

МЕТАФОРИ Й АСОЦІАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ БРАТІВ КОСТЯННИКОВИХ

Соколюк Л.Д., доктор мистецтвознавства, професор

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Анотація. Аналізується творчість випускників Харківського художньо-промислового інституту (нині ХДАДМ) братів Анатолія і Бориса Костяннікових як своєрідне явище в сучасному мистецькому процесі. Розкриваються творчі принципи та стильові особливості живопису цих майстрів.

Ключові слова: мистецтво, живопис, Костяннікови, колір, фактура, символ, алегорія, метафора, асоціація.

Анотация. Соколюк Л.Д. **Метафори и ассоциации в творчестве братьев Костяниковых.** Анализируется творчество выпускников Харьковского художественно-промышленного института (ныне ХГАДИ) братьев Анатолія и Бориса Костяниковых как своеобразное явление в современном художественном процессе. Раскрываются творческие принципы и стилевые особенности живописи этих мастеров.

Ключевые слова: искусство, живопись, Костяниковы, цвет, фактура, символ, аллегория, метафора, ассоциация.

Annotation. Sokolyuk L.D. **Metaphors and associations of the art work by brothers Kostyannikovs.** The article analyzes the art work of graduates of Kharkiv art industrial institute (now Kharkiv State academy of design and fine arts) brothers Kostyannikovs as originality phenomenon of the contemporary art process. Their art work principles and style peculiarities are considered.

Key words: art, painting, Kostyannikovs, colour, facture, symbol, allegory, metaphor, association.

Постановка проблеми та аналіз попередніх досліджень. Останнім часом у начебто мистецтвознавчих дослідженнях все менш і менш йдеться про сам мистецький твір. На перший план виступають роздуми, концепції, що заслоняють сам художній твір, а мистецтвознавство все ближче підходить до межі втрати свого предмету. Таким чином, все більшої **актуальності** набуває проблема уважного ставлення до багатошарової і багатоголосої художньої практики сьогодення, до художнього твору як такого: без цього не можна розібратися в шляхах розвитку сучасного українського мистецтва, його перипетях, ролі в ньому традицій, що склалися, і привнесених часом новацій.

Ні в такому аспекті, ні взагалі творчість братів Анатолія і Бориса Костяннікових ще не була предметом наукового дослідження.

Формування цілей статті. Проаналізувати творчість Анатолія і Бориса Костяннікових як специфічне явище сучасного художнього процесу, розкрити їхні творчі принципи та стильові особливості живопису.

Результати дослідження. Історія мистецтва знає чимало прикладів, коли художниками ставали брати. Ще більше відомо про те, що секрети майстерності передавалися з покоління в покоління - від батька синові і так

у подальшій послідовності. Але важко знайти випадок, коли брати-художники виступали у мистецтві як одна особа, спільно створювали картини. Подібне зустрічалося хіба що в літературі, як, наприклад, у братів Гонкурів ще в XIX столітті у Франції. В українському мистецтві, наскільки відомо, явище, представлене братами Анатолієм і Борисом Костянніковими, зустрічається вперше, і воно, можна сказати, унікальне. Однією фразою, що їх пов'язує глибока духовна спільність, тут ніяк не обмежишся. Да, у них багато в чому співпадає склад думок, смаки, інтереси, художні переваги, творчі принципи. І тому важко виявити, яким був внесок кожного з них у спільну роботу під авторством братів Костяннікових. Але головне - інше. Головне - те, що мистецтво живопису стало для них понад усе у житті, що воно сприймається ними як вища форма виявлення духовних якостей людини і заслуговує того, щоб віддатися йому повністю.

Природа таланту надзвичайно складна, незбагненна. Талант не передається у спадок, хіба що в рідчайших випадках. Можна передати професійні навички, знання. Але талант - доля обраних. У цьому сенсі Природа виявилася на диво прихильною до всіх трьох синів простих сільських трудівників - Гаврилі і Галини Костяннікових з селища Краснореченське на Луганщині. Старший Іван став актором, молодші - Анатолій і Борис - художники.

