

Олеся АВРАМЕНКО,
кандидат мистецтвознавства

ПРОЕКТ «ТРАНСФОРМАЦІЇ ЧАСУ»: КАРТИНИ НА МЕТАЛІ

Корінні мешканці Гурзуфа, а також художня інтелігенція України та Європи добре знають, що це чарівне кримське містечко, уже давно, задовго до їхнього народження стало Меккою художників. Сюди їде «і стар, і млад», переважно зі світу живопису, щоб напитися з природного джерела дивовижної краси й «почистити» власну палітру.

Маса творчих надбань, досі здобутих на теренах Гурзуфа, нещодавно досягла критичної міри, й кількість вибухнула втіленою, реалізованою, концентрованою якістю. Одного яскравого травневого дня 2008 року художники з'явилися на вулицях не як гості, а як повноправні громадяни міста. Вони винесли свої роботи і... вмонтували їх у стіни будинків. Сталося досить незвичне явище: входження творчого процесу в докільця провінційного приморського міста. Це був щирий жест доброї волі і вияв любові художників-учасників акції та її організаторів до самого міста і місця їхньої плідної творчості, до його давніх і нових традицій та аур.

Таке імпровізоване облаштування експозиції сучасного живопису просто неба стало результатом шостого і сьомого пленеру, що мали назву-тему «Трансформації часу» та були частиною великого художнього проекту «Гурзуфські сезони», організованого Інститутом проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України й розгорнутого керівництвом ООО «Таурус». Втілення цього проекту несподівано перетворило провінційне містечко на південну художню столицю, а центральну вулицю – на музей сучасного мистецтва під відкритим небом.

Задум пленеру «Трансформації часу» був розпоширений на два сезони проекту 2008 року – травневий і жовтневий. За ідеєю та конструктивним вирішенням живописця Ігоря Ступаченка, а також кураторством авторки цих рядків, «вийшли» в місто, розгорнувши на стінах будівель старовинної гурзуфської вулички із «совєтською» назвою «Ленінградська» результати власних творчих роздумів над непростю темою, – Олександр Бабак, Тамара Бабак, Олена Бабенцова, Андрій Блудов, Володимир Будников, Надія Величко, Олександр Гнилицький, Євген Добровінський, Олександр Друганов, Ярослав Коломийчук, Анатолій Криволап, Ганна Криволап, Микола Маценко, Олег Тістол, Влада Ралко, Олександр Ройтбурд, Роман Романишин, Світлана Сова, Ігор Ступаченко, Тетяна Ягодкіна.

Художники написали картини на алюмінієвих пластинах розміром 1500 x 2000 і 1500 x 3000 олією й емаліями. І матеріал, і його розміри певною мірою диктували характер живописного висловлення. Блискуча поверхня алюмінію вимагала відповідної реакції та використання відповідного ефекту в роботі. Одні митці винахідливо врахували особливості фактури основи, інші свідомо відмовилися від ефекту дзеркала, вибравши уже тоновані пластини.

Під час роботи на думку живописцям спадали старовинні й більш сучасні європейські та вітчизняні мальовані торговельні рекламні вивіски або вивіски з надання послуг: від м'ясної, бакалійної лавки чи кондитерської до перукарні або ательє з пошиття одягу, а також те, як цікаво перетворювали їх художники авангарду переважно в 10-ті роки ХХ ст. Відтак у деяких сучасних творах виникали ремінісценції – ледь відчутний відгомін певних мотивів та образів минулих часів.

Щойно роботи почали розміщувати на стінах, зазвичай безлюдна у цей ранковий час вуличка наповнилася мешканцями, які виявили (протестуючи або підбадьорюючи художників) бурхливий інтерес до того, що відбувалось. А відбувалось, хоча й мирне та доброзичливе, але ж незвичне «вторгнення» мистецтва в давно уже лінкувато застигле у своєму візуально-культурному житті місто. Тож, коли прийшов час монтування експозиції, вулиця, виявивши власний, активний характер, сама розставила в ній наголоси. Ці наголоси виявилися досить несподіваними й влучними, як, наприклад, грайливо порослий трояндовий кущ біля роботи Олександра Ройтбурда, або вивіска «Гастроном», що стала «фундаментом» для зграї «Русалок» Влади Ралко, чи віддзеркалення гір, хмар і виразного сонячного диска в роботі Анатолія Криволапа «Композиція».

Для того щоб репрезентувати твори й художників, скористаюся звичним маршрутом відпочивальника, який повертається з пляжу й простує центральною вулицею, аби дістатися апартаментів. Першим владає в око триптих «Три русалки» роботи Влади Ралко. Одеський художник і мистецтвознавець Сергій Князев назвав його «Пісні кримських ундин». Одна з них – «Гастрономічна», друга, у центрі – «Гурзуфська», третя – «Молочна», і кожна – чудовий сюжет для новітніх гурзуфських легенд. Так з грудей центрально демонстрованої Русалки, яка чи то пливе, чи то засмагає, лежачи на животі, променем прожектора виливається знайомий гурзуфський пейзаж, а біля хвоста ще й ніжки стирчать: їхня господиня, як захоче, то і в гори піде, а не лише пірнатиме. Русалка, розташована праворуч від глядача, має два хвости, плавці яких дуже нагадують черевички на підборах, а з її грудей струменіють молочні фонтани. Та, що ліворуч, хизується примхливою «королівською» зачіскою, з її черева, ніби з рогу достатку, сиплються бакалійні радощі курортника. Старожили й давні прихильники відпочинку в Гурзуфі пам'ятають, що магазин, над яким розміщено триптих, раніше називався «Риба». Але ніхто з глядачів навіть не здогадується, що русалки обличчям дуже подібні до їхньої авторки. І в чому більше автопортретності – у зовнішньому вигляді чи внутрішньому стані, проявленому в картинах, – Бог знає. Загалом, живопису Влади Ралко властива самобутня й виразно явлена почуттєво-пластична живописна концепція.

