

Пластичні парадигми духовних сходжень Ю. Миська

МАРИНА ПРОТАС

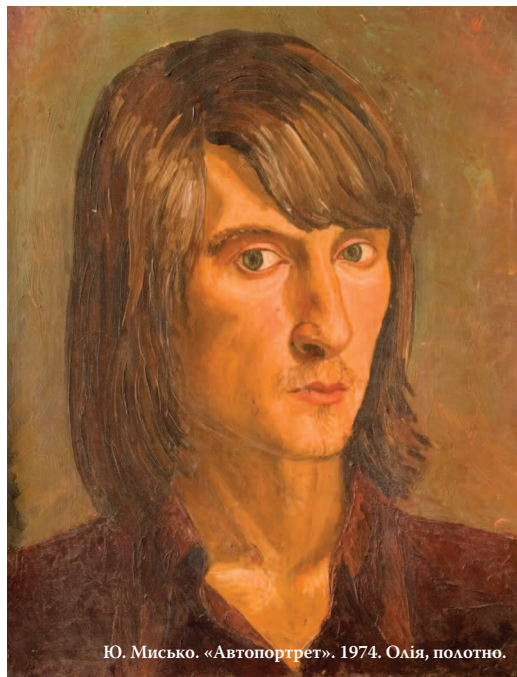
Сучасне мистецтво на засадах мультикультурного досвіду й переоцінки полістилістичних стратегій намагається сформулювати фундаментальну парадигму XXI ст. Декотрі з митців зачаровані виключно формально-просторовими гармоніями знакових систем. Інші ж — віддають перевагу трансцендентним медитаціям, намагаючись здолати світ матеріальних обмежень і вийти за обрії розгалужень часу, що їх еманують ейдичні енергії Абсолюту. Творчі засоби для виконання таких складних завдань різні: від послідовної адаптації кодів давніх міфів в їх модернізованих іпостасях, до синкретичного мислення, де, за словами Р. Барта, єднаються у гармонії світосприйняття три головні типи свідомості (уявлень): символічні, парадигматичні й синтагматичні. Постмодерністська строкастість цитувань в таких випадках використовується не за раді екстравагантних ефектів, а для поєднання форми і образної концепції твору в духовно-вартісні пластичні дискурси. Подібні шукання на ниві української скульптури викликають повагу і надію на подолання кризи культури: адже тотальний культ новизни і комерціалізація мистецтва, в умовах шаленого прискорення ритму буття, викликали численні розриви з традиційним культурним досвідом.

Футурошок заявляє про себе передусім в площині дефіциту збереження духовного ядра

цивілізації. Редукція культурно-мистецьких патернів на ниві, скажімо, монументальної скульптури від середини 1990-х років декларується численними псевдо-пам'ятниками: сантехніку, варенику чи деруну, огірку, шпичці, ліхтарю, різним хатнім тваринам, кіноакторам у ролях, героям відомих шлягерів, як от у виконанні Марка Бернеса «Я вам не скажу за всю Одесу...» Лавина китчевих скульптур спровокована падінням самого суспільного статусу скульптури, колись націленого на вічність трансцендентного досвіду покоління. Це явище світового формату, а не лише українське. Наприклад, гротескова бронзова постать шоу-зірки Кайлі Міноуг скульптора Пітера Корлетта прикрасила собою Мельбурн. В Дніпропетровську прецедент перевищив усі відомі скульптурні скандали: там на день народження місцевого бізнесмена його товаришами за одну ніч був споруджений бронзовий пам'ятник у центрі міста... Це реалії нашого часу. Соціокультурний стрес блокує здібність суспільства розрізняти кітч і технології культуріндустрії від непублічних духовних сходжень істинного мистецтва. Колективна свідомість застаріває, загрузає у тінях швидкоплинних форм буття. До того ж публічні митці створюють спокусливі поверхові арабески, зміст яких вичерпується симулякром — пастишем (копіями без оригі-



Фотопортрет Юрка Миська. 2006



Ю. Мисько. «Автопортрет». 1974. Олія, полотно.

нала, де мистецька форма, вичерпуючись зоровим ефектом, монтується з відомих лекал, простерилізованих від «трансцендентних вірусів» культурних кодів).

В якості винятку серед подібної продукції, котру найбільш консервативна еліта, наприклад, Британії сприймає, згідно досить непристойному визначенню британського міністра культури 2002 р., як «концептуальне лайно», зустрічаються «агітпроповські» ремінісценції інсталяцій. У 2007 р. одну з них продемонстрував Марк Уоллінгер, котрий отримав Тернерівську премію галереї Тейт за антивійськову інсталяцію «Держава Британія», що поєднує у собі політичну інвективу і гуманістичну спрямованість до справедливості.