Пам'ятаю дипломну роботу Бориса «*Місто, якого немає*». Молодший Костянніков закінчував відділення монументально-декоративного розпису Харківського художньо-промислового інституту (тепер академія дизайну і мистецтв) в 1994 році. Це був триптих станкового характеру. В ньому молодий художник звертався до глядача мовою поетичних метафор, не боючись ставити знак рівності між реальністю і фантазією, реальністю і абстракцією.

Успіхом цієї роботи Борис багато в чому зобов'язаний не тільки безпосередньому керівникові дипломної роботи, відомому харківському художнику С.І. Бикову, але і своєму першому вчителю у мистецтві - братові Анатолію, котрий одинадцятьма роками раніше закінчив той же ХХІІІ й викладав у Орловському художньому училищі, де спочатку навчався і Борис. Анатолій на той час, захоплений пошуками нової пластичної мови в живописі, вийшов на шлях експериментаторства і прилучав до нього брата-студента.

Кінець 1980-х - перша половина 1990-х - період важких соціальних потрясінь в колишньому СРСР, що супроводжувався кардинальною переоцінкою цінностей у всіх сферах життя суспільства. Важливий зсув у художній культурі - кінець протистояння предметності й абстракції у мистецтві. З іншого боку, для братів Костяннікових, за їх словами, відкрилося «трагічне протистояння позитивних і негативних начал доби науково-технічного прогресу і з'явилася нова гостра проблема екологічної

відповідальності сучасної людини за збереження миру і природи». Це і привело їх «до пошуків особливого способу бачення, до створення свого естетичного ідеалу - еквівалента дійсності», що і стало основою їх творчої концепції.

Світ творів Костяннікових не вигаданий, як стверджують брати: він органічно втілює те, що відобразилося в їхніх почуттях і думках, де поєднуються разом реальність і фантазія. Раздумуючи над зв'язком між своїм зовнішнім і внутрішнім світом, Анатолій і Борис дійшли висновку: «Внутрішня реальність існує в результаті власних переживань людини. Уві снах і наяву людина відчуває те ж саме - радість і страх, щастя і тривогу. Внутрішня реальність стає зовнішньою і навпаки. Нереальне - також частина реального. Наша свідомість трансформує предмети реальності навіть тоді, коли вони не існують у якийсь конкретний момент». У творчості братів Костяннікових поєдналися світ предметний і безпредметний, реальність й абстракція. Роль головного виражального засобу була віддана кольору як першооснові живопису.

«Живописний живопис - ось гасло живописця». Цього принципу, озвученого у віршованій формі російським поетом М.Кульбіним, в 1910-ті роки дотримувався видатний представник українського авангарду Б.Косарев - вчитель А.Костяннікова в ХХІІІ, або, як його ще називали, Харківському худпромі. Пізніше, за радянських часів, такі погляди переслідувалися, як ідеологічно несумісні з принципами соціалістичного реалізму. Але в новій історичній ситуації проблема кольору в живописі і його виражальних можливостей знову стала актуальною, знайшла продовження, нове осмислення. Брати виділяють три основних першоелементи живопису - колір, фактуру, форму. На їх поєднанні, взаємопроникненні, взаємопідпорядкуванні ґрунтується мова їх кольорообразів, що розкривають естетичне сприйняття світу двома сучасними художниками, представленими в одній особі, запрошуючи глядача своїм мистецтвом до діалогу, до роздумів про цінності життя, про прекрасне.

Прегарними і разом з тим насторожуючими, тривожними акордами звучить «*Монолог зеленого пейзажу*». Це море зелені, що далеко розкинулося, увібравши кольори лісів і луків, озимини, вже десь покритої снігом, і весінньої свіжості оживаючої природи. На передньому плані воно сприймається як відображення у воді. Але від окреслень силуету на горизонті, що нагадує розбите судно, сюди попрямували темні потоки. Контрасти оранжевих плям, що спалахують на ньому і поруч, наче опускаються, тьмяніють і відображуються під водою, посилюючи драматичні ноти в загальному звучанні. Що це? Вже видимі плоди деградації історичного пейзажу? Руйнування гармонії в природі, перетвореної людиною в частину промислового виробництва?

