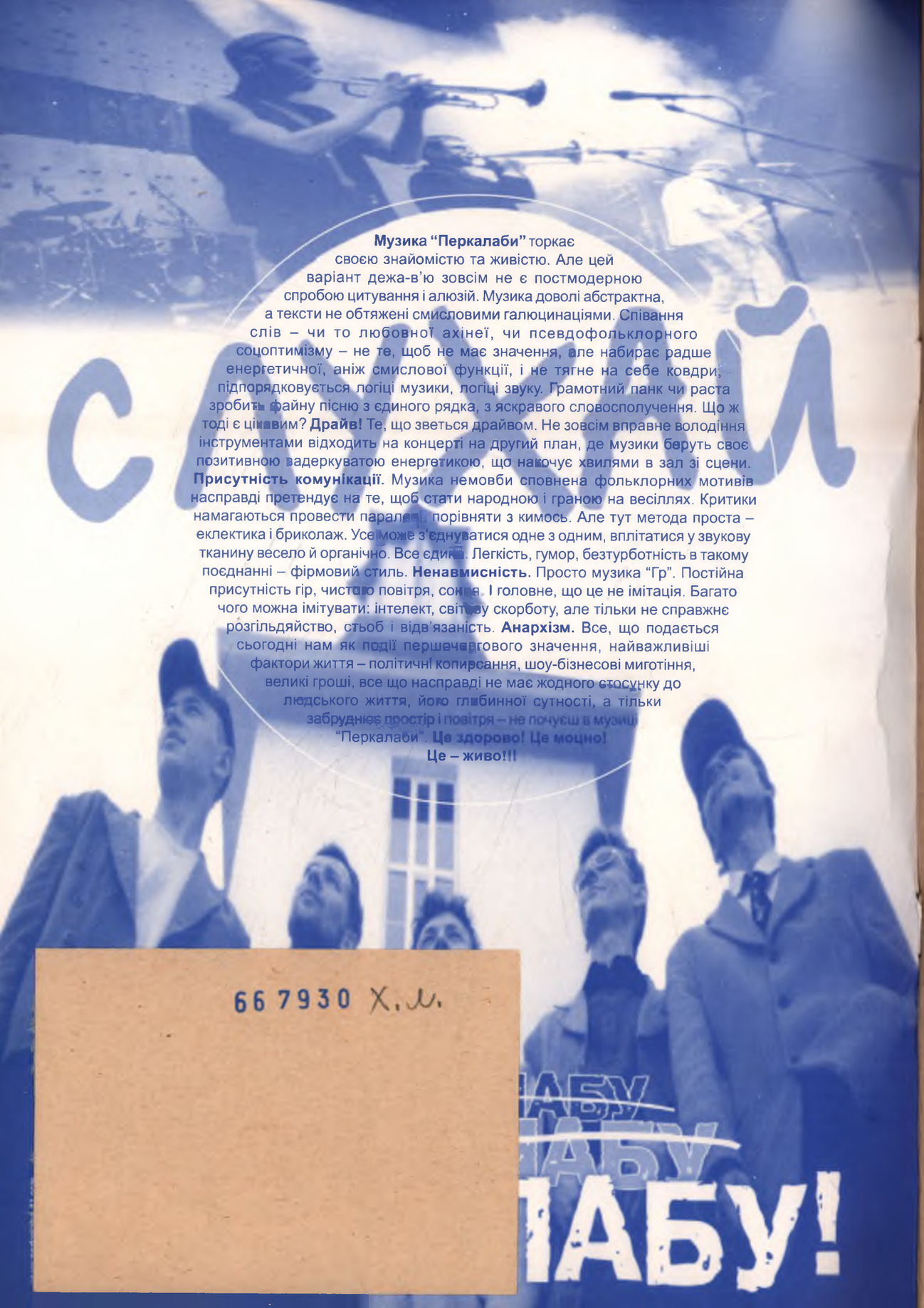
85
К 41

КІНЕЦЬ КІНЦЕМ

АЛЬМАНАХ ПРО СУЧАСНЕ ВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО І КУЛЬТУРУ



Музика "Перкалаби" торкає своєю знайомістю та живістю. Але цей варіант дежа-в'ю зовсім не є постмодерною спробою цитування і алюзій. Музика доволі абстрактна, а тексти не обтяжені смисловими галюцинаціями. Співання слів – чи то любовної ахінеї, чи псевдофольклорного соцоптимізму – не те, щоб не має значення, але набирає радше енергетичної, аніж смислової функції, і не тягне на себе ковдри, підпорядковується логіці музики, логіці звуку. Грамотний панк чи раста зробить файну пісню з єдиного рядка, з яскравого словосполучення. Що ж тоді є цінним? **Драйв!** Те, що зветься драйвом. Не зовсім вправне володіння інструментами відходить на концерті на другий план, де музики беруть своє позитивною задеркуватою енергетикою, що накочує хвилями в зал зі сцени. **Присутність комунікації.** Музика немовби сповнена фольклорних мотивів насправді претендує на те, щоб стати народною і граною на весіллях. Критики намагаються провести паралелі, порівняти з кимось. Але тут метода проста – еклектика і бриколаж. Усе може з'єднуватися одне з одним, вплітатися у звукову тканину весело й органічно. Все єдине. Легкість, гумор, безтурботність в такому поєднанні – фірмовий стиль. **Ненависність.** Просто музика "Гр". Постійна присутність гір, чистого повітря, сонця. І головне, що це не імітація. Багато чого можна імітувати: інтелект, світову скорботу, але тільки не справжнє розгільдяйство, стьоб і відв'язаність. **Анархізм.** Все, що подається сьогодні нам як події першочергового значення, найважливіші фактори життя – політичні копирсання, шоу-бізнесові миготіння, великі гроші, все що насправді не має жодного стосунку до людського життя, його глибинної сутності, а тільки забруднює простір і повітря – не почуєш в музиці "Перкалаби". **Це здорово! Це моторно! Це – живо!!!**

66 7930 Х.м.

Цей номер альманаху створювався під концептуальною назвою "PR", тобто зв'язок з громадськістю. Англомовне словосполучення, позначене літерами "PR", стало своєрідним знаком заклинання, довкола якого танцюють усі, хто хоче панувати над масою. Мода на "ПіаР" докотилася до нас з Росії. Але що спільного має тамтешнє суспільство з громадянським суспільством на Заході? Чи не заступається поняття PR у пострадянському суспільному просторі іншими "магічними" літерами PP – Public Propagation? Сподіваємося, що в такому контексті наш альманах є антипіарівський. Наше гасло просте: Від PR – до PR. Що означає – від Public Relation до Public Relaxation. Мистецтво, PR, ПіаР мистецтва в Івано-Франківську, інших містах України та закордоном – це основна тематика даного номера альманаху. На відміну від енергії інформація не підкоряється закону збереження. Навіть якщо її цілеспрямовано вилучати, її не стає менше. Відтак до альманаху потрапили тексти, які суттєво розширили межі наперед визначеної концепції. Межі не лише понятійні, але й географічні. Світові події останніх років довели, що поняття "кінець" буде актуальним завжди у будь-яких аспектах. Але слід пам'ятати, що наш альманах має назву "Кінець кінцем". Коли почати від "кінця", піти по прямій і... дійти до "кінця", з'ясувавши, що пряма була колом, або кільцем. Тож – у добру путь, – до наступного кінця...

©
2003

ДРУКАРНЯ
МІСТО НВ
55-94-93

Прикарпатський університет
ім. Василя Стефаника
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

НБ ПНУС
667930

АЛЬМАНАХ ВИДАНО ЗА СПРИЯННЯ БЛАГОДІЙНОЇ ГРОМАДСЬКОЇ ФУНДАЦІЇ ІМЕНІ КОРОЛЯ ЮРІЯ

Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника
код 02125266
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
Інв. № 667930

