

Мистецтво Харкова на зламі сторіч

ЛАРИСА САВИЦЬКА

Виникла у вітчизняній культурі останніх двох десятиліть перехідна ситуація, що викликала переоцінку всіх цінностей, гостро торкнулась сучасного художнього процесу, поставивши перед мистецтвознавством проблему осмислення його тенденцій. У період падіння авторитету вищих відомств, що доглядають за громадянами, коматозного стану Спілки художників, мистецтво вийшло з-під контролю чиновників різного рівня, порушивши границі того, що традиційно вважалось правильними і неправильним. Тим самим, мистецтво, з одного боку, відбило частотальних змін, а з іншого, — ці зміни продиктувало. Як брало участь у цьому процесі образотворче мистецтво Харкова? Яке його місце у загальноукраїнському художньому просторі? Шлях сучасного мистецтва у всій його складності, звичайно, ще важко визначити, оскільки світ, про який сьогодні говорить мистецтво, не завершив свого становлення. Але все-таки загальні конструкції, що зв'язують минуле й сьогодні, проступають. І я спробую намітити основні контури мистецтва Харкова як сучасник його перетворень та змін.

«Лихі» 90-ті вважають головною ареною художніх подій, які привели вітчизняну культуру до відновлення. Якщо взяти до уваги кількість виставок, резонансних художніх акцій, появу творчих об'єднань, інтенсивних зв'язків

з європейськими центрами мистецтва, з цим не можна не погодитися. Але все-таки, на мій погляд, поворот до відновлення мистецтва був позначений десятиліттям раніше, однозначним він не був, проходив декількома шляхами й охоплював усі види мистецтва. Загальним у переорієнтації його галузей було звертання до досвіду авангардного мистецтва початку ХХ ст. й освоєння різних іпостасей постмодернізму. Переплетення обох тенденцій проходило своєрідним контрапунктом на тлі традиційного за змістом і формою нарративного мистецтва.

До класичного авангарду першими звернулися музиканти. Вони реанімували завіти футуризму, ввели у тканину музичних добутоків немюзичні звуки. Виконання такої музики проходило переважно у вузькому колі самих музикантів або в концертних залах Голландії, Німеччини, де недоліку в аматорах авангардної музики не було й немає. Сценографи, починаючи із кращої постановки 80-х — п'єси І. Кулиша «Мина Мазайло» у колишньому Театрі Леся Курбаса, згадавши завіти великого режисера, насмілилися зруйнувати замкненість сценічного простору, зробивши глядача його співучасником. Фотохудожники першими показали харків'янам творчі результати еротизації мистецтва як дискурсу авангардного мистецтва й генерального напрямку постмодернізму. Заго-

стрений інтерес до оголеної природи, не тільки жіночої, але й чоловічої, перетворення «ню» на форму й на спосіб втілення ідей, далеких від естетичних, міг призвести й приводив до скандалів. Через день після відкриття в художньому музеї заборонили виставку Бориса Михайлова. Художник виставив серію великоформатних робіт, знятих з оголеної чоловічої природи. Її природне, родове призначення символізували штучні фалоси, що прикрашають то одну, то іншу частину тіла натурщика. Виставку закрили, виразивши побоювання за дитячу вразливість. Вимір мистецтва реальністю видимого залишалося критерієм цінності для більшості глядачів, забезпечуючи підтримку творчості звично реалістичних форм, що зберігали вірність жанрової диференціації, а головне — традиційним етичним нормам. Вихід за межі етичного у мистецтві був конфліктом, як це трапилося з Борисом Михайловим і пізніше зі спектаклями С. 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 вчився в Г. Бондаренка, який закінчив у свою чергу майстерню К. Петрова-Водкіна, незаперечним авторитетом серед молодих живописців і графіків 80–90-х.

Відомо, що передовий загін мистецтва країни у цей період активно йшов від оповідально-подійних композицій до філософсько-поетичних вишукувань, до образності, що міркує та споглядає. Художня мова непомітно й природно трансформувалася у постмодерністський палімпсест неясних станів, неоднозначних змістів, карнавальну гру значень, збільшуючи область почуттів і привносячи у них тяжіння до вигадливого. У Харкові ця тенденція позначилася переважно у творчості молоді, що визначила себе або почала працювати саме у 80-ті. Серед них слід відокремити насамперед графіків (сьогодні вони вже кла-