Тема знаходить продовження в «*Оголоному пейзажі*», де фосфоричне світіння трубоподібних споруд, що урізаються в синю безодню, з безладними відблисками навколо них, викликає асоціації з реаліями сьогодення, нагадуючи, зокрема, про варварські забруднення, що отруюють водні артерії.

У м'яких відтінках фіалкового розкриваються тонкі ліричні переживання братів Костяннікових. Такі «*Ранок*», «*Фіолетовий сон*», «*Бузковий туман*», що пропливає над нами, нагадуючи рядки відомої пісні. Художники експериментують, шукаючи нові грані символіки фіалкового в сполученні з голубим, використовуючи її не тільки для втілення піднесених душевних станів, переживань, але й приємних відчуттів, як, наприклад, в картині «*Запах апельсина*». Акорди лілового, розчиняючись, тонуть в безмежній голубизні весіннього дня, змітаючи білу холоднечу й пристрасно вбираючи послані благодатними сонячними променями золотисті фарби природи, що переможно ствердилися у центральній частині полотна «*Весінній сонет*».

Колір сонця, що активно використовується Костянніковими у багатьох творах, наповнює їх життєдіяним світлом, вносить свої нюанси, а часом виконує роль головної теми в музичному живописі братів. У «*Пісні Бокаччо*» світло-жовтий відкрито проявляється на зігнутих руках наклоненої людської фігури. Потім він ховається в маслинових відтінках міфологізованих образів, що вимальовуються, поем і пасторалей великого італійського поета. І хіба що подряпани лінії на них та шпильчасті форми праворуч вносять свої дисонанси в цей світ, що спливає в уяві.

Все літнє тепло сконцентрувалося в залитому золотом «*Яблучному Спасі*». Художник постійно балансує між реальністю і умовністю, між конкретністю і абстракцією. Тут повний величі жіночий образ з яблуком в руці наче репрезентує сонячну красу жовтого. Пропадають, розчиняються на тлі кольору спілих хлібів контури усіяної самоцвітами золотистієї сукні, мозаїка фантастичного головного убору. Мистецтво минулих епох накопичило різноманітний досвід у вирішенні декоративних завдань, використовуючи символіку жовто-золотистого як божественного, царственного начала. В цьому ряді й ікона, й український барочний іконостас, і картини Клімта, і багато іншого. Але в «*Яблучному Спасі*» убачається нова грань, привнесена новим часом і подальшими експериментами братів Костяннікових у галузі фактури поверхні.

Буяння жовтого особливо виявляється в осінніх мотивах: чи то палаюче небо з відображенням у воді («*Осінній пейзаж*»), чи то жовто-гаряче тло, на якому спалахують і меркнуть інші фарби у період «пишного природи зів'янення» («*Ласкаво просимо в осінь*»). Світлу зажуру навіває все обсотуюча золота запона зі спалахуючими плямами багрецю в полотні «*Осінь у Краснореченському*», і цей рух душі художника акцентується в образі печальної красуні, що з'явилася, як прегарне видіння, і зникає, як ехо, як скороминуше прекрасне, розчиняючись в окресленнях іншого жіночого образу.

Далеко не райським кутком сприймається царство жовтого в *«Сонячному автографі»* з вислизуючим сонячним зайчиком за спиною жінки зі спрямованим вперед відчуженим поглядом. Переважання жовтого тільки підсилює трагічне звучання традиційних персонажів італійського народного театру - Паяца й Арлекіна в *«Монолозі Паяца»*. Відчуття драматичної напруги створює жовто-гаряча хмара, що підіймається в небо від низької лінії горизонту й обкутує нахилену вежу, яка втрачає сталість, в *«Помаранчевому вечорі»*.

