

УДК 75.051:7.036.5"20"

Андрій **Гелитович**

аспірант Львівської національної
академії мистецтв

Станковий живопис Альфреда Максименка: хронологія творчого поступу

© Гелитович А., 2017

<http://doi.org/10.5281/zenodo.1068941>

Анотація. Здійснюється спроба комплексно розкрити основні віхи розвитку станкового малярства сучасного львівського художника, професора Львівської національної академії мистецтв Альфреда Віталійовича Максименка. Розкриваються факти з творчої біографії митця, дотичні до теми. Подається стислий мистецтвознавчий аналіз виконаних творів.

Ключові слова: станковий живопис, віртуальний живопис, живописний цикл, квадрат.

Творчість Альфреда Максименка знакова не тільки для розвитку образотворчого мистецтва у Львові, а й у ширшому контексті. Діяльність художника викликала локальний концептуальний зсув у системі вищої мистецької освіти у середині 1990-х років. Було надано імпульс для низки цікавих мистецьких проявів і експериментальних новацій у теоретичному дискурсі мистецьких практик молодих художників, поповнились професійними авторами лави відео- та нет-арту, нової сценографії, малярства, відкриваючи публіці багатогранність і високий фаховий рівень сучасного українського мистецтва. Без поспіху, але змістовно в прогалину відстороненості від європейського дискурсу вкладалися зерна надії на майбутнє.

Вектор розвитку, запущений А.Максименком знаходить свої основні константи у самій творчості художника, що обґрунтовує необхідність її детальніше розглянути.

Очевидно, доробок художника є досить розгалужений за своєю жанровою різноманітністю, місткий і кількісно, і за

характером досліджуваних мистецьких явищ. Від кінця 1960-х років і до сьогодні в різних соціально-політичних і географічних вимірах художник запропонував і відповідний набір власних відповідей на щоразу іншу ситуацію. Підсумовуючи здійснене, слід окреслити його як акцію контр статичну, що акумулює у обраному середовищі нові ідеї. А такі, як відомо, не завжди обмежуються лише хвилиною нерозуміння.

Українські вчені зверталися до аналізу стилістичних і концептуальних особливостей творчості А.Максименка та безпосередньо в контексті аналізу його педагогічної роботи. Корисним у контексті цієї теми є монографія О.Голубця «Між свободою і тоталітаризмом» [5]. Насичена фактологічним матеріалом, ця праця допоможе сформуванню уявлення про тяглість місцевої традиції від модернізації, через тоталітарну ідеологізацію і поступовий процес становлення в умовах державної незалежності. А.Максименко розглядається тут у контексті посттоталітарного становлення України. Тут його справа стоїть у фарватері змін, є чинником повернення у європейський вимір. О.Голубець є також автором, на нашу думку, найбільш ґрунтовної статті про творчість художника «Проникнення в простір Альфреда Максименка» [3], що достатньо містко, хоч і, на жаль, занадто стисло, зважаючи на невеликий за обсягом формат, окреслила притаманні авторові константи на прикладі станкових полотен. Спеціально аналізу педагогічної роботи художника присвячено статтю Ю.Островського «Про метод Альфреда Максименка у ЛНАМ та про актуальний академізм» [9], яка, попри розкриття важливих смислів та даних, хоч і суттєво поглибила, проте не вичерпала окресленої теми.

Зазначимо також значний інтерес до двох персональних виставок А.Максименка, що відбулись у Львові (1995 р.) та в Києві (2002 р.), схвальні відгуки авторитетних діячів культури та позитивні рецензії в пресі. Кожна з публікацій про автора формує впевнену оцінку його діяльності – «це має суттєве значення для розвитку сучасної художньої культури України». Варто також звернути увагу на високий «коефіцієнт успішності» випускників навчально-творчої майстерні А.Максименка в Україні та за кордоном.

Сьогодні у творчості художника присутній і станковий, і монументальний живопис, графіка, відеоарт, перфоманс, фотографія. Весь блок напрацьованих станкових живописних ро-

біт можемо умовно розкласти на три періоди.

Кінець 1960-х – до початку 1990-х рр. ХХ ст. – період спонтанної візуалізації різного роду аудіо форми, переважно джазової.

1990-ті – 2002 рр. – період свідомого візуального дослідження в широкомасштабних живописних циклах різних філософських аспектів конкретно обраного мотиву в різнорідних тектонічних середовищах квадрата, як найдоскональшої геометричної форми.

Від 2002 р. – період віртуальної візуалізації рефлексій, що виникли в результаті подорожей різними країнами та містами.