Але, як би там не було, за теорією Е. Тоффлера, модульний митець залишається породженням модульного суспільства, в якому не він один стає типовою жертвою сучасності. На цьому «кризовому» тлі приємно усвідомлювати, що сьогодні в Україні активно працюють

митці, котрі тримають надійний зв'язок з традиційним культурним досвідом, використовуючи фахову майстерність як засіб реалізації власних творчих медитацій на шляху духовних сходжень. Одним з таких небагатьох подвижників свого діла є львівський скульптор Юрко Мисько. Поширена вітчизняним постмодерністським дискурсом 1990-х рр. концепція трансцензусу як метафізичного переходу від однієї реальності і стану свідомості до інших вищих рівнів, для Миська від початку фахової діяльності була очевидною нормою буття його творчості. Він і тепер постійно у русі — фактично і метафорично кажучи. Власне кредо Юрка визначає в динамічній площині пошуків сенсу фахової самореалізації: «Добрий скульптор — вважає він, — вічно в русі, в пошуках; йому огидне самозаспокоєння. Він прагне вилузити з матеріалу суть. Скульптура стає істотою, якою керують ті ж закони, що й нами».

Після Міленіуму сам час примушує мистецтво і культуру центрувати дискурс ХХІ ст.

навколо кластерів просторово-часових взаємозв'язків стилів і парадигм, міксації культурних імперативів, формуючих феномен *fusion cultural*. Тепер давні суперечки апологетів двох опозиційних цивілізаційних моделей «modern» і «antique/classical» втрачають свій сенс, оскільки історія довела, що створення нового є лише черговим циклом ресайклінгу (*recycling* — вторинне опрацювання минулих культуротворчих патернів на вищих рівнях свідомості). Зокрема, Г. Рід у середині 1960-х рр. виразив думку багатьох попередників, звернувши увагу на аналогії між революційними досягненнями авангардної пластики і наслідками фундаментального розлому палеоліту та неоліту. Дійсно, не можна не погодитися, що середземноморський кікладський ідол, або витвори народних майстрів океана завдяки ціннісним змінам початку ХХ ст. тепер сприймаються як абсолютно інноваційні: історична дистанція ніби зникає, коли сучасник

занурюється в колись створений «семантичний Всесвіт» (Ю. Лотман). Артефакти традиційних чи зниклих суспільств настільки міцно увійшли у структуру сучасного буття, що активно тиражуються як туристичні сувеніри, калькуються проектами дизайнерів різних фахових галузей. А на престижних аукціонах архаїчні артефакти випереджають рейтингові шедеври модерністської доби. Скажімо, 5 грудня 2007 на аукціоні Sotheby's в Нью-Йорку була продана за \$57,16 млн. месопотамська статуетка *Guennol Lioness* (3000–2800 до н. е.), естимейт якої майже вдвічі перевищував попередній рекорд для скульптури, встановлений за місяць перед тим бронзовою «Головою жінки» роботи П. Пікассо. Давній кам'яний талісман, що захищає від зла, у вигляді антропоморфної левиці, попри те, що перетворився на об'єкт надійного капіталовкладення, психологічно і естетично виглядав абсолютно сучасним, приголомшуючи суто



Ю. Мисько. «Чекає на лелеку». 2000. Марм.



Ю. Мисько. «Воскресіння». 1999. Вапняк. Івано-Франківськ.



Ю. Мисько. «Сфінкс»-2000. Львів. Київ.

естетичними якостями (високотехнічним поєднанням рельєфної графіки з круглим об'ємом твору, оригінальною контрапунктною архітектонікою композиції, пов'язаною з багаторівневою образно-концептуальною і магічною глибиною, тощо).

Втім, надмірне зростання суспільної уваги до минулого за різних причин та обставин підтверджує ідею культурологів про нашарування тектонічних плит минулих культурних імперативів на теперішні. Принаймні сучасна українська скульптура з легкістю демонструє широку шкалу культурних кодів, особливо традиційних міфологічно-релігійних образно-композиційних рішень. Е. Тоффлер був близьким до істини, коли на зламі 1960–1970-х рр. констатував: відбувся стрибок часу, і вся наша історія наздоганяє нас, але діапазон та якість змін тепер фундаментально інші, — через унікальне відчуття цілісності часу самими сучасниками, котрі змінюють буття відповідно до надзвичайного прискорення індивідуально-

го й об'єктивного часу. Так що сьогодні культурна динаміка історії визначає важливими в глобальному масштабі не формальні інновації, що виокремлюють творчість кожного митця як унікального автора, — але маркує в якості першорядної синтагму трансформації стильових стратегій, що зберігають надчасову актуальність в багатоплановому трансцендентному просторі *fusion cultural*. Відтак з позицій теоретика досліджувати досягнення митця, — а в даному разі, творчість львівського скульптора Юрка Миська, — уявляється більш доцільним в площині його особистого внеску в стильову еволюцію культурного розвитку. Адже стильові і технічні пошуки цього митця органічно вкладаються в загальний потік метаморфоз сучасного мистецького дискурсу. Кожного разу, під час турбулентних сходжень, він повертає дзеркало часу від минулого у майбутнє, висвітлюючи проблеми образотворення прозорими формулами пластичних висловів. Саме тому за огляду творів цього скульптора впадає в очі його вільне володіння історичною пам'яттю культури: Мисько опрацьовує як класичні стилі, так і модерністський досвід абстрактного формотворення, і в першу чергу — інформелю Баугаузу. Тут йдеться не лише про формально-пластичні розробки, але і про суто технічні винаходи. Скажімо, Юрко переймається поєднанням можливостей крихкої скляної чи льодової пластики з внутрішнім освітленням, що нагадує експерименти Архипенка із «світло-модуляторами», ідея яких виникла у геніального співвітчизника ще 1937 р., в той час, коли він викладав в Чиказькому Нью-Баугаузі. Ця ідея не давала спокою і батькові Юрка — відомому скульптору Еммануїлу Миську.