Напружено драматична тема знаходить продовження в експериментах з червоним. Цей колір переважає як досить теплий в композиції картини *«Старий фаєтон»*, де у розривах пензля раз у раз просвічують жовті плямочки. Що це? Бажання побачити в маленькому роздумі дещо більше? Піднесене в минулому? Його безповоротність? Навряд чи може бути однозначна відповідь.

Як тривожна поема, чудернацька у своїй буденності і разом з тим у загадковості, сприймається полотно *«Червоний стіл»* з його симфонією ясно-червоних, малинових і темно-вишневих тонів. Але взята за основу ця ж колористична гама в *«Поцілунку»* при розробці відомого в класичному мистецтві сюжету на некласичній мові ХХ століття дала зовсім інший результат: весь емоційний заряд тут зосереджено в кольорі - сповнених трагічного звучання яскраво-червоних смугах одягу позитивного персонажа. Підкреслена ошатність червоної сукні жінки, протиставлена майже чорному убранню поруч розташованої фігури у блазнівському ковпаку у *«Стиглий вишні»*, створює відчуття спекотливого літа.

У синього - своя символіка, і досить багатозначна. В ньому і світла мрія, і журба, і торжество радості, й інші відтінки почуттів художника ХХ століття, який створює картину, виходячи зі свого відчуття. Радує краса небесної блакиті і її відображення у воді в *«Причалі бажань»*. Фізично відчуваєш все пронизуючий холод в залитому синню сюрреальному просторі у *«Мандрівнику»*. Оманним видінням на тлі синьо-чорного неба вимальовуються величні руїни класичної архітектури і невеликі групи дам, які прогулюються, у сукнях з довгими шлейфами, що покриваються всеохоплюючою синявою (*«Тріумфальний парк»*). Багатозначною поетичною метафорою сприймається безмежний голубий простір і моря і неба зі снуючими недолугими парусниками, з котрих лише один допливає до маяка з численними уламками біля підніжжя у третій частині триптиха *«Причал надії»*. І вже радісними акордами звучать синій кобальт і ультрамарин в *«Нічному кофе»*. Яскравою, дзвінкою плямою випліскується густо-голубий у непроглядній пільмі при штучному освітленні в картині *«Рівно опівночі біля фонтана»*.

Костяннікови живуть у світі уяви. Розглядаючи живописність як основне достоїнство живописного твору, беруть її за основу. Окрім

символічних можливостей кольору, широко використовують і такий художній засіб, як контрастність, що переймає головне значеннєве навантаження, скажімо, в роботах, позбавлених плотської оболонки. При зображенні, наприклад, природних явищ, доводиться звертатися до безпредметного живопису, а контрастність кольору, ритм стають основними виражальними засобами, що розкривають тему, асоціативно наближуючи її до музичної творчості («*Відчуття вітру*»). Картина сприймається як протиборство, бойовище могутніх сил, що передається, перш за все, протиставленням горизонтальної смуги гранично холодного зеленого і діагональних ритмів теплих тонів жовтого і помаранчевого. Останні звучать могутнім життєстверджуючим акордом, як перемога світлих, добрих начал.

Зате контраст вохристих фарб, що світяться і розчиняються у тіні на баштах казкового замку, показаного на сріблясто-синьому тлі в «*Мелодії ночі*», асоціюються з ніжно-задумливою мелодією ноктюрна. А спалахи жовтого і червоного на густо-голубому тлі в «*Поході гномів*» викликає в пам'яті мелодію на цю же тему з симфонічної сюїти Е.Гріга за драмою Г.Ібсена «Пер Гюнт».