Перший період був періодом накопичення об'єктивної аудіо-візуальної інформації. Об'єктивна інформація в часи ідеологічного протистояння двох систем, відмежованих Берлінською стіною, була гранично обмежена та черпалася по крихті з різних доступних джерел. Покоління 70-х не мало потреби селекціонувати отриману інформацію. Продукт був найвищої якості, оскільки був спрямований на розвал тоталітарної системи. Період 60-х – початку 70-х рр. був фактично початком зародження нового типу мислення. На зміну модерністській епосі, що тривала півстоліття, дуже швидко, без зайвого галасу, без усяких маніфестів і декларацій прийшла епоха постмодернізму, що заперечила всі постулати та правила, сформовані попередніми віками. Звісно, в першу чергу це стосувалося архітектури, літератури, музики, образотворчого мистецтва. Новий спосіб мислення блискавично проник у всі сфери діяльності людини, навіть у релігію та кібернетику. Нове покоління хіпувало, слухало рок, носило Levi Strauss. Аудіоінформація проникала та розповсюджувалася набагато швидше, ніж візуальна. А музика, як відомо, серед видів мистецтва найбільше впливає на емоційний уклад реципієнта. Оскільки А.Максименко мав музичну освіту, то вже на першому курсі в інституті організував вокально-інструментальний гурт, який під різними назвами досить успішно проіснував усі 5 років навчання. Вони грали ритм-енд-блюз і рок. Творили свої композиції, використовуючи фольклорні мотиви, які міксували з мотивами Led Zeppelin, Jimi Hendrix та інших популярних тоді виконавців. Поступово відбулось наближення впритул власне до джазу. Від 70-х рр. А.Максименко захопився джазовими стандартами та їх імпровізаціями. Це дозволило глибше зану-

ритись у вільний світ, в якому панували особливі відносини. Цей світ пропонував незрівнянний клімат любові, взаєморозуміння, такту, максимальну внутрішню свободу духу та тіла. Для митця, власне, це був час спонтанної візуалізації засобами живопису аудіоформи, переважно джазової. Усі композиції, створені в той період, фактично не відображали видимої реальності, вони радше фіксували образи духовного споглядання, навіяні прослуховуванням джазових імпровізацій через фактуру, ритм, контраст, нюанс і т. д.

Так, Miles Davis інспірував появу серії композицій, позначених порядковими номерами від 1 до 12-и (п. о., 80x80, 1984, Львів, майстерня на вул. Кубійовича, 38) (іл. 1), а також диптиха без назви (п. о., 100x100, 1984, Львів, майстерня на вул. Кубійовича, 38). Музика групи Weather report, що була основоположником стилю fusion (поєднання фольк-елементів із сучасними мотивами, несумісне поєднання гармоній, ладів, міксування усього зі всім), стала поштовхом до появи триптиху «Ф'южн» (п. о., 100x100, 1986, Львів, майстерня на вул. Льва Толстого, 5). Імпровізації Chick Corea навіяли композиції з фрагментами гайтеківських конструкцій в поєднанні з фрагментами драперій середньовічного живопису (п. о., 120x100, 1987, Львів, майстерня на вул. Льва Толстого, 5). Імпровізації блискучого мелодиста, тенор-саксофоніста Grover Washington візуалізувалися в поліптиху (п. о., 70x210, 1988, Львів, майстерня на вул. Льва Толстого, 5) (іл. 2). Культовий «Хамелеон» Herbie Hancock був візуалізований композиціями з яскраво вираженим горизонтальним членуванням (п. о., 100x100, 1999, Львів, майстерня на вул. Льва Толстого, 5).

Період другий вповні свідомого візуального дослідження конкретно обраного мотиву припав на 90-ті рр., що позначилося повним крахом тоталітарної системи. Ці роки були наскрізь пронизані надзвичайно потужною креативною енергетикою [4; 5]. На той час художник вже володів достатнім рівнем ремесла, щоб реалізувати те, що давно було сформоване та виношене. Його метою була спроба візуально поєднати мікрота макросвіт, знівелювати поняття реального та абстрактного, чуттєвого та асоціативного.