Слід зауважити: вітчизняний авангард початку ХХ ст., що вливався животворним потоком в діяльність Баугаузу і крокував з ним різними містами Європи й Америки, сповна повернувся до української скульптури в середині 1980-х рр. Тоді ж Ю. Мисько знайшов власну лінію творчості, яка виходила з тіні могутнього

таланту його батька. Тож так само, як колись стилістика Баугаузу, Юркова концепція творчості еволюціонувала від виробничої естетики. Випускник ЛДІПДМ (тепер ЛНАМ) тривалий час працював з металом, засвоюючи секрети майстерного підкорення матеріалу авторській ідеї. Але високофахова родинна культура розуміння і володіння зображувальними особливостями м'яких і твердих матеріалів на генетичному рівні мислення сприяла знаходженню Юрком синтетичного fusion-формовислову. Завдяки цьому абстрактність його творчих екзерсисів не сповзає на міліну беззмистовного знаку, а класичний веризм реалістичного портрету чи композиції збагачується красою ретельно відібраних узагальнень, що іноді утворюють додаткову власну мелодію просторових гармоній. Особливо яскраво такий синтетизм бачення проглядає в жіночих торсах, — це, наприклад, скульптура «Ніч» (2006), де увага до низки анатомічно акцентованих нюансів не сприймається в якості натуралістичної недоречності через толерантно узагальнений абрис фігури і фактурно-пластичну цілісність форми. Прийом, відомий ще митцям первісних часів, досить тяжко, на превеликий жаль, опановують сучасні українські скульптори, котрим бракує внутрішньої культури, і заважає прорватися з рівня брудної еротики у царину високого мистецтва. Мисько ж це робить не примусово, легко і аристократично. Іноді його абстрактні арабески в алузіях апелюють до світових зразків формовислову, де східні традиції, зокрема японський стиль «вабі», грають не останню роль, дозволяючи доповнювати лаконічність форм глибиною роздумів на важливі філософські теми. Так, композиція «Порив» (2005) має широкі асоціації, в тому числі з поширеною літературною метафорою романтичного вітрила серед розбурханих хвиль людських бажань і сподівань, де сама кольорова текстура мармуру естетично збагачує образ, насичуючи його емоційно і змістовно, заряджаючи глядачів оптимістичною енергією досягнень і перемог.



Ю. Мисько. «Портрет Степана Кишака». 2004. Гіпс тон.

Загально-гуманістичний сенс алегоричної композиції Миська «Світанок» (2002) також вигідно вирізняє її серед незліченного масиву кон'юнктурних торсів багатьох українських митців. Концепція цього твору переростає формат суто антропно-темпоральних роздумів, захоплюючи кола більш фундаментальних парадигм, де сучасника бентежать складнощі становлення української державності і культури, які досі намагаються позбутися нічних страхів минулого і остаточно пробудитися до реалістичного бачення.



Мирон Амбіцький та Орест Мисько 2003 р.



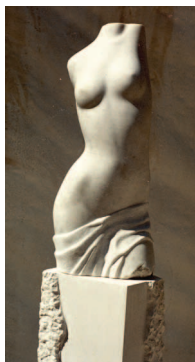
Фрагмент композиції Ю. Миська «Джерельце» 2002. Марм.

лій інформаційного світанку європейського буття. Метафізичний перехід (трансцензус) на цей філософській рівень Мисько запрограмував і просторово-композиційно, і фактурно, і емоційно-образно: на кожному рівні відбувається протиборство змісто-утворювальних елементів, причому розслабленість античного хіазису, як спокою і недовіри, тектонічно-толерантно трансформується у пружний вольовий імпульс самоактуалізації, спрямований жестом пробудження вгору, в нескінченність.

Знакові формули пластики стилю Баугауз трансформуються львівським скульптором за сучасними мірками у зовсім інші онтологічно-досконалі конструкції, адже інноваційний вклад Ю. Миська як автора в культурну скарбницю відбувається за умов обов'язкового модифікування культурного знаку, відповідно

до фундаментальної парадигми нашого часу, еквівалентної мультикультуралістської моделі *fusion cultural*. Причому адаптація різних геокультурних кодів здійснюється ним органічно: будь-які стильові матриці анналів історії скульптор пластично невимушено аранжує творчій інсайтом мисленням. До того ж, його композиції ніби забарвлені передчуттям майбутніх шукань, — не випадково головну стурбованість культурологів і соціополітиків інформаційного суспільства вже сьогодні викликають проблеми можливої втрати духовноціннісного ядра цивілізації. Мисько обстоює класичну концепцію гуманістичної культури, де, незалежно від стильових патернів, першорядну вартість його творчості складає пошук істини, гармонії і краси. Власне, для того, щоб поділяти таку позицію у наш вік розчарувань і хаосу, треба мати неабияку мужність, — адже скульптор не піддається на кон'юнктуру, і часто в умовах фінансової аскези й ніщезанскої ізольованості й самотності медитує на загальнолюдські імперативи. Про успіх подібного морального вчинку писав наприкінці ХХ ст. проф. Колеж де Франс П'єр Адо: «Матеріальна статуя змінюється залежно від бачення скульптора; проте коли і статуя, і скульптор, — одне ціле, коли вони існують у душі однієї людини, статуя стає лише уявою, а краса — станом абсолютної простоти і світла».