Іноді колір віддає роль головного виражального засобу світлу, хоч художники найчастіше уникають тонального варіювання світлотіні, оперуючи не стільки тональністю, скільки колоритом. Але ось у картині «*Присвячується Леонардо*» обирається скупа, можна сказати, аскетична кольорова гама. І, гадаю, свідомо: Костяннікови багатством кольору побоюлися відвернути глядача від головного - почуття глибокої пошани до мистецтва великого італійця. У картині домінує світло. Світлом виділені всі чотири персонажі: Богоматір, свята Анна, малюки Христос і Іоанн Хреститель. Їхні світло-сріблясті образи наче вимальовуються з кольорового середовища з його приглушеними золотисто-вохристими, коричневато-зеленуватими, сірувато-голубуватими відтінками і разом з тим форми, контури згладжуються, розчиняючись у ньому. Переборюючи межі простору і часу, ці вічні образи зі скарбниці минулого знову спливають в уяві художника нашого часу і втілюються на мові його образного мислення, мові, що не залишилась осторонь від особливостей нинішнього постнекласичного етапу розвитку художньої творчості.

Разом з тим Костяннікови не забувають про «старих майтрів». Традиція для них - фундамент, на якому розвивається власна творчість. Улюблені класики Анатолія - Андрій Рубльов, Діонісій, Джотто, Веласкес, Рембрандт. У Бориса - Пабло Пікассо, майстри російського і українського авангарду, Георгій Нарбут, Михайло Бойчук. Захоплюючись все новими експериментами, брати не поривають зі складним багатшаровим «музейним письмом».

Прагнучи «примирити класику і сучасність», художники часом використовують класичні образи як джерело поетичних натхнень. Такі «*Іриси. Оголена*», «*Народження Венери*», «*Пробудження*», «*Інфанта*».

Але що спільного між образами інфанти у Веласкеса і братів Костяннікових? Можливо, аристократизм духу? Не виключено. Дещо схоже прослідковується і в інших фантастичних образах молодих жінок, застиглих у своїй величності («Якось зустрілися», «Морська лагуна»). Костяннікови залишають за глядачем право домислити, довідчути. В такому випадку більш важливим загальним началом уявляється те, що у наших художників, як це було і у Веласкеса, головним героєм виступає не інфанта, не митець, а живопис. Будуючи гармонію, відштовхуючись від класичних взірців, брати привносять дещо від сучасного сприйняття світу. Звідси хиткість, нестійкість, абстрагованість кольорового середовища. Холодна густа зелень навколо тендітної інфанти з фантастичним головним убором і в пухнасто-білій сукні викликає підсвідоме почуття занепокоєння, тривоги, настороженості. В іншому випадку («Якось зустрілися») вишукано-різнобарвне кольорове середовище наче всотувало всю красу легкої, розкішної, повсюдно прикрашеної самоцвітами, янтарями сукні прекрасної молодої жінки, що і створює враження казкової поетичності.

До мови поетичної метафори митці прибігають і звертаючись до теми гри, яка розвивається у ряді творів - «Прогулянка малого Бонапарта», «Гра», «Герой вчорашніх днів», «Олив'яний солдатик». За словами Бориса, дитинство уявляється братам як найщасливіша пора життя, коли відчуваєш безцінне почуття захищеності, коли можна скільки завгодно переноситись в інший, «зачарований» світ, самим створювати простір і час. Ця особливість дитячої душі багато в чому стала основою, на якій розвивається творча фантазія братів. Вона переносить їх, як граючу дитину, в іншу, уявну сферу, яка, хоч і нагадує реальність, але вже не залежить від земних законів, вільна від повсякденності, від тиску обставин. Інший світ, де все можливо. Можливий олив'яний солдатик, наче оживаючий на очах у глядача. Можливий виступаючий, як Арлекін, в ролі кумира історичного балагана маленький Бонапарт з однолітками у трикутних капелюхах. Вся ця загадковість, блазенські ковпаки, віялоподібні головні убори у жінок і т.ін. - прикмети часу, особливості сучасного художнього мислення з його свободою вигадки і формального рішення. До речі, особливу пристрасть до теми гри, театралізації нетеатрального твору прослідковується протягом всього ХХ століття (найяскравіші приклади - П.Пікассо, М.Шагал) і продовжують свій шлях у творчості сучасних художників, де схрещуються традиції, стилі, старе і нове в образній мові найновішої епохи.