У цей час створює живописний цикл «Запах Східного моря». Мотив Східного моря виник як метафора, і власне до Східного (Японського), і до інших морів має ледь дотичне відношен-

ня. Цикл задуманий як перманентний і налічує 37 робіт (35 робіт – 100x100 см і дві – 140x140 см). Цикл можна при бажанні безкінечно продовжувати. Насправді це глибоко усвідомлена робота з двовимірною тектонікою квадрата, це спроба візуалізувати не окремі швидкоплинні думки, а масштабний підсвідомий цілісний образ, який складається з багатьох окремих пазлів картин-композицій [3]. На той час А. Максименко вже мав остаточно сформований естетичний смак, в основі якого лежала культурна традиція Японії, єгипетська культурна візуальна спадщина, мистецтво середньовіччя та досвід Баухаузу. Звісно, все це розглядалось через призму свідомості, сформованої саме у Львові. У цьому циклі були застосовані практично всі відомі технологічні прийоми олійного живопису, напрацьовані віками. Крім того, низку прийомів художник вигадав сам. Зокрема, це ряд рельєфних паст, малювання рейсфедером, втирання пігменту в рельєф з наступним його змиванням відповідними розчинниками і т.д., і т.п. Сам процес малювання відбувався на обмеженій території, фактично на 20-ти кв. метрах майстерні на вул. Льва Толстого, 5, що розташована на вершині гори. Як стверджує сам художник, там панує дивовижна енергетика і зв'язок з космосом, це зауважували всі його гості та художники, що працювали на цій території до та після нього. У кожній композиції, де зображено реальний об'єкт або абстраговану поверхню, митець намагався передати фіксований час – дуже короткий момент, 1-2 хвилини, коли до сходу сонця залишається фактично мить, коли вся природа замовкає. Такий стан А. Максименко неодноразово спостерігав в Криму о 5-й годині ранку, як стверджує він сам «коли ще темно, але небо вже коралове, коли космічно тихо, статично нерухомо, а через хвилину, з першим промінчиком світла все раптово зміниться» [10]. Митець цілком свідомо максимально обмежив зображальні засоби, намагаючись досягти граничної виразності та рівноцінної уваги до всіх рівнів просторового середовища. Фактично цикл «Запах Східного моря» – це спроба поєднати мистецький принцип відображення та наслідування видимої реальності з іншим мистецьким принципом – принципом візуалізації образів духовного споглядання – і абстрактних, і реальних. Послідовність роботи була незвичною навіть для самого художника. Композиції не продумували заздалегідь і попередніх ескізів не існувало. Кожне закінчене полотно по-

роджувало два наступні і т.д. «Майстерня відкрила якісь невидимі вертикальні ходи-шлюзи, через які поступала інформація та команда – що і коли необхідно робити. Так тривало майже рік. Потім цей потік припинився і я зрозумів, що цикл завершений. Роботу я нікому не показував, за винятком відомих бубабістів Андруховича і Неборака, які несподівано завітали в майстерню», – розповідає А.Максименко [10]. Андрухович згадує цей візит у «Московіаді», а Неборак з цього приводу написав есе «Зона вільного дихання», пізніше опубліковане в збірці «Повернення в Леополіс» [7] та в часописі «Сучасність» [6]. Подальша доля циклу залишилася невизначеною та художника це вже мало цікавило. Він тимчасово звільнився від інформативного пресу.

А наступні події довкола циклу були для А.Максименка повною несподіванкою. Обставини склалися так, що він став частиною мистецької колекції Володимира Хоми, а Мирослав Откович та директор Національного музею у Львові Василь Откович зініціювали виставлення робіт у стінах музею. Так А.Максименку, як вже вповні зрілій та самобутній мистецькій особистості, буде відкрито двері в офіційний мистецький світ. Весь персонал музею сприйняв його живопис дуже позитивно і з неприхованою цікавістю. Можливо, справді, для Львова на той час це було чимось абсолютно новим. Відкриття відбулося 28 лютого 1995 року. Музей був переповнений, прийшов весь бомонд на чолі з Е.Миськом, Д.Крвавичем, В.Овсійчуком, Л.Медведем, О.Голубцем. Звучали середньовічні мотиви у майстерному виконанні флейтиста. Виступ Д.Крвавича, слово якого було незаперечним авторитетом, був неочікуваним, бо на той час митці були опонентами на інститутських переглядах. Він говорив вагомо, піднесено, щиро та ґрунтовно. Це була мова про Бурлюка, Богомазова, Бойчука, це була мова про паралелі і їх спільний з А.Максименком ґрунт. Виставка тривала три тижні, отримала позитивні відгуки у мас-медіа. Вона справді стала помітною поруч з низкою інших тогочасних акцій, відіграла важливу роль у процесах посттоталітарного відродження львівського мистецького середовища [3]. Після закриття експозиції роботи перекочували у спеціально пристосоване приміщення колекціонера. У 2002 році цей цикл ще з двома живописними циклами був показаний на виставці у Національному художньому музеї України у Києві, де також отримав позитивні відгуки в ЗМІ.

