

Мистецтво Харкова на зламі сторіч

ЛАРИСА САВИЦЬКА

Перехідна ситуація останніх двох десятиліть викликала переоцінку цінностей у вітчизняній культурі, гостро торкнулася сучасного художнього процесу та поставила перед мистецтвознавством проблему осмислення його тенденцій. У період падіння авторитету вищих відомств, що наглядають за громадянами, та коматозного стану Союзу художників, мистецтво вийшло з під контролю чиновників різного рівня, порушивши межі того, що традиційно вважалося правильним і неправильним. Тим самим мистецтво, з одного боку, відбило час тотальних змін, а з другого — ці зміни продиктувало. Яким чином участь у цьому процесі брало образотворче мистецтво Харкова? Яке його місце в загальноукраїнському художньому просторі? Шлях сучасного мистецтва в усій його складності, звичайно, ще важко визначити, оскільки світ, про який сьогодні говорить мистецтво, не закінчив свого становлення. Проте все-таки проступають загальні конструкції, що пов'язують минуле й сьогодні, кінець і початок. Я спробую намітити основні контури мистецтва Харкова, будучи сучасницею його змін.

“Лихі” 90-ті роки ХХ ст. вважають головною ареною художніх подій, які привели вітчизняну культуру до відновлення. З цим не можна не погодитись, якщо взяти до уваги кількість виставок, гучних художніх акцій, появу творчих об'єднань, інтенсивних зв'язків з європейськими центрами мистецтва.

Утім, на мій погляд, поворот до відновлення мистецтва розпочався десятиліттям раніше, але однозначним він не був, проходив кількома шляхами й охоплював усі види мистецтва. Загальним у переорієнтації його галузей було звертання до досвіду авангардного мистецтва початку ХХ століття й освоєння різних іпостасей постмодернізму. Переплетення обох тенденцій лягало своєрідним контрапунктом на тлі традиційного за змістом і формою нарративного мистецтва.

До класичного авангарду першими звернулися музиканти. Вони реанімували заповіді футуризму, ввели в тканину музичних здобутків немюзичні звуки. Виконання такої музики проходило переважно у вузькому колі самих музикантів або в концертних залах Голландії, Німеччини, де не бракувало аматорів авангардної музики. Сценографи, починаючи із найкращої постановки 80-х — п'єси М.Куліша «Мина Мазайло» у колишньому театрі Лєся Курбаса, згадавши заповіді великого режисера, наважилися зруйнувати замкнутість сценічного простору, зробивши глядача його співучасником. Фотохудожники першими показали харків'янам творчі результати еротизації мистецтва як дискурсу авангардного мистецтва й генерального напрямку постмодернізму. Загострений інтерес до оголеної природи, не тільки жіночої, а й чоловічої, перетворення “ню” у форму й у спосіб утілення ідей, далеких від естетичних, міг призвести

й призводив до скандалів. Через день після відкриття в художньому музеї заборонили виставку Бориса Михайлова. Художник виставив серію великоформатних робіт, знятих з оголеної чоловічої натури. Її природне, родове призначення символізували штучні фалоси, що прикрашають то одну, то іншу частину тіла натурщика. Це було виразне й наочне втілення фалоцентризма цивілізації, а в широкому плані — тілоцентризма нашого часу. Виставку закрили, висловивши побоювання за дитячу вразливість. Вимір мистецтва реальністю видимого залишався критерієм цінності для більшості глядачів, забезпечуючи підтримку творчості звично реалістичних форм, що зберігали вірність жанровій диференціації, а головне — традиційним етичним нормам. Вихід за межі етичного в мистецтві хибував на конфлікт, як це трапилося з Борисом Михайловим, а пізніше зі спектаклями Жоддака. Лише легку корекцію звичного дозволяли собі самотні майстри, творчо пов'язані із традиціями авангарду, сприйнятими через своїх учителів або вчителів учителів. Саме це зробило відомого малювальника й плакатника В.Куликова, що навчався в Г.Бондаренка, який, своєю чергою, закінчив майстерню К.Петрова-Водкіна, незаперечним авторитетом серед молодих живописців і графіків 1980–90-х років.

