

Енвайронментальний простір художніх пленерів

*Досвід проєктів ХХІ століття, проведених під егідою ІПСМ НАМ України
з акцентом на пленері «Вітер»*

ОЛЕСЯ АВРАМЕНКО

В останні десять років відбулися суттєві зміни у такому важливому для розвитку мистецтва, зокрема живопису, явищі, як робота творчої групи художників на пленері. Саме словосполучення «художній пленер», зберігаючи у собі незмінне значення роботи художників на відкритому повітрі, наповнилося новими змістами й додатковими значеннями. Відбувається це завдяки розвитку й, відповідно, змінам, які занетрилися у звичний обіг подій.

Виходити на пленер, на природу з тим, щоб просто відтворити побачене якомога ближчим до натури, більшості сучасних художників вже давно не цікаво. Відчувши власну креативність та майже божественні можливості для створення й утілення власних світів, художники, працюючи на plein air, вже майже не ставлять перед собою завдань точної візуальної подібності або відтворення повітряного середовища і нібито реальних відтінків кольору, — вони шукають інших, в основному енергетичних відповідностей, таких образних рішень, від споглядання яких глядачеві відкривалося б щось раніше непомічене, не бачене, не зрозуміле. Допускається, що це саме глядацьке одкровення може й не співпадати з авторським.

Автор статті має професійний досвід організації і проведення цілого ряду художніх пленерів у 2003–2010 роках у Гурзуфі, Алуп-

ці та Каневі, а до того ще у 1994, 1995 роках у Форосі. Тому, спираючись саме на цей досвід і переважно результати роботи творчих груп проєкту «Гурзуфські сезони», у статті зроблена спроба оглянути ряд цікавих художніх явищ, народжених виходом митців у довкілля своїми роботами.

Йтиметься не про класичний лендарт, який обертає на мистецькі твори об'єкти, зроблені з природних матеріалів та на природі. Цьому явищу присвячена нова книга «Мистецтво довкілля. Україна 1989–2010» [1], де за редакцією Петра Бевзи та Ганни Гідори документально й аналітично зафіксований шлях українського лендарту протягом двадцяти років. Натомість, йтиметься про взаємодію художника власне мистецькими творами, переважно живописом, з природою і глядачем. Такі явища називаються енвайронментами — мистецтвом довкілля. Завдячуючи Глібу Вишеславському та Олегу Сидору-Гібелінді в Україні минулого року вийшов словник «Термінологія сучасного мистецтва» [2], в якому Гліб Вишеславський глибоко аналізує, зокрема, феномен енвайронменту, наголошуючи на тому, що «компонентами енвайронменту найчастіше слугують інсталяції, об'єкти, реді-мейди, композиції ленд-арту, відео, звук, запах, освітлення. Проте всі вони залишаються засобами побудови

полісемантичного енвайронментального простору, що, відповідно творчому задуму, містить у собі певний концептуальний, емоційний або образно-пластичний вислів. Особливості впливу енвайронментального простору на глядача полягають у континуально-просторово-мультимедійному його сприйнятті. Важливою особливістю естетики енвайронменту є взаємодія з глядачем, який найчастіше стає частиною енвайронментального простору та існування твору не тільки в просторі, а й у часі» [3].

Основний смисл і завдання роботи живописців на наших пленерах, особливо в Криму, полягав у своєрідній «чистці палітри», яка відбувається у пошуках, й, практично завжди, надбанні художником нових обертонів власних ідей та живопису, часто навіть відкритті для себе інших тем, напрямків, технік. Так нерідко відбувається, коли гуртується творчий колектив професіоналів-однодумців з різним досвідом і світосприйняттям. Левову частину часу свого перебування на пленері митці присвячували саме традиційному живопису на полотні.

Сама ситуація роботи у максимально відкритих для світла і простору майстернях, розташованих на великих балконах дореволюційного корпусу одного з кращих губонінських готелів, спонукала до наступних кроків у довілля. Адаже полотна творилися майже надворі, тому наступним кроком і став вихід у двір. Так, у травні 2003-го звітну виставку за результатами Франко-українського пленеру «Зворотний зв'язок», для власного професійного огляду, художники організували у затишному дворіку перед східним фасадом корпусу, де росте старезний розлогий платан (який за легендами прихизав Олександра Пушкіна у своєму затінку, адже зовсім неподалік і досі розташований будинок Раєвського, де гостював поет). Забігаючи наперед, скажу, що «експозиції біля платана» стали важливим елементом практично кожного наступного гурзуфського пленеру, перетворюючись на виважені, добре продумані й просторово організовані енвай-

ронменти. Експозиція, яку можна було спостерігати лише кілька годин, завжди готувалася прискіпливо, враховувалося все — і композиційне розташування об'єктів, і емоційний вплив кожного твору з вибраного для його виставки місця, й характер освітлення на момент презентації. Ось про такі енвайронменти-гібриди й ітиметься далі.

Тон першій виставці живописних полотен задала типова лендартівська інсталяція Тіберія Сільваші, у виконанні якої взяли участь усі чоловіки творчої групи: добірну гальку з пляжу доставити в парк було нелегко. Зате композиція вийшла виразною і стильною, а головне, — такою, що організувала простір, не дозволяючи іншим об'єктам «відриватися» нічим, — ані кольором, ані темою, — від загальної ідеї — «зворотного зв'язку». Викладена з гальки спіраль, ніби увімкнений мотор, перетворила центр затишного двору на лагідно працюючу центрифугу, яка утримувала усі твори в колі образної досяжності та фізичної недоторканності, надавши усій експозиції звучання цілісного об'єкту.

На наступному пленері «Мелодії простору-часу» в жовтні 2005 року, який розпочав собою кількарічний марафон «Гурзуфських сезонів», ініційованих «Таурис Девелопмент» і підтриманих Інститутом проблем сучасного мистецтва, зародилася ідея створення так званого об'єктного [4] живопису в загальних рамках цього проекту. Тоді, зважаючи на відсутність у Гурзуфі виставкових площ, Євген Добровинський запропонував використати конструкцію пляжної кабінки як експозиційний майданчик для картин. Експериментальну модель він сам же заповнив вісьмома каліграфічно розписаними полотнами, перетворивши їх на стінки й показово перевдягнувся у новоствореній артистичній роздягальні після рекреаційного запливу в морі.

Ще одним цікавим енвайронментом цього року стала спільна акція Олени Бабенцової з тим же Євгеном Добровинським: вони



Зворотний зв'язок



С.Добровинський, Роздягальня

розписали-розмалювали довжелезний сувій паперу, кожен зі свого боку. Назвали цей сувій «Лист», інстальювавши його на березі моря разом і з ще трьома так само розписаними «листами»-пакунками у вигляді легких трикутних тумб, запропонувавши тим самим «почитати» послання морю, небу, пляжу і небагатьом глядачам, які опинились протягом кількох годин інстальювання [5] поруч.

Наступний пленер у травні 2006 року пройшов вже під егідою заданих параметрів й певних вимог до формату, а головне — із образним рішенням, відповідним особливостям експонування. Ігор Ступаченко розробив легкі розбірні конструкції «виставкових роздягальень». Вони й були замовлені, а паралельно — доставлені полотна розміром 100 × 80 та 100 × 160, — саме таких площин вимагала конструкція. Варто зауважити, що пізніше ці розміри зумовили особливий стиль і певну формальну уніфікованість колекції «Гурзуфських сезонів» та подальших індивідуальних виставкових проєктів учасників цих пленерів.

