

ВЕЛИЧНИЙ ЗНАК МЕТАФОРИ

Метафора в контексті мистецтва України охоплює сенс, значення й роль формотворчих лексем, що, як відомо, означають простір сходження, руху і перспективу новизни креаторства, долання відстані на перетині образності «від» і «до».

В останні два десятиліття метафора закодифікувала свою присутність на загальнокультурній сцені, оприлюднивши особисте буття у різних видах мистецтва (не лише пластично-візуального): у театрі, кіно, музиці, як рівно ж у модерній літературі. Хвилі інтелектуалізму виразно окреслили мегаприсутність метафори бодай у найтонших виявах творчої самоідентифікації — при тому потреба в ній була не зовнішньо атрибутована, позірно амбіційна: вона залишалася в основі творчого дискурсу в числі підставових мистецьких констант яко сокровенна сутність людського духовного вислову. І це можна вважати її найпершою моральною цнотою, позаяк значення, вартість цього творчого дискурсу беруться в залежності від їх чистоти. Інтелектуалізм розкрилив простір метафоризму культури, тоді як сама метафора стала опертям для потуги інтелектуалізму.

На ниві образотворчого мистецтва із з'явою модерністичних, постмодерно-трансавангардових образних версифікацій, загальною розкутістю привілейованих візуально-сінематичних, комп'ютерно-надінформаційних аспірацій, свідомо освячених потребою реалізації творчої думки чи штучно задекларованих консумпційними релятивними тожсамісними амбіціями, — метафора відверто оприлюднила свої права, означивши вектори мультидії і кинувши рукавичку традиційній наративності. У такий природний спосіб був визначений об'єктивний спротив проти основ вербального мислення.

У родоводі нормативної лексики метафоричне мислення не було поціноване. Принаймні на нашому ґрунті метафора не мала достатньої поживи для самореалізації: намагання її виходу у «вищий світ» видавалися анемічними —

такі були правила гри, що їх ще з повоєнної доби накинута тогочасна естетика; звісна річ, метафора не бралася на кпини, але пагіння якогось там «-ізму» на ній висіло дамокловим мечем. Отже, у тогочасній практиці їй була відведена роль прислуги-попелюшки. Але сказане є правда наполовину. Бо у практиці творчо загартованих адораторів новітнього мислення метафора була незламно присутньою на велечасовому проміжку українського мистецтва, починаючи від шістдесятих років минулого століття по нинішній день включно. У такий спосіб можна і потрібно говорити про історичну субстанцію мистецької метафори.

Живопис Г. Гавриленка, К. Звіринського, Л. Ястреб, Л. Медвідя, І. Остафійчука, Д. Стецька, І. Марчука, графіка Л. Левицького, пластика В. Шишова, М. Степанова, М. Грицюка освячувалася чистим полем метафори, що засвідчувало її протяглість до озону новизни. Метафора вабила, манила, метафора була толерантна до ідей, що їх приносили свіжі вітри з мистецької Атлантики: вона зігривалася напрямками і течіями мистецького Голфстріму.

Число прихильників метафори — легіон, і це є її невмирущість, це є хвиля, що накочується на берег з глибини морського натхнення. Ми спостерігаємо її в розмаїтті осягання цього «берега пізнання» — фігуративні, нефігуративні, асоціативні, з багатою палітрою образних містифікацій, магією простору душі і магією барви, лінії, об'єму, рельєфу, станом, що охоплює хвилі переживань або створює підґрунтя для радикальних інтелектуалізованих роздумів на площині полотна чи з «інструментами інформаційних технологій».

Силою багатофункціональної, як і мультиструктурної дії, метафора збагачує образну містерію твору і подальші перспективи їх креаторів. Українські художники використовують цю платформу і панорамне поле дії на користь Лади образності, кожен на свій кшталт, відповідно до свого смаку і виховання в царині творчості і, як бачимо, мистецьки емоційно або мистецьки інтелектуально, раціонально, але аж ніяк жодного разу не механічно.

Отже, дефініція метафори у сенсі сучасного образотворення не є формулою непорушною, метафізично статичною в часі, її рухомість поліфонічно zaangażована на утворення таких творчих сполук, що у свідомості кожного їх автора збігаються з тим, що потім отримує часову орнаментацию у зрізі конкретної доби, певного покоління, а в нашій українській топографії досить відчутний регіональний косметичний флер, скажімо, метафоризм одеситів Є. Рахманіна, С. Ликова, Ю. Коваленка, В. Кабаченка, О. Стівбура, Ю. Цюпка, перейнятий «перехрестям» культур і потужними екстраполями античної цивілізації, має своє типово одеське «забарвлення-ауру», тоді як «європейське перехрестя», скажімо, закарпатського регіону має специфічний аромат також європейсько-цивілізаційних впливів, але з типово карпатськими «запахами», що їх можна відчутти у композиціях А. Коцки, Е. Конратовича, Є. Кремницької, В. Приходь-

ка, Н. Пономаренко, В. Габди, З. Мічки, І. та А. Бровді, Т. Данилича, М. Іванчо, а також цікавим рядом багатьох інших не названих наразі колоритних майстрів.

Кожне слово наділене подвійним значенням, і в кожному образі ховається ще одна скринька-метафора, що несе цілісність і глибину уявлень про мистецький та реальний світ. Що багатша і далекозоріша мистецька уява, то повнокровніший, результативніший концепт твору — шлях від задуму, проне-сений вогнищем метафори, — є складником художньої цілісності й образної повноти. Думка Гете про «те, що всередині, є однакове ззовні», уможлиблює присутність метафоричного тіла у творі інтердепендантного до випроміню-вання образних домінант у системі мистецької думки.

Глянемо під цим оглядом на творчий потенціал львівських художників, для яких ще з шістдесятих років сфера метафоризму у структурі образу була рівносильною до чистоти, свіжості, ясності форми. Прикладом може слугува-ти нефігуративна графіка Л. Левицького, малярство Є. Лисика, Л. Медвідя, пластика Р. Петрука, Ф. Бриж чи І. Дзіндри, який кілька років тому переїхав на постійне життя до Львова із США і, передавши усю свою пластичну спад-щину Україні, відійшов в інший світ, залишивши по собі добру пам'ять. Коло-ристично світлоносна малярська площина К. Звіринського інтер'єрно збалан-сована струменями метафоричності, яку потужно несуть шари барв, «смачно замішаних» мастихіном. Любомир Медвідь, як на мене, пластичну форму уви-разнює, в легітимний спосіб насичуючи її духом-з'явою метафоризму, і це у нього відчутно скрізь: у композиції, в тканині барви і в структурі палітри, у ритмах досконалої форми.

Метафора львівських художників третьої чверті ХХ ст., збагачена досвідом старших колег, котрі перейняли традиції Заходу через українську Паризьку школу, а також берлінське, віденське і особливо празьке, краківське мистецьке середовище, переступила межі «українських кордонів» і мала виразну конденсацію в прибалтійському, кавказькому колористично-формальному середовищі і навіть суто елітарно московському мистецькому істеблшменті, який мав при-смак «зверхності старшого брата до провінціалів республіканського ґатунку».

А до якого пластично-врівноваженого і гармонійно-метафізичного світу-царства віднесемо, наприклад, пластичну мову Альфреда Максименка, про-сторові візії якого часто наповнені сюрреалістичною статикою в душі лексем краків'янина Мікульського чи вроцлав'янина Мазуркевича, — це присутність метафорики, що зійшла «з того берега» ?!

Закорінена у пракорені національної ментальності графічна творчість Богдана Сороки була і є інтегральною на полі українського стилетворного процесу. Відмінна від європейських трансцендентних кольорозбірних образів

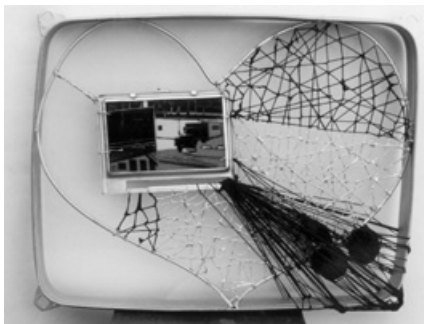
Івана Остафійчука, вона несе на раменах метафоричної лексики, що підтверджують композиції «Бережуть, а не беруть» (1997), «Господь дарував нам цю справу» (1997), традиції П. Ковжуна, М. Бутовича, О. Кульчицької, Я. Музики. «Праця для усіх єдина» — ця багатшарова модель пошуку «себе серед інших» та «інших у собі» є складною модерацією, де глибоким оперттям служать мотиви дії, при максимальній локалізації вислову, математично рафінованій структурі форми і презентації елегантного тону, як ось у лінориті «Залежить сам від себе» (1997). Я в цьому місці процитую Романа Романишина, улюбленого мною майстра-філософа із Львова: «Митець працює в рамках певної школи, створеної задовго до нього. Він абсолютно точно може назвати своїх вчителів і наставників, і око стороннього глядача не завжди побачить різницю між творами різних представників однієї школи. І це вважається добрим і закономірним явищем, так само як і те, що на вишневім дереві ви можете знайти лишень вишневі плоди, — більші, менші, солодші, кисліші... Різні. Але, обов'язково, з кісточкою... А сливки треба шукати на сливці. І все. Хоча мені, по правді кажучи, тісно в такій системі координат: набагато цікавіший наш підхід до справи, — нам цікаво, коли груші ростуть на вербі, та ще й мають смак яблуневий. Оце, так би мовити, наш вектор і широке поле для творчого експерименту» [1]. Цитуючи Р. Романишина, підтверджую власний здогад двох моделей «вишні на вишні» і «груші на вербі»: перша діє у системі регіону, школи, а друга зіштовхує композиційний порядок, видозмінює форму, допасовує барви, порушує лад на площині в ім'я Говерли образу. Таку модель уподобляє Іван Остафійчук, про якого ніколи не скажеш, що сьогодні він такий самий, яким був учора, а завтра він, митець, відступить від сьогоденного і візьме неторовану колю.