Відомо, що передовий загін мистецтва країни в цей період активно йшов від оповідально-подійних композицій до філолофсько-поетичних вишукувань, до образності, що міркує та споглядає. Художня мова непомітно й природно трансформувалася в постмодерністський полімпсест неясних станів, неоднозначних змістів, карнавальну гру значень, збільшуючи царину почуттів і привносячи в них тяжіння до вигадливого. У Харкові ця тенденція позначилася переважно на творчості молоді, що ідентифікувала себе або почала працювати саме в 80-ті роки ХХ ст. Серед них виокремлю насамперед графіків (сьогодні вони вже є класиками українського мистецтва) Наталю Мироненко, Олену Кудінову, Павла Макова. Окремої творчої групи вони

не становили, хоча нераз виставлялися спільно. Поєднує їх чимало: роки навчання в Харківському художньо-промисловому інституті, культура творчого мислення, далека від усякої епатації, що дисонує, б'є по нервам засобами форми. Близькістю відзначено й тяжіння художників до одного героя — Часу, що стає, що біжить, руйнуючи світ, і творить людські відносини й почуття. Час — головний співрозмовник Н.Мироненко, О.Кудінової, П.Макова. Графічні аркуші майстрів, що вміщують у себе безліч прикмет культурних світів, котрі вибудовують багатозарове поле неоднозначних змістів, та зв'язують культуру минулого й очікування сьогодення, були й залишаються найвиразнішим проявом постмодерністської образності в мистецтві Харкова.

Не складно помітити, що родова умовність графіки, природна й органічна трансформація образотворчого простору гравюри в потік знаків визначили першість графічних видів мистецтва у здобутті художньої незалежності і, що неабияк важливо, в суспільному визнанні її результатів. У Харкові, де графіка з часів 1920-х рр. посідала дуже вагомe місце, цей факт є очевидним. Ще більш явно важливу роль графіки в художнім житті Харкова показала організація й проведення, починаючи з 1988 р., трієнале графіки й естампа «4-й Блок». Збираючи навколо себе графіків, дизайнерів, трієнале акумулював креативні сили широкого стилістичного діапазону. Рідкісна можливість знайомства зі світовим графічним досвідом була й залишається вагомим чинником творчих успіхів харківських графіків.

Що ж стосується живопису 1980-х, то його розвиток йшов на декількох рівнях. На рівні андерграунду існували абстрактивісти, що мали стійку, але глуху славу, що не давала засобів до існування. Також як абстрактивісти інших українських міст, вони стоплювали воєдино спонтанну емоційність абстрактного експресіонізму, фовізму, раціональність конструктивізму. Серед них вирізня архіталановитого Юрія Шейна, чії виставки незмінно ставали культурною подією міста. Однак,

флагманом живопису Харкова в 80-х роках ХХ ст. абстрактивізм не став.

Живопис розвивався не шляхом радикальної відмови від фігуративності, традиційних зображувально-виразних засобів, а через трансформацію сюжетних змістів, перехід з мови опису на мову метафори, створення діалогічної конструкції, що тяжіє до іронії, ігрового початку, декоративності загального рішення. Нова тенденція з'явилася в театралізованому живописі Павла Тайбера і пізніше була розвинена Вачаганом Нараяном, Тагуї Барсґян, Михайлом Поповим, Олександром Власовим. Лірико-поетичне начало живопису майстрів відповідало споконвічному романтизму вітчизняної культури. Романтизм як протиотрута від збанкрутілої дійсності був тим мостом, по якому станковий живопис Харкова 1980-х перейшов у бурхливі 1990-і. Потік, що заповонив тоді виставкові зали, за художньою інформацією відрізнявся полістилізмом, його творчий рівень був украй нерівним. Мірило цінності — «це може бути» — що з'явилось незабаром, якийсь час слугувало єдиним інструментом оцінки місцевого мистецтва. Результати його використання були суперечливі й водночас симптоматичні для епохи змін. Здавалося, кордони між професійним і профаним мистецтвом перетнуто, й усі рови, як доти закликав Л.Фідлер іще 1969 р., засипано. Проте брак кордонів компенсувало збирання художників у творчі групи. 1988 р. виставка «9-я», що об'єднала живописців, графіків і одного скульптора, дала імпульс до створення творчого експериментального об'єднання «Літера А», що стало головною мистецькою подією Харкова 1990-х рр. У нього ввійшли дизайнер і живописець Андрій Пичахчі, два графіка за освітою, два Олексія — Есюнін і Борисов, Віталій Куликов, творчий авторитет якого сприяв вогомості об'єднання в очах суспільства, а також Сергій Братков. Технічна освіта останнього учасника звільняла від спогадів про художні правила, і він почав з концептуальних полотен, паралельно займаючись фотографією, з якої пізніше «просунувся» в Європу. 1989 р. «Літе-