На тій же стіні, але трохи далі, диптихом експоновані дві роботи Володимира Будникова: ліворуч – «Крим», праворуч – «Рай». Віртуозно мальовані, надзвичайно виразні й динамічні композиції несуть у собі невичерпний заряд закоханості у цей край. Навіть більше – пристрасної, жагучої любові. У цьому диптиху вбачаємо модифікований варіант так званого «античного імпресіонізму», де просторове середовище не існує без предмета, натомість і предмет не уявити без простору. Вони починаються й продовжуються один в одному, перетворюючись на єдину пластично-живописну стихію.

Навпроти, за задумом Романа Романишина, «виросла» струнка могутня «Пальма» з пишною кроною-шевелюрою. Художник не просто зобразив дерево. Він подав його метафорично: білий стовбур нагадує торований шлях синім морем, що безпечно веде кожного у «прекрасну далечінь». Та й сама картина – напівскульптура, бо пальмове листя – частково намальоване, а частково вирізане з металу-основи й примхливо закручене. Таку ж активну гру з простором веде й інша робота Романа Романишина – «Риба», що сховалася за рогом будинку з «Русалками». Хвіст на зображенні тріпоче людськими долонями, що силуються упіймати стрілку годинника, циферблат якого написаний на тілі казкової риби. Іншу стрілку гіпнотизує поглядом людське обличчя, яким завершується голова чудернацької риби. А маятник – сірий камінець з пляжу – зачепився за верхній, також вирізаний з металу плавець, і гойдається собі інколи сам, а інколи від дотику цікавого перехожого. Такий ось спосіб медитації запропонував Роман Романишин, використавши площинно-килимову композицію та інтенсивну гру просторово-кольорових зіставлень. Вони збуджують енергію сприйняття та відповідних, переважно позитивних, реакцій перехожих.

А далі – Ганна Криволап, подаючи композицію «Дахи», ніби сама злетіла на коротку мить над будинком, повз який щойно проходила, й «сфотографувала» у пам'яті форми та ритми димарів, що, не помітивши чужого погляду, вели поштиву неспішну бесіду з кипарисом. Художниця захоплено завважила розмірений лад далеких пірсів, що виповзли в море. Усміхнулася сумному сірому небу. Воно задивилося на своє відображення у дзеркалі прибережних морських вод так пильно, що й не добереш – срібно-перлинний колір має небо чи море... Цей пейзаж-вікно у закругленій глухій стіні крутої вулички, як миле дежавю тим, хто йде з боку Артеку.

Стіна протилежного будинку, розташованого під незвично тупим кутом до попереднього, вмістила дві роботи, чії горизонталі підкреслили рух вулиці вгору. На горішній частині стіни, ніби у вільному просторі, зависли випрані речі – від малесеньких дитячих шкарпеток до величезного рудого светра – як втілення довголітнього, але такого стрімкого процесу людського життя від дитинства до зрілості. Тлом цій житейсько-філософській картині слугує довга й вузька пляма вічного й безмежного моря з неодмінно білим корабликом чиеїсь мрії. Ця лаконічна й грайлива робота належить пензлю молодій художниці Тетяни Ягодкіної.

А внизу в ясних блакитних хвилях бавляться розкуті «Купальниці», сліплячи своєю радісною гармонією зі світом перехожих, і саме сонце та й небо, яке від того сяйва стає жовтим, ніби опівдні пісок у пустелі. Таким природним і магічним виглядає м'який екстаз пластичних купальниць. Цю роботу сприймаємо органічним стінописом, який подеколи виглядає рельєфом завдяки спеціальним фактурам, використаним у зображенні моря автором – Ігорем Ступаченком.

Пропонує вийти за межі звичних координат світосприйняття й Андрій Блудов. Він, здається, доводить, що живописне зображення, навіть умовно-абстраговане, зовсім не статичне явище. Глядач, втративши надію відшукати у Гурзуфі планетарій за спрямованими врізнобіч дороговказами на картині, несподівано розуміє, що ось він – той «чарівний ліхтар»-телескоп. Саме тут і можна спокійно спостерігати затемнення... Сонячне або місячне – за бажанням замовника, – як вирішить, так і буде. Все залежить від точки зору, від стану, настрою глядача: якщо на душі день, то буде недовге затемнення Сонця; ніч – спостерігатимемо за Місяцем. А проходячи повз цей художній об'єкт, приємно зауважуєш, що планети й інші небесні тіла ніби рухаються і пульсують. Так виявляє себе таїна, по-решена природним для людини, особливо в дитинстві або на відпочинку, очікуванням дива.