З виставки «Europe Unknow», що під егідою ЮНЕСКО відбулася у Кракові (1991 р.), почалася артистична кар'єра Мар'яна Олексяка — випробування на творчий гарт поміж виставками в Італії, Канаді і, звичайно, в Україні. Транспозиція, мегатранспозиція на полі великої Душі митця у сенсі пізнання «до» і «після» виявилася на межі зміни якостей від бруньки до листочка, від цвіту до овочу — той постмодерний перехід мав дюшанівське, можливо, раушенбергівське оперття зі сміливими формальними переходами, зрушеннями і «зануренням» у безкінечтя технічних варіацій з розмаїтими матеріалами — усе, що потрапляло до рук (дерево, метал, оргаліт, папір, крейда, листя, папір, дріт... і навіть вогонь).

Поп-артівська агресія, постромантична мрійливість, ностальгія за північним Ренесансом і відчайдушна спроба відшукати універсальні знаки метафори, — усе поєдналося у скаламученій енергоносійними імпульсами свідомості неординарного Олексяка, який технократичну самодостатність упоряд-

кував на свій лад і смак, використовуючи культуру колажу в спосіб, що приносить нотки непевності індивіду у поп-артівській травестії.

Поліптих «Холодне серце» узаконив топографію смутку митця, який не побоюється урізноманітнити психотронну сферу впливу техногенної цивілізації на особистість. Сліди такого катастрофічного впливу спостерігаємо на кожному кроці, тому фотографії персонажів, в тому числі особисті, авторські у світі унормованих імперативів мегаконсумпції, ієрархічних уявлень, міфів про порядок сприймаються як емоційні вкраплення неминучої гуманістичної катастрофи. А хіба не є людською катастрофою масова вирубка лісів у Карпатах, а тепер у нас — у парках, скверах Києва, у Конче Озерній, Конче Заспі під Києвом? А хіба не є катастрофою для суспільства в Україні масова агресія тютюнових, горілчаних



1. Маф'ян Олексяк. *Холодне серце* (А), 2002–2003. 34 × 43 × 5. Метал, дрiт, шнур, скло, фотографії, дерево, олія

2. Маф'ян Олексяк. *Холодне серце* (Б), 2002–2003. 44 × 53 × 8. Метал, дрiт, шнур, скло, фотографії, дерево, олія

магнатів? Механізм дегуманізації увімкнено, і люди дуже скоро пожнуть його гіркі плоди, і це засвідчує Олексяк своїм реді-мейдівським неотипом.

Роздумуючи над явищами подібного катастрофічного дезпорядку і відчуваючи небезпеку тандемного розподілу засади «влада-гроші», талановитий львівський художник Любомир Медвідь «взявся за перо» і написав книгу «Крик» як парафраз дрогобицьких роздумів Бруно Шульца з передвоєнної не менш трагічної для усієї Європи доби. І «Крик» є пересторогою для не менш трагічної нині України, де володарюють захланність і ницість адмінресурсу.

Така ж багата на несподіванки для нас львівська кераміка, уособлена посталями Ольги Безпальків або Тараса Левківа. Адже Левків — знана далеко за межами України особистість, що у вирії творчих поривань (декоративні композиції

«Літній день», «Осіньна геометрія», «Зустріч», «Молитва», «Червоний квадрат») намацує виношені світовою керамічною культурою найсвіжіші мистецькі координати, сміливо подолавши відстань «від», тобто від рівня технічної бездоганності, професійного досконалого ремесла, до освяченого метафоризмом інтровертного поля «до», що є в даному разі висока осяга мистецького прозоріння, сяєво несподівано рішучих відкриттів у формі. У Левківа творча доля модерна, скажемо, на паралельному зрізі світових конкурсів у Вальорісі чи Фаєнці чи останнього важливого керамічного форуму, що був організований швейцарською академією в Сеулі (червень 2004 р.); але ця творча доля Левківа є наскрізь долеукраїнська, попри усій її світового гатунку модерності. Чи не є свідченням такого припущення сповнена потужної рефлексії композиція «Біломорканал», виконана на керамічному симпозиумі в Опішному (1999 р.)?! Для повноти припущення додамо ще такі яскраві приклади, як композиції «Червоний квадрат» (2002 — гончарна глина, димлення), «Цвітіння» (2003 — фаянс, надполів'яні фарби). У нашому переконанні це нестандартизовані виміри новітнього пластичного одухотворення простору людським інтелектом і почуттям.

Львівська скляна пластика сьогодні отримала світову славу, напевно світові піонерські орієнтири. Львівське художнє скло пройшло еволюцію від українських гут, від традиції цеху художнього скла колись знаменитої, а тепер безжално знищеної Львівської скульптурно-керамічної фабрики, де працювали покоління талановитих майстрів, справжніх речників гутного скла. У цьому середовищі розцвіла судцвіттям таланту просторова пластика Франца Черняка, але в цьому середовищі вирізнялася огромом образного тлумачення станкова пластика Андрія Бокотея, мудрого філософа, що дивував скляними кулями, або «іграшками для дорослих», або пластами, — того філософа-маєстро, який 1989 р. започаткував знамениті львівські міжнародні симпозиуми гутного скла. Він у пліні роздумів прийшов до знаменитого Бокотеївського колеса, воза з пасажирями, він порушив тему Пієти, він у склі видумав свій метафоричний театр, вповнений скляними фігурками, він прийшов до знаменитих гортобадських «биків» (тих золочених «оранієнбіка», що прикрашують вітрини готелів у Дебрецені чи Гайдусобосло.

Творчий експеримент, творча відчайдушна сміливість, винахідливість, формоносність і простороносність (як зовнішня, так і внутрішня) стали невід'ємними сутностями поняття «могутній» — свідомий авторський прикметник — талант Андрія Бокотея. Поєднання скла з бронзою, різними металами, керамікою, деревом, фаянсом, сміливе використання кришталевої крихти, скловолокна, солей, оксидів металів призвело до народження неповторної авторської техніки, опроміненої метафоричним знаком, і це пластичне новотворення ми виразно відчуваємо в об'ємах «Складув», «Нічний птах», «Срібне

яблуко». Ми з радістю для свого внутрішнього зору відкрили революційні реверанси Бокотея із склом, які призвели до скляного кольоропису митця, що був заявлений ще на зорі 1981 року, в час, коли з'явився перший пласт, можливо, під впливом японської кольорової графіки, а можливо, зроджений від спостереження багатого українського ткацтва, вишивки. Усього було доволі у пластах з сяєвом барв, які освітлені сонцем або нічними вогнями, що зроджували ефекти рефлексів, у тих реальноземних пластах з краєвидами земними, галактичними, нефігуративними купалася душа. Але пласти поступалися перед іншими технічними завданнями, що їх ставив перед собою автор; тоді у сплеску уяви зринали яскраві формальні комбінаторики, які призводили до скляної пластики, просторової камерної скульптури, де вже стала у пригоді гутна традиція, вроджений мистецький смак і де домінація конкретного силуету набувала величного знаку метафори, як у готичних соборах вітражі («Люди у просторі», «Фігури на колесах»).

Серія сакральних метаморфоз на тему Страстей Господніх і з-поміж них таємничо-багатоаспектне «Розп'яття», серія пластичних етюдів з прозорим або матованим склом, «Вершники» — його численні образи виникали з глибин серця, вони сколихували думки і зроджували світлі асоціації.