Візерунками позачасових символів з вкрапленням конкретики особистісного буття скульптора виникають численні «ню» Миська — чи не головного мотиву творчості скульптора. «Струмочок» (1989), «Кохана» і «Золота осінь» (1998), «Чекає на лелеку» (2000), «Джерельце» (2002) — різного шабля умовності твори, де тема жінки — коханої, матері й музи — лунає з юнацьким запалом, енергією, а разом з тим — із свідомим розумінням власній таємничої причетності до оновлюючих містерій життя. Врешті, своїми творами Юрко доводить постулат Платона, згідно якому істинне знання втілюється не системами складних концепцій, а йде від власного досвіду любові і щирих



Ю. Мисько «Світанок»
2001. Марм.



Ю. Мисько «Порив»
2005. Марм.



Ю. Мисько «Ніч» 2006. Гіпс, тон.

чуттів, що еманують світло внутрішнього космосу людини. Через любов здійснюється людська спрага Вічної краси і Блага — так стверджували Плотін і патристи, осібно Г. Нісський і Д. Ареопажіт.

На зламі ХХ–ХХІ ст., коли скульптор виконував названі та інші твори, апостол постмодернізму Борис Гройс стверджував, що у наш час мова бажання стає універсальним кодом розмови про трансцензус, про метаною, а спроби заперечувати цей постулат опиняються зухвалім запереченням самої суті мистецтва і творчості як таких. Мисько власними творами підтверджує: дійсно культурологічний перехід здійснюється тоді, коли особистість митця покидає статус пересічної людини під час інсайтного прозріння, що в традиційних суспільствах символізували ініціації з ритуалом посвячення і випробовуваннями символічною смертю в матеріальному світі задля народження в світі духовному. Проблема ж виникала при тлумаченні постмодерністським дискурсом матеріальної пам'яті системи медіа, що ставилася культуріндустріальними апологетами вище за традиційні констатації божественно-метафізичної культурної пам'яті, котра зухвало визнавалася зайвою. Мисько ж на цей рахунок має власну думку.

Міграція між різними культурними моделями та імперативами (давньогрецьким аналогом

чому була метаною) простежується в творчості скульптора на диво стало, і улюблене в постмодерністському дискурсі порівняння акту культурного трансцензусу з актом сексуальним він використовує неодноразово. Щоправда, внутрішня культура утримує митця в межах пристойного, Юрко визнає — ця метафора не нова, вона зобов'язана своїм виникненням (окрім міфів народів всього індо-арійського ареалу, праукраїнців тощо) філософським творам платоніків, і навіть ставить у центр композиційної програми ідею сократиків про людину, як дуальну істоту кентавра, півтварину-півбога. Втім, герменевтика такої пікантної метафори протягом часу змінювала акценти, внаслідок чого філософські поради Ямвліха і Порфирія, котрі колись намагалися спрямувати людську розбещеність на креативний рівень вселенських містерій життя, з часом забулися. Відтак декларований всіма рівнями сучасної культури сексуальний акт сьогодні вже не має на меті від-

дзеркалення міфологічних доктрин космічного творення, оскільки профанний ерос давно переміг космічного. Реклама, шоу-бізнес і мас-медіа паразитують на головних інстинктах людства, що дало право С. Хантінгтону висловитись доволі різко: ідеали західної культури не можна зводити до кітчу і поп-цінностей Голівуду, що експлуатують людські інстинкти і ненаситну спрагу любові, сексу, таємниць, героїзму, розкоші: таке спрощення вульгаризує істинні західні цінності, але взагалі неспроможне витіснити базову культуру країни-реципієнта. Тому, коли сучасні митці звертаються до теми сексуального акту, їм не завжди легко пройти між Сциллою і Харибдою і не запасти у відверту порнографію, — хоча, на жаль, приклади таких фіаско заповнили простір українського мистецтва. Та Миську вдалось зберегти честь і гідність, навіть втілити іронію сучасника в такому пікантному сюжеті, що маніфестує архаїзована за стилістикою монументально-декоративна композиція

«Кентавр» (2002). Інша невеличка «мінускульна» робота з пісковику, теж «Кентавр» (1992), опрацьовуючи модерністські традиції світової пластики (зокрема досвід «лінійної» пластики димансіоністів початку ХХ ст.) концептуально загострює головну проблему сучасної культури: зняття покрову таємничої сакральності з сексуального акту веде до духовної анігіляції, оскільки редукція цієї теми, навіть у вигляді ідеї Сократа про чистоту еросу, трактована у вузько приземленому сенсі, призводить до небезпечного забруднення екології культури і мистецтва, занижуючи їх статус до тваринного рівня. Мисько намагається витягнути цей дисбаланс. В маленькому кентаврі акт стає нематеріальною арабською в'язю «ісламі», нагадуючи чудернацьку квітку; в олеськівському — прадавнім монолітом міфічної тварини, що з переможним задоволенням бере реванш над усіма сучасними спекуляціями про метафізичне. Проте останнього разу, коли у Батурині 2008 р. Мись-



Ю. Мисько. «Божья мать». 2002. Вапняк. Слов'янська.