ра А» показала першу виставку «Афро-89», потім, і це стало легендою, — виставку «Посвята Ван Гогу». Художній рівень живопису свідчив: мета молодих майстрів є лише творчою. При явних новаторських устремліннях, вони залишилися прихильниками класичної традиції живопису. Під цією традицією маю на увазі не тільки схильність до фігуративного живопису, уміння вирішувати психологічні завдання, але також інтерес до фарби як до будівельного матеріалу, дослідження її виразних можливостей, просторових і фактурних властивостей. Літерівців приваблював класичний авангард, що перебував під забороною в ХХІІІ (нині Академія дизайну й мистецтв), а його закінчили всі члени групи. 1990 року група видає альбом «Завіса для художника». Він існує в кількох примірниках, що їх таємно винесли з книжкової фабрики «Соціалістична Харківщина». Купити вже надрукований наклад грошей не вистачило, і його по-варварському пустили під ніж. Альбом, затертий руками тих, кому він не дістався, але хто жадав його переглянути, — важливе свідчення любові художників до живопису як предмету серйозних міркувань. Такого альбому в ті роки не мала жодна українська група. В альбомі харків'яни визначили своє творче кредо таким чином: «...Нам здається, зміст мистецтва є глибшим, аніж просто прикраса життя, або навіть "відбиття" дійсності. Чого її відбивати? Для цього є дзеркало. Мистецтво пов'язане з іншими законами... Що робити з питаннями, на які немає відповідей? — У чому сенс життя? Або от: — Бути або не бути? Чи наприклад: — Чому людина вмирає? — Чому кохає? — Чому вірить? Не до самовираження, кортить спочатку щось зрозуміти. Кожна робота, кожна виставка може бути маленьким кроком до відповідей...»

* Ще в 1980-х рр. в інституті цілком офіційно забороненими були Пікассо та інші авангардисти. Студентам забороняли знайомитися з альбомами закордонних новаторів, що потрапляли до книгозбірні ХХІІІ.

У цих словах, що протиставляють мистецтво самовираження мистецтву пізнання, полягає головний сенс творчості художників «Літера А». І це не могло не виокремити майстрів і не привернути до них уваги. Увага Дизи Нюрнберга, що мав у місті-побратимі Харкова Нюрнберзі галерею «Zabo», виявилася доленосною. Дизи виконав роль менеджера. Знаючи кон'юнктуру європейського ринку мистецтва, він «запустив» молодих художників у Європу, де вони мали творчий і комерційний успіх. Розглядаючи каталоги виставок, що пройшли за участю харків'ян у галереї «Zabo» у Нюрнберзі, у Кліі (DRK-Forum), виставок «Consument art», усвідомлюєш: роботи групи «Літера А» не тільки вписуються в загальний ряд здобутків європейських художників, вони його представляють. Звичайно, це був успіх, і важливий він не тільки для самих учасників, а й для харківського живопису в цілому. Суспільний статус групи виріс, назва «Літера А» стала брандом. Діяльність літерівців помітно пожвавила художнє життя, надавши імпульс серйозним творчим пошукам, акціям, що поєднували різні види мистецтва. У цих акціях відбулася важлива особливість сучасної культури — прагнення до нової художньої цілісності, до єдності, що зберігає множинність. Відповідно до внутрішньої інтенції мистецтва, одна із синтетичних виставок «Арт акт 3–7–11» 1998 р. була визначена таким робом: «Сенс зустрічі — у самій зустрічі. Наприкінці циклу руху можливе виникнення нового сенсу, якіхось не з'ясованих дотепер зв'язків і змістів, що ширяють у трансіндивідуальному просторі. Тут скоріше рух одне до одного з метою виміряти одне одного, не гублячи себе, але здобуваючи досвід міжособистого спілкування». Помітна риса акцій — прагнення маніфестувати свою діяльність словесно. Літературно оброблений текст, доскоchu цитат з філософських трактатів, вихід у простір поетичних строф є загальним місцем художніх акцій 1990-х. Серед них особливо запам'яталися виставки Олексія Єсюніна й фотохудожника Андрія Авдеєнка: «Алфавіт» (1997), «Звіт інопланетянина» (1999,