Наснажена великим духом художнього взаємообміну, інформативною засадою мислення образами, метафора киян, що завжди задавали тон мистецькому процесові України (чи не з далеких традиційно пам'ятних часів початку ХХ століття), простягла свою внутрішню приховано, зінтелектуалізовано емоційну і зовнішню зваблиту екзистенцію. То була репродукція великої часової пам'яті з кім'яхами духу державництва. Інтелектуалізм киян наснажувався сферою генної «часової території», глибинна вертикаль якої сягала самих берегів свідомості, краю Ойкумени, панорамно-глибинний зріз думки «торкався» величі просторів Трипілля — прасизої, позаписьменної і навіть позачасової інформації знаку *per se*. Додаймо собі розкоші для усвідомлення й розуміння розкутості мистецької думки киян Гавриленка, Ламаха, Суммара, Лимарева, Горської, Зарецького, Задорожного, Федька, Григорова, Мельника, Петра і Миколи Малишків — і тоді спом'янімо вибухову сповідь Ламаха: «...если ты увидишь человека, это самое истинное», що в цій соковинності з-поміж інших святостей метафорично дошукується права: що є наповненість людського сприйняття «истинное». Будьмо щирі самі перед собою і відверті перед колегами нашого генераційного виміру: Ламахівське *оте истинное* в магі творіння — як «Молитва» Мілле чи взагалі молитва кожного в мить сповіді самого себе з самим собою — і свідки тут зайві: це теж метафора на людськість.

Фермент метафори складений з уявлень універсальних, поміж якими і з якими в сфері часових сприйняття лежать метафоричні комплекси етнічного,

національного і регіонального характеру — релігія мистецького поступу України перейнята «смаком» і дистанцією метафори, часові інтервали якої бриляють на поземі глибинної мистецької смакової ейфорії. Мистецький процес України на відтинку зорі Третього тисячоліття сприйняв метафоризм думки, її первісне право на відчуття конфлікту між життєтворенням і життєзніщенням, перейнятий цей емоційно-звищений процес, що його монополізують неординарні особистості, розумінням плинності соціально-суспільних, почасти конфліктних змін, уявленнями про місце людини поза межами землі: у космосі, у нашій галактиці, і водночас тривогами про місце означеної людини серед питомених джерел, тобто на своїй рідній, не чужій, прабатьківській землі.

Мистецький процес України в наше сьогодення привабливий імпульсами зацікавлень з боку «нового майнового клану» на кшталт: що там у нашому газдівстві робить «невістка», чи впорається з своїми розуміннями нової ролі і призначення? Вірю і переконаний, що імпульси твореносного в нашому мистецтві є архетипами сучасної інтелектуальності і вони єдинокровно споріднені з складними почуттєвими комбінаціями народження метафоричної образності. У цьому ключі вирізняються два роди мистецької метафори: особистісна і позасуб'єктивна, спричинена дією зовнішніх чинників. Приклад перший на київському полі практики — пластика О. Сухоліта, О. Бородая, А. Твердого. Приклад другий — інтерполяції М. Журавля, а з класичних варіацій метафоризм С. Параджанова, Д. Лідера.

Захопивши метрополію бунтівливої свідомості, Олександр Бородай примусив її зазирнути до першовитоків праслов'янського духу як у візантійському, так і у давньокиївському його прочитанні. Емальєрство Бородая пройняло своїм формально-образним консенсом розмаїті вектори сьогоденного мистецького буття. Засади творчих інтенцій Бородая мобільно спроектовані, їх емоційний світ енгармонійний.

Постромантизм української пластичної традиції ще на рівні сходження. Ірраціональність мистецького материка України — це іоносфера, де, власне, розгортається творчий світ у його панорамній величі. Динаміка цього імперативу наповнена онтологічною суттю. Типовим постромантиком є Олександр Бородай як за способом творчих пропозицій, так і за характером ставлення до реалій. У багатогранній практиці художник виопукає особливості того спрямування, де прагматизм субстанції й об'єктивізм її сприйняття перебувають в опозиції одне до одного. Творчі імперативи Бородая: з берега невтраченої надії. Емалі митця відкривають першу матерію у королівстві барв.

Версію традиційної тяглості, що поєднана з проєкцією на постромантичний ліризм, мають інсталяції художника. Через національно охоплені нос-



3. Катерина Гутнікова. Королівська риболовля, 2003

тальгійні алюзії з омонімічними відтінками, через метафоризовано-асоціативні зіставлення, через селективну традицію об'єкти інсталяції Бородея сприймаються як виклик екзогенній прагматиці. Вони несуть ембріони прадавнього віталізму, що є невід'ємно сполучені з модерними сутностями.

Формула метафори є знаком мистецької образності, через яку здійснюється втаємничення людини в природу, а в такий спосіб ще одна спроба пізнання самого себе, як рівно ж — неординарна спроба утвердження власних творчих амбіцій як джерела руху.

Що є для нашої ментальної ситуації киянин Анатолій Твердий — у нашому переконанні зіндивідуалізована творча потуга, і попри позитивно-образне усе інше, особистість, яка означена добротворенням й добровідкриттям — ми назвемо це найсуттєвішим стильовим ключем сучасних постмодерних трансформацій, що їх віддзеркалює пластика митця?! Метафоризм образного тлумачення Твердого переконливо плинний, розгорнутий у площинні часового поступу, де просторова домінація і становить його серцевину.

Прадавні релікти, архетипи культурно-мистецьких нашарувань причорноморських у далеких від нас епохах і цивілізаціях, що розчинені у суміші

мистецтва перелому тисячоліть й його сходження по крутизні першого десятиріччя (art nouveau) — приклади: бельгієць Wim Delvoe, спочилий німець Martin Kippenberg (1953–1997), американець Tony Oursler, — у властивий для індивідуальних уподобань спосіб Твердий ігнорує традиційні матеріали і наголошує на полімерах, синтетичних смолах та інших подібного типу технічних новаціях, що «продукує» з іронічним усміхом, долею гротеску постмодерні голови, фантастичні постаті, що немовби зійшли з літаючих тарілок, прибули у наш земний світ з наддалеких галактик. Симпатичний нам Твердий зі своїми оригінальними концептами «Золото Ельдорадо», «Скляна людина», «Літаюча скульптура», «Ідол» — цей художник постає перед нами із замисленим чолом, він репродукує стандарти реді-мейд творення на свіжих витках зіронізованих мистецьких модулів.

Метафоризм об'єднує творців різних за характером і способом мислення, баченням мистецької палітри чи пластики, стильовими — фігуративними чи позафігуративними — векторами. Він наповнює субстанцію образу «ароматом духу», виводить «внутрішні форми» пластичного мислення в сторону світла, яким було і є світло людського сприйняття.

Явище мистецької мови, позбавлене новизни, в системі часового процесу нав'язливе і нерідко амбіційне безпідставно. Вияв правдивості почуттів у ритмах метафоризму знаходить підтвердження і є виразом поваги до їх руху у просторі мистецького мислення. Сучасна мистецька реальність, долаючи опір рутинності, розміщує карту пластичних координат на глобусі образності, що є камертоном новизни. В такий спосіб здійснюється взаємозалежність: красивий город дає красиві квіти, прогресивний досвід і є таким «городом», в той час «квіти» на зрізі поколінь — це наймолодша пагін мистецтва, його надія й подальше прагнення руху.

Аналогія мистецької творчості в освітленні метафори виправдана, тому що дає можливість виявити і усталити право диференціації пластичного світобачення. Мовлена теза торкається якраз пульсації сучасного візуального процесу, перші комунікаційні рівні якого спостерігаються в робітні художника, коли він сам-на-сам живе зі своїм задумом. Право такої аналогії не є універсальним, але з точки зору тлумачення процесу воно, на наш погляд, перспективне: це історичний підхід.

Презентація художників на правду різних, неоднакових, відмінних за віком, уподобаннями, смаками, регіональними звичаями, характерами, але в обраному ракурсі, під певним проблемним творчим «знаком», є спробою виявлення «творчого порядку, гармонії, дисципліни» мистецької творчості.

Велика культура, стилістика процесу стверджує багатство творчого дискурсу, наявність мультиномінацій в сфері пластичного мислення. Відбір у да-

ному випадку означений суб'єктивними смаковими якостями, якраз він виходить з відліку розмаїття форм, творчих презентацій — найвищого і не обов'язково найвищого ґатунку, але в межах сучасного творчовиявлення, чистоти мистецьких вартостей.