Ю. Мисько. «Елизавета». 2006. Пісок. С.-Петербург.

ко встановлює репліку цієї композиції, але під іншою назвою — «Бентежний дух Гетьманства», — стає очевидною його ставлення до духовного надчасового сенсу як головного призначення історії й людини.

Мисько щиро захоплюється жіночою природою і не приховує цього, та знову ж таки декларує емпатію толерантно, «не втомлюючись ліпити свою статую» (Плотін) — статую своєї душі, усвідомлюючи любов і емоції крізь філософські міркування та культурологічні алузії. Так, композиція «Протириччя» (2007. Muzeum w Stalowej Woli), візуалізуючи поміж аверсу і реверсу 2-х портретів героїв давній східний символ «їнь-янь», стверджує єдину креативну силу любові, що формує іншу вітальну енергію з гостроконфліктних протилежних сил, з протиборства яких народжується нове життя і нова гармонія, а локальні непорозуміння врешті обертаються глобальним виграшем, імпульсом створення нових світів, нових реалій буття. Для зламу

XX–XXI ст. така позиція митця принципова: він усвідомлює трагізм сучасного розлому між репродуктивним і нерепродуктивним еросом, де останній переміг в умовах доби контрацептивів. Відтак суспільство обирає бажання як симулякр затертої копії: у задзеркаллі спонтанно-емоційний імпульс репродуктивного акту стає свідомо раціональним, із запланованим втручанням науковців і лабораторних досліджень, тоді як чуттєва любов давно втратила взаємничену інтимність, і, злившись з маскультурою, перетворилась на порнографію, причому цнотливий ерос античності тлумачиться тепер лише в звуженій площині гомосексуалізму. Бажання і чуття, викривлені естетикою субкультур, стали нагадувати голем рабина Махараля: голем слугує, але не є справжньою людиною. Мисько намагається повернути ситуацію засобами високого мистецтва до норми, долаючи сатурналії затвердженням архаїчних імперативів краси, традиційних уявлень, де чоловіче начало



Ю. Мисько «Архангел». 2001. Гравертін. Хольція. Словаччина



Ю. Мисько «Безмежність». 2005. Пісковик, гр.



Ю. Мисько: «Вітрильник», 2007, Гр. Польща.

завжди активне, войовниче, де воно захищає жіноче. Та для Миська ця функція амбівалентна: любов як кара і водночас як місія. Він вбачає у жінці свій хрест, свою Голгофу. Ландшафтна скульптура «Несу свій хрест» (1989) тому слугує сповіддю: споконвічні відносини між жіночою та чоловічою сутністю є фундаментом нескінченного продовження життя, але складна формула взаємин має архітектурну конструкцію хреста, натякаючи на розп'яття, його розп'яття, як митця, батька і чоловіка.

Соціальні катастрофи кінця ХХ ст. сколихнули в країнах всього світу реставрацію релігійних цінностей, що на початку того ж століття були суттєво послабленими соціальними модернізаціями. Тепер же, за виразом Жилія Кепеля, відбувся рванш Бога. І цілком закономірно, що Мисько за допомогою інтегрального полікультурного світогляду (де традиційно-сакральна модель мислення набула чи не більшої привабливості, ніж футурологічно-урбаністичний досвід образотворення) відроджує старі традиції української монументальної сакральної пластики. Так, на пленері у Словаччині він виконує з травертину «Архангела» (2001), а в Україні — постать «Христос скорботний» з пісковика (1990), або складну композицію-розп'яття «Воскресіння» (1999), що стала для самого скульптора глибоко символічною: адже безпосередньо під час

цього пленерного завдання Юрко захворів, але зміг здолати небезпечний недуг. Обидві скульптурні композиції апелюють до т. зв. «фігур» і уклінних розп'яття, поширених на Закарпатті ще з середньовіччя і на початку ХХ ст., поки радянська ідеологія не знищила цю традицію. Час відновлює справедливість, але скорботний тягар розуміння міри людської недосконалості поглиблює сум кращих представників культурної еліти нації, що додає нової болі невимовленому трагізму роздумів «Христа скорботного», оточеного сфумато мерехтливого просторо часу, що зачепилося за фактурні зморшки поверхні скульптури, як за людські зморшки жалю і надій.

Незліченні драми історії вибудовують в творчості скульптора окрему лінію, і скульптор ретельно осмислює глибоко метафізичну ідею часових колапсів в еволюції людських цивілізацій. Власні міркування він втілює у монументально-декоративних композиціях



Ю. Мисько. Крижана підставка у барі «Martell». Київ.