Ідея Євгена Добровинського експонувати такі живописні роздягальні на міському пляжі, прийнята художниками-учасниками пленеру, була блокована відсутністю матеріальної бази для достойної організації такої виставки на пляжі й погодними умовами: того травня увесь час дощило. Тому наприкінці влаштували лише фотосесію таких роздягальень на пустельному тоді пляжі Артеку. Повну фінальну експозицію вибудували довкола знаменитого



Лист. О.Бабенцова та С.Добровинський. Мелодії простору часу



На пляжі, Влада Раако



Білий фонтану. Об'єкт Оксани Стратішук



Ню в просторі Криму. Експозиція



Хвиля в платановому дворіку

фонтана «Ніч», що знаходиться якраз біля корпусу «Парк» санаторію «Гурзуфський», де жили й працювали художники. Пленер отримав назву за фактом експозиції: «Біля фонтану». Й таким чином один проект продемонстрував цілу низку енвайерментів — від артеківського пляжу до паркового фонтану. Фотографічна документація демонструє наскільки змінюється образ і вплив живопису від зміни простору експонування та власне образних завдань й звернень.

Жовтневий сезон 2006 «Актуальне мистецтво. Ню в просторі Криму» обійшовся без спецпроектів, окрім гумористичного міні-хепенінга «Татуюваннячко» та колективного сеансу малювання оголеної натури. Проте звітна виставка, організована під пологом літнього майданчика ресторану «Мераба» на набережній обернулася черговою досить несподіваною і цікавою інсталяцією в просторі, особливо зважаючи на звичну реакцію відвідувачів на цей майданчик як ресторанный, а не виставковий. Художники ж модифікували підготовлені для виставки конструкції у побудовані ламаною лінією стіни, що фланкували площадку й тепер замість морського пейзажу звідси можна було побачити значно більше — «Ню в просторі Криму» й замість привітних вікон «Мераби» — зигзаг конструкцій із композиціями на таку саму тему.

Енвайронмент з лаконічною і могутньою назвою «Хвиля», придуманий Ігорем Ступаченком і створений учасниками пленеру в травні

2007 року, став чи не найбільш ефектним, красивим, винахідливим і неповторним явищем. Спочатку була інсталяція готових для спуску на воду об'єктів на суші, у дворіку біля платану. Монументальні конструкції, їхній енергетичний, декоративно вирішений живопис, створили враження стоянки океанських лайнерів у маленькій затишній бухті. Тут була можливість підійти до живопису впритул, розгледіти його. А наступного дня — ці кораблі вже були по-справжньому на плаву.

Об'єкти двічі експонувалися на водній гладіні гірського озера в селі Краснокам'янка над Гурзуфом, власне у травні, а за півроку й у жовтні. Маючи якорі у вигляді невеликих уламків скель, об'єкти все одно не нудились у нерухомості. Кожен з них жив власним життям, обираючи траєкторію руху, спілкуючись з тими чи іншими своїми сусідами, змінюючи при тому ритмічні й колористичні та динамічні акценти експозиції в цілому. Так, у вигляді енвайронменту було реалізоване прагнення живописців залучити до своєї творчості природні процеси й, навпаки, увійти власним живописом у простір природних явищ. Довкілля не постраждало. Проект виявився дуже чистим як у художньому, так і в естетичному та екологічному плані. Візуальна й образна різниця експозиції, продемонстрованої в травні а потім у жовтні, була разюча. Природа, її настрій, палітра барв у доквіллі, прозорість чи імлістість повітря були несхожими. В травні — все свіже й зеле-



Хвиля в платановому дворіку



Хвиля в платановому дворіку

не, оповите гарячою імлою сонце, фантастична хмара у вигляді хвилі над Аю-Дагом, приховане димкою море. А в жовтні — різнобарвно палаюче листя осінніх дерев та кущів, прозоре яскраве повітря, що виразно виянювало, здається, зовсім близьку синь моря, демонструючи феномен води (озера), розташованої над водою (морем) і театральнo-живописної вистави плаваючої експозиції. Стан самого озера, — в травні повного і живого, а у жовтні — обмілілого, що демонструвало несподівано високі кам'яністі береги, схожі на марсіанський ґрунт, — також був абсолютно різним.

Після травневого нашестя монументальних «кораблів» елегантні, невеличкі картинки п'ятого плеру у жовтні 2007-го «Картинки для виставки» своєю експозицією у звичних, проте незвично розташованих конструкціях, організували чарівний, співмірний художньому салону простір у тому самому «платановому дворіку». Таке рішення дозволило неспішно й зі смаком роздивитися концентровані й енергійні ненаративні картини Ігоря Ступаченка, присвячені Сонцю, виражені й дуже тонкі пошуки світла-кольору-стану в композиціях Олени Бабенцової, тіні від знаменитого платана та багатьох інших об'єктів, «пійманих» Олександром Другановим на полотні, розкішні пальми, щодо яких жартували на хепенінгу Олега Тістола, безліч щоденних швидких і невеличких картинок-етюдів Володимира Буднікова, несподівану двосторонню експози-



Хвиля в платановому дворіку



Хвиля на озері. Травень



Хвиля на озері. Травень



Картинки для виставки



Трансформація часу. Вулиця

цію маленьких картин Євгена Добровінського, що ніби у повітрі зависли між рейками зібраних тепер у вигляді куба конструкцій.

Шостий і сьомий, у травні і жовтні 2008-го, пленери «Гурзуфських сезонів» мали назву «Трансформація часу» і тему «Вулиця». На центральній вулиці Гурзуфу, — Ленінградській, — були експоновані картини на металевих листах, які візуально й психологічно суттєво перетворили лице й дух міста на цілих десять місяців. Мистецтво в сучасному місті не лише збагачує його лице, а й приборкує техніцизм. Тому місто поволі й невідворотно змінює своє звучання, залишає інакшу емоційну пам'ять, сповнену не лише природою буття, а й природою творчості. Картини проекту «Трансформації часу» перетворювали аморфний екстер'єр вулиці на привітний до суспільства інтер'єр, в якому затишно і комфортно, і, головне, співмірно кожному городянину. Цікаво було спостерігати, як співвідносилися один з одним простір реальний і простір зображений; як образ зображений ставав неподільною складовою усього ансамблю. Картини на вулицях міста, довіриливо розташовані на рівні очей перехожого, доступні й беззахисні, приносили художню осмисленість цьому «вуличному інтер'єру», сповіщаючи затишок, надаючи душевне тепло і рівновагу цілому місту.

Тоді ж відбувся ефемерний живописно-виставковий та паперово-інсталяційний проект Євгена Добровінського «TRIUMPH у польоті, або Чайки над Аю-Дагом». Художник обрав

один із спорожнілих наприкінці осені пірсів, де до того було розташоване кафе. Цей пірс був найелегантнішим, без зайвих конструкцій, з дерев'яною підлогою, практично прозорим для споглядання експозиції з різних боків. Тут він виставив свій дотепний поліптих «Аю-Даг» й запустив у повітря зграйку чайок, викроених як елегантні жіночі стрінги й вирізаних зі звичайного паперу. Погода була вітряною, тому чайки-трусики завзято кружляли довкола пірсу, приваблюючи справжніх чайок до своєї компанії, а з ними дітей та інших перехожих, які так і не побачили трусиків у чайках, натомість із задоволенням погралися у полювання на паперових птахів. Відбувалося дійство протягом години, проте зафотодokumentована акція демонструє свою елегантність, дотепність та органічність довікільлю, в якому була створена. До своєї акції Євген Добровінський написав текст, такий самий дотепний і легкий:

«TRIUMPH» — у польоті

Якось усе зійшлося разом дуже природно: Гурзуф з п'ятидесятих до нульових, і вічне море, Чехов, чайки, сестри... Білизна сусідки тьоті Валі, яка, замість асоціацій з гамаком, викликала у хлопчини бурхливу ерекцію. Чеховські сестри, які вийшли заміж за московських бізнесменів і здійснили заповітне: «...в Москву, в Москву...» Нині, приїхавши відпочивати до Гурзуфу, вони сидять загорілими задми у білих трусах на пляжі, п'ють вино і годують рештками закуски чеховську ж чайку. А та



— то мерзотно і хрипко канючить, то раптом злітає символом мрії й неприступності. Звичайний рисувальний папір, погані ножичі і нитки, куплені тут же, в місцевому магазинчику, — і готові викрійки, і полетіли чайки. А ще — спогади тих захоплюючих моментів, коли політ трусів із тіл зговірливих подружок обіцяв інший політ... Ах, як вони летіли, доктор Чехов, як летіли...