Імплікація метафоризму у творчості, творах, у різного роду творчості — малярство, пластика, кераміка, художнє скло, інші види креацій, що їх означає сучасна мистецька практика, — безкінечна за способом використання образних форм; характер застосування метафори стосовно виду, роду, суб'єктивізму творення, узалежнений скоріше від уявлення, візії, фантазії, але тим паче він взаємопов'язаний з видом, родом. Бо кожен з них означений внутрішніми детермінантними правилами, що їх не дано нікому ігнорувати. Водночас у творчості метафора може бути віднесена до архетипу, сталої структури універсального порядку, і ця її константність визначає результативність образності. Довгий ряд продуктивних художників у практиці власного творення перетворює успішно елемент метафоромислення на матерію мистецького образу. Називаємо їх з приємністю, відчуваючи магнетизм творчого продукту. Це В. Бахтов, П. Бевза, А. Блудов, А. Бокотей, О. Бородай, В. Гонтарів, М. Денисова, О. Дубовик, О. Животков, В. Кабаченко, А. Криволап, Т. Левків, Є. Лисик, М. Малишко, Л. Медвідь, А. Ментух, З. Мічка, В. Москалюк, Я. Мотика, Галина Неледва, Іва Павельчук, Світлана Пасічна, В. Раєвський, Олена Рижих, В. Рижих, А. Савадов, Ф. Семан (Ечі), В. Сидоренко, М. Степанов, О. Стівбур, В. Стрельников, О. Тістол, В. Хоменко-ювелір, В. Цюпко, В. Шишов, В. Ярич і багато інших не названих нами, ствердних, однак, у творенні сучасного мистецького буття України.

У площину формули метафори виносяться імена, чия твореносність означена потугою автономності, і несе в собі енергію образів, виношених якістю свідомості. Ставимося до кожної індивідуальності з розумінням, що вроджена і виплекана працею схильність до творчості є вагомою часткою мистецького всесвіту нашої з вами доби. Колись, з десяток років тому, блукаючи ворзельськими околицями, я шукав село, тому що знав: в одній з хатин мешкають спадкоємці Християна Крона, і вони бережуть його полотна. Чи не був він на зорі київського ХХ століття одним з носіїв «мистецького всесвіту» його такої буремної в звичаєні авангарду доби?! А виставки до 100-річчя І. Котляревського в Полтаві або у Львові 1905 р. на злуку українського мистецтва, чи київські варіанти злуки на початках того самого ХХ ст., чи київські, одеські експериментальні варіації за участю художників Заходу; а Гурток діячів українського мистецтва, а за ним творча потенція АНУМу, а галактична призначеність графіки Г. Нарбути — це є усе капітеллю «мистецького всесвіту» України, його автномно мистецька структуральність.

Великі монументалізовані композиції В. Куткіна (1926–2003) з серії «Гулаг», намальовані олівцем з великим почуттям композиційного і тонального ладу, — не бачені у повоєнній практиці вияви переживань за безневинно убієнні, закатовані антилюдською системою більшовизму душі, з концентрацією надстраждань, зображенням збереженого скорботно-гуманного, людяного індивідуального в смертоносній атмосфері гулагівської катівні, перед якою десять воріт пекла стають лишень меркнучим витвором поетичної уяви, — ці композиції проймають крижаним холодом правдивого погляду-осуду. Художник юнаком-студентом пережив страхіття більшовицького концтабору-катівні, і запам'ятав їх на все життя. Графічні твори Куткіна існують у контексті нашої доби як знаки застереження, отже, цикл нікого не може полишати байдужим, він доцільний поза атрибутикою модних презентацій, і про це свідчать мистецькі інтерпретації пережитого: «Хотілося б усіх поіменно назвати» (1990), «В'язень за колючим дротом» (1993), «Лагерная пыль» (1990), «Будівники комунізму» (1990), «Доходяга» (1990), «Розвод» (1990), «Ніч на пересилці» (1990), «Красная Персня. Пересылка» (1997), «Мертвим — свобода, живих — під арешт» (1993).

Подібна дія відверто емоційного впливу твору чекала на мене, коли я «вчитувався» у композиції львів'янки Ярослави Музики, а також Кете Кольвіц, М. Бекмана, серію «Освенцім» К. Дуніковського.

Сучасна мистецька практика з метафорою в якості семантично-автономного сполучника і підґрунтя образних констант витлумачує способи, їх налаштованість на типологічні ряди, де стійкість метафоричних груп детермінована автономними стильовими вузлами. Стійкість типологічного ряду не є непорушною, оскільки сам ряд не є завершеним метафізичним тілом: у ньому дифузійні трансформації детерміновані, і головним залишається чинник, що їх таїть суб'єктивізована творчість. Тому не виключені взаємозближення, взаємопроникнення, взаємозумовленість рядів, груп, хоча стабільність суб'єктивного в еволюції творення, як правило, збережена. Виділяємо основні, на наш погляд, заставові ряди метафоризму, що роз'яснює етимологічну близькість ядра «мета» і «форма»: медитативний, наповнений креаціями у вигляді інсталяцій, відео- і медіапродукту, пластично-просторовий, інтелектуальний з чинними структурами, почуттєво-колеристичний адаптивний до міфологізуючого ферменту. У такому зрізі аналізу капітель метафори прочитується в русі і набуває характеру антології, що передбачає історизм розвитку та історизм його розгляду.

Республіканська виставка молодих художників 1987 р. у Києві відкрила імена багатьох художників, а через рік виставка «Світ, події, людина» — Олексія Голосія. Виставки пройшли під знаком метафори і спрямували орієнтації українського мистецтва до загальних мистецьких цінностей.

Талант Олексія Голосія (1965–1993), відлуння комети цього таланту, спа-лах свічки, що освітлювала лиця Великих з минулого, а самого Голосія в час со-творення, скажімо, «Жовтої кімнати», його дискомфортна вітальність поміж Києвом і Москвою, надії автора на московську галерею «Ріджина-арт», що її донині очолює В. Овчаренко (дякуючи йому в Києві напровесні 2004 р. відбула-ся зустріч з творами О. Голосія), — той талант Голосія, напrawdę новітньо просвітлений чистотою марень, уявлень, творчих домагань молодого митця (маміне Майї Голосій: «був фанатиком, весь цілком віддавався улюбленій справі») став тоді межею постмодерністичних сходжень і новітніх креацій.

Коротке мистецьке життя О. Голосія пролетіло над Україною метеори-том. Проривами трагічних ілюзій, що наприкінці 80-х рр. були селекціоновані численними творами «Монологи», «Що втікають від грози», «Серьожа», «Бритва Gillette», «Чорний слон», «Міст», активними творчими презен-таціями, що виструнчували вершини переломного періоду, участю у московсь-ких «Арт-Міфах», в Единбурзі, Мюнхені зажив великої слави як один з піонерів українського трансавангарду речник «Нової хвилі».

Виставка до 10-х роковин смерті Голосія, що відбулася у залах Національного художнього музею України, виявила багатогранну палітру творчих уподобань митця. Вона оприлюднила повсякчасну багатшаровість йо-го метафоризму, де невловиме (мрія) сплелось у гордіїв вузол з відчутим баче-ного і перенесеного «крізь», «до», «всередині», де солоність гіркотливої ілюзії-сльози забриніла нотками драматичного тупика «що там?», тобто «Психоделічною атакою блакитних кроликів» (1990) Голосій «пролетів через десятиліття» (наче М. Шагал своїми спогадами «Через Вітебськ») у напру-жені колізії сьогодення, що знялися над планетою ракетним зойком Чечні і хряскотом нью-йоркського зганьбленого 11 вересня, вимріяною демократією Грузії і авантюрою московських реваншистів у Тузлі.

Наприкінці переломних 80-х років, що мали забарвлення горбачовської Перебудови, викристалізувався універсально вартісний продукт транс-авангарду. Він був однаково монолітний у розмаїтих мистецьких середовищах — київському, одеському, львівському, і тут до пари Голосію прийшлися А. Савадов з Ю. Сенченком, В. Раєвський і О. Тістол, К. Реунов і О. Гнилицький. Стилiстику «нової хвилі» записали в метрику мистецького процесу С. Панич, О. Бабак, О. Ройтбурд, В. Цаголов, В. Трубіна, Некрасова, Бажай, Д. Кавсан. Передумовою цього єдиного артпотокy стали безоглядні орієнтації на ево-люцію світового Modern Art впродовж цілого століття, і з симпатичним сприй-няттям того, що в Нью-Йорку було узаконене на виставці «Open Ends». Ще ніколи до цього, лише у 90-ті рр., світова мистецька партитура зафіксувала глибинну залежність митця від кон'юнктури артринку (так трапилося — і на

щастя — з нашими видатними «новохвилівцями» Голосієм, Савадовим, Раєвським, Тістолом, Бажаєм). Межі національних і світових зацікавлень залила скресла вода розмаїтого гатунку презентацій українських художників на престижних надконтинентальних акціях (Венеція, Сан Пауло, Кассель, Нью-Йорк, Париж), скажімо, проект Раєвського з домінацією Чорнобильської та постчорнобильської містифікації на 49-ій бієнале у Венеції (2001 р.) у колективно-анонімному виконанні В. Раєвського, А. Савадова, О. Тістола, С. Панича, Ю. Соломка, О. Мелентій, або на 50-ій венеційській бієнале 2003 р. проект В. Сидоренка «Жорна часу».