ЗМІСТ

Ростислав КОТЕРЛІН
ПОДІЛ СВІТУ І МИСТЕЦТВО (утопія та антиутопія) 4
Володимир ЗАНИК
КРАХ УРБАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ 8
*бліц інтерв'ю – **Юрій АНДРУХОВИЧ*** 10
Тарас ТКАЧУК
ПРО МОГИЛИ І ВОСКРЕСІННЯ 12
*бліц інтерв'ю – **Валерій СТАСЮК*** 14
Тарас ПЕТРІВ
ЗАПІАРЕНІ ДО КІНЦЯ, АБО ВИБАЧТЕ ПО ВІНЦЯ 15
Ярослав ЯНОВСЬКИЙ
ЯГОДА СИЛЬНІША (проект) 17
Ігор СЛІСАРЕНКО
WITH BEST REGARDS 18
*бліц інтерв'ю – **Іван ПАНАСЕНКО*** 18
Олег УЩЕНКО
НАДМІРНЕ ВЖИВАННЯ АНТИБІОТИКІВ ВИКЛИКАЄ НЕГАТИВНЕ СТАВЛЕННЯ ДО РЕКЛАМИ 19
*бліц інтерв'ю – **Микола ПАНАКОВ*** 21
*бліц інтерв'ю – **Ігор ПАНЧИШИН*** 23
Тарас ПРОХАСЬКО
ПОДОРОЖ 24
*бліц інтерв'ю – **Микола МАЙКО*** 26
Олег КРИШТОПА
А.Л.К. 27
*бліц інтерв'ю – **Анна КИРПАН*** 28
Олег СИДОР-ГІБЕЛИНДА
FM. DOC: ПРОЕКТ СЛАЙД-ФІЛЬМУ У 19 ЕПІЗОДАХ 30
Ханно РАУТЕРБЕРГ
НАВІЩО НАМ ТАКЕ МИСТЕЦТВО? 36
Ростислав КОТЕРЛІН
"МУЗЕЙ РАДІАЦІЇ" (проект) 42
Олександр РОЙТБУРД
ІНТЕРв'ю 43
*бліц інтерв'ю – **Олена РУБАНОВСЬКА*** 47
Ігор БОНДАР-ТЕРЕЩЕНКО
PASSE-PARTOUT ДЛЯ ХАРКОВА (Мистецька топографія краю) 48
*бліц інтерв'ю – **Віталій ОРТИНСЬКИЙ*** 53
Василь ЧЕРЕПАНИН
МИСТЕЦТВО І МІСТО 54
*бліц інтерв'ю – **Мирослав ЯРЕМАК*** 57
*бліц інтерв'ю – **Ірина ПОГРІБНА*** 58
Віктор МЕЛЬНИК
РЕПОЗИЦІЯ 62
*бліц інтерв'ю – **Микола ДАНЬКО*** 67
Анатолій ЗВІЖИНСЬКИЙ
ЛАГІДНИЙ ТЕРОРИЗМ (проект) 68
SWEET TERRORISM – WELCOME! 69
*бліц інтерв'ю – **Весела НАЙДЕНОВА*** 72
*бліц інтерв'ю – **Ярослав ЯНОВСЬКИЙ*** 73
*бліц інтерв'ю – **Назар КАРДАШ*** 79
NACKT 80
БУДДА
"МИСТЕЦТВО", "БАЗАР" І "Я" 88
Віктор МЕЛЬНИК
ПЕРЕКЛІТИ 94
*бліц інтерв'ю – **Ігор ПЕРЕКЛІТА*** 98
Камаль ВАДДАА
UKRAINI ED ALTRI GENTE A ROMA 101
*бліц інтерв'ю – **Роман ШЕВЦІВ*** 110
Юрій НИКИФОРОВ
ЧОРНИЙ ГУМОР 112
Віктор МЕЛЬНИК
ОБЕРЕЖНО ДВЕРІ ЗАЧИНЯЮТЬСЯ... КІНЦЕВА 115

Редакція не поділяє погляди авторів. За можливі наслідки відповідальності не несе.
Зміст альманаху не розрахований на сприйняття дітей, осіб з неврівноваженою психікою та читачів, позбавлених почуття гумору.
Передруковувати та цитувати бажано. Передруковуючи, згадуйте ім'я та прізвище автора!!!
З приводу придбання альманаху запитуйте за телефоном (0342) 55-91-70

Поділ світу і мистецтво

(утопія та антиутопія)

Ростислав КОТЕРЛІН

Про теракт, що стався 11 вересня 2001 року в США, сказано-переказано. Зрештою система цінностей західної цивілізації передбачає публічне обговорення найбільш болючих, гострих проблем, – принаймні для широких мас. З іншого боку існує чимало явищ і речей, котрі – не для загального вжитку. Про них говорять пошепки, в респектабельних надійно ізольованих кабінетах. Проговорювана там інформація настільки зашифрована, що ключ до неї знаходиться в службових "портфелях" окремих осіб, про що дехто з цих осіб може й не здогадуватися.

Події 11 вересня засвітили назовні ті явища, що розгорталися вже задовго до цієї дати. Тож правильніше буде казати "до і після 11 вересня 2001 року". В онтологічному сенсі до 11 вересня світ був той самий, що й після цієї дати. Хіба, що більш очевиднішим ставало те, що жодна країна, жодна політична й економічна системи, жодна система цінностей і навіть, можливо, жодна мораль не дадуть вам жодних ґарантій того, що ви не потенційна жертва. Так було й раніше, але "після 11" цей факт став доконаний. Усі є потенційними жертвами сучасного світоустрою, а дехто вже піцов у небуття, відбувши велике жертвопринесення III тисячоліття, що розпочало новий поділ світу.

Якщо політика – це мистецтво можливого, то справжнє мистецтво – це мистецтво неможливого. І неможливим сьогодні виглядає зупинити загрозливо розхитаний маятник західної цивілізації. Це неможливо ані для терористів, ані для політиків (обидві ці групи зацікавлені), ані для вчених, які обслуговують систему, що продукує тільки "можливості". Нічого не здатні вдіяти навіть визнані художники, переважна більшість яких зраджує справжнє мистецтво і "творить" тільки мистецтво можливого. Мистецтво прийдешнього – це мистецтво неможливого. Лише така стратегія може стати порятунком. Коли художник мастурбує з вишки у порожній басейн, просить порятунку в антропології, естетизує радянські сільські туалети, експонує на фото життєрадісні сценки з тілами мертвих людей, кусає за литки поліцейського, або ж змішує у цебрі людську кров зі спермою – він робить щось заборонене, непристойне, подекуди навіть неможливе. Але втілене, зроблене воно опиняється в категорії можливого, а часом і визнаного. Таким чином художник боровся проти існуючої системи суспільних відносин грайливо, в межах дозволеного самою системою. Він зраджував систему світоустрою, лише покусуючи її в місцях, наближених до ерогенних і табуйованих. Зрештою, стратегія і тактика зрадництва описані досконало.

МИСТЕЦТВО ПРИЙДЕШНЬОГО – ЦЕ МИСТЕЦТВО НЕМОЖЛИВОГО

Водночас чорняві аноніми, що втілюють реальні теракти, справжні легітимні вороги існуючої системи. Їхні дії також прямують до межі неможливого, але, як виявляється, можливі. Тобто. Це також політика жорстока, негідна і смертоносна, а що ж мистецтво?

В сьогоднішній ситуації мова мистецтва незмінно рекодується, свідомо уникаючи декодування. Це гра, в якій мистецтво пристосовується до мінливого світу, втікаючи від загибелі. Розшифровування, відкритість форми загрожують мистецтву зусібіч. Водночас складність форми допомагає приховати беззмістовність як твору , так і креативних дій самого художника. І це один з найбільших бичів сучасного мистецтва.

Що ще є таке на Заході, що не було ще поставлено під сумнів? Невпевненість,

світоглядна дезорієнтація спонукають художників до радикальних мистецьких втілень. Під сумнів потрапляє усе і передусім – тіло, що хибно розглядається як джерело несвободи. Цивілізаційний технологізм поступово привчає, що тіло людини також технологія. Своєрідний біофізичний інструмент із системою численних запрограмованих рефлексій, що неперервно еволюціонує.

Сьогодні наука практично розробляє моделі виходу людини з тіла, переходу у штучне, "безтілесне" існування. Це добре розуміють кмітливі художники, що експлуатують "тілесну" тему в сучасному арті. Однак лише одиниці по-справжньому задають собі запитання, чи має тіло глибинний сенс?

Земля також тіло. В певному значенні структура цього тіла – географія, антропоморфна за своєю суттю. Стратегія Ренесансу втілена остаточно.

Предмет антиутопії

Світова криза, що шоково виразила себе 11 вересня, прискорила поділ світу на рівні політичному. Це поверхневий рівень, але достатньо болісний. Тож поділ, що триває, істотно вплине на топографію. Якщо йти за атропофоморфною моделлю, то політичний одяг ще тривалий час залишатиметься такий, як і нині, а от тіла істотно видозміняться. У боях без правил "сильні" тіла спочатку поглинатимуть "слабкі". Боротьба вестиметься тотально, охоплюючи біомолекулярний рівень окремої особи включно зі зміною кольорів на прапорі чергової поглинутої країни. Згодом велику кількість зірочок на різноманітних прапорах зведуть до однієї великої і напевно багатокутної, а численні кольори відповідно змішають в один-єдиний. Якщо класифікувати втрати слабких за аналогією конституції людини, то окремі тіла втратять руки, інші – ноги, хтось позбудеться "кінця", когось позбавлять голови, а у декого відберуть душу.