26.10.2008. Гурзуф.

Проект «Вітер» був дітищем восьмого сезону, що відбувся у травні 2010 року. У самісінькому серці Гурзуфа, над парком Суук-Су, розташований пагорб. З нього відкривається розкішний краєвид на морську далечінь, фланковану з обох боків: горою Аю-Даг та скелями Ай-Далари. Звідси видно мало не все місто й гори, які щільно прикривають Гурзуф від негоди із півночі та заходу. Тут ростуть заповідні трави, кущики запашного ладаника, ялівцеві деревця. Цей розкішний пагорб місцеві жителі називають Мертвою долиною. Така явна неузгодженість із візуальним і енергетичним сприйняттям місця та трохи моторошною назвою пояснюється просто: на каменистому ґрунті не ростуть дерева, тут немає затінку від пекучого сонця, а ще цей пагорб повсякчас овивають вітри, постійно змінюючи напрямок руху. Саме ці вітри, об'єднавшись в архетипічний образ вселенського вітру, й надихнули художників «Гурзуфських сезонів» на створення проекту з такою простою та ємною назвою: «Вітер».



Отже, Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України цього разу за спонсорства Айвараса та Катерини Абромавічусів, спільно з компанією «Таурус Девелопмент» у травні 2010 року провели в Гурзуфі традиційний пленер міжнародного проекту «Гурзуфські сезони».

В проєкті взяли участь вісімнадцять художників: Олександр Бабак, Тамара Бабак, Олена Бабенцова, Володимир Будніков, Тетяна Гершуні, Ігор Гусєв, Ганна Гідора, Олександр Друганов, Євген Добровинський, Олександр Животков, Ганна Криволап, Анатолій Криволап, Максим Мамсіков, Влада Ралко, Ігор Ступаченко, Олександр Сухоліт, Валерія Трубіна, Леся Хоменко. Куратором проєкту виступила завідувач лабораторії візуальних практик ППСМ НАМ України Олеся Авраменко, координатором та PR-менеджером — молодий мистецтвознавець Єлизавета Бельська.

Творче завдання пленеру «Гурзуфські сезони. Вітер», як і завжди, було позбавлене будь-яких соціальних або політичних конотацій і полягало в тому, щоб живописці висловили власне сприйняття та розуміння природного й культурного світу Криму, зокрема Гурзуфу. Їхня творча реакція була втілена переважно мовою живопису та пластики форм, з якими працювали митці протягом місяця.

За задумом незмінного менеджера і колекціонера «Гурзуфських сезонів» Дениса Шевченка, проєкт восьмого пленера мав відбутися й розташуватися саме на пагорбі в центрі Гурзуфа, на дивним чином століттями незайманому місці. А Євген Добровинський, — один із засновників пленеру та постійний його учасник, відомий дизайнер, графік, плакатист і каліграф, — запропонував ідею встановлення на цьому пагорбі живописних флюгерів. Це була дотепна й гостра думка. Адже на місці, де теплі й холодні маси повітря нерідко стикаються, де вітер часто віє коротко але поривчасто і з великою силою, будь-які інші конструкції, щоб вистояти, мали б бути занадто

громіздкими, важкими, міцно закріпленими. Ідея ж Євгена Добровинського полягала в тому, щоб встановити на пагорбі легкі алюмінієві щогли на п'ятці, закріпити тросами, а до щогл пригвинтити на спеціальних шарнірах заздалегідь створені на металевих листах живописні полотна різноманітної конфігурації. Виглядати вони мали як прапори й обертатися довкола щогли як флюгери. Таким чином, картини змогли б вільно рухатись, й у відповідь на удари та повіви морського вітру, розвертатись у його напрямку, зберігаючи цілісність основи й живописної поверхні. При цьому, під впливом стихії мала б змінюватися задана на початку просторова композиція експозиції. «Я бачив цей проєкт підкреслено, навіть демонстративно екологічним: на легких жердинах такі самі легкі флюгери. Завершується експозиція — все одразу розбирається», — коментує задум Євген Добровинський. З тим і розпочали роботу на початку травня. Забезпечення інженерної підготовки та фактичної реалізації цього проєкту перебрав на себе Денис Шевченко, який раніше опікувався фінансуванням попередніх акцій. Протягом підготовки початковий задум дещо змінився. Відбулося це проти волі автора ідеї. Спочатку зазнали змін конструкції: замість щогл з прапорами з'явилися щогли з насадженими на них зверху на шарнірах пластинами в жорстких рамах. Таке інженерне рішення було не лише конструктивно хибне, а й естетично непереконливе: нагадувало рекламний щит й виглядало, як льодяник на паличці.

Ситуацію треба було рятувати. Це й зробив Євген Добровинський, запропонувавши елегантний вихід: відмовитися від жорсткої рами, а для жорсткості залишити знизу рейку з пластиною, якою кріпитиметься робота до щогли. Крім того, в такій ситуації треба було мати на увазі, що робота має кріпитися до шарніру в місці, визначеному за пропорціями 1:2. На відміну від первісного задуму, який ніяк не обмежував художників ані в розмірах, ані в формі, ані в пропорціях їхніх флюгерів,



Євген Добровинський. Риба-клоун



Євген Добровинський. Риба

це вимушене рішення поставило певні, мало-приємні рамки перед кожним. Тому першозадумана конструктивна легкість та інженерна логічність проекту були втрачені.

Євген Добровинський, щоб допомогти колегам зорієнтуватися в завданні, нашвидкуруч зробив зразок: намалював контур риби, його вирізали, приварили в потрібному місці й митець її розфарбував з обох боків. З одного боку це була риба-клоун — жовто-чорна, смугаста, з іншого вона мала смуги червоні, чорні й сріблясті, які сприймаються на фоні неба прозорими й зливаються з ним. Художник заклав у створену фігуру риби позитивну, одвічну символіку плодючості, а ще нагадав, що риба — символ філософського каменя у його первісному стані. Своєю роботою митець демонстрував необхідні якості для флюгера: форма має бути обтічною, кріпитися повинна у певній, точно вирахованій точці. Забігаючи наперед, скажу, що саме цей об'єкт врешті виявився одним з найбільш стійких й органічних в «обжитому» митцями просторі.

Художники, ознайомившись з кінцевим завданням, загорілися ідеєю зробити зграю риб — найрізноманітніших. Тоді б це могло виглядати так, ніби вітер над пагорбом перетворився на течію з морських глибин і несе на собі зграю. Вимальовувалось досить зріле й стильне рішення. Ганна Гідора задумала алегоричну рибу, Валерія Трубіна — рибу-ліхтар, Тетяна Гершуні — камбалу, Максим Мамсіков — акул... Але індивідуалізм, а подеколи й егоцентризм

все ж таки взяли гору — не всі члени групи підтримали таке рішення й створювати напівзграю видалося недоцільним.