Знову повернемося до мистецьконосних прикінцевих 80-х рр., коли Арсен Савадов відкинув у категоричний спосіб зелену травичку традиційного краєвиду і націлив приголомшеного глядача на «Смуток Клеопатри» і «Вітальний сезон». Міфологічну буфонаду він перевів у складні позиції релятивних стосунків, що їх обіймало полотно з палітрою у просторі обраної композиції, і ці «стосунки» мали езотеричний характер. Клеопатра на видуманому коні чи казково-ненаситний лев, з одного боку, «прочитувалися», але їх «історична місія» могла бути віднесена до якогось там незнаного нам шостого почуття, отже, з іншого боку, одкривали поле для «розмаїтого прочитання» залежно від інтелекту і складу емоцій (погляньте на класичну невелику композицію С. Далі з нью-йоркського MOMA Persistence of Memory: яке багатство інтерпретацій у понятті «годинник-час»! Скільки натяків у цих розплощинених годинниках!).

Захоплений відео-медіативними масмедійними проєкціями, Савадов однаково налаштований на нью-йорксько-київську виставкову каву чи паризьке галерейне «Божоле», сколихнув поле герменевтики відеоінсталяціями чи циклами фотографій «Deepinsider» (1998), «Караїмське кладовище» (2002), де образи метафоричної свідомості конвертували сутність трансформації метрополії та маргіналів. Сьогодні з рефлексіями Ніуби — то хисткий місток, що порушив узвичаєну суть матерії. У напруженій роздвоєності стану творчого дискурсу перебуває маєстро Савадов: від внутрішнього щемного плачу, розпачу серед чотирьох стін помешкання до саркастично-в'їдливого на сцені урбаністичного краєвиду «я можу», з образними візіями, що випереджують час...

Особливе окреме місце в українському мистецтві посідає Валентин Раєвський, усамітнений принц постчорнобильської авторефлексії, «Царське та імператорське полювання на Русі» (1998) якого нагадує гротеск, що пірнув у глибини шаржування. Охоплене полум'ям червоного (символічного) інстинкту полювання перетворилося на райське свято, що проходить під його знаком, витлумачуючи міру дозволеного і агресію незвичного... Далі підуть запропо-

новані Раєвським малярські конструкції фантастично почуттєвих імпульсів, де позбавлене берегів конкретне тлумачення має тонально-сенсорні версифікації, а зв'язок між тим, що є і має бути, себто, буде, має тремолоючу міру перехідної нитки (весна–літо, рік за роком), і тому барви у професійних скоках виструнчують ніші площин: у надшвидкісних потоках, кінетичних упередженнях вони формують провідну роль якогось там надкольору — значення, точніше, знаку («Кохання над рожевими островами», «Царські ворота», «Тріумфальна арка»)… Але цього мрійнику-фантазеру Раєвському було замало, бо він мислив прозахідними мистецькими імперативами, задекларувавши у численних інсталяціях, з-поміж яких виділимо ритуальне «Сховище для Бога» або «Превентивні заходи», аксесуарність *realite* і реальний *maelstrom* Аксесуару. Художник впевнено йшов до кураторського проекту на 49-ій бієнале у Венеції, де Україна вперше фігурувала як держава, і тим самим започаткував дух творчого змагання за участь українських художників у престижних міжнародних мистецьких імпрезах. Власні переконання художник виставив у вагомий рядок: «Час не існує. Реальність — лише тонке зображення, на якому Пам'ять сплітає свої мережива…»

Пам'ятним для киян був проект-спогад Раєвського у залі Фонду культури України (2003), присвячений С. Параджанову та його мистецькому оточенню, — свого роду меморіал андеграунду, де за колючим дротом пам'ятної усім Системи зійшлися Параджанов та його однодумці — художники свідомої непокори та німого

опору. Метафора проекту-інсталяції з оригінальними творами митців Опору, їх листами, меморіями, нотатками, з роботами самого Раєвського увиразнила дражливу атмосферу тиску-диктату Системи, що огородила інтелектуальний світ народу, держави колючим дротом: образним тлумаченням знаряддя ідеологічних і фізичних тортур

Для кожного з нас, хто бодай ниткою Свідомого був у мистецькому процесі середини 80–90-х рр., де «Пам'ять сплітає свої мережива…» , велична пам'ять, з



4. Віктор Сидоренко. *Жорна часу*, 2001

дотиком іронії, що, трансформована на межі стерилізованих білилами чистого суб'єктивного дотику натяків, співпадає з стратегією професійно-віртуозного тлумачення явищ, фактів як рудиментів Пам'яті, осягання сенсу, солодкого смаку людського діяння, — ця Пам'ять у сплетеному мереживі днів та ночей є Олег Тістол, що легко розпоряджається, як незабутній Стефан Турчак оркестром, формою, композицією, дистанцією руки на полотні. Тістол пропонує інваріантні схеми, що їх адаптує на той лад, який найбільше пасує — а це є правило кожного креатора — текстологічній ситуації. «Возз'єднання» (1988), «Богдан-Зиновій Хмельницький» (1989), у проекті «Українські гроші» (1996) балансує рівновагу стану «вчора-сьогодні», що є культурним шаром нашої з вами цивілізації. Тістол адаптував мультивекторність сучасних світових осягань, і даремно вишукувати йому або надумувати аналогії для нього, паралелі-порівняння, тому що він надто індивідуальний, метафоричний, з яскраво вираженим мисленням степовика, що звик до панорамної масштабності краєвиду-образу (у літературі згадаймо Юрія Яновського). Метафоричні осяги митця художньо оконтурили — малярське фовістів «клуазоне» — нові цікаві раніше не спостережувані грані інтелектуально-ритуального спрямування, і це ще одна яскрава сторінка сучасного поста-вангардного мистецтва, яку прочитуємо в образній схемі композиції «Ніч яка місячна» (1998), що є компонентом названого проекту.

У пошуках втраченої нинішньою цивілізацією моральної істини шлях до релігії, до православних цнот християнства не виглядає марним. Блукання поміж Сціллою курячої сліпоти і Харибдою осягання християнською думкою — звичний для Хоми невіруючого шлях блукання навромацьки — було несподівано сфокусовано у світлій перспективі віри, і цю ясну віру обрав для себе якогось там дня Сергій Панич у джерелі православних вартостей. «Крок» (1990), «Прійміте слово Утешення» (1990), «Я усіх вас дуже люблю» (1990), «Біла дерева» (2000), — це спроби класицизуючого гатунку з елементами нерозгаданого при філігранно відточеній формі... Років з 20 тому на одному із закарпатських пленерів у Жденієво С. Панич окультував червоним крапком, що був з'єднаний із стронціановою жовтою, простір уявного міста на далекому плані — місто в об'рях червоного було охоплене гарячими імпульсами тривоги, метафоризм барви мав суттєве тлумачення. Привабливо оманлива перспектива міста тримала в напрузі нотки тривоги.

Віктор Сидоренко — можливо, один з найпоследовніших аналітиків в українському мистецтві. Самокритичний, волествердний у творчих переконаннях, він налаштований на радикалізм свободи малярської дії, коли настає прозріння, що «ти всередині ніби розмальовуєш самого себе, цей свій сон». Еволюція Сидоренкового мистецького зобов'язання перед самим собою виявляється у прагненні «обжити» простір полотна у вимірах асоціативно-мета-

форичних. Авторське передумане митцем є суттю відмови від «накинутих» стереотипів, заперечення чийєї волі — свій окремішний, часами болісний шлях готовності до стану самовираження. З таких зболілих передчуттів мали зродитися серії «Цитохронізми», «Амнезія».

Про трагічне у самій людині і поза нею, у сприйнятті амбівалентних сутностей, скажімо, Великого і Малого, — цей серіал полотен «Цитохронізми», власне, про зв'язки між уявленнями про час у клітині і клітину в часі. Мотив руйнації в «Цитохронізмах» є домінуючий, тому логічним у характері еволюції виявився перехід до великоформатних полотен циклу «Амнезія». У них уламки красивого вихоплені на вістрі небезпеки, а криза духовного спричинює безлад. За ідилічним присмерком спокою — загроза повені (версія Потопу).

У триптиху «Ритуальні танці» семантичне начало деіндивідуалізації окреслює процес руйнівної Дії, що накинуто злою тиранічною волею. Механічний порядок зводить життя до змодельованих інстинктів, де уявна дисципліна фетишизує логіку необхідного колективізму. Полотна триптиху мають метафізично-амбівалентний характер, що «витагує» пріоритети монохроматизму у такій площині, яка найбільше пасує соціологізуюче-провокативним бусолям нормативної поведінки «усі — як один».

Логічним був прихід Сидоренка на 50-у Венеційську бієнале (2003 р.) з постмодерним проектом мікст-медіа «Жорна часу», що обіймав широкоформатне полотно про «стирання межі часу», інсталяцію у вигляді світлоносного конуса, що містерізує поняття конкретики і візуальний компонент відео як детерміновану потребу хроносу. Художник передчуває, що «Тайній вечері» нема кінця, і хтось, той «тринадцятий», завжди буде присутній, через це біль вселенський лязгає гусеницями танків, вибухає ракетними залпами то в одному, то в іншому кінці світу, попри фарисейські посмішки, візитації і заяви надполітиків.