На протилежному будинку – пейзаж Анатолія Криволапа, на якому зображена сама вічність: синій Ведмідь (гора) скам'янів на водопої. Тло – палахкотливе червоне небо, підніжжя – малинове море. Колір у цій виразній, надзвичайно лапідарній композиції художник використовує за відомими лише йому законами. Митець вживає кольори не для предметного забарвлення об'єктів, а для вираження власних емоцій, збуджених побаченням. Тому барви в його роботах сильні, відкриті, несподівані. Вони звучать потужно, виразно, емоційно, створюючи напружену гармонію, відкриваючи глядачеві очі на безмежність космосу звичних речей. У цій роботі дивним чином втілена статичність, в якій застиг сам час. Лаконічні, чисті, інтенсивні плями генерують внутрішнє випромінювання кольору такої сили, що відчуваються мало не фізично й стають потужними джерелами асоціацій.

Легкість та динамічність наступної роботи «Труси полетіли» пензля Євгена Добровінського нейтралізує емоційну напругу попередньої картини й налаштовує на веселий, гумористичний лад. Три могутні й чарівні жіночі торси в біленьких бікіні, рожево красуються на синьо-блакитному тлі моря-неба. Їхні трусики, за формою схожі на чайок, весело перегукуються зі справжньою чайкою, що летить далеко в небі. Відтак уже незрозуміло – де чайки, а де плавки.

Далі ми наближаємося до магазину «Вина Криму», де імпозантний молодик у білому костюмі зі звабливими тоненькими вусиками та пишним букетом квітів нескінченно довго чекає на дівчину. Він уже безліч разів подивився на годинник, але це не змінило ситуації. Кожен його нетерплячий погляд на часомір відбився у полотні Олександра Друганова. І так тридцять разів. Врешті, зображення вже перетворилося на поштову марку, навіть штемпель красується: «25.05.2008.16:00». Це дата і час першої презентації проекту «Трансформації часу». І вже не хочеться, щоб дівчина прийшла. Нехай собі стоїть елегантний молодик і дочекається кожного з нас. Молодь натхненно фотографується на тлі картини, яка нагадує великий блок марок. Ця робота Олександра Друганова стала однією з перших у його новому циклі «Марки».

Микола Маценко з властивим йому почуттям гумору запропонував власну інтерпретацію «Проекту великого герба Автономної Республіки Крим», вмістивши в стриману, врівноважену композицію найнеобхідніші й найзначущі речі – від звичайної лопати до пишної троянди. Він пронизав усю композицію енергійними й динамічними стрілами сили та любові, «задувши» її з пульверизатора рожевим кольором ніжності власного ставлення до Криму.

Іронічний світ картин М. Маценка вирізняється кристалічною стрункістю й «залізною» закономірністю конструкції. Ця конструкція не буває мертвою чи порожньою. Вона – пульсуюча, сповнена життєвої енергії. Композиційний вузол «Проекту великого герба...» – декоративна, щиро-наївна чи відверта (?) троянда. Така собі точка сходження відсутніх перспективних ліній. Вона своїм кольором і формою врівноважує динаміку палкого «сіяння» рухливих блискавок, що летять і нещадно поціляють на всі боки світу, та сталість лаконічних плям інструментів: наземного призначення – лопати, кельні, ковадла, віника; морського – якоря; мистецького – балалайки. Така, на перший погляд проста й невибаглива композиція, несе в собі напругу стиснутої пружини та ясність чистого знаку.

Дві срібно-сірі роботи – Олександра Гнилицького й Анатолія Криволапа – були розміщені на рожевій стіні, виходячи з суто естетичних експозиційних засад. Та раптом вони зазвучали як сконцентрований образ «вічності». Кожен із цих художників – незачарованих Сніговою Королевою Каїв – прийшов до власного і неповторного написання-змалювання поняття «Вічність» неторованим шляхом. Вони йшли з різних боків: один – через абстракцію, інший – надреальне зображення. Може, саме через влучне «вціляння» їхні картини помічають не всі перехожі? А коли, нарешті, роздивляться, то не можуть відірватись і заспокоїтись, перебуваючи в захваті від вдалий і концентрованих образів.

Пейзаж О. Гнилицького виникає як духовна еманация, випромінене пережите, що наповнює авторською внутрішньою енергією й плавно, якомсь еластично, захоплює докільця. Напруга почуттів митця виливається м'яко, ніби гіпнотично, й не одразу фіксується глядачем. А коли починаєш розуміти, що ж насправді відбувається, то вже опинився у щільних, майже наркотичних об'ємах енергії авторських переживань. Випростатися можна: досить струснути головою, зробити різкий рух, мовити гучне слово.... Але чомусь не хочеться цього робити, не поспішаєш виринати із цих уповільнених хвиль, що, здається, повертають погляд углиб себе, до ніжних витоків, і несподівано подовжують миттєвості життя.