сики українського мистецтва) Наталю Мироненко, Олену Кудінову, Павла Макова. Окремої творчої групи вони не становили, хоча неодноразово виставлялися разом. Поєднує їх багато чого: роки навчання в Харківському художньо-промисловому інституті, культура творчого мислення, далека від усякої епатації, що дисонує, б'є по нервах засобами форми. Близькість позначене й тяжіння художників до одного героя, — Часу, що стає, що біжить, руйнуючи світ, і творить людські відносини й почуття. Час — головний співрозмовник Н. Мироненко, Е. Кудінової, П. Макова. Графічні аркуші майстрів, що вміщують у себе безліч прикмет культурних світів, що вибудовують багатопланове поле неоднозначних змістів, та зв'язують культуру минулого й очікування сьогодення, були й залишаються найбільш виразним проявом постмодерністської образності у 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 знаходженні художньої незалежності, і — в суспільному визнанні її результатів. У Харкові, де графіка з часів 1920-х займала дуже вагоме місце, цей факт очевидний. Ще більш явно важливу роль графіки в художнім житті Харкова показала організація й проведення, починаючи з 1988 р., триєнале графіки й естампа «4-й Блок». Збираючи навколо себе графіків, дизайнерів, триєнале акумулювало креативні сили широкого стилістичного діапазону. Рідкісна можливість знайомства зі світовим графічним досвідом була й залишається важливим чинником творчих успіхів харківських графіків.

Що ж стосується живопису 80-х, то її розвиток відбувався на декількох рівнях. На рівні андерграунду існували абстрактивісти, що мали стійку, але глуху славу, що не давала засобів до існування. Так само, як абстрактивісти інших українських міст, вони переплав-

ляли воедино спонтанну емоційність абстрактного експресіонізму, фовізму, раціональність конструктивізму. Серед них виділю архіталановитого Юрія Шейна, чиї виставки незмінно ставали культурною подією міста. Однак, флагманом живопису Харкова у 80-х абстрактивізм не став.

Живопис розвивався не шляхом радикальної відмови від фігуративності, традиційних зображально-виразних засобів, а шляхом трансформації сюжетних змістів, переходу 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, а пізніше була розвинена Вачаганом Нараяном, Тагуї Барсяганом, 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 80-х перейшов у бурхливі 90-ті. Потік, що заповнив тоді виставкові зали, за художньої інформацію відрізнявся полістилізмом, його творчий рівень був украй нерівний. Мірило цінності — «це може бути», — що з'явилося незабаром тоді, якийсь час слугувало єдиним інструментом оцінки місцевого мистецтва. Результати його використання були суперечливі й у той же час симптоматичні для часу змін. Здавалося, що границі між професійним і профанним мистецтвом пересічені, й всі рови, як до того призивав Л. Фідлер ще 1969 р., засипані. Але відсутність границь компенсувало збирання художників у творчі групи. 1988 року виставка «9-я», що об'єднала живописців, графіків і одного скульптора, дала імпульс до створення творчого експериментального об'єднання «Літера А», що стало головною подією мистецтва Харкова 90-х. До нього увійшли дизайнер і живописець Андрій Пичахчи, два графіки за освітою, два Олексія — Єсюнін і Борисов, Віталій

Куликов. Технічна освіта останнього робила його вільним від спогадів про художні правила, і він почав з концептуальних полотен, паралельно займаючись фотографією, з якої пізніше «просунувся» у Європу. 1989 року «Літера А» показала першу виставку «Афро-89», потім, що стала легендою, — виставку «Посвята Ван Гогу». Художній рівень живопису свідчив: ціль молодих майстрів — винятково творча. При явних новаторських устремліннях, вони залишилися прихильниками класичної традиції живопису. Під цією традицією я 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. Літеровців приваблював класичний авангард, що перебував під забороною. 1990 року група видає альбом «Завіса для художника». Він існує у декількох екземплярах, винесених тайкома із книжкової фабрики «Соціалістична Харківщина». На купівлю вже надрукованого тиражу грошей не вистачило, і його варварськи пустили під ніж. Альбом, затертий руками тих, кому він не дістався, але хто жадав його подивитися, — важливе свідчення любові художників до живопису як предмета серйозних міркувань. Такого альбому в ті роки не мала жодна українська група. В альбомі харків'яни так визначили своє творче кредо: «...Нам здається, зміст мистецтва глибший, ніж просто прикраса життя, або навіть "відбиття" дійсності. Що нею відбивати? Для цього є дзеркало — досить великий винахід людства. Мистецтво пов'язане з іншими законами <...> Що робити з питаннями, на які немає відповідей? — У чому сенс життя? Або от: Бути або не бути? — Або: Чому людина вмирає? — Чому любить? — Чому вірить? Не до самовираження, хочеться спочатку щось зрозуміти. Кожна робота, кожна виставка — може бути, хоч маленьким кроком до відповіді...» У цих словах — головний зміст творчості художників «Літери А». І це не могло не виділити май-