Зрештою, внаслідок цієї боротьби постане щось одне, єдине "архітіло", ідею якого

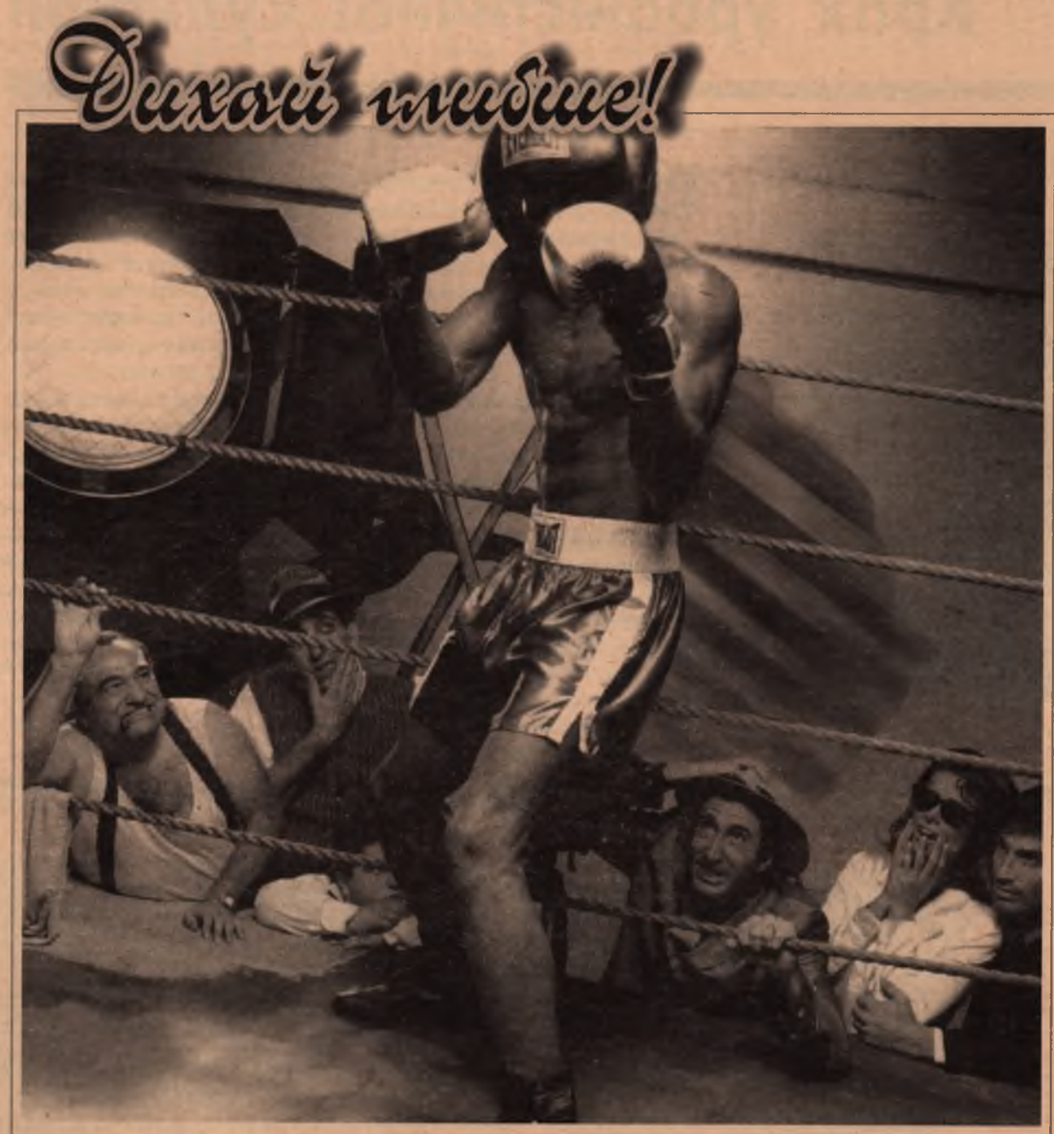
колись достатньо переконливо описав Платон. Модель світоустрою, в якій існує реальна перспектива, назвуть безперспективною. Вона буде витіснена моделлю віртуальної реальності з перспективою, що малюватиме обтічні, райдужні, фіктивно існуючі кути. Художники й поети спакують свої речі й покинуть цей світ. Виживуть лише Санчо Панси і вислюки. Адже Санчо не обтяжений тягарем власності. Він має лише вислюка, тіло з прізвищем Панса і бажання вижити. Найсконденсованіша деконструкція геніального Сервантесового твору матиме таке вираження: "Дон Кіхот з Ламанчі – відсутній, та Санчо із Панси – тут". Вислюки існуватимуть як пам'ять про великі містерії та одкровення минулих віків. Відтак існуватиме шанс на порятунок.

Предмет утопії

Західна система світоустрою, домінуючи і технологічно розгортаючись в планетарному масштабі, нівелює первинні цінності не лише Сходу, а й власні. В суті своїй технологізм гетерогенний, але чи буде таким "архітіло"? Яка може бути стратегія художника, коли "слабке" у боротьбі за виживання протистоятиме "сильному". Це стосується передусім художників, які здатні мислити. Решту, яких більшість, нехай собі рефлексують і забавляються ремеслом, справою чинною і практичною. Художник може підігравати "силі", що виглядатиме як зрада самого себе. Він може підігравати "слабкості" і гадати, що вчиняє подібно до "Божого промислу". Цей рух, можливо, буде проти історії і навіть еволюції. Можливо, це дійсно буде Божий промисел, але чи багато на світі знавців цієї справи? Третій шлях художника виглядає як неможливий, абсурдний. Це гра проти всіх. Водночас це буде єдиноможлива і справжня гра за всіх. По-великому, без дріб'язкових умовностей. Коли художник підіграє лише власній чуттєвості, лише особистому погляду на світ і за помилки розплачується лише власним життям. Такий рух небезпечний, але тільки він може привести до правди.

...ТІ, ХТО ПРАГНУТЬ ДО НЕМОЖЛИВОГО, ДОСЯГНУТЬ АБСУРДНОГО". ЦЕ ОЗНАЧАЄ, ЩО ТІ ХТО ДОСЯГНУТЬ АБСУРДНОГО, – ПІЗНАЮТЬ НЕМОЖЛИВЕ

Існує авторитетна думка, що тільки "ті, хто прагне до неможливого, досягнуть абсурдного". Це означає, що ті, хто досягне абсурдного, – пізнають неможливе. Художників, які дотримуються такої стратегії, дуже мало. Одиниці. Хтось в Нью-Йорку, хтось в Івано-Франківську, хтось у Галичі, хтось деінде. Їхнє мистецтво не має ціни у будь-яких аспектах, воно поза ціною, "безцінне". Воно живе, оскільки балансує на межі неможливого. Таке твердження видається надмірно абстрактним, ідеалістичним. Що вдієш? Напевно, це саме той випадок, коли мова не закінчується в промовленому...



КОМПАНІЯ
ВІТЕР
тел. (0342) 55-23-11
www.BITEP.com.ua
системи кондиціювання

Крах урбаністичної культури

Володимир ЗАНИК

В силу своєї провінційності, або інакше — марґінальності — сметанковий Івано-Франківськ ще тримається за урбаністику як стрижень цивілізаційного поступу, втягуючи у це визначення і технологізацію суспільства та ґлобалізацію. Але після того, як історичний центр міста розмалювали у всі кольори веселки (всі 60 тисяч відтінків кольорової гами), на його бруківці нахляпали штампи «Родослав», а в діловому центрі іншого міста — Нью-Йорку — впали після атак терористів близнюки Міжнародного торгового центру, уже без будь-яких застережень і філософських розмірковувань треба сказати: урбаністична культура зазнала краху.

Я зовсім не прагну активізації гасла «назад у печери». По-перше, це не вдасться. Хтось може змайструвати собі хатку в горах і лише раз на рік сходити по сіль. Чи, як в анекдоті, лежати під пальмою і чекати, коли до рота впаде банан. (Властиво, цей анекдот можна назвати ідеологемою антиурбаністики). Чи, як колеґа моєї колєжанки, розводити у глухій місцині білоруського Полісся кіз і зрідка навідуватися до Львова, де мешкають його респектабельні Eltern. Але — просто — пустки на всіх не вистачить. По-друге, це гасло неактуальне через те, що людина XXI ст. має купу шансів ізолюватися від «urbanus» у світі ірреального, віртуального, або вигадати такий світ. І в цьому випадку фетиш минулої (незабаром) цивілізації ґлобалізованого суспільства — гроші — втрачає свою самоцінність і набуває первинного змісту — інструмент для задоволення фізіологічних потреб. Позаяк мистецтво складно зарахувати до засобів задоволення фізіологічної потреби, то й воно в постурбаністичному (деурбанізованому) світі інше. Мистецтво переходить до творення ірреального, творення міфу. Попсових виявів цього переходу маса — літературні і кіно- фентезі, томаґочі і покемони, всеможливі комп'ютерні бавлянки.

Натомість проектування ейфелевої вежі чи хмарочоса робиться, в контексті сказаного вище, невдячною справою, або, в іншому випадку (задоволення фізіологічних потреб) прикладним (в сучасній українській термінології — ужитковим). Спробуємо вивести певну схему. Митець першим і специфічно рефлексує на сучасний йому світ, творячи непізнане, незрозуміле для оточуючих, а часто і самого себе. (Тут не йдеться про банальні випадки, типу: чувака побили біля Високого замку, і після цього він написав книжку). Філософи і мудреці осмислюють матеріалізовані рефлексії митців і вибудовують вчення. (Фізично митцям простіше — для творення їм потрібні душа і талант, філософи мусять мати ще й розум). Потім з'являються, як сказав би Єшкілєв, адепти, котрі освоюють вчення, спотворюють та вульґаризують його, а також поширюють (для загалу). Далі настає черга науковців та політиків, які доводять первинний продукт до буденщини чи абсурду. (Бувають ще боги і пророки, але сучасники не здатні їх вирізнити, богами і пророками вони робляться потім). Схема може мати якісь винятки, що і слід сприймати як підтвердження її вірності.

МИСТЕЦТВО ПЕРЕХОДИТЬ ДО ТВОРЕННЯ ІРРЕАЛЬНОГО, ТВОРЕННЯ МІФУ...

Між іншим, виходячи із цієї схеми, будь-які теревені автора про крах урбаністичної культури треба вважати безглуздям, позаяк до жодної із згаданих категорій він, здається, не належить, перебуває десь нижче на ієрархічній драбині творення. На це є два застереження. По-перше схема не функціонує в рамках лінійного часу. По-друге, відчуваючи велику відповідальність перед шокованим реаліями початку XXI ст. поспільством, автор прагне, аби воно, поспільство, попустилося. Інакше — бавиться в ПіаР.

ПіаР «на нинішньому етапі суспільного розвитку» несе в собі найбільшу загрозу здоров'ю та існуванню людства, нації, країни, громади, сім'ї, індивіда.

Далі можна було б розгорнути професійний виклад з теорії і практики інформаційних війн, проаналізувати досвід проведення піаркампаній в Україні, починаючи з 1994 року. До того ні самого терміну, ні досвіду Україна не знала (якщо не зважати на обдурених вкладників Ощадбанку, різних трестів і довірчих товариств та мульки про золото Полуботька).