Окрім того, коли художники побачили купу доступного металообробку на базі неподалік місця експозиції, бажання сказати більше, ніж запропоновано, затьмарило очі добрій третині митців, які брали участь у проєкті. Робота закипіла. Нові завдання, цікавий досвід, елементи певного змагання — все сприяло піднесенню настрою й активній роботі. Так пагорб заселили різні, — вибагливі й не дуже, філософськи наповнені смислами й просто дотепні або живописні, — художні об'єкти.

«Риба» Ганни Гідори виросла саме з першої ідеї створити зграю риб, яка пропливає над пагорбом поблизу моря. Її об'єкт став уособленням космогонічного значення цього символу, що втілює уявлення про природу та перебіг життя різних народів та культур. Рибина Ганни Гідори дарує Сонце й ковтає Місяць, коли «пливе» в один бік й приносить Місяць, забираючи Сонце, коли рухається в інший.

Олександр Животков до «Рибок» Ганни Гідори та Євгена Добровинського підступно «направив» смугастого «Котика». Єдине втішає, що звір не голодний, бо у череві змальована рибка, тому нашим рибам з цього боку нічого не загрожує. Згадаймо, що в гербах старовинних швейцарських, бургундських родів нерідко присутні коти, як символ свободи. До того ж кіт уособлює ще й глибинне, інтуїтивне «Я». Чорний кіт у різних народів — символ удачі або,



Ганна Підора. Риба



Олександр Животков. Котик

навпаки, знак неприємностей. Образом kota художник певною мірою втілює свій волелюбний характер, власне прагнення свободи. Об'єкт Олександра Животкова цілком у стилі художника, змальований у властивій йому манері та чорно-сіро-коричневій гамі й за великим рахунком втілює магнетичні сили природи.

Максим Мамсиков, подорожуючи Європою, якось звернув увагу на те, що там, у великих містах, біля входу до гарної галереї з цікавими виставками часто можна побачити нанесене трафаретом зображення типового уорхольського банану. Такий своєрідний знак якості, залишений вимогливим-вибагливим глядачем. Тому його флюгер «Банан» — не лише веселий і яскравий елемент загальної експозиції, не тільки виразна контрастна пляма до всього кольорового ряду, а й знак того, що в Гурзуфі живе якісне мистецтво разом із повітряним поцілунком Уорхолу.

Флюгер «Лезо» — надзвичайно дотепний і «гострий» об'єкт, створений Ігорем Гусевим, — класичний приклад мінімалістичного втілення ідеї. Вийшло стильно, лаконічно й... багатозначно. Небезпечність й несподіваність предмета, відтвореного художником у величезних, стосовно першоджерела, масштабах, провокують глядача на роздуми та асоціації настільки широкі й негадані, що навіть сам автор про них напевне не думає.

Флюгер Валерії Трубіної у вигляді «Піжами» — так само раптовий і незвичний образ. Вона вважає його архетипічним для Півдня

та взагалі вальяжного відпочинку, згадує при тому щось із п'єс Чехова і радянські фільми 1940–50-х років про відпочивальників у санаторіях, розміщених у колишніх царських та князівських палацах. Художниця бачить у ній символ розслабленості, відчуженості, і одночас, домашнього затишку й безтурботності. А елемент обертання флюгера сповіщає режисерські ходи: то піжама летить до моря, вірогідно, що на пляж, а то повертається назад, на сушу. Врешті, не всі ж твори мають спонукати до філософських роздумів про смисл життя та плинність часу. Інколи можна і пожартувати. Тим паче, що естетично об'єкт виглядає дуже привабливо — ніби легесенька хмарка пливе небом, то набираючи обрисів, то танучи під прямою атакою сонячного проміння.

Тетяна Гершуні і в живописних роботах на полотні, і в проектному флюгері працювала над пейзажем, осмислюючи його повсякчас перемінну субстанцію. Свою роботу в рамках «Гурзуфських сезонів» вона вибудовувала одночасно в двох напрямках: «... дослідження якостей та можливостей реального пейзажу як арт-простору, й пошук шляхів презентації в площинній формі живопису». В результаті художниця створила флюгер, який назвала «360 градусів» і фото-проект «На фоні моря», окрім, власне ще серії полотен. Вона захопилася красою пагорба, з якого відкривається кругова панорама околиць Гурзуфу, тобто живописний пейзаж відкривався на всі 360 градусів. Вибрати найкращий ракурс неможливо. Тому, аби



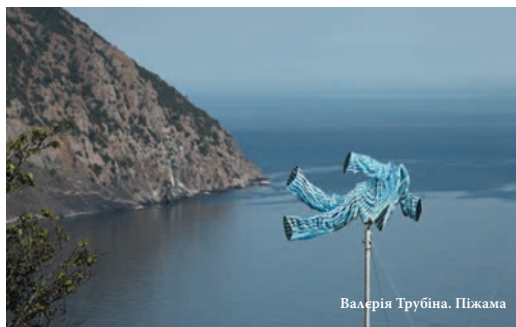
Максим Мамсіков. Банан



Ігор Гусєв. Аєзо

не додавати нічого зайвого і не втратити важливе, художниця взяла і заключила все це в... раму. Ця рама, обертаючись довкола власної осі на 360 градусів, залежно від напрямку вітру, демонструє щоразу нову картину: море, Аю-Даг, Ай-Далари, гірський хребет, чисте або захмарене небо... Час від часу композицію збагачують човен, яхта, корабель або птах, що ширяє довкола. Таким чином, художниця будить одвічну силу природного спокою і розбуджує уяву пересічного глядача, ще раз акцентуючи на простих і вічних істинах.

На противагу флюгеру, в фото-проекті «На фоні моря» художниця ставиться до пейзажу як до «пасивного простору», практично використовуючи його у якості театрального задника для запропонованої дії. Надихнула Тетяну Гершуні на серію фотографій колег-учасників травневого пленеру 2010 року картина Костянтина Коровіна «Гурзуф. 1914 рік». Майже сто років тому видатний живописець змалював молоду пані, яка стоїть на краю відкритої веранди з червоними перилами. Вона зіперлась на спинку зеленого крісла й фоном постаті слугує море та Гурзуфська бухта, за скелями якої видніється бухта Чехова. «На моїх пейзажах також тільки три плани: перила огорожі на набережній, море і небо, і також немає людей. Пустельність гурзуфських пляжів викликає ностальгію та навіть згадки. Саме згадку про «Гурзуфські сезони» я й хотіла занотувати у формі одинарних та парних портретів учасників пленеру на фоні одного з моїх морських пейзажів».



Валерія Трубіна. Піжама



Тетяна Гершуні. Картина



Картина Костянтина Коровіна, яка надихнула живопис Гершуні



Тетяна Гершуні. Біля роботи, яка надихнула картину Костянтина Коровіна



Хоменко Леся. Кораблик

«Кораблик» Лесі Хоменко виявився найбільш «соціально свідомим» об'єктом. Він став філософською реакцією й спробою мистецькими засобами «розібратися» у ситуації, що склалася в Криму на час проведення пленеру, зокрема, щодо вирішення питання з розташуванням російського флоту в Севастополі. Вона зуміла створити образ на перший погляд невинний, але такий, що провокує на певні висновки. Ніби паперовий кораблик з дитячих забав, з іграшковими пістолетами на борту, флюгер Лесі Хоменко, швидко обертаючись під ударами вітру, хаотично «розстрілює» або загрозово цілиться у всіх — риб, kota, птаха, гімнасток, око, серце, піжаму, картину, матрац... Чи не до такого неконтрольованого нищення довкілля та людських душ призводить агресивне озброєння та суперечки політиків і державних мужів? «Кораблик, який я створювала, був спочатку біленький, нарядний, а поки його інстальювали, він став іржавим й пом'ятим...», напевне, як сама ідея розташувати флот та власну зброю на території іншої держави.