Серія «Друга половина дня» була започаткована фактично після циклу «Запах Східного моря». Назва має безпосереднє відношення до автобіографії. А. Максименко усвідомлював, що перетнув свій життєвий екватор. Обрані засоби зображення були зведені практично до нуля. Чиста локальна поверхня у поєднанні з мінімальною фактурою, двовимірна тектоніка квадрата, гранично обмежена кольорова гама, відсутність будь-якого реального об'єкта, аскетична геометрія [1]. Так на той час уявлялася власне «друга половина дня». Знову несподіваною для художника була реакція вже Любомира Медвідя, який в принципі абсолютно не визнавав чисто формальних речей і досить скептично про них відгукувався, як і про художників, які займалися абстрактним мистецтвом. Побачивши цю серію, він сказав: «Це дуже шляхетно». Через сім років вже в Національному музеї в Києві, де був представлений в числі інших і цей цикл, Л. Медвідь повторив фактично ці слова, додавши, що цей цикл йому подобається найбільше. Треба зазначити, що всі серії та цикли зроблені за принципом модульної системи, складові якої (окремі композиції) можна в експозиційному просторі змінювати місцями, монтувати по горизонталі, по вертикалі та по діагоналі. Це дає можливість створювати різні візуальні образи, залежно від виставкового простору. Саме такий принцип міксування був застосований у виставкових залах Національного художнього музею України у Києві.

За гроші, отримані від продажу цих робіт, А. Максименко здійснив мрію своїх батьків і свою, придбавши двокімнатне помешкання на надзвичайно мальовничій вулиці Людкевича в будинку, збудованому 1939 р.. Це був напівлюкс, останній зразок архітектури, природний розвиток якої був зупинений радянською окупацією. Принципові засади цієї архітектури започаткували в Баухаузі сподвижники Вальтера Гроппіуса, а пізніше розповсюджені в різних варіантах в Європі, США та Ізраїлі. Художник зробив у новій квартирі так званий євроремонт і в абсолютно порожньому білосніжному просторі, подібно як Піт Мондріан у своїй утопічній майстерні-квартирі [8, с.153], почав новий цикл «Аюдаг або Відпочинок в Гурзуфі». Ставлення А. Максименка до моря є пріоритетним і особливим. Він бував на багатьох морях, неодноразово приїжджав на Балтійське (Латвія, Естонія, Норвегія), але Чорне море

об'їздив по всьому периметру, виключаючи північ Туреччини. Це був Кавказ, це була середня коса Тузла (острів між Азовським і Чорним морями), це весь Крим від Керчі аж до Євпаторії, включаючи південний берег: Морське, Коктебель, Судак, Апартеїд (Фрунзенське), Артек, Гурзуф, Нікітський ботанічний сад, Ялту, Ластівчине Гніздо, Симеїз, Форос, Бателеман, Фіолент, Балаклаву і нарешті Севастополь зі всіма його численними бухтами. Пізніше – чорноморський південь України – Очаків, Херсон, Одеса, Кароліно-Бугаз, Бугаз, аж до Лебедівки. Пізніше сюди приєдналися Золоті піски Болгарії. Очевидно, що значну частину свого життя А. Максименко провів на морі і, не випадково практично у всіх роботах присутній мотив морського горизонту. Морський небосхил автор трактує як багаточасовий, незбагнений і фізично невловимий об'єкт для філософських роздумів.

У радянські часи найбільш популярним місцем інтелектуальної літньої тусовки був Гурзуф. Саме там розташована колишня дача художника Коровіна, що виконувала функцію будинку відпочинку та творчості художників. Там був збудований новий корпус, номери якого виходили прямо на Аюдаг, або Ведмідь-гору. «З неї часом вилітали тарілки прибульців, зависаючи над поверхнею моря, а потім раптово зникали з шаленою швидкістю», – згадує художник [10]. Метафізика на Південному березі Криму для А. Максименка вбачалася у всьому, особливо в нічному небі, яке зачаровувало своєю близькістю.

Основою нового циклу став той самий квадрат, але тепер він міг трансформуватися у два квадрати по вертикалі або по горизонталі та змінювати свої розміри. В основу ліг модуль 70x70 см. Просторове середовище митець залишив двовимірне, застосував так звану тональну перспективу. Кольорова гама, як і засоби зображення, були теж максимально обмежені. А. Максименко тут відмовився від олії, за основу була взята пентаглекталева емаль чорна та біла, яку підкольоровував надзвичайно високоякісними, тонко тертими фарбами, призначеними для графіки. Така суміш давала пастозну, оксамитову поверхню, що з часом дещо темніла, але загалом художника це влаштовувало. Вибирати не доводилось, бо це був час гострого дефіциту матеріалів, у тому числі фарби. Якщо в циклі «Запах Східного моря» зображений час фіксував момент

переходу ночі в день, то в циклі «Аюдаг або Відпочинок в Гурзуфі» час фіксує момент переходу дня в ніч. Фактично це час, що триває 2-3 хвилини після заходу сонця, час, який фіксує стан різних об'єктів. Цикл також був показаний на виставці у Києві. Фактично він відкривав експозицію. Частина циклу потрапила у колекцію музею, частина – у колекцію Володимира Хоми, і ще одна – у колекцію Фелікса Вроцлавського.