В грубих книжках та різних методичках пишеться, що ПіаР (зв'язки з громадськістю) — це, як у дитячому вершику польської письменниці Данути Вавілов, «strasznie wa¡na rzecz». Але переважно ПіаР, як і реклама, існує для того, аби спрямувати мислення і дії якомога більшої кількості людей у потрібний для того, хто (піарить), напрямок, а відтак, аби позбавити людину потреби і здатності самостійно аналізувати і приймати рішення, а відтак, аби скеровувати волю і життєву енергію індивіда, а відтак, аби підкорити індивіда, а відтак — див. вище текст курсивом. Своїм корінням піар походить від тоталітаризму (пропаґанда Геббельса, «Короткий курс історії ВКП (б)» тощо) і є адаптацією пропаґандистського досвіду тоталітарних режимів до умов т.зв. демократії. Урбаністичне середовище є для нього живильним ґрунтом. Головним продуктом урбаністики є не архітектура, не художні ґалереї, бібліотеки і концертні зали, а маса. Маса, яка при вмілій маніпуляції є найкращим інструментом для негідників і просто циніків здобути свою мету.

З великою долею ризику беремося стверджувати, що у нинішньому світі більшає індивідів, для котрих існування в масі противне. Комусь у цьому помагає вироблений імунітет, комусь — схильність мислити, комусь, за браком першого і другого, психостимулятори. Ті ж, що мають дар від Бога, шукають свою останню територію, творять свої Чортополі і Ялівці, де, на відміну від, скажімо, змальованої з дійсності Фолкнерової Йокнапатофи, дійсністю є міф. ▲

Юрій АНДРУХОВИЧ, *поет, письменник, перекладач*

К.К. Серед багатьох людей, що реально впливали на місцеву мистецьку ситуацію, сьогодні панує розгубленість. І не стільки від успіхів і перемог, скільки від невдач. Після тривалого перебування за кордоном якою ти побачив цю «останню територію», зокрема її художню сцену?

– По-перше, я не знаю, що в мистецькому процесі вважати успіхом/перемогою, а що невдачею. Масовість? Розголос? Популярність? Гроші? Чи це ознаки успіху? Напевно, якоюсь мірою – так. Але з іншого боку мусило б існувати ще щось – у ціннісній шкалі кожного митця розташоване вище від усього переліченого. Його власний кайф від того, що він робить? Можливо, відчуття порозуміння з подібними собі? Розширення свідомості? Формування стилю?

Моє тривале перебування за кордоном тут ні до чого – тамтешні критерії щодо мистецького процесу загалом незіставні з нашими і тут немає про що говорити.

А проблема чому все так зле у Франківську – є. І є дещо гірше: у Франківську насправді все не зовсім так зле, якщо порівнювати з іншими регіонами та містами країни. У нас, попри всі розчарування, щось усе-таки відбувається – і не тільки на рівні „вузького тусування", внутрішніх дискусій, але й на рівні апеляцій до соціуму, публічних акцій як таких. Але в цілому кожен скаже тобі, що все загнило у порівнянні з тим, як воно бачилося на самому початку 90-х. І хто винен?

Ясно, що передусім це в цілому свідчення коматозного стану суспільства. Початок 90-х – це час нової й невідомої суспільної енергетики. Я не кажу про „суспільні замовлення" – було швидше навпаки, суспільство просто *хотіло*. Зараз усе це майже на нулі. Один приклад: феноменальна як за концепцією, так і за „піарністю", й – так само – за рівнем виконання, бо зроблена цілком „у струю" з теперішніми світовими тенденціями, „Технологія чуйності" Влодка Кауфмана зібрала в Києві лише пару десятків осіб. У Києві! До речі, у Франківську зібралось би більше.

Однак, крім „загальносуспільних", є проблеми „суто місцевого рівня". Це краще видно збоку – тому мене шокувало своєю точністю судження однієї київської знайомої, котра дуже добре розуміється й орієнтується в новому мистецтві: „Дивне місто. Стільки потенційно класних ідей і художники ніби мислять класно, сучасно – а десь на рівні виконання чи що – раптом недотягують, відбувається якийсь провал за півкроку до світової сенсації".

І, я думаю, проблема франківських розчарувань у тому, що на початку 90-х ці „провали за півкроку" програмово прощалися з огляду на молодість середовища – важливіше було, що воно взагалі постає. Але через десять років ці провали залишаються такими ж. Той самий непозбутній присмак „провінційного додатку". І це стає нецікаво. Хоч усе одно цікаво.

І саме тому я й повертаюся сюди щоразу з-за всяких там кордонів, і саме тут мені хочеться жити. Бо все одно цікаво.

К.К. Подорожі, мандрівки вже стали невід'ємним атрибутом твого життя. Це якось змінило твій погляд на світ, власне на таке розтиражоване нині поняття, як глобалізація?

– Слизька (для мене особисто) тема. Майже всі мої друзі по інших країнах є переконаними ворогами глобалізації чи принаймні скептиками щодо неї. Рік тому, коли Штати все ще хуярили по Афганістану, я в Мюнхені виходив з підземки на Марієнплятц і відразу бачив пікетників із транспарантами „ГЛОБАЛІЗАЦІЯ = ТЕРОРИЗМ!". Це були переважно зелені, червоні й анархісти.

Я анархістам і зеленим симпатизую, а червоним – історично – не дуже. Але мої сумніви навіть не в цьому. От, думав я собі, є Америка і є її вороги ісламські фундаменталісти. В Америці я жив, маю там купу друзів, мені там добре писалося, я мав уважну публіку, розуміння, оплески, невдовзі там вийде друком мій роман. А як у мене з ісламськими фундаменталістами? А ніяк. Хоч, коли б вони мною зацікавилися, то швидше за все те, що я думаю про світ, як і те, що в ньому намагаюся робити, вони визнали б злочином і по змозі замочили б мене де-небудь згідно з вимогами шаріату.

Але чому тоді в цьому протистоянні я співчуваю їм більше, ніж Америці?

Може, тому, що вони прагнуть довести „можливість неможливого". Чи, як сформулював це після 11 вересня Салман Рушді, „вищість світу невидимого над світом видимим"?

З іншого боку, я від природи „західник", а глобалізація йде все-таки із Заходу. Для мене певні її прояви чи то пак інструменти (англійська мова й англомовна музика, наприклад) значно приємніші та прийнятніші, ніж їхні російські аналоги. З двох імперій вибирають ту, котра дальша – так я це для себе пояснюю. Тому на рівні підсвідомості я є ворогом передусім якоїсь такої „глобалізації-2" – тієї, що йде з Росії, тобто „перекладеної" (русифікованої) глобалізаційної версії, розрахованої на цілком уже відстійні країни і культури.

Попри те, у своєму комп'ютері я користуюся саме русифікованою версією Windows. Можеш кинути в мене каменем.

Про могили і воскресіння

Тарас ТКАЧУК

В "мерехтливому Світі" важко висловити своє ставлення до місця, у якому знаходишся. Таке висловлювання рівноцінне називанню Адамом усіх земних творінь Господа. Давні містики вважали, що знати назву чогось – значить володіти ним.

Не виключено, що сучасна людина продовжує давати назви творінням, як це було "на початку", але для цього вона повинна бути Адамом до гріхопадіння і, за висловом давньокитайських філософів, бути довершеномудрою – знати все, або нічого не знати.

Отож якогось вечора, увімкнувши телевізор, я натрапив на київську передачу "Остання барикада", присвячену сприйняттю інтелектуалами міста.

Звичайно, довершеномудрих людей у ній я не побачив. Навпаки, мене вразило те, як ці багаточитаючі (або багатокупуючі книги) особи не могли сказати чогось путнього. Комусь у Києві бракувало місця для посиденьок з приятелями за дружньою кавою, хтось сприймав місто (той же Київ) як наркотик, без якого жити аж ніяк неможливо. Але я впав із стільця, коли почув вислів одного запрошеного провінційного марґінала (який також вважає себе інтелектуалом), про те, що місто "дефлорує топосом". Тут, як кажуть, фройдисти нагострили б вуха.

Звичайно, можна скільки завгодно довго потішатися над безсиллям (якщо далі вживати сексуальну метафористику – імпотенцією) українських інтелектуалів. Наприклад, над їхнім звертанням за вагомою думкою до московських колеґ, які також нічого путнього сказати на цю тему не змогли. Як на мене, цікавим було розташування екрана в студії, де відбувався запис програми. Він знаходився вище від усіх присутніх. Так, що московська "talking heads" "віщала" згори. Тут пригадуються студії М.Еліаде про те, що верх, гора – символ сакрального.

БАГАТЬОМ ІНТЕЛЕКТУАЛАМ ТВОРЧІСТЬ ВИДАЄТЬСЯ УСПІШНИМ ЗАСОБОМ БОРОТЬБИ ЗІ СМЕРТЮ Й САМОТНІСТЮ. АЛЕ ТАКІ УЯВЛЕННЯ ХИБНІ...

Я не думаю, що геть усім російським інтелектуалам нема чого сказати про місто. Але мене цікавлять також думки на цю тему представників еліти з Праги, Кракова, Тарту. Я згадав сусідів відомих своїми філософськими або культурологічними здобутками.

Афазія київських інтелектуалів мене особисто не здивувала. Вони не укорінені у своє місце (місто), а тільки перебувають там.

Поряд з людиною весь час стоять два янголи – янгол смерті і янгол самотності. Усе своє життя свідомо, або частіше несвідомо, людина намагається сховатися від них, забути про них. Місто як своєрідна печера – ідеальне місце для цього. У місті, де переважна більшість людей вважає, що сховалася від своєї смерті й самотності, міститься ще й "принцип задоволення" – також могутній тимчасовий спосіб забутися. Місто, особливо велике, на всі лади пропонує його нам. І людина, якщо вона добре, як їй здається, "влаштувалася" у місті – перебуває у блаженстві. Дехто з моїх знайомих, у ейфорії від своїх високих зарплат, навіть називає Київ "Небесним Єрусалимом", не усвідомлюючи, що їхній захват носить есхатологічні шати. Адже "Небесний Єрусалим" зійде на землю після загального Воскресіння й останнього Суду. Єдине, що видається неілюзорним, це те, що місто звільняє людину від циклізму тяжкої праці на землі.