«Драбина до неба» Ганни Криволап, встановлена з того боку виставкового майданчика, звідки сприймається вона здебільшого на фоні Ведмідь-гори. Мабуть для того, щоб було легше порівняти, бо Аю-даг змальований з обох сторін флюгера. Але з кожного боку пейзаж втілює інший стан, час, настрої та кольорово-композиційне рішення. З одного — день, — і темна гора, світлі води й далечинь. З іншого боку — ніч, тому темні небо з морем й гора — сива. Але

на цьому образ не завершується. В композицію несподівано вмонтовується легка металева драбина, яка веде спочатку вздовж щогли власне до гори, а потім, вище, повз Аю-Даг у небо. Для «походу» чи мандрівки в небо художниця обирає ніч..., але за станом більше схоже на час повного сонячного затемнення.

З прочинених протягом дверей композиції Олександра Бабака «На протязі», розташованих неподалік від «Драбини», ніби у рамці картини, прозирає той самий ландшафт Аю-Дага, але інакше відформатований. Рамка «видошукача» цього художника має незвичний для такого епічного пейзажу формат: видовжений у висоту прямокутник. Трохи погравшись зі словами «на протязі» й «протягом», художник назвою своєї роботи прагнув об'єднати два різних значення дуже співзвучних у вимові та написанні: протяг і плин часу. Розчахнуті протягом двері Олександра Бабака стоятимуть на фоні вічного пейзажу протягом певного часу, долучившись тим самим до, здавалося б, нескінченної тягlosti самозагиблено-медитативного життя природи.

Анатолій Криволап перевершив самого себе у відстороненому ставленні до проекту та винахідливості. Погодившись на певні, нібито колективні дії, він все ж таки повівся як переконаний самотник. Роботу, що мала стати флюгером, він придумав сам, але все інше за нього виконували помічники під його дистанційним керівництвом: малювали «фірмові криволапівські смуги» у суворо визначеній художни-



Криволап Ганна. Драбина в небо



Бабак Олександр. На протязі

ком послідовності, кріпили, встановлювали... і в результаті на фоні неба, ніби синім морем, поплив «Матрац» Анатолія Криволапа. Дивно, але він органічно вписався у простір експозиції й бездоганно виконав свою функцію.

Елегантний еліпс флюгера Олександра Друганова, названого ним «Всевидяче око», затягує увагу глядача до свого центру — великої зіниці. Вона в самісінькому своєму zenіті виявляється не чорною, як звично, а кольору перемінливого небесного склепіння. Якщо ж на небі сонце, то до зіниці може «зазирнути» сонячний промінь. Сам Олександр Друганов — відомий театральний художник, — власне й творив цей об'єкт як театральньо-бутафорський. Він вважає, що кожен глядач може його сприймати по-різному й називати по-своєму, головні в цьому процесі — творчий, динамічний підхід та уява. Тому митець захоплено розповідав усім про реакцію одного з перших глядачів на його роботи: «Коли вирізав зіницю, начальник металобаз, на якій готували флюгери, запропонував пустити крізь цей отвір прожектор. Він зрозумів мій задум: піймати в зіницю сонячний промінь!». Найпростішими засобами, обравши тлом для малюнка флюгера блиск чистого металу з обох боків, Олександр Друганов змусив змінюватися незмінний об'єкт в очах глядачів: то він срібний, то ясно-синій, а то при певному освітленні здається зовсім прозорим, бо відзеркалює небо.

Готуючись до участі в експозиції «Вітру», Олена Бабенцова думала про об'єкт, схожий



Криволап Анатолій. Матрац



Друганов Олександр. Всевидяче Око



Олена Бабенцова. Хмара



Бабак Тамара. Птах



Будніков Володимир. Факел і Хмара

на хмару, спочатку створений на прозорому матеріалі, потім, планувала використати дзеркальні гладкі та м'яті площини. Вона задалегідь відмовилась від думки про малюнок. Бо вважає, що на фоні неба будь-яке зображення програє: «Конкуренцію з ним виграти неможливо». Розпочавши роботу над флюгером й отримавши в розпорядження металобрухт металобази, Олена Бабенцова згадала давній фільм з Аленом Делоном, Ліно Вентуро та Джоаной Шимкус «Шукачі пригод». Фільм в Радянському Союзі вийшов у прокат 1968-го року. Зовсім юна тоді художниця була вражена новаторським підходом до скульптури: однією з героїнь фільму є дівчина-скульптор, а в її професійній роботі головний інструмент — зварювальний апарат, й вона ні тоді, ні тепер не звернула увагу на те, що за сюжетом виставка Летиції Вайс провалилася й саме тому вона подалася на пошуки скарбів, що закінчилося для неї фатально. І тепер, у 2010 році, дитячі спогади спонукали Олену Бабенцову з допомогою чоловіка, живописця Ігоря Ступаченка, з тих підручних матеріалів, які знайшлися на базі, створити «Хмару» — об'єкт, який на думку художниці максимально вписався у простір. Вони знайшли кілька металевих бочок, зварили їх в одне ціле. Пофарбували в блакитний колір, нанизали на них надуті резинові камери, зафарбовані сріблом. Синій колір стрижня рефлектував на срібну поверхню, туди ж «зазирала» й небесна синь. «Це мій комплімент небу. На більше я не здатна», сказала художниця.

Тамара Бабак буквально сплела свого «Птаха» з металу із розрахунком на те, що він має справляти враження волелюбної істоти, яка виривається з клітки. За задумом художниці різноманітно спрямовані площини об'єкту мали ловити вітер і, дякуючи цьому, швидко обертатися, візуально спрямовуючи «птаха» геть від неволі. Натомість винахідливо зроблене величезне сріблясте оригамі, що нагадує птаха, намертво застигло, схоже на пам'ятник космонавтиці, вінчаючи тригранну опору й сяйливо



Ралко Влад. Акробатки



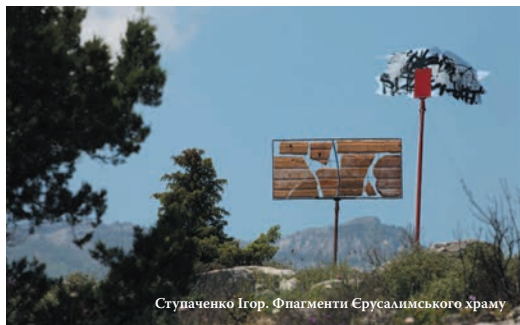
Ралко Влад. Гімнатка

виблискує на сонці своїми площинами. Тамара Бабак грамотно побудувала власну участь у проєкті, використавши свою сильну сторону — уміння створювати легкі, дихаючі просторові об'єкти. В такій ситуації «птаха», напевне, варто було спочатку викроїти в мініатюрі, протестувати й розрахувати з інженером його можливості до «лету», а потім уже робити. Певним прорахунком видається чистота металевих блискучих площин, які буквально розчиняються у небі, не встигнувши привернути увагу глядача. Ймовірно, кілька кольорових акцентів могли б зробити композицію візуально динамічнішою й привертати більше уваги.