Гадаємо, що тут необхідно сказати кілька слів про саме відкриття експозиції у Києві. Як куратор виставки прекрасно зарекомендувала себе Ірина Алексєєва. За її поданням художня рада музею включила в план виставку А. Максименка та визначила терміни її проведення. Під експозицію планувалося два зали на другому поверсі. Коли твори були привезені та розпаковані, директор музею Анатолій Мельник особисто посприям, щоб експозиція була розгорнута в трьох залах. Великий подив у співробітників музею викликала упаковка, в якій були роботи. Рами з відмінного дубового масиву для двох циклів виготовлено за кресленнями автора. За його ж кресленнями виготовлено для упакування і ящики-касети, зі спеціальними фетровими вкладками-пазлами для того, щоб не пошкодити рами. Хтось із допоміжного персоналу запропонував ввести в експозицію ці ящики-касети як експонати. На відкритті було чимало киян, прибули керівники НСХ України, серед яких – редактор «Образотворчого мистецтва» Микола Маричевський. Серед присутніх були педагоги з НАОМА. Багато гостей приїхало зі Львова, серед них – А. Бокотей, Л. Медвідь, О. Голубець та М. Андрущенко. Найбільше вразила художника присутність великої кількості студентів та випускників Львівської академії мистецтв. Виставку представляли у ЗМІ сім каналів телебачення. Відкривав її Генеральний директор А. Мельник і президент Академії мистецтв України А. Чебикін. Але найважливішою залишалася реакція від власних студентів – у Львові вони зустріли свого наставника оплесками.

Цикл «Медитації» фактично продовжував у технологічному та формальному аспектах цикл «Аюдаг або Відпочинок в Гурзуфі». Була дещо змінена колористика. Об'єктом дослідження залишилися реальні об'єкти в умовному метафізичному контексті (жіноча фігура, що сидить, уніфіковані жіночі торси та натюрморти). Змінився час. Дійство відбувається

вночі з прямим фронтальним світлом. Після виставки в Києві цикл за рекомендацією мистецтвознавця Юрія Бойка придбав колекціонер О.Гринів.

Диптих «Яблуко Едему» був замовлений для інтер'єру. Зберігається в колекції Фелікса Вроцлавського. Диптих має віртуальне продовження, ідея якого полягає в поступовому зниканні зображення в наступних композиціях. Остання робота фіксувала власне саме яблуко в абсолютно порожньому просторовому середовищі (іл. 3, 4).

Перебування А.Максименка в Севастополі впродовж тривалого часу було пов'язане, у першу чергу, з приймальною кампанією на факультеті дизайну ЛНАМ. Об'єктом дослідження цього циклу стала територія Херсонесу, звідки фактично почалося хрещення Київської Русі. Це місце, що поступово поглинається морем. Частина давнього міста вже перебуває під поверхнею води, інша – чекає своєї черги. Цикл поєднує роботи, виконані на полотні акрилом, і фотографіку, друкovanу теж на полотні. На полотнах зафіксована метафорична знакова система, що асоціюється з морськими маяками Кримського півострова. В графічних листах з'являється в метафізичному образі жіноча постать у шоломі. Поява цього образу у підсвідомості художника з віддалі часу виглядає цілком не випадковою. Напруга в російсько-українських відносинах, відчута й інтуїтивно зафіксована в асоціативній формі ще тоді, вилася у анексію 2014 року. Частина цих робіт була показана на виставці кафедри монументального живопису в Палаці мистецтв у Львові та є власністю автора.

«Лінія горизонту» становить собою 12 композицій, виконаних на полотні акрилом, де основним об'єктом дослідження є власне горизонт моря. Фактично це 6 композицій, поданих у формі шести диптихів, у яких поєднується мотив морського пейзажу, жіночого торсу, крупно виведених графічних фактур. Кожен диптих складається з двох квадратів, які фіксують день і ніч.