Хоча ностальгія за селом – лейтмотив української ментальності. Достатньо послухати виступи політиків, де вони постійно підкреслюють своє сільське походження.

Ескапізм в Україні – масове явище. Люди з села тікають в містечка, з містечок – у великі міста, із великих міст у "столицю". Зі "столиці" (так само як із сіл, містечок і міст) – за кордон. Далі тікати нікуди. Так проходить життя, впродовж чи наприкінці якого людина зустрічається зі старими знайомими – янголом смерті і янголом самотності.

Українські міста перебувають у стані зародження, а не відродження. Щойно почало формуватися міщанство – містечкова буржуазія, так само як і місцеві інтелектуали. Переважна більшість їх одною ногою ще стоїть у селі, а іншою – у місті. Такий стан буде зберігатися ще довго.

Можливо саме тому учасники "Останньої барикади" не могли чітко висловитися про місто, в якому вони перебувають (та й про місто взагалі).

Для інтелектуала-гуманітарія наші міста (з Києвом включно) – дуже непривабливі місця для розумової праці. Насамперед вражає тотальна відсутність фундаментальних книг у бібліотеках. Інформація як одна з ознак сучасного міста у нас або відсутня, або замінена квазіінформацією.

Мені відомий бюджет однієї з академічних бібліотек Києва. Його вистачає щоби купити на Заході всього одну не дуже велику книгу.

З історії я знаю лише одного владного українця (молдаванина за походженням) – Петра Могилу, який за свої гроші купував для Києва книги. Цікаво, скільки книг для своїх міст купили представники сучасної влади?

Київ – переважно торгове (правильніше – базарне місце). Гуманітарні науки перебувають у занепаді. Модель організації життя, запозичена від північно-східного сусіда – "Москва – інша Росія", виглядає у нас "Київ – інша Україна" і лише поглиблює

занепад. Дехто зі львівських розумників стверджує навіть про крах "Проекту "Україна" (можливо, отримали ґрант від Росії).

Інтелектуали використовують, оперують і породжують інформацію, яка інколи набуває форму книг. Саме за ними (а не за спортивними досягненями) оцінюють внесок країни у світову цивілізацію.

Особливо добре це помітно в європейських бібліотеках, де серед великої кількості фоліантів, написаних і виданих в інших країнах, де-не-де трапляються українські книжки. Рівень їхньої поліграфії залишає бажати кращого. Місце, де створюються нові явища культури, в тому числі й книги, – міста, отож вони мають бути привабливі й комфортні для життя інтелектуалів. У тих країнах, де ці умови є, пишуться тексти, без яких неможливо уявити сучасні гуманітарні науки.

Умов, які сприяли б перетворенню наших міст на привабливі осередки для інтелектуалів, декілька.

У містах має бути велика кількість робочих місць для інтелектуалів. Створити їх без реформи вищої освіти неможливо. Це контрактна і конкурсна системи працевлаштування у вищі навчальні заклади, які у нас все ще залишаються санаторіями для колишніх комсомольських і компартійних активістів.

Якість вищої гуманітарної освіти має радикально змінитися, бо сучасний її рівень веде до люмпенізації студентства. Лекції з гуманітарних наук мають читатися у контексті світової науки, їх не має заміняти краєзнавство. Кожну лекцію має читати лише фахівець з дисципліни. Кількість лекцій має бути невелика, а зарплата – значно вища. У викладача має бути багато вільного часу.

Вкрай необхідна децентралізація науки. Наука має творитися в університетах усіх міст України, а не лише в академічних інститутах Києва.

Держава має створити фонди для надання ґрантів на закордонні подорожі наших науковців, а також на дослідження і публікації. У Росії їх два, у нас – жодного ("Відродження" – фонд Дж.Сороса, а не України).

Можливо, що ці та багато інших заходів перетворять наші міста з великих базарів на відомі в Світі центри гуманітарної науки і культури, куди будуть приїжджати вчитися і викладати представники інших країн.

Багатьом інтелектуалам творчість видається успішним засобом боротьби зі Смертю й Самотністю. Але такі уявлення хибні. Бо тексти набувають свого власного життя й авторові вони вже не належать. Людині ніколи не перемогти янголів Самотності й Смерті. Велика мужність полягає в тому, що людина, знаючи це, все одно бореться з ними.

Валерій СТАСЮК, *вуличний музикант*

К.К. Ваш життєвий досвід неординарний, нетиповий. Чи можете щось важливе сказати людям?

– Я не маю що сказати...

ЗаПіаРені до кінця, або Вибачте по вінця

Тарас ПЕТРІВ

Десь би кайфанути самотністю. Не дають. Зв'язки з громадскістю. З тобою як одним з громади відбувається зв'язок. Щодня, гуртовно, огульно і богохульно. А ти і незчувся... Не хотів? А хто тебе питав? Розслабся... Все вже вирішено: щодня і всі разом. Але безкоштовно не буде. Задарма тільки повітря. І те – не надовго. Тобі віддавати нічого не треба – все самі візьмуть. Маємо ґлобально "зв'язкуватися". А краса яка! В різний спосіб: можна по-парламентськи, по-інформаційному і навіть по-телекомунікаційному. З часом звикнеш.

А потім найвищою нагородою буде смерть твоєї свідомості як блаженство і насолода часу. Бо по той бік зовсім не так, як тут. Там люди не придумують ніяких схем, щоб виправдати свої негідні вчинки, а згодом переконати себе (та й інших громадян), що це було саме так рожево і кучеряво. Там ніхто не вважає, що медіа і народ вижити не можуть без реклами порно, наркотиків, алкоголю і тютюну. Там не переконують, що вбивати і воювати – це нормально і так легко-буденно. Там чомусь навіть священники не роздають медалей та орденів, а Ґрінпіс не конкурує з антиґлобалістами. *Там навіть не їздять роверами через Цвинтар, не перетворюють Ратушу в тураґентство, не забудовують майдан біля Церкви комерційними комплексами.*

А в нас усі двері в майбутнє відчинені!

Стукати не треба, як годилося би за Писанням. Тому, пригнавши небесні отари, награєш гарну мелодію. Можна б віднести на радіостанцію, але там кажуть, що не відповідає їхньому формату мовлення. В сусідньому маґазині з впевненістю і без тіні сумніву в очах переконують: корови дають молоко саме 3,2 відсотка жирності, а про інші варіанти годі й думати. Потяги рухаються чомусь з півгодинними зупинками та безліччю дрібних станцій за давнім, диким, дивним розкладом, бо дехто вважає це прийнятним і навіть необхідним для інших.

Веремія людей, як мізерія з огірків. Усі обдурють всіх, не забуваючи включити до цього списку й себе. А втіха яка, а гонору! І виявляється – це просто вільні зв'язки. З громадськістю, яка хоче, вміє, може і знає все. Плювати на Таїну!

Книжники-фарисеї також вважали, що вони найбільше знають про все. Оманливі ознаки часу. Фальшиві коштовності блищать здалеку сильніше за справжні. Поводирі кличуть перебувати в гущі, контексті, площині, а як треба – то й на відтинку чи маргіналіях. Тільки б у рамках формального матеріалу. Так губляться ідеї та люди. А потім шукай їх поле у вітра Всесвіту.

Ґуру вперто кличуть до масної гуртовні...

От би десь тишком-нишком кайфанути самотністю!

КОЛО лтд

НАШЕ СВІТЛО
ВАМ НА РУКУ

вул. Тринітарська, 13
тел. (03422) 77491, 77492
вул. Старозамкова, 2
тел./факс (03422) 32325
вул. Шашкевича, 5, салон "сОБ'ЄКТ"
тел. (03422) 30252
м. Івано-Франківськ, Україна, 76000

вул. Широка, 86 а
тел. (0322) 677668
м. Львів, Україна, 79000

e-mail: kolo@if.ukrtel.net

проект

Ягода сильніша

Ягода сильніша

Ярослав ЯНОВСЬКИЙ

В історії Другої світової війни є чимало темних плям. Деякі з них торкаються безпосередньо кулінарних пристрастей тоталітарних вождів. Апетит сатрапів, їхнє бажання поласувати чимось смачненьким нерідко впливали на подальші "ходики" історії.

Сталін дуже любив м'ясо і курити. А також їсти суниці, бо вони омолоджують. Він хотів жити довго. І от в 1939 році Червона армія "звільнила" Західну Україну та частину Карпат. На військове летовище поблизу гір почав прилітати з Москви літак ИЛ-12; возив спеціальний вантаж – суниці, які за командою збирали невинні гуцули. Невдовзі почалася війна з німцями і лафа урвалася.

Гітлер був вегетаріанцем і не курив. Але полюбляв афини (тобто чорниці). Коли він їх їв, у голові виникали "чорні-чорні" думки, як би то завоювати всю Європу, а то й весь світ (зрештою, подібні думки були і в Сталіна – м'ясо і суниці формували його мозкову діяльність). І коли німці погнали совєти на схід до Волги, Гітлер вирішив сам навідатись у Карпати і покуштувати ягоди з куща. Якогось тижня потяг з Гітлером, за суворо таємних обставин, прибув до Делятина. Гітлер походив по горбах, поїв афин і сказав німцям: "Будуйте тут мені хату, у вільну хвильку приїду, відпочину". І повернувся назад до Берліну. Відтоді на його обідньому столі завжди були на десерт карпатські афини. Радянська розвідка (Штірліц і К°) донесла до Москви цю інформацію. І Сталін сказав: "Как ето он будєт мої афіни есть?!!" І послав у гори Ковпака. Так зародився великий партизанський похід "Від Путивля до Карпат". Ковпак з братвою пройшов усю Україну і знищив багато живої сили та техніки німців. Проте між Делятином та Яремчем "нарвався" на потрійне кільце оборони військ СС. Бій був кривавий та нерівний. Німці мали велику перевагу у військах, включно з танками та авіацією. Бриґада Ковпака була розгромлена вщент. Сам Ковпак лишився живий завдяки старому гуцулові, який вивіз йогопопри німецькі пости на фірі під гноєм.