Так само монументально виглядають інсталяції двох інших художників, що розмістилися неподалік «Птаха», — Володимира Буднікова та Влади Ралко. Живописний флюгер «Хмара» Володимир Будніков доповнив розташований долі величезним металевим клубком, нагромадженим зі скрученої сітки-рабиці, пофарбованої у яскраво червоний колір. Цей об'єкт художник бачить живою субстанцією, дихаючою, як мозок або серце. Композиція з сітки названа «Вогнедишне серце», а поруч, щоб серце завжди мало гаряче живлення, установлений «палаючий» «Факел», схожий на обгорілу в боях хоругву, що майорить, але насправді статична й не обертається за вітром, а лише йому противиться. Ще поруч — червона конструкція, позиціонована митцем, як «Драбина до неба». Проте дістатися неба цією драбиною значно важче, ніж тією, яку запропонувала

Ганна Криволап, бо щаблі драбини Володимира Буднікова підступно розташовані майже перпендикулярно до землі. Тож ривок догори точно не вийде стрімким. Усі об'єкти пофарбовані в червоне, саме колір поєднав багатопредметну інсталяцію в єдину композицію, що, за задумом автора, має сприйматися як єдиний дихаючий організм, співмірний самій природі.

Об'єкти Влади Ралко, які всі називають «Акробатки» захопили пагорб своїми масштабами, активними кольорами, найвигіднішим розташуванням у просторі для очей відвідувача експозиції й стали фаворитами сезону. Про них було зонайбільше розмов і дискусій. Зовсім не схожі на флюгери за конструкцією, монументальні за формою й життєствердні за характером втілення, вони все ж, на відміну від «Птаха» та «Вогнедишного серця» досить активно взаємодіяли з вітром. Дві з них швидко оберталися на каруселі, а та, що поодинокі — меланхолійно розхитувалась на гойдалці. Художниця прагнула втілити у композиціях відчуття польоту, яке охоплює її саму, коли вона приходить на цей пагорб. За всіма ознаками їй це блискуче вдалося. Влада Ралко так само, як і Тамара Бабак, відійшла від запропонованої схеми флюгера, проте не відмовилась, на відміну від свого чоловіка, Володимира Буднікова, від мобільної гри з вітром. Гру з ним вона затіяла досить активну, особливо встановлюючи карусель на триметровій опорі. На презентації проєкту дві дебелі гімнастки крутилися довкола щогли з такою завзятістю, що у багатьох виникала думка про



Ступаченко Ігор. Фрагменти Єрусалимського храму



Сухоліт Олександр. Повітряний змій

вмонтований у конструкцію моторчик. Вони вертілися навіть тоді, коли, здавалося б, і вітру не було. Пізніше так зненацька полонений вітер помстився художниці.

Ігор Ступаченко в своїй роботі звернувся до монументальної історико-філософської теми, пов'язаної з власними роздумами над символами віри. Зокрема, його цікавлять підвалини християнської релігії, наріжний камінь віри й храм як умістище найважливіших символів та змістів. Натрапивши на метало-базі на зовсім не металеві, а пінопластові артефакти, дуже схожі на виламані шматки старої потинькованої стіни з багатою фактурою і теплим тоном основного кольору, природжений живописець не зміг обминути їх своєю увагою. В результаті флюгер умістив у себе ідею консервації, збереження й демонстрації уламків давнього храму, асоційовані з глибокими роздумами про істинне в людському житті. Власне й повна назва об'єкту Ігоря Ступаченка звучить як «Фрагменти Єрусалимського храму». Художник, один з найбільш інженерно обізнаних учасників пленеру, прагнучи створити флюгер, чомусь своїми «Фрагментами» класично порушив усі його закони, — як візуальні, так і аеродинамічні, — розташувавши елементи композиції не щільно, а з несподіваними просвітами й у рамі, закріпленій по центру на шарнірі. Це, звичайно, не посприяло стійкості конструкції.

Над своїм флюгером-скульптурою «Повітряний змій» Олександр Сухоліт працював вдумливо й ретельно. Його задум, здавалося б,

був найближчим до класичного втілення ідеї флюгера — металева частина із зображенням була закріплена на щоглі так, щоб обертатися довкола її осі, але пропорції елементів його «Змія», який завдяки саме ним видається гнучким, живим, пластичним, виявилися невідповідними до вимог вітру й вітер «покарав» об'єкт нерухливістю.

Отже, варто ще раз зауважити, що працювало на пленері вибране товариство художників, вони створили прекрасну добірку творів, організували чудову презентацію, викликали захоплені відгуки преси, але власне задуманий проект настільки трансформувався, що навіть незрозуміло, чи відбувся він як такий. Неналаштованість традиційних живописців на дисципліну, коли йдеться про колективний проект, потягла за собою подальші неконструктивні зміни у задумі. Багато хто, створюючи форму, не зважив на необхідність закріпити об'єкт у певній точці задля вільного його обертання. Не вдалося це суворо відстежити й прорабу — організатору, — він сам поставився до таких вимог досить легковажно.

Майданчик, на якому розташували проект, експозиційно був освоєний нерівномірно, точніше, експозиція створювалася спонтанно й хаотично. Сталося так тому, що хтось із художників повністю поклався на смак та здоровий глузд організаторів проекту, а хтось егоїстично чи наївно обрав найвигідніше місце для розташування власного об'єкту, не задумуючись про загальну гармонію чи виразність вистав-



ки в цілому. В результаті світу й глядачам була явлена досить нерівна й зовсім нетривка, на відміну від первісно задуманої, експозиція безумовно цікавих з художньої точки зору, об'єктів, що, на мою думку, на жаль, не стала цілісним проектом.

Природна стихія вітру в результаті не те що не була полонена, вона навіть не вступила з проектом у дружні стосунки. Натомість вітер став для експозиції нещадним руйнівним загарбником: розбив ущент карусель Влади Ралко, ніби Чікатило, розчленувавши одну з огрядних фігур гімнасток; навіпів склав «Хмару» Володимира Будникова та «Піжаму» Валерії Трубіної; з коренем повиривав роботи, закріплені на шарнірі по центру: «Фрагменти» Ігоря Ступаченка, «Око Всевишнього» Олександра Друганова, не встояв «Банан» Максима Мамсикова. Не втрималася і «Драбина у небо» Ганни Криволап, напевне через те, що була обтяжена власне драбиною, адже і тут був порушений необхідний баланс. А «Хмару» Олени Бабенцової вітер просто розідрав на шматки. Врешті, він так і чинить з хмарами у природі. Прикрим технічним недоліком стало ще й те, що, шарніри, на яких закріплені об'єкти, дуже швидко перестали обертатися, їхньої верткості тепер вистачає лише на невиразне хилитання роботи в радіусі близькому 90 градусам.

Євген Добровинський досить гостро відреагував на ситуацію, яка склалася. Окрім «еталонного» флюгера, на який, врешті, мало хто зважив, він створив ще індивідуальний про-

ект «Галявина казок». Пояснюючи свій задум, сказав: «Мій окремих проект на пагорбі не міг би з'явитися, аби те, що було заплановано під назвою «Вітер» не розповзлося у різні боки. Мій «малий» проект — певна реакція на те, що відбулося, як трансформувався задум з флюгерами й що врешті відбулося з пагорбом. На протигагу деяким великим, досить агресивним за матеріалами, розмірами й кольорами об'єктам виникли ці принципово маленькі заклично жовті диски — застережливі знаки, що тримаються на дерев'яних паличках від розібраного штахетника (щоб не тягти на природу неприйнятну для її гармонійного життя металева арматура), вони органічно сполучаються з кущем, каменем, деревцем і навіть квіткою.