Анатолій Криволап не стільки зображує пейзаж, скільки творить могутнє, концентроване враження від нього. Він концентрує у своїх картинах енергію простору, обираючи ті чи інші колірні означення або наголоси, які незбагнено утаємничено впливають на людину своєю живописною стихією. Головним «персонажем» пейзажів А. Криволапа постає всеосяжна нескінченність, тобто незворушна космічна напруга, що лише на перший погляд виглядає безмежним спокоєм, а насправді втілює тонкі та глибокі емоції, настрої, стани та високу поезію мудрого й відчуженого погляду на світ. Ведмідь-гора та Ай-Далари у найупредметненішому з трьох представлених у незвичайній вуличній експозиції пейзажів цього художника виникають ніби внаслідок згущення середовища й обертаються на поетичні знаки на тілі/тлі неосяжного.

Простуючи далі, опиняємося поруч із довгою стіною, вузько затиснутою між низьким черепичним дахом й живописно рустованою кольоровим камінням нижньою частиною. На ній Євген Добровинський розмістив нескінченний і загадковий «Любовний лист продавщиці». Один із найвідоміших каліграфів та плакатистів Європи єдиним подихом «видав» пристрасну живописно-гнучку каліграфію завдовжки чотири метри. У ній втілено одвічне: тяжіння та протистояння протилежностей – чорного й білого, прозорого й щільного, явного та прихованого. Елегантний танок білих ліній-рухів цього незвичайного «повідомлення» набуває пристрасності з появою чорних акцентованих доміант. Ця робота так вразила глядачів, що того ж дня почалося бурхливе «листування» з автором. На пластині, ще в сирому тілі живопису з'явилися широківідомі слова з трьох та п'яти літер, а пізніше, цілі фрази філософського змісту про бога, страх, життя, любов... Мабуть, адресат заслуговує на такого «листа».

Тамара Бабак сміливо й ніжно змалювала вибагливі обриси «Гурзуфської бухти» звислою пульсуючою лінією, яку утворили плями трьох барв на блискучому тлі металу. Художниця ніби вишила дорогоцінну прозору батистову шаль і вивісила лагідним прапором над Гурзуфом, аби той міг помилуватися власними формами й принадливими рисами, гадаючи, що зазирає у люстерко.

А сувора сіра старовинна будівля міліції прийняла на свої стіни композицію О. Тістола «Ніч». Змалювавши центральну скульптуру богині з палаючим факелом у руках легендарного фонтана «Ніч», художник несподівано примусив усіх згадати і «Свободу на барикадах» Делакруа, і американську статую Свободи. Синій жіночий силует з двома амурами на блискучому дзеркальному тлі алюмінієвої пластини загадково перетворює навіть ясний день на ніч. Зберігаючи буквальний, ейдетичний образ природи, художник «вириває» його з просторового справжнього фонтана, що для відпочиваючих, які від початку ХХ ст. звикли милуватися ним у старовинному парку навпроти губонінського готелю, вже давно є картиною певної світобудови. Ізолювавши цей образ від звичного докільця, лаконізувавши й очистивши форми, митець спровокував виявлення його сутнісної почуттєвості. «Стриножена» авторським відбором уточнень і посиленна підмальовками жовтого (вважай

золотим) вогню у факелі, прикрас богині, кулі, на якій вона балансує разом з амурами, й регулярно розташованими зірочками на тлі полотна, – статуя тепер і сама виглядає палаючим факелом.

Надмірну пафосність зображення «збиває» те, що алюмінієва пластина розлінована, ніби учнівський зошит, а на «небі» з банальною ритмічністю поблискують «золоті» п'ятикутні зірочки. Здається, що вони злетіли туди з генеральських погонів колишніх постійних клієнтів санаторію, де «прописаний» фонтан «Ніч». Якби робота висіла не на будинку міліції – можливо, така асоціація і не виникла б. Адже регулярна «пунктуація» властива й іншим «епічним» полотнам О. Тістола. Попереднім роботам вона надає відстороненості й холоду. А тут – навпаки, зірочки, ніби гра у віст, додають ігрового моменту, відчуття долученості до певних зв'язків. Вимальовується такий собі сучасний стьоб, тонка асоціативна струна, що кореспондує нас із «совєтською» ментальністю й дійсністю, які й досі родимими плямами домінують на території благословенного Гурзуфа, зокрема довкола фонтана «Ніч».

Гротескна й весела композиція О. Ройтбурда «Чехов» розташувалася напроти і трохи навкис. Вона зображує Антона Чехова, який ніби звертається до перехожих та візаві-мільйонерів з питаннями: «Де обличчя? Де душа? Де одяг? Де думки?». Відповідь – у картині, на тлі якої, ніби в коміксах, літають порожні хмаринки для текстів-відповідей. Дружній жарт на тему культу Антона Павловича в Гурзуфі. Проте жарт добрий і розважливий. Мало хто пройде повз роботу не усміхнувшись. Варто зауважити, що експоновані твори за емоціями і пластикою суголосні бурхливим проявам яскравої, екзотичної природи південного Криму, його формам та сплескам. Так «Чехов» О. Ройтбурда за пластикою і колоритом та емоційним виявом мало чим відрізняється від пишного й гнучкого куца троянд, що звисає поруч, просто зі скелі на муровану кольоровим каменем стіну. Й думка про «думки», яка грайливою повітряною кулькою типового коміксу вилітає з голови персонажа картини, своєю рожевою частиною цютливо «цілується» з найближчою розквітлою трояндочкою. І ця гармонійна інсталяція виникла так само спонтанно, як проріс у скелі той дикий трояндовий куц.