Сталін, дізнавшись про це, зателефонував Рузвельту та Черчилю. І хороші хлопці відкрили другий фронт. Мрія Гітлера не здійснилась, йому і всьому Райху настав кінець. А Сталіну знову почали возити суниці.

Лише до 1953 року.

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
№ 66 7930

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
НАУКОВА БІБЛІОТЕКА

With Best Regards

Ігор СЛІСАРЕНКО

Хто думкою багатів, що після ганебної поразки на наших виборах російські ПіаР-ґуру накивають п'ятами у бік білокам'яної, поки безсоромно кинуті клієнти не оговталися і не начистили їм фізії?

Дзуськи! "Ми нє ждалі вас, а ви пріпьорліся!" – як співають у народній пісні. Знову щенячий захват і зазирання в позичені в Сірка очі.

Кореспонденти безстрашної інтернет-газети "Українська правда", яка самого Кучму не боїться, із неприхованим пієтетом розпитують ґалерейщика Марата Гельмана про долю неньки-України (09.07.02). Син відомого радянського драматурга і "прораба перестройки", який не одне покоління вчив п'єсою "Протокол одного засідання" того, що не зароблені тяжкою працею гроші гріх брати в руки, поблажливо відповідає на запитання тубільців. Мовляв, Литвин не боєць, із спікера швидко повернеться в професори. А от Медведчук – цей себе ще покаже! Якщо закрутить із ним, із Гельманом, якийсь проект. От, прикро, що глава президентської адміністрації не колекціонер – у ґалереї Гельмана вже бував. Але нічого не купив. Нічого, все попереду. І взагалі, всі мерщій в ґалерею "присовокуплятися" до його високого мистецтва: "Взагалі найвідоміші російські художники походять звідси. Ілля Кабаков родом з Дніпропетровська. Олег Кулік родом з Києва".

Ця фраза, зрозуміло, мала би потішити українську не загоєну від кривд душу. Великі наші земляки таки повертаються до нас стараннями Марата. Після довгих і мученицьких спроб утвердитися у високому мистецтві. Цитуємо соковитою мовою ориґіналу: "...один из лучших художников Галереи М. Гельмана небезызвестный Олег Кулик. Прославился он тем, что провозгласил себя человеком-собакой и лидером Партии животных и в таком качестве фотографировался во время соитий с парнокопытными животными, а затем выставлял эти фото в разных галереях. А мировую известность получил, просидев неделю в собачьей будке в одной из галерей Нью-Йорка, справляя на глазах изумленной публики свои малые и большие нужды и тихо подвывая" ("Деловая хроника", 02.07.2002).

А що, може таки ризикнемо і впустимо цього митця у знаменитий будинок на Банковій? ▲

Іван ПАНАСЕНКО, *постійний відвідувач художніх виставок в Івано-Франківську*

К.К. Чим відрізняється, на Вашу думку, місто від села?

І.П. – Село – це місце, звідки люди намагаються втекти. Село подібне до раю – багато дерев, чисте повітря. З раю людину вигнали, але вона туди повернеться... Місто – це комунікація, більше можливостей для роботи, для заробляння. Я думаю, що місто – це щось тимчасове, бо з розвитком електронних технологій та масмедіа значення міста втрачається.

К.К. Що для Вас є поняттям "кінець"?

І.П. – Це є незалежно від мене. Ніхто не може пояснити, де закінчується Всесвіт. Все залежить від Бога. Для людини кінець – це крах її ілюзій, бажань. Кінець – це обов'язково початок чогось іншого. Гіршого чи ліпшого нового – лише Бог знає.

Надмірне вживання антибіотиків викликає негативне ставлення до реклами

колаж Р.Черепанина

Олег УЩЕНКО

Сучасна українська реклама – це небезпечно-карикатурний симбіоз якісної, але виготовленої з огляду на тамтешнього споживача, імпортної реклами і вітчизняної,- яка здебільшого залежить лише від професійних можливостей тих, кому пощастило «вирвати» контракт.

Навіть умовно якісні наші телевізійні ролики у більшості випадків є плодами творчих потуг режисерів, операторів, акторів, і, на жаль, дуже рідко іміджевиків. Споживачі змушені без кінця переглядати (може і бездоганні з точки зору кіно) коротесенькі фільмики, які іноді просто позбавлені елементарної арґументації на користь речей, які рекламують. Може саме тому серед українських бізнесменів, як кажуть у їхніх колах «на повному серйозі», побутує хибна думка, що рекламувати треба те, що не користується попитом. Чи ж не маркетинґова реанімація? Складаються (в українській провінції давно склалися!) неправильні розуміння самого предмету реклами.

Цифрова відеотехніка значно спростила процес виготовлення відеопродукції. Але, якщо на Заході з появою цифрових технологій, з одного боку, стверджують, що саме «цифра» дозволила виробникам реклами повніше реалізувати задуми, а з іншого, лунають незадоволені вигуки про уніфікацію сучасної реклами, то в Україні про «повнішу реалізацію» згадуватимемо не раз, а термін уніфікація не завадить замінити доречнішим – деґрадація.

Телевізійний ринок в Україні перебуває у стані перманентного становлення і виглядає істотно депрофесіоналізованим. Найбільше потерпає глибинка. Місцеві телебачення здебільшого створені не фахівцями, і їм більше пасував би статус аматорських, проте всі гордо самопроголошуються то міськими, то обласними каналами. Наприклад, в Івано-Франківську з'явилася ціла плеяда універсальних витязів телевізійного фронту, які, просидівши у керівних кріслах навіть по десятці років, так і не усвідомили чим займаються, їм до лампочки якась-там послідовність чи творчий процес – одні не здогадуються навіть про існування таких речей, другі, боячись конкуренції з боку професіоналів, навмисне не підпускають їх навіть до порога, треті напускають туману, що в чомусь розуміються, і т.д. Всі вони діють за стандартною схемою: вичавити із замовника побільше грошей буцімто на виготовлення, а під час самого виготовлення затратити якнайменше.

Одна франківська «телевізійниця», начитавшись перекладної літератури з яток, доказувала, що за кордоном найбільшим попитом користується так звана імпульсивна реклама. Мовляв реклама має так подавати товар чи послугу, щоб споживач спочатку цей товар придбав, а вже потім замислився навіщо він це зробив.

Щось з тієї самої опери, як про будівельника, який вмовляв стоматолога зменшити вартість пломбування зуба, мотивуючи, що цементу він принесе скільки треба...

По-перше, так звана імпульсивна (у народі – незрозуміла, дурнувата) реклама використовувалася для продажу дріб'язкового товару: тістечка, цукерки, жуйки. По-друге, основою для використання будь-якої, так званої імпульсивної реклами, мусить бути високий рівень матеріального статку споживачів. По-третє, «так звана імпульсивна», бо все, що побудоване на «хитрих порпаннях у людському підсвідомому», попахує аферизмом і локшиною. Нею вправно годували не так споживачів (ті швидко розібралися і придумали такій рекламі відповідну назву), як замовників, яким обіцяли примусити людей після перегляду ролика миттєво бігти купувати товар. Ага, побігли... І, по-четверте, в наш час опиратися на перекладну літературу... Як казав український сатирик: «Туди не можна, але вам можна.»

У prodaction-середовищі наших сусідів (і східних, і західних) ми не перестаємо викликати подив завдяки саркастичному пориванню до запізнілої імітації Заходу. Часто імітуємо, а правильніше сказати здираємо те, що «там» віджило...

Наші бізнесмени (через багато причин, які від них не залежать) ще не усвідомили, що реклама має бути якісна, а за якісну рекламу треба відповідно платити. Навіть зі смаком виготовлена українська реклама через куций бюджет, даруйте такий термін, кемплізована або кемплоподібна (кемпл – форма малобюджетного фільму.) Українським бізнесменам доречно нагадати Вірджінію Вульф, яка наголошувала, що людський розум отримує мільярди вражень – тривіальних, фантастичних, мінливих чи усталених. Вони зі всіх боків насуваються невпинним потоком незчисленних атомів... додають нові акценти... Якісна реклама – це спроба так спрямувати потоки вражень, щоби у потрібний момент вони опинилися у потрібному місці.

Основна вимога новітніх рекламних технологій – не дублювання показу викладеного на полиці товару (речей з аналогічними властивостями на полицях маґазинів море), а всіма правдами і неправдами переконати споживача звернути увагу саме на цей товар.

В сучасних концентрованих інформаційних потоках час для подачі інформації настільки спресований, що глядачеві не залишається ані секунди на роздуми. Зрештою, новітні рекламні технології ніщівно виключають можливість логічного осмислення, вони побудовані на спрямуванні вражень у необхідне русло. Перенасичена перелічуванням усіляких чеснот реклама пройде повз увагу або викличе антипатію. Пригадуєте, якою непопулярністю у дитинстві користувалися хвальки? Чому замовники коротких інформаційних повідомлень (войовничі неуки з аматорського табору вперто називають їх рекламними роликами) надіються, що тисячі споживачів з відкритими ротами спостерігатимуть за їхніми вихваляннями, повірять і навіть ризикнуть ними скористатися?

У світовій практиці утвердилася парадигма, що реклама – тільки конструктор образу. А не відображення! Бо відображення – набір сталих властивостей, а в конструкторі споживачеві ненав'язливо пропонують низку властивостей-напівфабрикатів. Створюється підґрунтя для появи переконливої побутово-психологічної конструкції у свідомості споживача, «продукованої» ним самим із запропонованих емоційно-вольових «леґо», де рекламований предмет подається у контексті стилю життя індивіда.