До стійких символічних образів Костяннікових можна віднести мотиви Вавілонської вежі, що час від часу повторюються. То вона переноситься кудись на берег моря, де починає розігруватися природний катаклізм («Новий Вавілон»), то зображується сама по собі, поза оточуючим середовищем, з нахиленими у різні боки баштами («Вавілонська вежа»), нагадуючи кожного разу про себе як застереження про можливу відплату

про безмежну зухвалість людини, як колись за біблійних часів.

В цілому символи та алегорії Костяннікових, перебуваючи між реальністю і абстрагованим світом, - одне з талановитих виявів мистецтва нашого часу, яке стверджує красу, поєднуючи воедино піднесеність і реальне; мистецтва, в якому важко визначити, де закінчується живопис і починається музика, де закінчується музика і починається поезія. Самі брати-художники свої завдання бачать у наступному: «Ми прагнемо, щоб наші твори характеризувалися багатозаровістю і контрастністю, простягаючись від ліричного реалізму і епічного романтизму до філософського символізму і безпредметної образності. Щоб живопис завжди захоплював своєю багатозаровністю, поліфонічністю, самобутністю, завжди поєднував традиційне і новаторське». Гадаю, що ці жадання їм багато в чому вдалося реалізувати.

Себе можна побачити тільки очима іншого. І цей інший - глядач, наш сучасник. Знайти з ним контакт, донести «душу» свого твору, яка є образом і подобою душі художника, для Костяннікових така ж необхідність, як і величезна потреба пізнання світу. І тут згадалося добре забуте старе - принцип пересувних художніх виставок. Він і був використаний в заснованому братами в 1997 році проекті «Арт-Транзит», завданням якого стало проведення виставок з демонстрацією їхніх творів не тільки в музеях, виставкових залах, галереях великих художніх центрів, але і акцій «у глибинці» на пленері. Крім живопису, передбачалося використання й інших видів мистецтва - слова (література), звука (музика) і відеоряду, що переносить сільського глядача в інше середовище - художні музеї, виставкові зали, галереї крупних культурних центрів.

Сьогодні географія виставкової діяльності братів Костяннікових включає чимало країн і міст, серед яких Стокгольм, Париж, Нью-Йорк, Женева, Сеул, міста Німеччини, Голландії і т.ін. Виставлялися і в Москві. Для них, що вийшли із сім'ї, де переплелися українські і російські корені, однаково дорога і та, й інша культура. Їхні твори знаходяться в музеях і приватних колекціях як на батьківщині, так і за кордоном. В рамках проекту «Арт-Транзит» відбулися виставки робіт Костяннікових в Національній картинній галереї Львова, Донецькому, Одеському і Луганському художніх музеях. Разом з журналістами газети «Кременщина» провели виставку-акцію «На схилах Донецького кряжа» в селі Залиман і «Біла річка Красна» у Кременній, що викликало живий інтерес у сільських трудівників, котрі побували тут. Багато з них ніколи не були в художніх музеях великих міст.

Час плине. «Арт-Транзит» знаходиться у русі. А поки Анатолій і Борис Костяннікови роздумують над збагаченням форм його діяльності.

Висновки. В основі творчої концепції братів Костяннікових - опора на сучасне художнє мислення з його свободою вигадки і формальних пошуків і разом з тим шанобливе ставлення до мистецьких надбань

минулого. Серед найважливіших для них творчих принципів - збереження високої духовної місії мистецтва.

Їхні художні експерименти спрямовані на збагачення виражальних засобів кольору, фактури, ритму.

Символ, алегорія, поетична метафора, асоціація - постійні супутники живописних творів Костяннікових.

Важко визначити, де в картинах цих майстрів закінчується живопис і починається поезія і де поезія знову переходить в живопис.

Подальші дослідження планується провести у напрямку вивчення портретного, пейзажного жанрів та натюрморту у творчості братів Анатолія і Бориса Костяннікових.

Надійшла до редакції 20.01.2007