Ще одна робота А. Криволапа прикрашає вхід до офісу «Тауруса», що займає найцікавішу із старих будівель міста. Тепер це вже остаточно абстрактна композиція, побудована на сполученні практично тих самих кольорів, у яких зображений Гурзуф на раніше розглянутій роботі автора «Ведмідь-гори». Відбувається щось на зразок майстер-класу для уважного глядача щодо того, як конкретне зображення стає абстрактним і скільки смислів та образів може містити в собі нефігуративна композиція.

Уздовж цього будинку, на рівні другого поверху, розташувалися й нефігуративні композиції Олени Бабенцової – диптих «Сонячний годинник» і картина «Життя моря». Самі назви творів провокують увагу глядача. Перед очима, окрім руху й дихання художньо організованих різнобарвних плям, розгортається епічна картина того, як змінюється світ, світло й освітлення над морем, коли сходить сонце, коли воно підноситься над горизонтом в зеніті, потому прямує за гори і, нарешті, ховається зовсім... Виявляється, сонячний хронометр – це не тільки кам'яний стовпчик посеред кола з намальованим циферблатом. Години можна визначати й за інтенсивністю та забарвленням світла, яке розливається довкола й відбивається від моря. Ось такий поетичний погляд на плин і трансформацію часу запропонувала О. Бабенцова. Невпинний рух її пензля, надаючи кожного разу іншої щільності барвам й фактурам у різних ділянках полотна, створив враження спонтанності, насправді добре продуманої та виваженої композиції.

У роботі Світлани Сиви зі стриманою назвою «Об'єкт № 1» продемонстрована тимчасовість та агресивність до простору так званої архітектури малих форм. Остови конструкцій майбутніх або колишніх соляріїв, їдалень, кав'ярень, розташованих на пірсах безкінечною вервечкою, нагадують скелети гігантських риб. Крізь них прозирає прекрасне й вічне море, незаймане небо. Ці каркаси виглядають як дрейфуючі, полишені острівці, непридатні для життя. Жоден Робінзон, навіть Крузо, не вжив би на такому суходолі. Молода художниця лаконічно й виразно висловила своє занепокоєння станом довкілля, моря і нашого життя. До того ж вона вдало використала експресивні особливості та ресурси дзеркальної фактури поверхні алюмінієвої пластини для створення пронизливого й сильного образу результатів людського втручання у природу та подальшого її запустіння. Мінімальними засобами їй вдалося сказати досить багато й переконливо.

Поруч з роботою С. Сиви оселилася картина ялтинської художниці Надії Величко «Пляж». Гарячими барвами галасливого, розпеченого пляжу, де ніде яблуку впасти, вона активно контрастує з прозоро-холодною стриманою композицією «Об'єкта № 1». Складається враження, ніби робота вигулькнула із середини 1960–1970-х років – такі самі конструктивно вибудовані складові композиції, умовні, геометрично окреслені постаті, локальні декоративні колірні вирішення. Все повертає у часи, коли держава піклувалася про трудящих й насичувала простір відпочивальників творами монументального мистецтва, переважно ідеологічної спрямованості. «Пляж» Н. Величко виглядає «вікном», яке хоча й звернене до вулиці, але будь-якої пори року відкриває вид на берег. Там можна умоглядно «погрітися» на пляжі, повторити «мантру» курортного щасливого кохання (всі «герої» картини розділені правильними парами: хлопчик-дівчинка) й, завдяки ремінісценціям, помолодшати років на тридцять-сорок, незалежно від реального віку глядача.

«Постаментом» для робіт Олени Бабенцової виступає диптих Олександра Бабака «Гора і хмара». Несподівано для звичних живописних проявів художника, де колір завжди рухається вільно й беззастеречно, у цій роботі виникають замкнені кольорові зони. Кольори локальні, доведені до максимального ступеня інтенсивності й стиснуті рамками. Цей напружений зовнішній спокій приховує гарячку почуттів. Бо самі «рамки», якими слугують лінії та напрямки руху форм і нашого погляду, – динамічні й стрімкі. Перед глядачем розкривається емоційний простір, упредметнене переживання художника. Його живопис має загальну символічну й декоративну спрямованість. Свіжий погляд на гори й хмари, що клубочаться над ними, обернувся площинною, килімарською, декоративною композицією. Зорovo сприйняті форми реального світу були органічно, але й нещадно перетворені у силуети, які для заповнення вимагали лише заливки. О. Бабак ніби грається у ручного м'яча з фовістами (дикими), сам виступаючи вже супердиким, надфовістом, але не таким уже й буремним, просто у гармонії з собою. Інтенсифікація кольору, яким зображені предмет і довкілля, урівнює їх у самозначення та впливи на глядача. Тут уже неможливо розрізнити, ані за силою, ані за виразністю звучання, предмет і довкілля. Бо предметом стає картина в цілому, що звучить як єдиний вдих і видих майстра.