Інша болюча проблема реклами – вербаліка. Появляється тенденція використання у рекламі саунд-байтів. Перекочувавши з політичних іміджпросторів, де вони успішно замінили нудні базікання самозахоплених політиків, конструкція саунд-байтів успішно знайшла ще одне застосування – стала прототипом діалогів або дикторського тексту у рекламі. На жаль, новітні технології не завжди враховуються навіть вітчизняними професіоналами. Войовничі аматори, звісно, про все давно «знають», і тому по ефірах місцевих студій кочують коструба-то-неправдиві фрази на кшталт «тільки у нас за найнижчими цінами», «европейська якість – українські ціни». Наприклад, в Івано-Франківську реклама невиліковно хворіє на бажання перетворитися на засіб примусу. Може це наслідок віддзеркалення бажання замовників? Але останні у більшості випадків прислухаються до порад виробників, тому ми схильні вважати, що все оте жалюгідство, яке ми змушені спостерігати на місцевих каналах, є наслідком професійної непридатності «телевізійників».

Прірва між нашою рекламою і рекламою взагалі набуває унікальних форм. Чому? Для відповіді повернімося в епоху становлення місцевих телевізій. Називаючи себе незалежними, вони не здогадувалися, що колись будуть найбільше незалежними від професіоналізму. У директорські, редакторські, режисерські, журналістські і т.д. крісла повсідалися амбітні люди, які не тільки не мали професійної освіти, іноді вони не мали жодної освіти, окрім 10 класів. Це правда! І як плід хворобливих амбіцій цих випадкових людей з'явилася армія рекламників-скороспілок, як дві краплі схожих на своїх босів. Під час розмови з потенційними замовниками вони іноді навіть не усвідомлюють термінології, якою зумисне демонстративно і часто оперують.

Микола ПАНАКОВ, *художник, засновник мистецької групи "Февраль" та Центру Паралельного Мистецтва 10х10+1*

К.К. Загальноприйнятий поділ мистецтва на сучасне і традиційне. Яким чином ти визначаєш це для себе, оскільки практикуєш суто живописну творчість?

– Поділ на сучасне і традиційне мистецтво є. Але воно усе гармонійно поєднане. Йде розширення розумінь, абстрагування на рівні розвитку мозкових сприйняттів. Звідси й нові форми, нові простори виникають, досі небачені. Швидше за все це простори віртуального плану. Піднімається пласт людини, яка вірить у "ніщо". І це "ніщо" настільки багатогранне, наскільки глибоко містить у собі минуле, сучасне і майбутнє. Я думаю, що завдяки ось цьому віртуальному плану завжди буде традиційне, прикладне мистецтво. Те, яке можна помацати. І деякі водночас художники та й загалом творчі люди, навіть у бізнесі, будуть вихоплювати щось нове з цього джерела невидимого.

К.К. Твоя творчість побудована на відповідній стратегії?

– Так, більше відкривати оцей невидимий світ. Звідси й знаходити якісь нові засоби вираження. Більш абстрактні, але не суб'єктивні, а об'єктивні. І поєднувати. Зводити це до більш зрозумілої для загалу мови.

НАШІ БІЗНЕСМЕНИ ЩЕ НЕ УСВІДОМИЛИ, ЩО РЕКЛАМА МАЄ БУТИ ЯКІСНА, А ЗА ЯКІСНУ РЕКЛАМУ ТРЕБА ВІДПОВІДНО ПЛАТИТИ

Наприклад, коли вірити угодам, то у нас знято сотні тисяч іміджевих роликів. (Що нам якась Європа чи Росія?) «Заробити хочуть всі» – пояснила мені ота «прихильниця» імпульсивної реклами... Справжнє тобі поле чудес! А пам'ятаєте, у чиїй країні воно буяло? Коли професіонал починає пояснювати, що для зйомок йому потрібні певні технічні засоби, то замовник, «навчений» скороспілими спецами, з хитрою посмішкою (мовляв, я тебе, здирника, давно розкусив) гордо пояснює, що на такому-то телебаченні йому знімуть рекламу за суму, у 5-10 разів меншу. Наприклад, директор не останнього в Івано-Франківську підприємства «на повному серйозі» намагався довести, що йому виготовлять рекламу за 600 гривень. Чому саме за 600? А за триста? За сто? А взяти домашню камеру і залабати за «поляну» чи просто «пляшкодякую» не піде? Основна цінність реклами – ідея, яку вона несе в аудиторію. Гроші не останній, але всього-на-всього засіб втілення певної ідеї. Якість реклами прямопропорційне відображення рівня поваги до глядачів (споживачів) з боку фірми, яка рекламується.

Неякісна реклама легко порівнюється з дуже дійовими антибіотиками, які хоч і знищують збудників окремого захворювання, але бувають такі небезпечні, що іноді потребують, даруйте, лікування після лікування.

З консервативної галузі, де завжди концентрується цвіт іміджмейкерів. режисерів, сценаристів, операторів, монтажників, наша реклама набула вигляду бездарної блудниці, в яку хтось кудись і запихає гроші, але куди вони діваються, знають тільки він і вона. Можна звернути увагу на товар чи послугу навіть за допомогою поганої реклами, але висновки серед аудиторії щодо рекламування будуть протилежні очікуваним. Адже реклама – це ультракороткий інформаційний потік, який складається з винятково концентрованих основних компонентів для нервово-лінґвістичного програмування на базі вікових, соціальних, смакових, територіальних та моральних імперативів. Можна уявити на що ми себе (а може свідомо нас) програмуємо...

Ігор ПАНЧИШИН, *художник, архітектор, куратор. Директор муніципального Центру сучасного мистецтва.*

К.К. Окремі світочі столичного мистецтвознавства переконані в тому, що в Івано-Франківську сучасне мистецтво не першої свіжості. Хтось вважає, що його тут взагалі немає. Як директор ЦСМ що скажеш з цього приводу?

– Дуже гарно сформульовано... Світочі першої свіжості з київського бомонду так вважають, хоча це дуже абстрактно. Тому що насправді там є дуже симпатичні люди, які розуміють усі складнощі, обставини, умовності. Потім, вони усі так само комплексують від вторинності того, що у них робиться. І взагалі говорити про первинне-вторинне дуже важко. Це не гонки наввипередки, хто перший, а хто другий? Притому, що поняття авангарду може справді залишилося тільки у спорті. Оскільки мистецтво взагалі тяжіє до саморуйнування, то невідомо хто попереду у саморуйнуванні. Може статися таке, що ми попереду усієї планети. Загалом, де більше практики креативних речей, там більше можна оцінювати. У нас просто мало креацій. Як і завжди у провінції життя дещо сповільнене, в силу певних обставин. Але невідомо, які потреби викликає провінція, щоби її оцінювати чи аналізувати мистецтвом. Все залежить від контексту. Інша справа, що ми всі можемо стати і порівнювати себе з тим процесом, який існує в світі... У нас критична маса, кількість художників менша, динаміка менша, менший потенціал і так далі, і так далі... Кількісно – так. Якісно? – Важко щось сказати. Це можна оцінити тільки рівнем споживання соціумом, рівнем продукування нових ідей у нових жанрах і тому подібне.

К.К. Як гадаєш, глобалізація – це масовий PR-проект світових інформаційних агентств чи реальна даність, що охоплює, заантажовує суспільство, світ і тебе особисто?

– Глобалізація – це очевидно об'єктивний процес, навіть в тому сенсі, що хтось її провадить методично. Чиєсь прагнення до впровадження цього проекту – це також об'єктивна реальність. Десь вона виникла, виникла в силу реальних обставин, якимось чином толерується, якимось чином вона має гарне, поживне тло. Хтось означив, що відбувається процес інтеграції, взаємної інтеграції у всіх сферах. Так само, як екологічно це відбувається. Хмари несуться з Бразилії до Сполучених Штатів, а вода тече з півдня на північ, є обмін продуктів, ідей, думок. Інша справа, що хтось паразитує на цьому і намагається педалювати чи якимось чином створювати певні каталізатори, щоби на цьому погріти руки, створити певний бренд, поза межі якого розумні люди не повинні начебто вискакувати. Тобто якщо ти вважаєшся цивілізованою людиною – мусиш це сприймати як даність. Тому ні з чого не треба робити ідола чи пугала. До речі тут легкий перехід. Робить хтось пугало, а потім робить хтось з цього ідола. І навпаки. Деякі речі, пов'язані з глобалізацією, мене боляче чіпляють. Я побоююсь глобалізації в якомусь сенсі, бо не встигаю в багатьох питаннях. З іншого боку я тішуся, що виробляються нові мови, які дозволяють спілкуватися з людьми на інших полюсах планети. І можна навіть знайти спільну мову... Однак – це вже ніби політика. Зараз є хвиля емоцій з приводу антитероризму. Це свіжий приклад. Хтось може розкрутити цю пружину, і всі за інерцією потрапляють у цей водоворот, всі країни, всі люди. Так чи інакше позбутися цього неможливо. Всі затягуються, і знову-таки колись настане критичний момент, коли всі скажуть: "Господи, де ж були наші очі? Чому ми раніше на це критично не дивилися?" Треба віднаходити не протистояння глобалізації, а мудро використовувати свою базу, свій досвід, щоб оцінити, що насправді відбувається.

Тарас ПРОХАСЬКО

ПОДОРОЖ

Наприкінці літа мені таки вдалося здійснити подорож, яка би поєднувала кілька напланованих речей – поїздити найближчою Україною, податися з дітьми на південь хоча б на пару днів, хоча б на завершення канікул. Було би добре, якби ще й автостопом.