Щодо смислу того, що я представив, то мої об'єкти співвідносяться за формою, розмірами та смислом із застережливими або сповіщачими знаками, які я часто зустрічав у лісах або заповідниках Європи, переважно Німеччини, Швейцарії. Вони інформують по небезпеку чи заборону, або вказують напрямок руху до найближчого селища чи ж пропонують саме тут перепочити».

Еротична тематика з'явилася на знаках Євгена Добровинського з двох причин. Перша зумовлена його напруженою роботою на пленері над графічною серією, ідея якої спровокована прадавніми скельними малюнками жителів Сибіру, зокрема, Томської писаниці, розташованими по берегах ріки Том, на скелях уздовж ріки Аргут, Чорної річки тощо. (Ті зображен-



Вітер. Загальні плани



Вітер. Загальні плани

ня, нанесені на поверхню окремих каменів, які дивляться на гладінь цієї річки. На кожному такому камені — сцени полювання на лосів, або священні птахи, чи таємничі човни й образи духів, а також сцени плодючості). По-друге, — «... в даному випадку — це мій тихий, але виразний протест проти такого вторгнення в природу, яке відбулося на пленері. Я, задумуючи проєкт, прагнув екологічності. Цього не відбулося. Через брутальну, на мій погляд, некеровану трансформацію мого задуму, ми зробили з пагорбом таке, після чого кожен чемний молодик мав би з ним одружитися» — сумно-іронічно підсумував Євген Добровинський.

Гіпертрофований індивідуалізм, який яскраво проявився у добрій половини учасників проєкту, закономірний, бо з художників, які взяли участь у проєкті, кожен не просто ремісник, умілець, — навіть більше, ніж майстер, — творець. Тому якісь занадто злагоджені колективні дії їм не до смаку. Ще якось зголошуються на дует чи парний танець, але не хоровод, тим паче, — строй. Тому на ідею створити зграю риб адекватно реагували митці в основному нового покоління, молодші художники, виховані за нових умов та реалій — Ігор Гусев, Максим Мамсіков, Валерія Трубіна, Тетяна Гершуні, Ганна Криволап, Леся Хоменко, Ганна Гідора (яка прекрасно розуміється на організації проєктів та співтворчості митців, бо сама протягом дванадцяти років виступала організатором і керівником пленерів-лендартів на Сумщині в селі Могри-

ця), Олександр Животков. Індивідуалізм вони демонстрували у живописних полотнах, а в проєкті — дух колективної творчості й поваги один до одного та автора ідеї.

Інші художники пішли своїм шляхом, знехтувавши законами колективного проєкту й практично створили персональні міні-блоки в експозиції, які забрали на себе максимум уваги в першу чергу завдяки перебільшеним розмірам об'єктів, які придушили своєю монументальністю й колірною активністю загальний лад виставки.

Що ж посприяло некоректній самопрезентації за рахунок колективного проєкту? Адже усі художники прийняли тему й творче завдання, та злагоджено й дисципліновано освоювати непростий простір пагорба, як бачимо, став не кожен. Спровоковані випадковими неочікуваними можливостями щодо матеріалів та допомоги робітників, митці тут же забули про усі попередні домовленості. До того ж ані куратор, ані автор ідеї не проявили необхідної твердості. Натомість технічний організатор азартно підтримував усі нові ідеї, без оглядки, несподівано виступаючи у ролі такого собі спокусника, не маючи необхідних знань, досвіду та відчуття міри. Вплинув на непередбачений розвиток проєкту і вияв його особистих симпатій, а це ніколи не сприяє командній роботі. Так виразно далася взнаки одна з пасток для куратора — неформальне спілкування з тими, хто фінансує проєкт. Саме воно часто й заводить у глухий кут ситуацію, коли спонсори втруча-



ються у творчий процес, починають вимагати реалізації власних непрофесійних ідей на підставі того, що стосунки дружні, а гроші з їхніх рук. Хоча це залежить ще й від рівня культури спонсора: з адекватними замовниками, професіоналами у своїй галузі, такі проблеми можуть і не виникнути.

Таким чином, об'єктивно важливий для художнього простору задум «Вітру», хай і не зовсім коректно втілений, з одного боку, був прийнятий пресою і публікою прихильно, й навіть оцінений досить високо; з іншого, — має цілий ряд художніх та організаційно-технічних вад. Суперечливість такого явища абсолютно життєва й великою мірою залежала від професійної витримки куратора.

Колективні творчі виходи художників «Гурзуфських сезонів» у довілля — пляж, фонтан, озеро, вулицю, пагорб, — досить органічно розширювали свідомість колись традиційних живописців, розвивали смак до створення тривимірних об'єктів й привчали до доброзичливого й гармонійного освоєння довколишнього простору. Ситуація тимчасовості, минулості, закладена місцем, матеріалами та стихією, швидко повертали свідомість художників до витоків їхньої власної культури, майстерності та оцінки, адже вони — справжні живописці, професіонали, які, як колись старі майстри, вміють створити живописне полотно, яке нестиме цінність не лише вміщеного у нього віртуального світу, а й матеріальної речі. А ось до власного художнього жесту у вигляді флю-

герів проекту «Вітер» вони зуміли поставитися відповідно як до жесту й стоїчно принесли жертву стихії повітря. Їхні флюгери виконувались у певному контексті й активно відпрацювали своє призначення.

«Вітер» восьмого сезону художники «ловили» у найбільш екстремальній для цього зоні, але техніки безпеки дотрималися не всі, тому, на жаль, практично не вдалося піймати вітер й рухатися з ним в упряжці. Таку ситуацію зумовили невиважені амбіції учасників та організаторів, їхнє некоректне ставлення до ідеї та технічних вимог її втілення. Неабияку роль відіграла й невідповідність власне куратора до такого повороту подій та до вчасної активної протидії вторгненню самодіяльної творчості й прорабського ентузіазму технічного організатора втілення проекту на пагорбі. Технічні вади та недосконаlostі результату проекту «Вітер» продемонстрували, що не можна допускати непрофесіоналізму в колективних проєктах.

Кожний пленер дає куратору важливий урок. Цього разу він був таким: коли йдеться про художній проєкт, потрібні жорсткі домовленості й право вето у ідеолога або малої групи художньо-виробничої ради (автор ідеї, куратор, інженер). Коли йдеться про мобілі (рухливі об'єкти), необхідна велика увага до інженерно-конструкторської складової й правильності її реалізації, й вже потім, досягши консенсусу й викристалізувавши ідею, реагувати на несподівані розвої творчих думок учасників.



P. S.

А платан біля корпусу в парку санаторію цього літа остаточно всох, — позначивши цим завершення «Гурзуфських сезонів». Складається містичне враження, ніби легендарне дерево жило їм, а вони, у свою чергу, підтримували старий розкішний всихаючий платан. Бо ж ніхто так пристрасно й щоденно та щохвилино не милувався й не реагував творчо на це майже біблійне дерево, як художники, які поселялися спеціально у кімнатах з його боку, щоб зустрічати щодня схід сонця й бачити ці кремезні, вже наполовину позбавлені соків життя розлогі гілки-крила.