Заключний акорд нашого оглядового руху вулицею – композиція Ярослава Коломійчука «Море-репродукт», на якій знаменитий гурзуфський причал виглядає гарячим вареним омаром. Його малювали чимало художників минулих часів, навіть, здається, Костянтин Коровін не оминув своєю творчою увагою. Це досить довгий і вузький пірс, що слугує причалом для теплоходів і катерів, притулком для рибалок та променадом для курортників. Він візуально й енергетично є неподільною частиною затишної гурзуфської бухти, як призьба біля хати. Його високі, круглі, червонясті від іржи міцні ноги встановлені у загадковому, незрозумілому ритмі й, здається, залежно від точки зору, то застигають, то витанцювують. Привабливості ніякої у тому пірсі нема, але з його «спини» та «носа» відкривається справжня краса: і міський ландшафт, і морський простір, особливо, коли йде хвиля.

Ярослав Коломійчук владно розділив море та небо червоним тілом пірса. Втім, це не заважає їм задивлятися й відбиватися в душі один одного. Художник «узяв» ці протилежні стихії однаковим кольором неторканого білого тла-ґрунту алюмінієвої пластини. Віддзеркалення у воді червоних ніг причалу він «подав» як загадкові ієрогліфи, схожі на зграйки риб, що граються в прогрітій сонцем воді неподалік від берега. Голі скелі змалював такими ж червоними, надавши споруді ваги й непорушності природно створеного об'єкта. І ще є зелена гора – найживіша, дихаюча місцина. Таким чином молодий монументаліст перетворив звичайнісінький пірс на знак, що нагадує штрих-код. Художник утвердив тим цінність об'єкта і приналежність його певному терену, в нашому випадку – місцю, місту, ситуації. Відтак і сама картина стає предметом милування й медитації. Вона мала б завершити пішохідну екскурсію Ленінградською вулицею Гурзуфа по місцях культурного проникнення художників «Гурзуфських сезонів». Але варто розвернутися на 180 градусів, попрямувати до «Трусів, що полетіли» Євгена Добровінського і звернути праворуч. Там побачимо ще два об'єкти Миколи Маценка – «Музей» і «Ресторан». Феномен учуднення, такий властивий його іронічній творчості, знову проявився у цих майже монументальних за художніми прийомами роботах.

Під важкими, великими, бездоганно виразними й суворими трафаретними літерами слова

«МУЗЕЙ» намальовані три вишукані пишні рами. В них митець розмістив одвічні образи краси і щастя, продюковані масовою свідомістю пересічних громадян. Вирізав їх із кухонної клейонки, яку купують, щоб покласти на стіл, – красиво і ...практично. Перша з них – кіношне сліпучо-синє щастя заокеанського відпочинку десь на безлюдних островах. Середня – поетично-романтичне, суто народно-традиційне втілення понять любові та вірності: двійко прекрасних білих лебедів, які ніжно цілуються. Третя – симпатичний кошлатий песик, якого хочеться придушити або від навали ніжних почуттів, або від роздратування, що ця кудлата нахаба лізе в твою тарілку. «Музей» М. Маценка став своєрідним утіленням буденних смаків та реалізацією запитів пересічних співвітчизників.

До тих самих співвітчизників звернене й послання з такими ж шаблонно-безтрепетними літерами, що складають слово «РЕСТОРАН». Під ними також змальовані три об'єкти – цього разу величезні казани, пронумеровані гордими римськими цифрами «I», «II», «III», які означають «Перше» (наприклад, суп), «Друге» (ймовірно, гуляш) й «Третє» (напевне, компот). Хто знається на ресторанных санітарно-технічних нормах, той зрозумів, хто не знає – не втратить ніколи.

Так і розмістилися ці дві значущі картини разом: вгорі – духовне (картини), внизу матеріальне (казани з їжею). Схоже, що художник таким чином продовжив свій знаменитий епічний проект «Красиво і корисно», названий словами з поезії Максима Рильського «Троянди й виноград».

Усі роботи виразно демонструють, як кожен з учасників проекту реагує на час свого життя і творчості, як розуміє чи сприймає його сутність та прояви. Можна простежити, чим оперує митець у своїй роботі, окрім живописних матеріалів, – просторовими чи площинними вирішеннями, ілюзорними чи «реальними» образами, якими філософськими та поетичними сентенціями. Цікаво спостерігати, як сполучається відчуття часу художників із простором, що ним вони користуються задля висловлення ідеї. Це може бути космічне безмежжя, як у О. Гнилицького, А. Криволапа, О. Бабенцової, чи обмежений космос докільля, як у того ж А. Криволапа в іншій роботі, О. Бабака, Т. Бабака, С. Сиви, Т. Ягодкіної, Р. Коломійчука. А може вилитись через привілля світу власної душі, як у В. Ралко, В. Будникова, або розлоги іронічних фантазій та приколів, як у О. Ройтбурда, О. Тістола, М. Маценка, А. Блудова.

Найістотніше, що художники спромоглися явити глядачеві час, його плин та зміни, або владно захоплюючи просторове середовище в полотно картини, чи власне картиною, як наповненим відповідними смислами об'єктом, вторгаючись у нього. Час виявляється тою незбагненою субстанцією, що робить матеріальне і нематеріалізоване докільля рухливим, мінливим, таким, що має власне буття й зміст, відкриті не лише божественному баченню, а й людським відчуттям.