стрів і не привернути до них уваги. Увага Дизи Нюрнберга, що мав в місті-побратимі Харкова Нюрнберг галерею «Zabo», виявилось доле-носним. Дизи зіграв роль менеджера. Знаючи кон'юнктуру європейського ринку мистецтва, він «запустив» у Європу молодих художників, вони мали успіх творчий і комерційний. Розглядаючи каталоги виставок, що пройшли за участю харків'ян у галереї «Zabo» у Нюрнберзі, у Кілі (DRK-Forum), виставок «Consument Art», усвідомлюєш: роботи групи «Літера А» не тільки вписуються у загальний ряд здобутків європейських художників, вони його представляють. Звичайно, це був успіх, і важливий він не тільки для самих учасників, а й харківського живопису в цілому. Суспільний статус групи виріс, назва «Літера А» стало брендом. Діяльність літеровців помітно поживила художнє життя, давши імпульс серйозним творчим пошукам, акціям, що поєднують різні види мистецтва. У цих акціях відбилася важлива особливість сучасної культури — прагнення до нової художньої цілісності, до єдності, що зберігає множинність. Відповідно до внутрішньої інтенції мистецтва, ціль однієї із синтетичних виставок «Арт Акт 3–7–11» 1998 р. була визначена так: «Мета зустрічі — у самій зустрічі. Наприкінці циклу руху можливе виникнення нової мети. Можливо, виникнуть якісь не виявлені дотепер зв'язки й змісти, що ширяють у трансі індивідуального простору. Тут радше рух один до одного з метою один одним виміряти один одного, не гублячи себе, але здобуваючи досвід міжособистісного спілкування». Помітна риса акцій — прагнення маніфестувати свою діяльність словесно. Літературно оброблений текст, достаток цитат з філософських трактатів, вихід у простір поетичних строф — загальне місце художніх акцій 90-х. Серед них особливо запам'яталися виставки О. Єсюніна й фотохудожника Андрія Авдеєнка: «Алфавіт» (1997), «Звіт інопланетянина» (1999), показана потім у Братиславі й Києві, «Формоутворення» (1999). Чудово виразивши відчуття, що з'явилося

наприкінці ХХ ст., непередбаченої рухливості буття, виставки викликали жвавий інтерес інтелектуалів. Найважливішим інструментом передачі дійсності в експозиції стає кінокамера. Сполучаючи реальну реальність, відбиту в кінострічці, з поетичним словом, що конструює цю ж реальність метафорично, із вкрапляннями напруженого колориту живопису і твердістю графіки, експозиції виявляли потаємні змісти художньої свідомості: візуальні, слухові, емоційні. І ці змісти по-новому, незвично співвідносили людину з навколишнім світом.

Так, наприклад, зненацька реальність документального фотознімка у порівнянні із предметом мистецтва виявлялася неправдивою, несправжньою, позбавленою змісту. А уявлюване здобувало статусу щирої реальності.

Треба сказати, що здобутки групи «Літера А» Єсюніна, Борисова, Пичахчи, позбавлені поверхневої цікавості й краси, задали високу планку для живопису, що культивався як засіб міркувань. Художники й зараз, перейшовши з покоління авангарду в класики, залишаються практикуючими філософами 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 90-х скульптора О. Рідного ще більш виразно показало: передовий загін харківських художників вирвався з рамок звичок психологічних і культурних. 1995 року у Харкові відбулася перша (за 70 років!) скульптурна виставка, організована Олександром Рідним, найбільш відважним харківським скульптором. З того часу він — визнаний лідер харківської скульптури, що змінив уявлення харків'ян про призначення цього мистецтва, його можливі форми і матеріали. І, мабуть, — єдиний, хто, пізнаючи негатив сучасності, здатний дати йому їдкі, саркастичні оцінки. Так, міркуючи про маніпуляції людиною, скульптор створює гротескне оповідання, в якому маленькі фігур-

ки людей отримують відміряну кимось дозу інформації або життєвих соків. Не в силах знайти волю, людина б'ється в скляному келиху, подібно метеликові, що потрапив у пастку, або безтурботно симулює неіснуючу повноту життя. Еротизація мистецтва, що стомила своєю тотальністю, викликала появу лубочної серії пригод солдата Кривосуєва, що презентує секс як спосіб рішення 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 звичне, що набило оскому, неживе. Звідси — дадаїстське глузування над плодами поп-культури. В одному з останніх проєктів Рідного, «Цар Едип», антична консоль підтримувала постамент поп-артівського об'єкта «Kiss your daddy». Духовна потреба, що трансформується у фізіологічний позив, — частий лейтмотив робіт майстра. Скульптор ставить діагноз сучасності. Звідси заміна високого — низьким, трагедії — психіатричним діагнозом «едипів комплекс». Подвійність змістів провокує ігровий початок, і Рідний «грає» азартно, запрошуючи глядачів до участі в «спектаклі». У результаті одержують задоволення й масовий глядач, й інтелектуал. Тут, дійсно, відбувається знищення границь і ровів між елітарним і масовим мистецтвом, що можна вважати одним із завоювань мистецтва постмодернізму. Чи закінчилася його епоха, або вона ще триває, час покаже. «Реальний світ не беззмистовний, — після довгого скитання 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 в мистецтво повертаються. А разом з ним більш переконливо, поза модою, у грі у патріотизм проявляється етнічний початок. А він, як група крові, — або є, або не дано. Цей рідкісний дарунок національного бачення властивий деяким художникам Харкова:

В. Дзюбенку, П. Мосю, А. Попову, А. Лисенку, Віктору Гонтарову, що став в останнє десятиліття лідером національного (за образністю) живопису Харкова. Головна ж тенденція мистецтва останніх років проявляється в суперечливому прояві й з'єднанні нових художніх форм і традиційних.

2004 року відбулася виставка «Шляхами Васильківського», складена з пейзажів плернерних поїздок художників Харкова по тих самих місцях і містечках, де створював свої роботи С. Васильківський. Виставка, що збила добуток майстрів різних поколінь, показала, що традиції класичної пейзажної школи Харкова, не тільки живі, але плідно розвиваються. 2006 року юний випускник Академії дизайну Денис Чернов виступив організатором творчої групи «Інсайт», куди ввійшли 11 живописців і реставраторів по утворенню, «об'єднаних, — за словами Д. Чернова, — ідеєю творчості як осяяння». Осяяння ж художники випробовують винятково побачивши реальної природи, що вони й передають за правилами переважно класичного плернеру або імпресіонізму. Наприкінці 2007 – на початку 2008 р. відбулася більша виставка молодих харків'ян, переважно живописців. Відбір виставкового матеріалу був зроблений інсайтовцями. У ньому тріумфувало безпосереднє відчуття реальної природи, її радісне сприйняття. Діапазон творчих устремлень сьогоденного мистецтва Харкова великий, крайні ж полюси в ньому займають майстри, що опираються на традиції мистецтва вітчизняного реалізму, і художники новітніх форм творчості. Улітку 2008 р. четверте у Харкові відбувся Молодіжний фестиваль проєктів «Нон-Стоп-Медія», де в конкурсній програмі узяла участь молодь до 30 років, що представляє актуальне й радикальне фото, відео й медіа-арт, інсталяції, об'єкти, хеппенінги, а також традиційні види образотворчого мистецтва. Незвичне, нетрадиційне, актуальне на фестивалях головує. Відеоарт, комп'ютерні проєкції виставкового матеріалу будують нові відноси-

ни між твором мистецтва й реальністю, переміщуючи ці відносини у 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. Але сьогодні, розглядаючи головні тенденції його розвитку в Харкові, усвідомлюєш, і не без задоволення, що при всіх змінах у житті, мистецтво продовжує свою гуманістичну місію — окультурення нових емоційних, психологічних просторів, що відкрилися в людині й у реальності. «Художник — сліпий кріт, що прориває нори в часі, — пише ідеолог «Літери А» Андрій Пичахчи, — 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 протяжним у глибину, тривимірним і кольоровим, немов сито. Тобто, таке сито Часу <...>, крізь яке ти (а ти один і є в усьому світі) дивишся на сонячний пейзаж. Із хмарами, що летять, деревами, травою, і т. д. — і, звичайно, не бачиш його, а тільки кольорові, променисті дірочки — фрагменти митей. А щастя, це — зараз; бути зараз. **Так Весь наш реальний світ (якщо не враховувати надряпане політиками й “владними структурами”) створений (прогризений) мистецтвом».**

Як би ми не оцінювали фрагмент тексту, (документ вербалізованої художньої свідомості або вираження самовпевненості творця, що творить світ) яким уявляється значимість сучасного мистецтва, його суперечливої множинності в освоєнні того, котре ще не виявилось у матерії нової культури.

1. Еще в 1980-х вполне официально в институте был под запретом Пикассо и другие авангардисты. С альбомами зарубежных новаторов, попадавших в библиотеку ХХПИ, студентам знакомиться запрещалось.

Анотація. У статті подається огляд становлення мистецтва Харкова останнього десятиліття.

Ключові слова: сучасне українське мистецтво, харківські художники.

Аннотация. В статье предлагается обзор становления искусства Харькова последнего десятилетия.

Ключевые слова: современное украинское искусство, харьковские художники.

Summary. The review of becoming of modern art of Kharkiv is offered in the article.

Keywords: the modern Ukrainian art, Kharkov artists.