Залишається переконливим зізнання Любомира Медвідя «Фейерверки Нью-Йорка 11 вересня 2001 р. доконали мерехтіння рябих і зухвалих світових анналів. З-під друзків бетону, сталі та скла с'як-так стримувана досі і стерпна, помчала поверхнею землі безоглядна хвиля парадоксів. Іншим став світ. Іншим став мускус планети. У грізному сум'ятті змін за божевільним полиском мигдалевих очей фаната мигнув страшний оскал неситого мурла, позбавленого гальм» [2].

Можливо, універсальні «розливи» натовпів — яких хочете: агресивних або позбавлених інстинктів самозахисту, ідентичності, що їх провокативно-інтегрально «упорядковує» гдансько-український живописець Андрій Ментух, починаються і закінчуються у субстанції окремішньої одиниці, а можливо через знеособлення особистісного, є маніфестацією колективного універсуму. Людський «потоп», спричинений діями людської пихи і захланності, ще не є

об'єктом аналізу митця, бо для нього вагоміше виступає чинник обсервації, унаочнення буття зла в колективному, тобто унаочнення інстинкту стихії натовпу.

Крізь безсторонню обсервацію Ментуха просіюється авторський і водночас людський смуток, плине той смуток у просторах холодного і байдужого до чужого плачу світу і розтікається потоками монохроматичних надчуттєвих хвиль, що налітають звідусіль до серцевини свідомого. На різких заковулках часу Ментух обирає аналітичну форму обсервації за рухами натовпів: спричинені вони волею фатуму, інстинкту, чиєюсь злою волею? Власне, маніфестація ритуального як фізіологічний концепт розкладу і розщеплення одиничного на горизонталі передчуттів. З одного боку, твердо стоїть Сидоренко, а на іншому обрав собі галявину чистої зелені Ментух: вони урівноважують топос соціальної площини.

В Україні ім'я Темістокла Вірсти знане з чисельних персональних виставок, що він їх сам організував у багатьох музеях. Художник замешкав у Парижі з півстоліття тому, що дозволяє віднести його творчу біографію до зачинателів Нової паризької української школи. Молодість Вірси припала на епоху, коли ідеї Вольса, Бріона, Базена, Естева, Моая, Таль Коо, Тапі, Матйо, Фотрійє, Хартунга, Сулажа заповнили мистецький ринок Парижа у протигагу до американського абстрактного мистецтва. Паризька школа нефігуративізму — лірична абстракція, інформель, живопис матерії стали історичним фактом.

Пластична стилістика Вірсти розвивалася в бік абстракції при тому, що його нефігуративні композиції несли конкретну змістовність без сюжету, означену станом емоцій. Поза картиною художника залишалася його інтелектуальна потуга, сенс великої малярської практики. Останні метафоричні серії творів Вірсти «Знак і Слово», «Мутації». У першому випадку нефігуративні інтенції характеризуються порядком писання й читання, а в другому — імпрорефлексії, що немовби ведуть глядача до рівноваги інтелекту, та емоції, що їх створює інтерпретація метафори.

Просторова пластичність метафори виявляє свою вітальність у різних сферах творчості. Вони «збагачуються» нею, ніби ураном. У скульптурі, кераміці, художньому склі, в інсталяціях, асамбляжах, у візуально-комп'ютерних технологічних конструкціях через метафору «просіюється» світло образності, зринають серед океану творчих жадань обриси материка мистецтва. Амплітуда метафори в обширі сучасного мистецького процесу насичена повнокровними артефактами. Поліозначеність метафоризму — як величний знак, що органічно поєднує конкретне і загальне, внутрішнє і зовнішнє. У малярстві цей знак виражений яскраво через лексеми свідомого і підсвідомого чуття.

Моралізуючі метафори В. Покиданця від біблійних трансформацій, середньовічно асоціативних єдиноків, гірських козлів, що виконують відведену для



5. Світлана Пасічна. Сні листопаду, 1992–1994. Фрагмент. Шамот, глина, глазурі, золото

них роль призначення, пізнання або самоствердження, «прочитання» і тлумачення автором культурно-мистецького досвіду ренесансової доби — усе це варіативне на різний лад і у різний спосіб, виведене з небуття неспокійною творчою думкою, усе це має асоціативний перегук зі складним і водночас просвітленим чистотою уяви внутрішнім світом митця. Уявні простір, персонажі, краєвиди, напівреальні істоти в умовних позах, у світлоносних алегоричних ношах, що, скажімо, символізують строї святих, янголів, знаки-символи — кипарисове дерево, вінок руж, лілії, традиційно алегоричні персонажі і унормовані правилами малярської візії, синтезовані до складних узагальнених сутностей істоти, вежі мовчання з шістьома метафоричними гранями і жіноча умовно звищена постать біля неї, умовне дерево з якогось там райського саду в умовному вазоні... врешті, істоти з людською подобиною, зайці-люди, що мають власний розум і почуття страху, врешті, свою філософію, своє бачення «гри» перед Великим полюванням мисливця, які клячуть перед жінкою у шатах з гілкою в руці, ніби зійшли з сторінок готичного живопису. Умовна палітра монохромних барв, кожна з яких увиразнює певні психологічні потоки, дотики до конкретного стану поведінки і відповідний до цієї палітри простір, наче марсіанський безлюдний краєвид і освячена золотистим полум'ям теракоти площа... Малослівний і водночас веломовний метафорично, Покиданець непоказний, не для рекламно-ринкових маніпуляцій, закутаний у тогу просвітлених мрій, «у білих священницьких ризах», які виражають настрої митця, він зачудовано спозирає на загадкове дійство, яке сотворив він сам і до якого як автор уже немає відношення, бо відвів для себе спокусливе місце глядача — німого спостерігача не на сцені, а в залі; сидить, осяяний полум'ям метафори.

Формула метафори нагадує нам зелений вогник світлофора, до якого прямує кожен з своїми смаковими уподобаннями, фантомами спорідненості та відмін, поспішає кожен з затятістю пішохода, який передбачає, що трасу слід перейти, аби «перевтілитися в майбутнє і доторкнутися до минулого...» (Деся Українка), і це є основним для розуміння лексичної індивідуальності, відчуття смаку у зрізі генерації мистецької моделі. Ю. Соломко, О. Добродій, М. Журавель, В. Кожухар, І. Кириченко — кожен на свій лад бережуть основу і єдність метафоричного стилю, що зіставлений з українською легендою про свободу думки і творчості на берегах окцидентальної та орієнтальної ментальності. Реальну основу цієї ментальності складає інтелект, напружена воля думки. Цю основу становлять також уявлення сучасників про давні міфи, легенди. Ті уявлення не перестають нас хвилювати, збуджувати емоції, їх живим унаочненням донині залишаються половецькі баби, амфори з Ольвії, колпіони з Галича чи скіфські вироби з металу. Метафора у мистецтві живуча, мінлива. Амплітуда метафори в обширі сучасного мистецького процесу незатихаюча, наснажена інтенційними артефактами.

Просторова пластичність метафоризму уможливляє регуляцію коефіцієнту образності у розмаїтих сферах творчості, що розширює систему мистецького впливу і дії, збагачуючи мову через зв'язок того, що є наслідком думки. У таких випадках метафора виступає як спричинена необхідність, хоча необхідність може бути випадковою або умовною. Скажімо, у творах Є. Лисика, А. Медвідя, І. Остафійчука, В. Кабаченка, Д. Стецька метафора конденсує образні вузли, і як причинна необхідність має призначення розвивати згаданий зв'язок. У малярстві киянки Лесі Довженко чи пластиці Ю. Багаліки метафора має умовний характер: це нитка історичних традицій.

Нефігуративізм Іви Павельчук має виразну колористичну домінанту. В її палітрі ми спостерігаємо щораз глибшу, багатшу детермінацію кольорових сполук, відношення між якими закономірно необхідні і сягають меж взаємовиключення. Кольорові плями художниці є квінтесенцією її настроїв, і несуть символічні знаки, смислові інтонації. Кольори налаштовані на взаємозв'язок і «чують» один одного, а вставки між основними тонами служать регістрами сенсорних знань про потребу тональних переходів.

Іва Павельчук мислить монументальними малярськими площинами. Через гаму кольорових відношень «чує» і бачить простір. Можливо, колись дизайн прийде до потреби органічного зв'язку малярства з архітектурним простором. Уже сьогодні Павельчук програмує цю потребу, і чуттєвим логотипом такої потреби був її живописний проект «Генеалогія кольору», де полотно з підрамником — ця атавістична культура анахронічних традицій — замінене плексиглазом. Прозорий кольоровий живопис Іви Павельчук найкраще пасує до архітектурного скла і металу. Великі малярські площини монументальної орієнтації Павельчук останніх років — «А собі я тільки наснилася. Присвята Соломії Павличко», «Глиба мовчазна» — це якісно нові живописні пропозиції.