Роботи розкривають суто суб'єктивну реакцію авторів на світ, Крим, Гурзуф у часі і просторі. Ідею/принцип/розкіш «просто бути» й хмеліти від щастя усвідомлення такої вічної миті несуть у собі майже всі картини. Кожна з них ніби зупиняє хаотичний біг конкретної людини в натовпі й шепоче-сигналізує про щастя буття, повноту хвилини, смак миттєвості. У кожного з авторів – власні неповторні засоби та прийоми «зупинки» глядача, гачка на нього. Хтось тепло жартує (О. Ройтбурт), дивує (А. Криволап, О. Гнилицький, Г. Криволап), б'є під дих (В. Ралко), захоплює (Є. Добровінський), інтригує (М. Маценко, А. Блудов), гіпнотизує (О. Друганов), обертається на давнього знайомого (Величко/Ягодкіна), залучає до гри (Р. Романишин), заворожує (І. Ступаченко), наспівує лагідні мотиви (О. Бабенцова) або вигукує їх голосно (О. Бабак)...

Так неординарно відбулася творча, позбавлена холодного раціоналізму часопросторова організація перетворення громадського простору на естетичний. Картинні образи тепер багатогранно взаємодіють із побутовим, породжуючи синтез зорово-почуттєвих символічних начал. Адже художній твір, в ідеалі, активно «залучає розум до певних трансформацій» [1].

Внаслідок такої небайдужої творчої роботи «внутрішній світ» південної вулиці втратив сонливу сталість і набув іншої стабільності, значно збагатившись візуально, образно, символічно. Ця вулиця своєю нинішньою цілісністю ніби відроджує втрачену чи колись не надбану гармонійність буття. Воістину, «мистецтво – це зваблювання, а не звалтування... Художній твір пропонує таке переживання, яке призначене засвідчити компетентність. Але мистецтво не може спокусити без співучасті переживаючого суб'єкта» [2].

І справді, роботи «Трансформацій» дуже «чіпляють» глядача, звичного до більш зрозумілих й інформативних об'єктів на вулицях (міста). Адже тут зазвичай розміщують рекламу потрібних чи непотрібних речей і дороговкази до реальних об'єктів. А де ж той «Музей» з гарними собачками та лебедями, де «Ресторан» із величезними однаковими казанами М. Маценка? Куди кличуть магічні «Русалки» В. Ралко, заводить стежка-річка стовбура «Пальми» Р. Романишина? Чому врізнобіч указують руки під загадково-несподіваним для центру маленького курортного містечка написом «Планетарій» А. Блудова? Феномен «невпізнання» рідного міста мешканцями в зображенні художника спіткав пейзажі А. Криволапа («Хіба Ведмідь-гора синя, а море малинове?!»), В. Будникова, О. Бабака та Т. Бабак. Про Криволапові пейзажі ще й таке: «Сіре море моя онука намалює краще, ба навіть малювати таке не стане»...

Завдяки втіленню проекту в життя відбувається взаємопроникнення реального світу курортного міста й метафізичного, відтвореного на розмаїті лади в живописі пленеристів. Художники, наважуючись на акцію, розуміли, що реакція глядачів може бути неоднозначною, важко прогнозованою. На початку, затамувавши подих, очікували: що ж публіка все-таки зробить з їхніми роботами – такими доступними, адже лише простягни руку й... можна торкнутися. Мабуть, ще й тому доробки, розміщені на фасадах будинків, виявилися надзвичайно інтерактивними. Інтерактивність, якої сьогодні прагнуть художники актуального мистецтва всього світу, в нашому випадку «спрацьовує» та простежується на різних рівнях і без спеціальних провокативних запрошень натиснути кнопку комп'ютеризованого об'єкта [3].

Художники, які зголосилися на альтруїстичний проект мистецького «вторгнення» у простір південного яскравого, проте сонливого містечка, за натурою своєю виявилися романтиками, незалежно від шкіл та напрямків творчої приналежності. Їхній романтизм виявився у загальному світовідчутті, яке не приймало уніфікації ні в чому – ані в ідеях, ані в способах висловлення... Цю органічність власної художньої творчості вони висловили роботами, що демонструють єдність змісту й форми. Живописні картини обернулися на могутню і владну стихію образів, смислів, знаків і, власне, істинного живопису. Цей «металевий» живопис постає виразним і особливим сучасним знаково-символічним явищем. Він демонструє інтелектуальні й творчі позиції низки непересічних художників, які взяли участь у проекті, розкриває коло їхніх ідей та уявлень і, власне, духовний світ цілої генерації митців, вихованих і активно реалізованих у ХХ ст. й надзвичайно потужних і креативних у ХХІ ст. Художники «Гурзуфських сезонів» змінили своїми картинами звичний емоційно-образний, хоча правильніше було б назвати його безобразним, лад вулиці. Вона набула духовних якостей, кольорових орієнтирів та акцентів, постала осмисленим і прекрасно наповненим суспільним інтер'єром. Незвичні картини на стінах вияснили художнє осмислення екстер'єрно-інтер'єрного ансамблю вузької й малоцікавої за архітектурою вулиці. Її фантастичною прикрасою досі була гора, що височить на початку. Уважному й неспішному огляду картин сприяє й те, що вулиця Ленінградська віднедавна стала пішохідною, мощеною бруківкою.