Енвайронменти ж, створені на теренах Гурзуфа, можна назвати контекстуальними [6]. Але, якщо у більшості таких енвайронментів контекст часто буває вагомим за текст (бо без нього вся експозиція нерідко втрачає сенс), в розглянутих ситуаціях контекст був рівний тексту і за вагою, і ясністю виявлення: контекст — пронизлива та пристрасна любов до того самого довкілля, у якому народжуються й демонструються твори, а текст — самі твори, ним запліднені та явлені. Збіг воістину щасливий. Об'єкти, які творилися паралельно живописним циклам, завдяки коротким вернісажам під відкритим небом, несподівано яскраво насичували культурний простір містечка. Видані по слідах цих акцій альбоми закріпили ситуацію, позиціонуючи Гурзуф як місто вишуканої культури.

У надрах «Гурзуфських сезонів» визріла ціла низка нових ідей. Серед них — інший пле-

нерний проект — «Канівські імпресії». У його рамках, у Каневі, знову ж таки під проводом Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України разом з арт-готелем «Княжа гора», співкуратори Олеся Авраменко та Єлизавета Бельська у вересні–жовтні 2010 року втілили в життя дві теми з надзвичайно цікавими групами художників та концепціями — «Смак життя» і «Ландшафти». Ці два проекти поєднала ідея створення неформального творчого простору, в якому продукуються й розвиваються нові ідеї та тенденції. «Ландшафти» через непогоду так і не вилилися у енвайронмент, а от для експонування «Смаку життя» видалися досить вдала яскрава днина. У своїх роботах художники розглянули феномен смаку в найрізноманітніших ракурсах, звернулись до філософії та естетики, до надбань світового кінематографу, літератури й, головне, — до власного досвіду. Ця широка тема щоразу вирішувалася абсолютно індивідуально, явивши глядачам досить несподівані результати пошуків. Вони, мимоволі наслідуючи Канта і Гегеля, емпірично піддали сумніву універсальні поняття смаку, особливо щодо оцінки й сприйняття як оточуючої реальності, так і художніх творів.

Художники влаштували експозицію на новозбудованому річковому причалі «Тарасова гора», перетворивши його у химерний насичено-мистецький простір, в якому було дуже піднесено знаходитися й не менш радісно розглядати трохи здалеку, з другого поверху будівлі причалу. В такій ситуації смак життя



виразно проявлявся у живописі, шаленій красі оточуючої природи, новозведених сучасних конструкціях причалу, весільній пішохідній процесії, сухому вині гарної якості, гарячій свіжезвареній каві й цікавому, насиченому спілкуванні й навіть, контрастному до демонстрованої ситуації, драматичному й напруженому перформансі відомого гурту «Танцлабораторіум».

Такі енвайронменти, у більшості випадків спонтанні й імпрізовані, дуже чутли-

во й уважно реагують на доквілля, уникаючи надуманості та перевантаженості смислами, подеколи властивих явищам цього жанру. Їхня неординарність і потужність полягає в тому, що вони абсолютно природно, без спеціальних надзавдань (хоча й не уникаючи задач та цілей, а інколи й запального ентузіазму), легко та безжурно збудують «тиху заводь часу» й активно впливають на формування й функціонування культурної аури не лише містечок, де відбуваються, а й значно далі.

1. Мистецтво доквілля. Україна 1989–2010: Альбом. — К., 2010. — Іл. 342.
2. Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва: Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. — Париж; Київ, 2010.
3. Там само. — С. 114.
4. *Об'єкт*. Мистецький об'єкт відрізняється від побутового чи природного тим, що існує одночасно в трьох часо-просторах: 1— реальному (фізичному), бо зроблений з матерії; 2 — у часо-просторі перцептуальному, оскільки містить у собі мистецький образ, створений почуттями й творчою інтліцією автора; 3 — у часо-просторі концептуальному, адже створений автором на базі певних узагальнень, концепцій, естетичної ідеалізації та типізації. — Там само. — С. 245.
5. *Інсталяція*. Художня техніка, що застосовується при створенні архітектонічних мистецьких творів. І. межує з асамбляжем, об'єктом, енвайронментом. Якщо провести аналогію з традиційними термінами, то асамбляж можна порівняти з рельєфом, об'єкт зі скульптурою, І. — з архітектурною спорудою, а енвайронмент — з архітектурним ансамблем. Найголовнішим елементом у І. є «семантично насичений простір між речами, які найчастіше мають поза-художнє (побутове або індустріальне) походження (реді-мейди). Автори І. підкреслюють семантичну та емоційну забарвленість кожної з речей, з яких складається тві, та комбінують їхні контексти. Через це слід згадати про монтажу, комбінаторну методику побудови мови І. — Там само. — С. 133.

6. *Контекстуальний енвайронмент*. Різновид енвайронменту, що з'явився в практиці українських митців сучасного мистецтва у другій половині 1990-х К. Е. значно більше, ніж енвайронмент, залежить від фабули, зміст якої концентрується поза твором, та навіть поза візуальним мистецтвом. Ба, більше — без знання першоджерела (епізоду недійсного, політичного, соціального життя) твір залишається закритим для сприйняття. Тобто значення контексту є набагато важливішим, ніж сам «текст» виразних засобів твору. — Там само. — С. 158.

Анотація. Колективні творчі виходи художників пленерних проектів «Зворотній зв'язок», «Гурзуфські сезони», «Канівські імпресії» у довкілля (дворик, пляж, фонтан, озеро, вулицю, пагорб) — протягом першого десятиліття ХХІ ст. органічно розширювали свідомість колись традиційних живописців, розвивали в них смак до створення тривимірних об'єктів й привчали до доброзичливого й гармонійного художнього освоєння довколишнього простору. Ситуації тимчасовості, минулості, закладені місцем, матеріалами та стихією повернули свідомість художників до витоків їхньої власної культури, майстерності та оцінки й сприяли глибокому осмисленню нових інтенцій у сучасному мистецтві.

Ключові слова: Пленерний проект, «Гурзуфські сезони», об'єкт, живописне висловлення, культурний світ довкілля, живописні флюгери, закони колективного проекту, новітні інтенції сучасного мистецтва.

Аннотация. Коллективные творческие выходы художников, участвовавших в пленерных проектах «Обратная связь», «Гурзуфские сезоны», «Каневские импресии», в окружающую среду (дворик, пляж, фонтан, озеро, улицу, холм) на протяжении первого десятилетия ХХІ века, органично расширяли сознание и кругозор когда-то традиционных живописцев, развивали вкус к созданию трехмерных объектов и приучали к доброжелательному и гармоничному художественному освоению окружающего пространства. Ситуации кратковременности, быстротечности, заложенные местом, материалами и стихией возвращают сознание художников к истокам их собственной культуры, мастерства и оценки и способствуют глубокому осмыслению новых интенций в современном искусстве.

Ключевые слова: Пленерный проект, «Гурзуфские сезоны», объект, культурный мир окружающей среды, живописные флюгеры, законы коллективного проекта, новейшие интенции современного искусства.

Summary. Collective creative output of artists involved in plenary-projects «Feedback», «Gurzufskiy Seasons», «Kanevsky impressions, in the environment (yard, beach, fountain, lake, street, hill) during the first decade of the ХХІ century, organically expands consciousness and the outlook was once the traditional painters, developed a taste for creating three-dimensional objects, and accustomed to the benevolent and harmonious artistic development of the surrounding space. Situation, briefly, the transience inherent location, materials and elements return to the origins of consciousness artists of their own culture, skills and assessment and promote deeper understanding of new intentions in contemporary art.

Keywords: plenary-projects, «Gurzufskiy Seasons», an object, the cultural world of the environment, scenic vane, the laws of the collective project, the latest intentions of contemporary art.