інформельної стилістики: «Вир» (2000), «Божий млин» (2002), «Нескінченність» (2005). Остання робота має дві версії — станкову, а також у вигляді надгробка, з однаковим образно-змістовим успіхом працюючи в кожному контексті. Ненав'язлива філософічність мислення скульптора дозволила йому виконувати абсолютно творчі проекти в галузі мартирологічної пластики, та навіть тут широко використовувати діапазон світових традицій, синтезуючи всесвітньо відомі зразки сакральної пластики з місцевими. Скажімо, коли відвідувачі Личаківського цвинтаря раптом натрапляють на його цікаву репліку відомого твору Поля Ландовські (поляка французького походження, фігура Христа Спасителя якого, виконана за проектом Еторе да Сильва Коста протягом 1922–1931 р., піднеслась над Ріо-де-Жанейро), то ця культурна цитата Юрка Миська вражає несподіваною гармонією обраного пластичного рішення з історично сформованим меморіальним комплексом, де скульптури стиля модерн і арт-деко, зокрема в численних польських надгробках, далеко не рідкість, складаючи органічний ансамбль кладовища.

Визначаючи добу зламу ХХ–ХХІ ст. як час «після-сучасності», вчені схильні констатувати, що всім нам довелося жити в епоху змін, коли «немає правил, але є тільки вибір, коли діє не мода, а її вплив, коли не друзі, референтні групи, соціальне оточення визначають вибір індивідуального споживача, а символи його оточення. В плані методології відкривається можливість використання таких методичних процедур, основу яких складають досягнення в області герменевтики, семіотики, феноменології, етнографії, інтроспекції». Приймаючи зміни часу як даність, Мисько між тим впевнений, що культура мистецької творчості не повинна оглядатися на владу та матеріальний достаток, а якщо так трапляється — то слід говорити про велику суспільну біду, адже справжнє мистецтво спрямовує людину не до формальних жестів-маніфестацій стерильних субкультур,



Ю. Мисько «Протиріччя» 2007, гр. Польща.



Ю. Мисько «Портрет В.Кауфмана». 1982. Гіпс, тон.

але до позачасових високих людських якостей внутрішньої цивілізованості, що власне і надає мові мистецького вислову не легковажної майстерності дизайнерського стайлінгу, на кшталт «пестоців байдужого буття» (А. Камю), а вагомого статусу змістовної формально-образної структури, емоційно-чуттєвої і духовної глибини ідей, цінних не фабулою і не поверховою рефлексією, а тим, що за ними відкривається — абсолютним простором краси і гармонії.

Таке надзавдання Мисько ставить перед собою кожного разу, коли працює з найбільш складним технічно і образно-композиційно жанром скульптури — портретом. Титул доброго портретиста здобути серед колег неймовірно тяжко, особливо після досконалої майстерності портретів Еммануїла Миська. Втім, і в цій галузі мистецького вислову Юрій Мисько має добрий досвід, принаймні в кращих творах жанру: він



Ю. Мисько «Несу свій хрест». 1989. пісковік



Ю. Мисько
«Несу свій хрест». 1989.
пісковік

явно знаходить власний стиль діалогу з портретованими, уникаючи простого наслідування манери батька. Ю. Мисько виявив себе не просто психологом, — він зміг провести паралель між постмодерністською концепцією трансгресії і класичним платонівським баченням простору духу. Важко не звернути увагу на певну специфіку багатьох портретів Миська — його герої ніби поринули у власні спогади, роздуми, мандри духу і часу. Їхні очі заплющені, або напівприкриті, або їх заміщує таємнича порожнеча, чи вони ховаються за непрозорими площинами окулярів, як у блискучому гранітному портреті батька. Такими є: «Портрет Зені» (1982), «Чоловічий портрет. О. Дяченко» (1982), «Портрет В. Кауфмана» (1982), «Акіф» (1986), «Портрет» (1990), «Портрет С. Кищак» (2004). Щоправда, ігрова тенденція постмодерністського міксу класичного портрету з реді-мейд цитуванням дозволила у випадку з портретом Кауфмана створити низку сімулякрових версій — «одягнути» реальні сонцезахисні окуляри, прилаштувати волосся... Інша, імпресіоністська манера збереження таємничо-оксамитового погляду, що тане в фактурному сфумато, теж використовується скульптором як варіант інтерпретації внутрішньої заглибленості і самоаналізу героїв: «Орест» (1987), «Ростик» (1987), «Леся» (1996), «Мирон Амбіцький» (2003). Звісно, тут можна формально говорити про ремінісценції поширеної від 1970–80-х років концепції «героя, що розмірковує». Але



Ю. Мисько «Етюд», 1985. Глина.