показана потім у Братиславі й Києві), «Формоутворення» (1999). Чудово виразивши відчуття непередбаченої рухливості буття — відчуття, що з'явилося наприкінці ХХ століття, виставки викликали жвавий інтерес інтелектуалів. Найважливішим інструментом передачі дійсності в експозиції стає кінокамера. Сполучаючи справжню реальність, відбиту в кінострічці, з поетичним словом, що конструює цю саму реальність метафорично, з наданням напруженого колориту живопису і твердістю графіки, експозиції виявляли потаєні змісти художньої свідомості: візуальні, слухові, емоційні. І ці змісти по — новому, незвично співвідносили людину з навколишнім світом.

Так, наприклад, реальність документального фотознімка порівняно з предметом мистецтва зненацька виявлялася неправдивою, несправжньою, позбавленою змісту. А уявлюване набувало статус щирої реальності.

Треба сказати, що здобутки групи «Літера А» Єсюніна, Борисова, Пичахчі, позбавлені поверхової цікавості й красивості, задали високу планку для живопису, що культивувався як засіб міркувань. Художники й зараз, перейшовши з покоління авангарду в класики, залишаються філософами-практиками в мистецтві. Поява такого живопису поряд із гравюрами Наталі Мироненко й Павла Макова, робило мистецтво останніх не випадковим самотнім феноменом харківської графіки. А включення в цей художній простір на початку 1990-х скульптора А.Рідного, ще виразніше показало, що передовий загін харківських художників вирвався за рамці психологічних і культурних звичок. 1995 р. у Харкові відбулася перша (за 70 років!) скульптурна виставка, організована Олександром Рідним, найвідважнішим харківським скульптором. Відтоді він є визнаним лідером харківської скульптури, що змінив уявлення харків'ян про призначення цього мистецтва, його можливі форми і матеріали. І, мабуть, він єдиний, хто, пізнаючи негатив сучасності, здатен дати йому їдкі, саркастичні оцінки. Так, розважаючи про маніпуляції людиною, скульптор створює гротескне оповідання, у якому маленькі фігурки людей,

потрапивши в мережі тїл й інших комунікацій, одержують відмірену кимось дозу інформації або життєвих соків. Не в силах знайти волю, людина б'ється в скляному келиху, подібно до метелика, що потрапив у пастку, або безтурботно симулює неіснуючу повноту життя. Еротизація мистецтва, що втимила своєю тотальністю, викликала появу лубочної серії пригод солдата Кривосуєва, яка презентує секс як спосіб розв'язання всіх проблем людства. В одній з композицій солдат Кривосуєв вступає в бій з танком, використовуючи могутню й непереможну зброю — власний фалос і, звичайно, перемагає. Завдання таких робіт — розвінчати неживе, звичне, що набило оскому. Звідси — дадаїстське глузування з плодів поп-культури. В одному з останніх проєктів Рідного «Цар Едіп» антична консоль підтримувала постамент поп-артівського об'єкта «Kiss your daddy». Духовна потреба, що трансформується у фізіологічний позив, — частий лейтмотив робіт майстри. Скульптор ставить діагноз сучасності. Звідси, заміна високого низьким, трагедії Едіпа — психоаналітичним діагнозом «едіпів комплекс». Подвійність змістів провокує ігровий початок, і Рідний «грає» азартно, запрошуючи глядачів до участі в «спектаклі». Як наслідок, задоволення мають і масовий глядач, й інтелектуал. Тут, дійсно, відбувається знищення кордонів і ровів між елітарним і масовим мистецтвом, що можна вважати одним із надбань мистецтва постмодернізму. Час покаже, закінчилася його епоха чи ще триває. «Реальний світ не безсенсовий, — після тривалого блукання й птахи повертаються назад», — написав Олексій Єсюнін у каталозі виставки «Арт-Акт 3–7–11». Судячи з подій художнього життя Харкова останніх років, реальність зримого, радість його споглядання повертається в мистецтво. А разом з ним більш переконливо, поза модою на гру в патріотизм, проявляється етнічний початок. А він, як група крові, або є, або не даний. Цей рідкісний дарунок національного бачення властивий деяким художникам Харкова: В.Дзюбенку, П.Мосю, А.Попову, А.Лисенку, В.Гонторову, що в останнє десятиліття став лідером націо-

нального (за образністю) живопису Харкова. Головна ж тенденція мистецтва останніх років виказує себе в суперечливому прояві й з'єднанні нових художніх і традиційних форм.