Роботи із циклів «Елементарна геометрія» та «Світ Христини» можна укладати у виставковому просторовому середовищі в довільний спосіб, моделюючи різноманітні образні композиції. Цікавий досвід міксування таких робіт з живописом попередніх епох. У роботах цих двох циклів особливо цікавила А.Максименка філософська сторона абсолютно чистої

поверхні, зіставлення великих кольорових масивів. Для себе митець розробив теорію тональної та кольорової субординації, яка наближена до теорії золотого січення. Ґрунтується вона на власних спостереженнях за визначними творами світового мистецтва. Митець зауважує низку спільних ознак у ділянці композиції: групування у кілька субординованих масивів, перетікання та одночасний контраст між цими масивами, геометрична база зображення – усі ці закономірності втілює художник значною мірою інтуїтивно, вони відображають переконання про природний закон, що поширюється і на сферу мистецтва. Цей закон конкретний, проте ґрунтується на інтуїції. Фактично таку формулу він використовує у всіх своїх роботах.

Третій період – це період віртуального фіксування рефлексій, що виникали в результаті подорожей узбережжями Адріатичного, Егейського та Середземного морів. Це рефлексії, що виникли в результаті відвідин Венеції, Дубровніка, Перасту, Которської затоки, Будви, Анталії, грецького півострова Кассандри.

Візуалізована у вигляді серій за допомогою комп'ютерних технологій та чи інша рефлексія вносились у відповідно сконструйований віртуальний виставковий простір. Засоби зображення обмежені, свідомо зведені до найпростіших. Усі роботи за необхідністю, з мінімальною корекцією можна матеріалізувати, виконавши їх акриловими чи олійними фарбами. Межі станкового живопису, графіки, монументального живопису та інвайронменту тут стають досить умовними.

Сама ідея віртуального творення і окремих робіт, і просторового середовища виникла в А.Максименка ще в далекі студентські роки (1968–1973), але реальністю стала з появою комп'ютера та відповідних технологій. Саме вони сьогодні дозволяють блискавично розгортати експозицію у необхідному просторовому середовищі в будь-якій країні чи місті, у зручний час. Для подальшого просування візуального продукту існує низка відповідних програм.

І справді, якщо взяти до уваги, попри низку застережень, фактичну рентабельність інтернет-платформи Second life та міжнародне визнання таких митців як Чайна Трейсі (Цао Фей), інших авторів-аватарів, взяти до уваги вплив віртуального інформаційного простору, з усією його міфотворчістю та здатністю змінювати хід реальних подій, слід визнати не-

безпідставність мистецького вектору, над яким сьогодні, поруч з колегами у інших країнах, роздумує А. Максименко [2; 8, с. 764-769]. Художник переконаний, що в найближчому майбутньому власне віртуальний спосіб представлення візуальних ідей стане панівним. Водночас із технічним прогресом поставатиме потреба гуманної відповіді на його виклики.

Перелік серій, запропонованих для експонування у віртуальних виставкових просторових середовищах, створених на сьогодні: Венеція (2013), Рига (2014), Осло (2014), Берлін (2016).

Три хронологічно послідовні групи станкового живопису Альфреда Максименка виразили еволюцію мислення художника, що поступово формував власний творчий метод. Перший період був часом активного пошуку, експериментів з формою та технікою на часом діаметрально протилежних теренах, які привели до другого етапу – вповні свідомого формотворення. Зрілий погляд художника продукує нові мистецькі вияви у формі віртуального живопису третього, на сьогодні незавершеного періоду.

Отже, підводячи аналіз станкового живопису Альфреда Максименка до спільного знаменника, вибудуємо нерозривну пряму між цією ділянкою його творчості, іншими жанрами та педагогічною діяльністю. Логіка розвитку ідей та творчого поступу художника крізь різні часи, і тоталітарні, і демократичні, пропонувала свою версію відповіді на мистецькі виклики. Явні та приховані труднощі культурної свідомості, оправлені в псевдопатріотичну риторику національного процвітання, зберігають свою гостроту й сьогодні.

1. Аполлонова Л. Метафізичний простір Максименка / Л. Аполлонова // Образотворче мистецтво – 2007. – № 2 – С. 46-47.
2. Веселовский А. Зафиксирован первый случай ограбления банка, который находится в виртуальном мире [Електронний ресурс] : відео / Алексей Веселовский. – Електронні дані (ролик 3:53). – 2007. – 1 дек. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.ntv.ru/video/121745/>. – Назва з екрану.
3. Голубець О. М. Проникнення в простір А. Максименка / О. Голубець // Образотворче мистецтво – 2002. – №4. – С. 34-35.
4. Голубець О. М. Мистецтво ХХ століття: український шлях. / О. Голубець. – Львів : Колір ПРО, 2012. – 200 с.