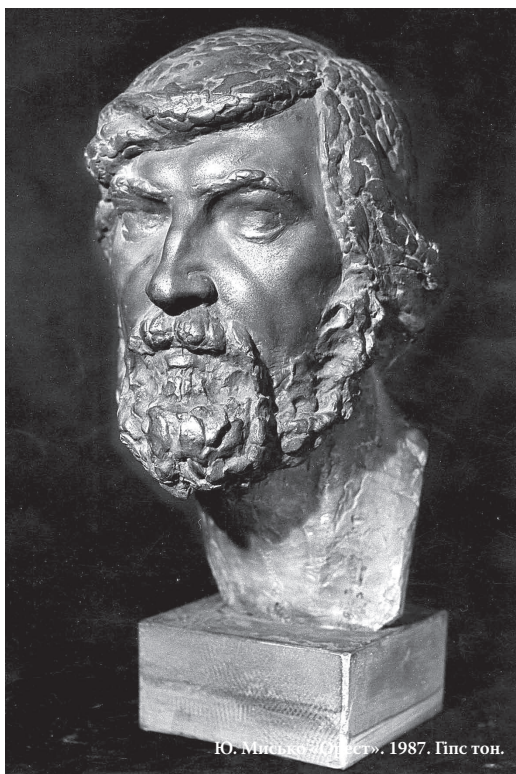
Ю. Мисько «Батько» 1987. Гр.

мотиви на перший погляд припустимого такого композиційного рішення протилежні тим, котрі панували за радянських часів. В даному разі Миська не турбує соціальна інвективність естетичної програми портрету, що дистанціюється від несправедливостей дійсності. Навпаки, він звертається до філософської класичної

традиції самовдосконалення і пізнання істини, де «свідомість — кут бачення, центр перспективи. Для нас наше «Я» збігається з цією відправною крапкою, дозволяючи споглядати весь світ або нашу душу» в умовах абсолютної тиші і не діяння. Точніше висловився Платін: треба перестати просто дивитись, а, заплющуючи



Ю. Мисько «Памяті ненароджених» 1989. Гр.



Ю. Мисько «Мудрість», 1987. Гіпс тон.

матеріальні очі, намагатися бачити духовним зором, тобто, перебуваючи в стані абсолютного спокою-медитації, коли акт думки трансформується в діяльність духу, слід навчатися вдивлятися в себе самого, повертаючи очі у власні глибини. І тоді, як виголошував дельфійський оракул, ти пізнаєш всесвіт та богів. Цей метод самопізнання був властивим і української філософської думці, і українським авангардистам початку ХХ ст., і цілком має право на власну нову актуалізацію у ХХІ столітті, — у творах Юрія Миська зокрема.

Розуміння соціальної і гуманістичної важливості власної місії, прагнення самовдосконалення на шляху пізнання істини дозволяє митцю рухатися у продуктивному напрямі і творчо повноцінно самореалізовуватися, так, що, згідно вислову Б. Гройса, стає не важливим, «де ми розпочали і куди трансцендували — важлива сама фігура переходу».

На цих засадах особлива вдача та, власне, образ буття самого Юрка Миська набувають суттєвого культурологічного сенсу: його думки, дії, чуття і власне кредо постійно перебувають у стані становлення, рухомої трансформації, зупинити які лише на мить здатен мистецький твір як предметно-матеріальний аргумент гравітаційно сконденсованої у гармонію форм невліткої енергії істини. Скульптор в прямому і переносному сенсі постійно в дорозі: він мандрує шляхами традиційних видів та жанрів скульптури, живопису, метало-пластики, працюючи в портреті, композиції, анімалістиці; він експериментує з матеріалами, техніками, опрацьовуючи можливості м'яких і плавких матеріалів (метал, бронза, пластик, скло, глина...), твердих і крихких (лід, камінь, дерево...), зупиняючи аморфність піскових мас в образно-композиційних складних конструкціях («Рекорд Росії», «Олег Скрипка» 2006); він студіює різні стилі та технології формовиразу від давніх прийомів до дивовижних новітніх розробок (льодовий антураж бару «Martell» у Києві, 2007); він виходить за межі станкової пластики в царині

монументальної («Оратор» 1992), меморіальної (пам'ятники Д. Квітковському (2002), А. Барановському (2006), Е. Миську (2007), монументально-декоративної («Пам'яті ненароджених», 1989), а також мінускульної скульптури майже мініатюрних розмірів, вирішуючи при цьому складні, як суто теоретичні так і практичні питання в галузі фахової майстерності. Свої спостереження і досвід Юрко занотовує у розділах унікально-фундаментального трактату, присвяченого скульптурі, і тим відроджує ще одну загублену митцями у часі традицію науково-епістолярного спадку.

Скульптор прагне допомогти людям з обмеженим зором відчутти красу гармонії гнучких й фактурних форм, перекладаючи мову об'ємно-просторових і образно-композиційних співвідношень у мелодію тактильного бачення світу («Вітрильник», 2007. Muzeum w Stalowej Woli, Польща).