2004 р. відбулася виставка «Шляхами Васильківського», складена з пейзажів пленерних поїздок художників Харкова по тим самим місцям і містечкам, де створював свої роботи С.Васильківський. Виставка, що зібрала здобутки майстрів різних поколінь, показала, що традиції класичної пейзажної школи Харкова, не тільки живі, а і плідно розвиваються. 2006 р. юний випускник Академії дизайну Денис Чернов виступив організатором творчої групи «Інсайт», куди ввійшли 11 живописців і реставраторів, об'єднаних, за словами Чернова, «ідеєю творчості як осяяння». Осяяння ж художники випробовують виключно тоді, коли бачать реальну натуру, що вони й передають за правилами, переважно, класичного пленеру або імпресіонізму. Наприкінці 2007 – початку 2008 р. відбулася ширша виставка молодих харків'ян, здебільшого живописців. Добір виставкового матеріалу був зроблений інсайтівцями. У ньому триумфувало безпосереднє почуття реальної природи, її радісне сприйняття. Діапазон творчих устремлінь сьогодишнього мистецтва Харкова великий, крайні ж полюси в ньому посідають майстри, котрі спираються на традиції мистецтва вітчизняного реалізму, і художники новітніх форм творчості. Влітку 2008 року вчетверте у Харкові проходило Молодіжний фестиваль проєктів «Нон-Стоп-Медія», де в конкурсній програмі бере участь молодь до 30 років, що представляє актуальне й радикальне фото, відео й медіа — арт, інсталяції, об'єкти, гепенінги, а також традиційні види образотворчого мистецтва. На фестивалях головує незвичне, нетрадиційне, актуальне. Відеоарт, комп'ютерні проєкції виставкового матеріалу будують нові взаємини між твором мистецтва й реальністю, переміщаючи ці стосунки в простір віртуального існування. А в цьому просторі мова зображення активно трансформується у візуальний ряд

семіотичних знаків. Чи стане це переміщення генеральною лінією розвитку мистецтва? Тільки саме мистецтво може дати відповідь. Утім, сьогодні, розглядаючи чільні тенденції його розвитку в Харкові, усвідомлюєш, і не без задоволення, що попри всі зміни в житті, мистецтво продовжує свою гуманістичну місію — окультурення нових емоційних, психологічних просторів, які відкрилися в людині й у реальності. «Художник — сліпий крит, що прориває нори в часі, — пише ідеолог «Літери А» Андрій Пичахчі. — Існуючий лабіринт, що робить із неіснуючого часу. Час — плаский аркуш паперу, ні вчорашнє, ні сьогоднішнє. Ні завтрашнє, на якому недотепними руками політиків (...) надряпано історичні опуси, сьогоднішні закони й завтрашні прогнози (...) Тільки художники, як божевільні комахи, прогризають у ньому діри й воно стає

тяглим у глибину, тривимірним і кольоровим, як решето. Тобто, таке решето Часу (...), крізь яке ти (а ти один і є в усьому світі) дивишся на сонячний пейзаж. Із хмарами, що летять, деревами, травою, тощо — і, звичайно, не бачиш його, а тільки кольорові, променисті дірочки — фрагментики миттєвостей. А щастя, це — зараз; бути зараз. *Так Весь наш реальний світ (якщо не враховувати надряпане політиками й "владними структурами") створений (профрізений) мистецтвом*".

Хоч би як ми оцінювали цей уривок тексту (як документ вербалізованої художньої свідомості або як вираження самовпевненості творця, що творить світ), зрозумілою постає значущість сучасного мистецтва, його суперечливої множинності, в освоєнні того, що ще не виявилось матерією нової культури.