5. Голубець О. М. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття / О.М. Голубець. – Львів, 2001. – 176 с.
6. Неборак В. Зона чистого дихання / В. Неборак // Сучасність. – 1997. – №6. – С. 145-150.
7. Неборак В. Повернення в Леополіс / В. Неборак. – Львів : Класика, 1998. – 136 с.
8. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / под. ред. Фостер Х., Краусс Р., Буа И., Бухло Б., Джослит Д. – М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. – 816 с.
9. Островський Ю. Про метод Альфреда Максименка у ЛНАМ та про актуальний академізм / Ю. Островський // Вісник ЛНАМ. – 2008. – Вип. 19. – С. 132-141.
10. Інтерв'ю з Альфредом Максименком. 29.08.2016. Львів. Архів А. Гелитовича.

ANNOTATION

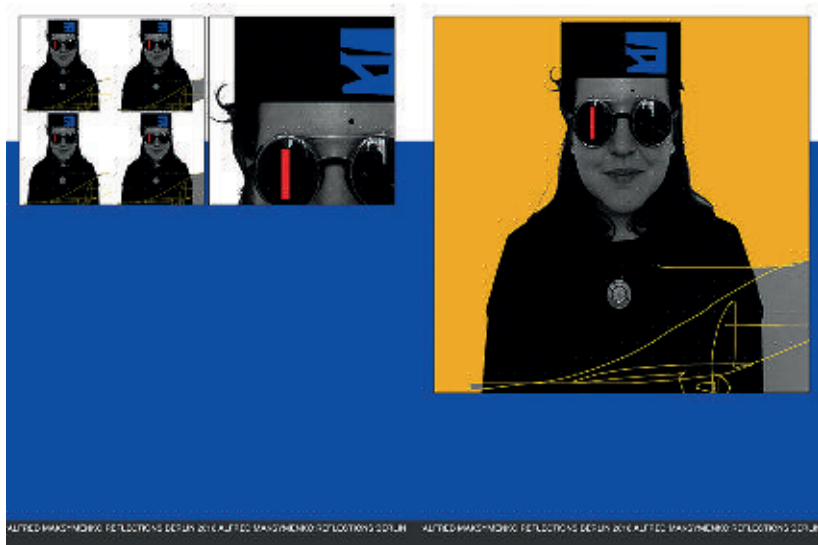
A. Helytovych. Alfred Maksymenko`s easel painting: sequence of creative progress. The article makes an attempt to comprehensively reveal the main landmarks of Lviv artist, professor of Lviv National Academy of Arts Alfred Vitaliyovych Maksymenko`s easel painting. Served facts of the artist creative-life biography, relating to the topic. Served brief analysis of his artworks.

Keywords: easel painting, virtual painting, cycle of paintings, square.

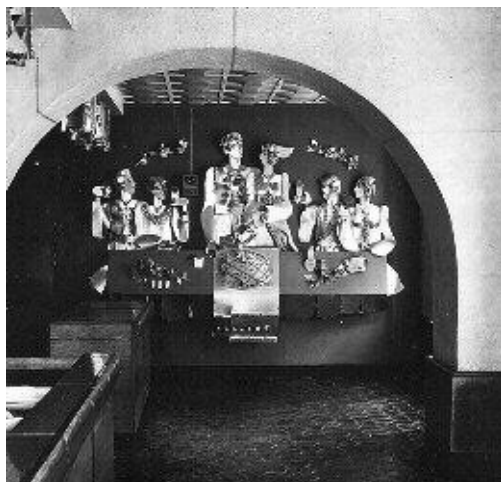
АННОТАЦИЯ

А. Гелитович. Станковая живопись Альфреда Максименка: Хронология творческого развития. Осуществляется попытка комплексно раскрыть основные этапы развития станковой живописи современного львовского художника, профессора Львовской национальной академии искусств Альфреда Витальевича Максименко. Раскрываются факты из творческой биографии художника, которые касаются данной темы. Подается краткий искусствоведческий анализ выполненных произведений.

Ключевые слова: станковая живопись, виртуальный живопись, живописный цикл, квадрат.