Врешті, унікально-авторський стиль Миська-скульптора теж постійно мандрує: реалістичний, бароковий, абстрактний або мінімалістсько-конструктивістський, він апелює то до стилістики Баугаузу (зокрема, до гнучких-плинних форм дизайну Ле Корбюз'є), то наближається до арт-деко та львівської сецесії, а іноді навіть поринає в субкультуру кітчу, виконуючи у піску ігрову композицію «Місто в опіумі» (2006). Так само, як творчість, емоційний портрет самого скульптора не може бути однозначним: Юрко Мисько блискуче поєднує феєрію щирих емоцій і внутрішніх станів. То він жартівливий, то — серйозний, зібраний і сконцентрований, то філософсько-споглядальний, елегантний, то здивований, і захоплений. Нескінченну шкалу чуттєвих станів душі митця доповнюють його твори, котрі розкривають скульптура: то як до нестями закоханого парубка, то як тактовного зрілого чоловіка, що пізнав радощі і мудрість плодів буття, розглядаючи за палкими бажаннями юності одвічну драму, де ерос земний і космічний розіпнули мистецтво між життям і небуттям...



Ю. Мисько «Золота осінь». 1998. бр., гр.

Юрко завжди різний, але так само і легко впізнаваний, особливо як скульптор і як особистість. При всьому тому, його важко назвати маргіналом, оскільки він залишається перш за все скульптором і дбає про традицію та збереження навичок фахової майстерності, простежуючи її від минулих поколінь різьбярів і передаючи фахові секрети молодій генерації митців. І, знову ж таки, у щоденно-приватному житті він не зупиняється: трансцендуючи буквально і метафорично між Києвом, де мешкає його родина, та Львовом, де він викладає в Академії, і де також навчаються та працюють його діти. Він сповна платить данину і вільній творчості, і копіткій турботі про близьких та друзів, і, залишаючись аристократичною натурою, не цурається брудної праці. Він справляє враження переконаного романтика-філантропа,

що завжди простягне руку допомоги, навіть якщо сам буде у скрутному становищі. Продовжувати спонтанний панегірик можна було б і далі, але вже тепер є підстави для аргументованого висновку: Мисько людина не лише талановита, але — людина великого серця, не зіпсована бізнесовою кон'юнктурою; тобто така, що не ставить власні переконання і фахову культуру в залежність від недорозвинутих смаків заможних замовників, навіть якщо сам заходить на межі фізичного виживання. Відверто кажучи, ці його якості гідні шани з боку сучасників, адже, якщо згадати твердження великих скульпторів, зокрема, Родена, — страждання серця і духа, або буттєва скрута для творчої людини є гарантом високого рівня її професіоналізму та гуманістичної цінності творів цього скульптора тепер і в майбутньому.

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М., 1989. — С. 251.
2. Тіні забутих предків. Український симпозиум скульпторів. — Коломия, 2000. — б/п.
3. *Read H.* New Realms of Art // New Frontiers of Knowledge. — Washington, 1957. — P. 77; *Read H.* A concise history of modern sculpture. — New York; Washington, 1965.
4. *Тоффлер Э.* Шок будущего. — М., 2004. — С. 29.
5. Вища школа будівництва й художнього конструювання, або Staatliches Bauhaus виникла 1919 р. у Веймарі під час злиття двох шкіл: Саксонської школи образотворчих мистецтв і Веймарської школи промислового дизайну. Ця ідея належала відомому архітектору-новатору Вальтеру Гропіусу, апологету функціоналізму, засновнику німецького дизайну, що мріяв поєднати мистецтво і дизайн у повсякденні сучасників.
6. *Адо П.* Плотин, или Простота взгляда / Пер. с франц. Е. Штоф. — М., 1991. — С. 15.
7. <http://us.geocities.yahoo.com/v/adsq>; <http://www.geocities.com/SoHo/Exhibit/6196/mesto.htm>; <http://www.geocities.com/SoHo/Exhibit/6196/publish.htm>.
8. *Хантингтон С.* Столкновение цивилизаций. — М., 2005. — С. 77, а також 78–79.
9. Див.: <http://marketologi.ru>.
10. *Адо П.* Плотин, или Простота взгляд... — С. 24.
11. *Плотин.* Эннеады. — К., 1995. — С. 23.
12. <http://us.geocities.yahoo.com/v/adsq>; <http://www.geocities.com/SoHo/Exhibit/6196/mesto.htm>; <http://www.geocities.com/SoHo/Exhibit/6196/publish.htm>.

Анотація. Ю. Мисько — сучасний львівський скульптор. Працює в станковій, монументальній і монументально-декоративній пластиці. Експериментує з різними матеріалами (метал, лід, пісок, скло), але головну перевагу віддає роботі в традиційним бронзі і каменю.

Ключові слова: станкова, монументальна і монументально-декоративна скульптура; стиль інформель; український портретний жанр; скульптурні пленери.

Аннотация. Ю. Мисько — современный львовский скульптор. Работает в станковой, монументальной и монументально-декоративной пластике. Экспериментирует с разными материалами (металл, лед, песок, стекло), но главное предпочтение отдает работе с традиционными бронзой и камнем.

Ключевые слова: станковая, монументальная и монументально-декоративная скульптура; стиль информель; украинский портретный жанр; скульптурные пленеры.

Annotation. Yu. Mys'ko is a modern Lviv sculptor. Works in easel, monumental and monumental-decorative plastic art. While experimenting with different materials (metal, ice, sand, glass), he prefers traditional ones — bronze and stone.

Keywords: easel, monumental and monumental-decorative sculpture; informel style; Ukrainian portrait genre; sculptural open airs.