Цілковито інша наставленість метафори у творах Юлії Майстренко-Вакуленко. Закоханість художниці в офорт, у чисту графічну лінію симптоматична у зрізі уявлень про ідеальне. Серії офортів Майстренко-Вакуленко, що обіймають поняття «світу як простору, що дарований уявою», зокрема її левкасні перлини «Храми України», а також офорти «Моя родина», що інтерпретують ідею генеалогічного дерева (класичний зразок у вигляді мозаїки венеційського собору Сан Марко), «Примхи Мойсеєвого народу», «Манна небесна» веломовні у світлі опозиційних знаків (добро–зло, ніч–день, чорне–біле). Засіб у поліптиху художниця декларує через метафоричну чуттеносність. Високе поле його градацій постає в один ряд з просвітленим полем пластичної думки.

Кожна творча індивідуальність, художник, якщо він є носієм щирого почуття — не меркантильного артсалонного балагану, підробок під модні смаки

— зберігає автентичність власної «стильової конструкції», заповнює глибиною мистецької фантазії, чарами форми, кольору, і цю тезу ми взяли на підтвердження, маючи перед собою мистецький досвід ужгородця Ференца Семана, який уподобив за життя для себе псевдо «Ечі». Художник був носієм наперед спрimitизованого традиційно усталеного міфологічного самовираження. Він був реченцем правідалених уявлень. Він був зіронізований моралізатор, диспетчер метафоричної кольорової інверсії, заглиблений у внутрішній світ буддист «з порожніми очима», «з флейтою»... «під Параджанова, якого любив», «з палітрою-деревом», з чистою білизною постелі і оголеного тіла, то «у червоному», то «у труні», то у мондріанівській «гуцульській подобі», то з люлькою, то в якості «синьої бороди», то з монастирських келій білобородий, як сніг у горах, то залюблений у конях, то зачудований у казку-мрію Марії Приймаченко. Він виніс на поверхню свідомості уявлення про Бика — ерзац дикої незагнужданої сили і водночас незламне життєствердження карпатського Зевса, Довбуша, легіня з полонин. В його, Ечі, інтерпретації той карпатський Бик викрав Європу. Ечі мав інтуїтивний дотик до потаємних, можливо, іще неусвідомлених або напівпережитих струн людських переживань. У ньому кодовий пікторизм і піктористична кодовість були активоздатними носіями форми. Образна поетика митця містила під поверхневим зрізом вібруючої матерії вулканізуючу потугу експресії, від неї площина експресії спружинювалася і звихрювалася вітрами динамічної палітри.

Одним з найцікавіших і перспективно творчих на Закарпатті є Золтан Мічка, що пройшов великий мистецький вишкіл у майстрів першого рангу З. Шолтеса, А. Коцки, Е. Контратовича. Художник увібрив і щасливо поєднав із своєю власною культурою малярський досвід центральноєвропейського регіону (Австрія, Чехія, Угорщина, Словаччина), що маніфестує домінуючу відкритого активного кольору. Мічка має європейське визнання. Зросла увага до метафоричного вислову вимагала складнішої й цікавішої лексики: з'явилося поєднання широких тональних площин і насичених активною формою «вузлів композиції» — таких силових полів, де малярська думка автора засвічувалася плетивом складних барв, змішаних до пастозного звучання, або ж зведених до площинності. Цей прийом можна охарактеризувати, як засіб контрастного напруження, що наповнював, збагачував суть, ідею відтінками почуттів, імпульсами думок, узгоджуючи «текст метафоризму» і «письмо площини». Ось мистецький поступ Мічки — «Земля предків», «Балканська дійсність», «Історія мукачівських синагог», «Історія православ'я на Закарпатті», «Початок нового часу», «Реліквія» — дзвенять дзвонами барви на полотнах Золтана Мічки!

З авторських переживань, ремінісценцій, складних порухів інтелекту і серця, від споконвічних творчих прагнень, складних рефлексій, що налашто-

вують «сцену мислення» на авансцену складних стосунків особи з культурою, спадщиною, цивілізацією, — з усіх цих небуденних виявів мистецького конкордизму і власного творчого амбіціонерства народжується український колоризм, без різниці — фігуративний (Шишко, Волобуєв, Захаров, Глущенко), чи позафігуративних, нинішніх стилістів малярської площини.

Колись Микола Степанов реверенсно писав про Юрія Єгорова, що той — «велика людина, геній»; можливо, перебільшено «геній», але точно дефінітивно «людина»: і таке у Єгорова людинолюдське малярство.

Є художники, що створені для міста, натовпів, телевізійних юпітерів, а є мовчуни із закапелками самотності. До таких відносимо Сергія Гнойового з Полтавщини, Григорія Гнатюка з Кіровоградської землі. На міфологеми Гнойового слід дивитися у ракурсі «батьківське віконце», крізь шибку бабиної хати, бо такою «родинною хатою» є його земля, духовиння сільського подвір'я з метафорами — півень, сонях, китиця чорнобривців або стебельце кропиви, глек з молоком, або глек, скомпонований у довкілля. Від філософського прочитування «сільський натюрморт» до об'ємного поняття «свічка» простелений еволюціонізм Гнойового у композиціях «Теплий вечір», «Вечір на Ворсклі», «Бабусине подвір'я», «Портрет бабусі», «Осіньна пора», «Дівчина з квітами» — це метафоричний, перейнятий ароматом «внутрішнього» світ, в якому не бракує українського шарму з таємничою синявою небес.

Більше поза Україною znana полтавчанка Світлана Пасічна, що завоювала найпочесніші призи у багатьох країнах, в тому числі у пристанищі Пікассо Вальорісі. У її просторово-пластичній кераміці можна простежити довгий генетичний шлях — через Миргород, Опішну, у глибину віків до модного сьогодні Трипілля. У пластичні композиції керамічного крою Пасічна здійснила «трансплантацію» решетилівського ткацтва, вишивки і це задокументувало пафос її творчих осягань.

Пластика Пасічної «наївна», ніби з далеких культур, і в той самий час вона перейнята модерним рухом, грайливими настроями інсталяцій, асамбляжу. У ній спостерігаємо поєднання «волі і необхідності», що у переконаннях Шеллінга є тожсамістю краси. І ця модерна краса — з нашого «мистецького дебаркадера», на якому модерні побажання є відправними пунктами кінетизму. Численні об'єкти Пасічної, композиції «Народження Дня», «День і Ніч», «Спогади про монастир Воронеж», «Сни листопаду», що була відзначена золотою медаллю на XIV бієнале керамічного мистецтва у Вальорісі, несуть незвідану суть того, що «має бути» як знак свідомості (а може, то символічне увиразнення пластичними засобами генетичної пам'яті? Згадаймо інсталяцію О. Бородя і О. Бабака «Колиска», що на початку 90-х рр. виставлена у залі Національного музею Тараса Шевченка перевернула, осучаснивши, стереотипи

знань про мегаліти традиційного), або ностальгійні рефлексії «Україна моїх блакитних днів», як писав О. Грищенко у посвяті до неї: «Найдорожчим тіням моїх рідних і друзів, а також тваринам і рослинам мого дитинства...» Хвилюючі до щему слова!

У вогні метафоричного колоризму «спалюють себе» Анатолій Криволап, Олексій Власов, Андрій Цой, Роман Романишин, Микола Демцю і Віктор Москалюк. Як на мене, Володимир Цюпка так само, як його однодумці-колеги В. Басанець, В. Маринюк, О. Стовбур, О. Волошинов, С. Савченко, а також чимало інших представників одеської малярської еліти, вид емоційної нефігурації сприйняли на свій кшталт: окреслений в їх полотнах простір композиції взаємоузгоднюється з ладом почуттєвості. «Летричний синдром» палітри Цюпка, скажімо, споріднений з пригодами експресивного письма Савченка, а Стовбур має честь узгоднюватися із знаковою системою Волошинова. І Цюпка, і Волошинов — кавалери малярства жесту (здаймо імператора малярства Жоржа Матію з його ретроспективою у червні–жовтні 2002 р. у паризькій галереї *Jeu de Pomme*, ось хоча б класичні презентації від «Дезінтеграції», «Концентрації» (1946) до композицій в акрил на папері і таких знаменитих, як «Стерильне співчуття» (1991) чи «Face aux commandos de la mort 29 août», (1989). І порадіймо разом з одеситами, бо у них класичне опертя — оті самі Вольс, Фотріє чи Сулаж, Брієн.

Цюпка, Стовбур несуть на своїх раменах солодку ношу шістдесятництва, але їх малярство не втратило свіжості, а їх палітра далі така сама світлоносна.