Прикрашені картинами стіни – вже пам'ятка, оригінальна візитівка Гурзуфа. На їхньому тлі спочатку фотографувалася гурзуфська молодь, за ними не лінуються фільмувати один одного туристи. Надзвичайну увагу демонстрованим в екстер'єрі міста роботам приділяють іноземні гості. Це не дивно, бо вони виховані в іншій, демократичнішій культурі, в річищі неперерваних художніх традицій, тому вміють оцінити як художні достоїнства творів, так і сміливість та винахідливість митців стосовно культурного «завоювання» довкілля.

Особливість цієї вулиці – в своєрідній камерності. Вона легко і природно прийняла роботи на свої стіни – ніби красуня низку коштовних перлів. Твори органічно вписалися в серце міста ще й тому, що митці працювали в його контексті, враховуючи існуючі образно-пластичні надбання, а також стереотипи й ремінісценції; з повагою реагували на міський історичний та культурний контекст. У цьому виявився професіоналізм художників, культура, відчуття міри й місця. Вони хоч й орієнтувалися на створення самоцінного живописного твору, проте не ігнорували потреби синтезу цього самого живопису із оточенням, необхідності формування власного творчого цілісного довкілля. Завдяки цьому ми стаємо не лише глядачами, а й свідками одвічних пошуків митцями гармонії

між духовним та фізичним світами, спроби не протистояння, а перетворення у єдине сутності творів із життям цілого міста.

P.S.: Ще у ХХ ст. вважали, що мистецтво в сучасному місті не лише збагачує його обличчя, а й приборкує техніцизм. Місто поволі й невідворотно змінює своє звучання, залишає по собі вже інакшу емоційну пам'ять, сповнену не лише природою буття, а й природою творчості. Пішохідні зони в містах помітно впливають на ритм і особливості життя цих самих зон, переважно затишних вулиць і невеликих площ. Пішохідність міської території вносить у простір рух, співмірний власне людині, її тілу й організму, а не ефемерним потребам: виробити-продати-купити-встигнути, що так динамізували життя, спотворили гармонію людини, деформували її середовище.

Картини проекту «Трансформації часу» перетворюють аморфний екстер'єр вулиці на привітний інтер'єр, в якому затишно і комфортно й, головне, співмірно кожному городянину. Цікаво спостерігати, як співвідносяться один з одним простір реальний та простір зображений; як образ зображений стає неподільною складовою частиною всього ансамблю. Картини на вулиці міста довірливо розташовані на рівні очей перехожого, доступні й беззахисні, привносять художню осмисленість у цей «вуличний інтер'єр», надають затишку та душевного тепла (і рівноваги) цілому місту.

Звичайно, такі вирішення – велика розкіш, бо вимагають значних фінансових витрат на втілення, згодом на охорону й збереження та підтримання. А ще – на виховання публіки, життя більшості з якої закорінене в советському фантазмагоричному часі, коли «мистецтво належало народу», тобто нікому конкретно, й було переважно ідеологічним, сповненим закличних державних гасел. Чи не звідси застаріла тяга до вандалізму?

1. Зонтаг Сьюзен. Проти інтерпретації та інші есе. – Львів, 2006. – С. 29.

2. Там само.

3. Так було б занадто просто. Глядач іде на такі експериментальні дії в основному з цікавості й упевненості, що це безпечно для здоров'я. Емоції в такій ситуації «вмикаються» переважно усвідомлено, бо прийняті правила гри – участь в атракціоні. Це схоже на перемогу, виграну за допомогою допінгу.

Віталій ХАНКО,
мистецтвознавець

МАТЕРІАЛИ ПРО МУЗЕЙНІ УСТАНОВИ ПОЛТАВЩИНИ (Перша половина ХХ ст.)

У часи Центральної Ради та УНР в Україні настали сприятливі умови для заснування потужної мережі музеїв. Перед національною інтелігенцією постав широкий спектр невідкладних завдань, який полягав, зокрема, і в порятунку історико-культурних і мистецьких скарбів. Саме заходами ентузіастів із багатьох міст і містечок були врятовані від загибелі, знищення і вивезення за межі України культурні цінності, на основі яких були започатковані архіви, бібліотеки, музейні установи.

На цю добу припадає створення музеїв на старосвітській Полтавщині. 1917 року засновано музеї у Хоролі й Миргороді, 1918 року – в Лубнах і Переяславі, 1919 року – у Прилуках і картинна галерея в Полтаві, 1920 року – у Гадячі, Золотоноші, Лохвиці, Миргороді (вдруге відкритий), Ромнах, 1922 року – у Червонограді (Краснограді). Відомо, що на цей період припадає функціонування музеїв у Градизьку, у с. Мачухи, що поблизу Полтави. Відомий музеолог Василь Дубровський у своєму виданні за 1929 рік подає перелік українських музеїв, в тому числі з Полтавщини: Миргородський і Хорольський районні музеї Лубенської округи, Лубенський центральний пролетарський музей, Червоноградський районний музей, Прилуцький окружний музей, Гадяцький і Лохвицький районні музеї Роменської округи, Роменський окружний музей та Центральний пролетарський му-