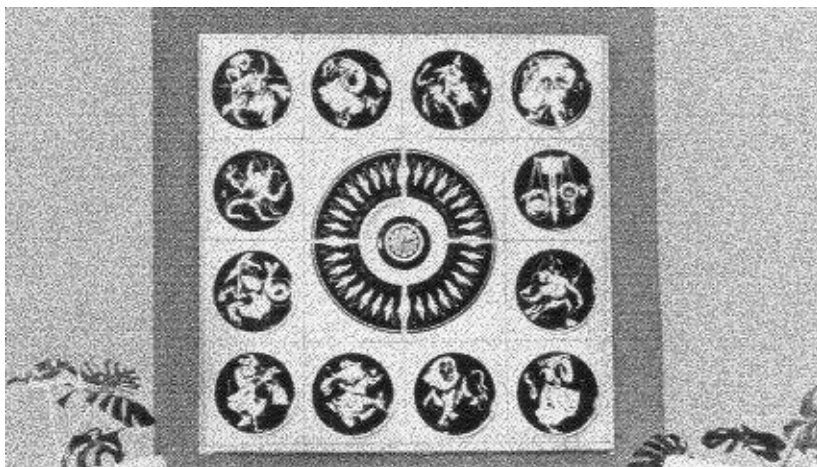
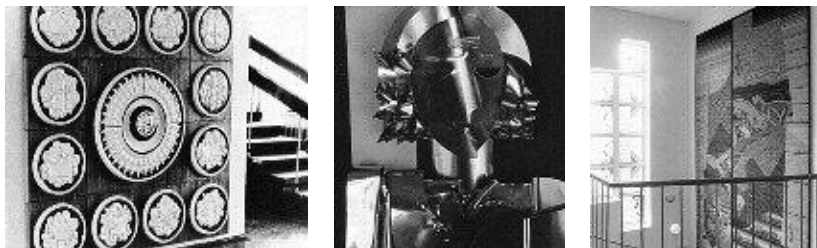


1. «Знаки зодіаку», технічний фарфор, 200х200 см, інтер'єр вестибюлю готелю «Пеленія», м. Пеленія, Молдавська РСР, 1977 р.;

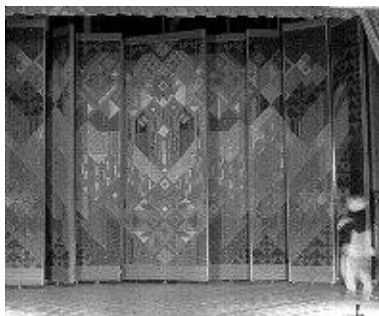
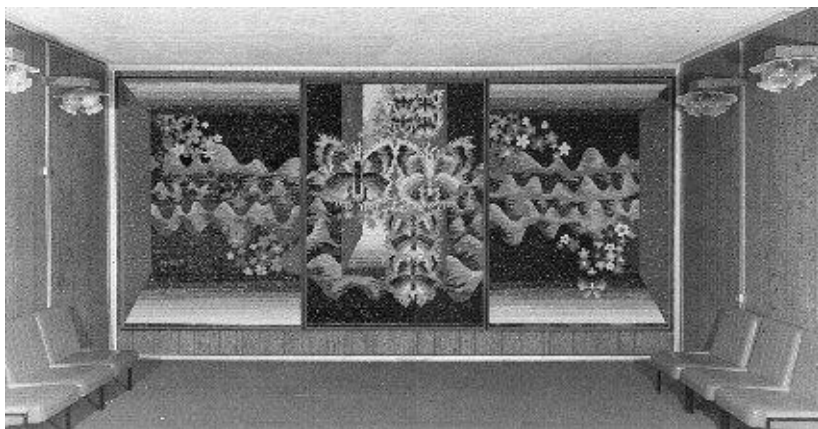


2. «Молдавське весілля», фрагмент серії із семи керамічних рельєфів, 90х50 см, шамот, глазури, солі, архітектурний комплекс «Колодязь», територія готелю «Пеленія», м. Пеленія, Молдавська РСР, 1979 р.;

3. «Весілля», металопластика з білого заліза, 260х400х25 см, інтер'єр весільного магазину, м. Бе-режани тернопільської обл., 1975 р.;



4. «Знаки зодіаку», технічний фарфор, 200x200 см, інтер'єр вестибюлю готелю «Пеленія», м. Пеленія, Молдавська РСР, 1977;
5. Макет деталі для металопластики «Музи» 1976 р;
6. «Карпатський мотив», гобелен (вовна, 800x400 см), вітраж, приватний будинок, 1995;
7. «Осінній лист», технічний фарфор, 1250x350x40 см, інтер'єр ресторану, м. Моршин львівської обл., 1986;
8. «Знаки зодіаку», технічний фарфор, 200x200 см, інтер'єр санаторію «Матері та дитини» в м. Моршин Львівської обл., 1977;



- 9.** «Молдавський мотив», гобелен; вовна, люрекс, 250x270см, інтер'єр вестибюлю готелю «Пеленія», м. Пеленія, Молдавська РСР, 1978;
10. «Екологія», фрагмент, гобелен; вовна, люрекс, 280x980 см, інтер'єр Музею природи, Заліське заповідно-мисливське господарство, Броварський район київської обл., 1985;
11. «Згадка про літо», гобелен; вовна, люрекс, 350x700 см, прийомний pokій санаторію «Матері та дитини» в м. Моршин Львівської обл., 1982;
12. «Різдвяний», гобелен; вовна, 500x900 см, зал урочистих подій санаторію, м. Трускавець львівської обл., 1991;