Ще один з одеситів заслуговує на увагу — Володимир Кабаченко. Його зірка на небосхилах українського малярства спалахнула досить виразно, яскраво, прорізаючи потоками світла космічну темряву; у вигаданому ним світі люди живуть, як птахи, а птахи перетворюються на людей, риби плывуть у небесах, або пересідають веслувати чи перепочити на човни, тварини танцюють разом з людьми, а люди з крилами янголів літають. Фантасмагорійний світ Кабаченка, в якому ніч починає «дихати», а місяць ховає у собі нерозгадані загадки, а може то не місяць, а космічне сонце, — немов розколотий гарбуз чи золотиста диня? Бабуся у зеленому абстрактному прорізі квадратів із золотистими сітками перетинів, чи бабуся зі свічкою, а поруч в іншому перетині квадрата мудра риба? Подібні настрої колись обіймали уяву талановитого модерніста Миколу Бутовича, починаючи від його першого циклу «Українські духи»... У Кабаченка виразно власний малярський небосхил, де простір населений таємничими постатями, птахами-сороками, птахами-янголами з людськими обличчями... Стільки мудрості, допитливості, як у фольклорних оповідях, дитячих снах, казках.

Картини художника з метафоричними рядами, де земне виростає до меж позаземного, а позаземне стає сутністю людського, або перевтілюється у



6. Сергій Гнуйобий. Свят вечір, 2000. Монотонія

створіння напівптаха-напівлюдини («Та, що запалює зірки», «Народження Великої Медведиці», «Весняна ніч», «Ідучи горілиць», «Нарікання шахтаря похилого віку», «Танцюй?! Танцюй!», «Поема низового бароко»). Кабаченко не визнає вербального порядку у видуманих ним просторах. Серед пронизливих світлових ниток, променів, що їх вони перекреслюють, вчувається гіркий усміх самотності, наростає передчуття людської біди, незнаної поки що драми, виникає почуття неспокою.

Наприкінці 80-х рр. Кабаченко заїмпонував драматичною композицією «Ще одна коломийка» — це був прозорий натяк на світ тиранії, гугагів, ідолів диявольської маячні, серед яких усі ми жили. Через десять років художник прийшов до композицій «Посвята останнім дням СРСР», «Скирта палає», де площини пропалені снопами вогнистих стріл на тлі людей-риб, літаючих голів та інших фантастичних образів викликали похмурі асоціації.

Пластика Ф. Бриж, М. Грицюка, М. Степанова, В. Ярича, В. Шишова, В. Гамаля метафорична, асоціативна, що обіймає дві субстанції — простір се-

редовища і простір авторської волі, думки, концепції — в трепетну сув'язь єдиної форми. Ця пластика розгортає тлумачення метафори в авторському уявленні як виразну концентрацію мистецької думки, що є відповідником інтелекту, внутрішньо-психологічного наставлення на реалії.

Аби зрозуміти, збагнути для себе, скажімо, що таке пластична орієнтація Миколи Степанова (1939–2003), зішлемося на судження самого скульптора, що були опубліковані у часописі «Образотворче мистецтво» незадовго перед його передчасною смертю: «... перебування в Паланзі (січень–квітень 1968 р.) цілком змінило моє бачення пластики.

Там відкрилась грандіозна виставка народної дерев'яної скульптури з Полісся. А оскільки я починав з дерева (і люблю його за живу матерію), то особливо уважно роздивлявся саму пластику і техніку різьби. Я був у найщасливішому стані — стані творчому. А що таке творчість? Що є скульптура для мене? — на все життя із сформованих переконань, до яких я повертався і повертаюся. Це непомилний орієнтир на народну, на традиційну пластику, на багатівікову вивіреність форми, використання матеріалу як співавторства...

Дерево — для мене — школа формоутворення. Воно знає ритм, напругу мас, внутрішню конструкцію... Дереву я багато чим зобов'язаний, Матеріал дисциплінує, вчить, дає інше відчуття часу. В якому значенні? — вводити у вічність. У дереві можуть сидіти Мавка, Дафна...

У процесі освоєння матеріалу з'явилися такі серії робіт, як «Дріади», «Дафна», «Вагітна», «Материнство», «Та, що сидить у дереві»...

Окрім перелічених, «Стародавня пісня», «Роксолана» (1980 та 1985) «Маски», «Книга», «Григорій Сковорода» (1982), «Вічний хлопчик», «Драбина» (1988). «В них моя ідея знайшла втілення»... З почуттям внутрішнього комфорту перечитую роздуми Степанова про поліхромну скульптуру. Кілька разів після смерті митця я бував в його осиротілій робітні, яка, подякуємо долі, перейшла до сина Кліма, теж скульптора, і дивився на самітні композиції, а також рельєфи на стінах... Здавалося, відчиняться двері і зайде господар... Отже перечитую думки скульптора: «Поліхромність надає скульптурі зовсім іншої якості. Це — тривимірний живопис. Не забудемо, що стародавня скульптура розмальовувалася.

Часом залишаючи дерево незайманим, я в побудову скульптури «вмонтовую» живопис, залишаючи на об'ємі площину («Роксолана», «Книжник»). Захоплення кольором на об'ємі заводить мене до такого стану, що я пишу скульптуру, як живописав би картину («Сидяча квітка»).

Так я розмалював «Нищення». Посилюється об'ємність, загострюється і відшліфовується зміст.

Степанов жив «образами-формами». Він шукав стислу форму неминущої суті, намагаючись перевести її у «плоть», в матеріал — це і є власне скульпту-

ра — то його життя, шукання «легучості» форми... Він відчував роль одеської малярської школи, власне, також відчував, що «скульптура в Одесі наче і непомітна» [3].

Степанов відчував, що Архипенко «був захоплений пошуками нових образотворчих ідей, прагнув по-різному примусити звучати об'єм, силует, створити нову мову грою кольору та тіні». Він, Степанов, любив Генрі Мура і Маріно Маріні за те, що «постаті у нього — позачасові, точніше, — вони відносяться до вічності.

Його мова не абстрактна, тому що вона «мислена». І про самого себе писав, що він є *homo ludens* — «людина граюча»... Дивлюся проникливим зором на площинну стилізовану постать на кормі човна — силует вертикалі і силует горизонталі у сув'язі. Погляд «вічного» у цій постаті, з глибин Того життя. У скарбнику Полтавського краєзнавчого музею є композиція трьох гребців на човні з Давнього Єгипту (на зорі ХХ ст. привезена легендарним колекціонером офіцером Бобровським). Така сама «тяглість безкінечя» — плин тисячоліть у сутності глиняного човна, і, здається, плин тисячоліть у дерев'яному човні Степанова... І ще один приклад: позачасові рефлексії у поліхромному бруску дерева з постатями трьох — родина Степанова за столом — дружина, він і син... Пластика Степанова формує позачасові цілі, вона дає відчуття чистоти форми, вона є «мислена».

* * *

Магія метафори, якщо її природу розглядати рівносильною до процесів еволюції мистецтва України, в першу чергу піднесенням його стильових і формальних вартостей в останні десятиріччя, виступає у складних семантичних відношеннях, що гранично визначають полюси якості конкретного твору. Ми спробували знайти одну «вісь опертя», і зверталися за прикладом до практики числених художників, розуміючи, що можна відповідним чином відшукати в панорамі загального потоку



7. Микола Степанов. Родина. Дерево

розмаїття стилів, напрямів, інші гравітаційні точки. Можливо, ці інші корекції, якщо провести необхідні порівняння й аналоги, зродять цікаві аспекти сприйняття й виведуть нові константи відносин, порозумінь, паралельних дискурсів.

Метафора, динамізуючи та інтерпретуючи форму, може «спрацювати» у творі на почуттєві або, навпаки, активізувати у ньому раціональні зв'язки. Мистецький простір України на історичному витку так званої демократії або демагогічних заяв про її пріоритети виступає як єдина фактична ціннісна сила у реаліях сьогодення. І це насправду так! Бо нас іще не втягнули в орбіту загарбницьких інстинктів світового артринку (хоча спроби легалізуються у різного роду київських новітніх центрах і вояжах у наші сторони галеристів підозрілої репутації з відомими нам «добрими» намірами), і ми не вичерпали запаси власної ідентичної духовності. Художники України під великим знаком метафори творять оригінальне індивідуально-власне мистецтво, яке однаковою мірою хвилює нашого глядача і глядача приїжджого. Мистецтво України сьогодні вийшло на такий простір презентації, яка не дає спокою художникові і яка гарантує йому подалі радість творчого неспокою. І, ясна річ, досить близько, вже у наступні десятиріччя ХХІ ст. на таке мистецтво чекають нові духовні імпульси.

1. *Романишин Р.* Вектори та паралелі // Образотворче мистецтво. — 2001. — № 4. — С. 13–14.
2. *Медвідь А.* Інтермедія // Образотворче мистецтво. — 2001. — № 4. — С. 11.
3. Див.: Образотворче мистецтво. — 2001. — № 4. — С. 36, 37.