Обов'язково, щоб подорож мала виразну конструкцію – в такому віці дітям необхідні чіткі мнемотехнічні орієнтири.

Івано-Франківськ – Чернівці – Хотин – Кам'янець-Подільський – Заліщики – Городенківщина – Івано-Франківськ.

Дві фортеці, митрополичий палац, Дністер, Смотрич, горіхи вздовж доріг, високий і низький береги, безмежні лани, південь, Поділля у серпні.

В цей самий час у ґорґанській річечці Любіжні вода і сонячне освітлення нарешті досягають того щемкого поєднання, яке примушує думати про непомітний прихід вересня не масштабами цьогорічного сезонного циклу, а так, як би цього хотілося всім чесним, екзальтованим і поганим поетам – осінь життя, молодість не вернеться, купаємося востаннє цього літа, неначе останній раз в житті.

Більше так не буде.

З усієї подорожі мені багато чого сподобалося найбільше.

Цього разу добре було б сказати, що найбільше з цієї подорожі мені сподобався каньйон Смотрича навколо старого Кам'янця. Ну і сам старий Кам'янець над Смотричем.

Для горянина це подібне на дитяче спотворення дідівських оповідей про фрагменти химерій чужинецьких земель.

Такі єрусалими, вифлеєми і бабільони іноді можна зауважити на задньому плані ікон. Якщо летючий змій не живе тут, то, в кожному разі, буває дуже часто. Справа в тому, що на Смотричі подоба гірського ландшафту досягається не піднесенням, а опусканням.

Якщо є гора, значить ти в дірі, в щілині, у ямі.

Вийшовши на ґору, ти опиняєшся на рівнині.

Але над щілиною.

Я дуже хотів вернутися туди у вересні.

Але не вийшло.

Треба було бути у Франківську.

Вересень закінчується, я пригадую все, що зробив з того, що тримало мене у Франківську, і не бачу жодної поважної причини не пожити кілька днів над Смотричем.

Серед іншого, щоправда, треба було написати щось для альманаху "Кінець кінців".

Для себе я назвав цей дрібний обов'язок – написати есе.

Здається, що може бути простіше в писанні, як написати есе.

Дрібним обов'язок є тому, що коли мусиш щось написати, то постає питання того, що ти мусиш написати.

Ще у травні я казав тим, хто питав мене, що я мушу, що не мушу нічого.

Тоді ж казав тим, які нічого не питали, лиш увагою слухали, – якби ви щось запитали сьогодні і я чесно відповів, то це не означає, що завтра так само чесно – відповідь на це ж питання була би іншою.

Взявшись виконувати дрібний обов'язок, я зрозумів, що мушу написати про пані Стронціцьку.

Про екзотичний персонаж мого дитячого нашого Станіслава.

Про її поставу, зелене пальто з футром, про паличку і сітку "Пятигорск".

Про запах кільканадцяти котів і болгарських сиґарет.

Про записані в голові дві фрази її голосом – лиш прокручуванням саме цих фраз я нині можу оживляти на хвильку пані Стронціцьку.

Вона була подібна на англійського письменника Мома (в Радянському Союзі Мом, як і мій тато, потерпіли однаково – Мома назвали Моемом, а тата – Прохаськом).

Ця подоба забезпечується таким положенням нижніх повік, ніби якісь невидимі пальці постійно тримають їх ледь відтягненими вниз).

Згадати про її страшну смерть.

Помислити про те, що, незважаючи на цілісність її мітичного образу, я ніколи навіть не припускав такої можливості – уявити, як живе пані Стронціцька тоді, коли я її не бачу. Вже пізніше я яскраво вимальовував собі її життя аґента тайної розвідки Австро-Угорщини, який протримався на сімдесят років довше, ніж держава, на яку не переставав працювати.

Зрештою, писати про такі речі не вважалося обов'язковим навіть тоді, коли думав, що мушу написати про пані Стронціцьку.

Спробувати описати все це нагадувало б намагання повернути сьогоднішньому Франківському вигляд принаймні десятирічної давності, коли ще він не дуже відрізнявся від давнього Станіслава.

Йшлося передовсім про те, щоб розповісти про геніальну у своїй простоті геополітичну візію найближчого майбутнього, сформульовану панею Стронціцькою наприкінці сімдесятих, у андеґраунді, у Франківську, де навіть тепер бути автором геополітичних концепцій вважається чимось комічним.
У цьому місці починається збій.
З концепцією дуже все просто, елементарно.
По Збруч – Отто фон Габсбург, за Збручем – Китай.
Збій, злам настає тієї миті, коли треба вмонтувати це лаконічне гасло в орнамент контексту. Радянський Союз, совєтська Галичина, непорозуміння з Китаєм, китайські напади на В'єтнам, масовий психоз хінофобії, тонни пропаґандистських видань, мінімальний перелік лише найзнаковіших журналів і газет, їхні шрифти, рубрики, макетування, радіоглушителі на Святоюрській горі у Львові, крах сподівань щодо наступу европейських держав на УРСР, катакомбна греко-католицька церква, родини, прізвища, руйнація цвинтаря за новим готелем, криза у Польщі, "Мєждународная панорама", апокрифічні пророцтва Михальди стосовно того, скільки людей залишиться у кожному містечку Підкарпаття після бомбового конфлікту. П'ята школа, репетиції з ватно-марльовими пов'язками, некрологи поруч з кіноафішею у "Прикарпатській правді".
Це лише початок переліку того всього, без чого розповідати про австро-китайський кордон на Збручі безсенсовно.
Тому відпадає охота.
Згадую травень, коли казав правду з-посеред правд – літератор не має жодних обов'язків.
Писати есе – перебувати у літературі. Написати есе – найдосконаліший спосіб мати. Перебувати в літературі – звільнюватися. Це звільнення забезпечують всі, хто пише. Вони звільнюють тебе від того, що і як можна промовити.
Вони підштовхують тебе до вільного володіння невимовленим.
Щораз ближче до невимовного.
Більша свобода передбачає менше власності.
Починаєш відмовлятися від спроб написати есе.
Відмовляєшся від спроби написати есе про пані Стронціцьку.
Як можна мати свободу.
Яка ж вона свобода, коли ти її маєш.
Як можна щось мати і бути вільним.
Ціле літо я не хотів хотіти написати про кілька дерев, які визначали мої напрями, ритми, наміри, бажання, рухи, погляди впродовж літа.
Мені не буде добре, коли вони стануть моїми.
Я не хочу писати про Франківськ щось більше, ніж півгодинна екскурсія Франківськом для Йоани – скупатися у Бистриці зайти у холод фари з латиноамериканської площі Шептицького, випити розливного спирту на дерев'яних сходах у нотаріуса.
Я не наважуся виконати дрібний обов'язок, написавши про чорногорські фотографії, зроблені Мар'яною, про те, що Бодик буде вдячний за ще одну затишно проспану ніч, якби все для нього мало закінчитися вранці, про чудернацькі накази з неба, які отримував смертельно хворий тато.
Я радий, що тепер в Ужгороді паде дощ.
Дощ не дає вирватися запахові достиглого винограду і постарілого листя з-під шатер виноградників на подвір'ях вздовж вулиць.
Запаху неможливо відчути, тому не потрібно запам'ятовувати – як про нього написати.
Хотів би про це поговорити з Грабалом.
Дуже добре хотіння, дуже лагідне.
Поговорити би з Грабалом про Лишегу, про найдосконаліше ненаписане есе.
Моя мрія здійсниться.
Тоді про ніяке писання не йтиметься.
Тим часом виникає ідея того, про що справді варто написати. Добре було би поміркувати на папері про те, як щоденна верхова їзда впливала на еластичність сухожиль у чоловіків і жінок.
Необхідно усвідомити, що через це багато чого відбувалося зовсім інакше. ▲

Микола МАЙКО, *художник*
К.К. Твій спосіб життя відлякує переважну більшість міщан. Мало хто знає чи здогадується, що ти художник. Чи маєш ще якийсь художній ідеал?
– Якщо щось таке і є, то дуже глибоко десь у мені. Я це не виношу назовні, і ніхто б не зміг до цього докопатися. Лише мені відомі якісь ходики, які туди ведуть. Але у моєму віці вже варто не витягати назовні ці речі.
К.К. Вважаєш себе старим чоловіком?
– Молодий вік нічого не означає. Просто роки мого життя спресовані – в них сторіччя поміщаються.

А.Л.К.

Олег КРИШТОПА

Митець і алкоголь єдині. Як армія і народ, як кран і рукомийник. У провінції, до якої не без певного снобізму зараховую Івано-Франківськ, найбільша загроза для таланту – спитися.
Рецепт успіху будь-якого твору мистецтва від бажання та поведінки його носія в принципі не залежить. Це (рецепт тобто) – баланс щастя і нещастя, суму та сміху, іронії та страждання. Словом, талант без талану – пшик...
Всі, кого я шаную, як письменників чи художників і маю честь знати особисто, не байдужі до алкоголю. Скільки ж було цих протоптаних ночей, коли ми не бачили дороги, чортихалися в темряві, але, нашкандибавши, наче метелики, на світло кнайп, спинялися там лише заради чарки горілки з лимоном, або гальби пива... Скільки ранків ми зустрічали з розбитими ногами і головами, у відділках чи підворітнях, або й просто без копійки в кишені, на вулиці, за кілька кроків від того, що звикли називати домом.
Естети п'ють, вдаючи вишуканість і граючи в занепадництво, доки гра не переграє їх; простіші ж вдовольняються кількісним нагнітанням ситуації, щоб перейти до головного – розмови. Твереза розмова, як ви знаєте, ніколи не буває такою ж відвертою, як п'яна. Як вдрузки п'яна. На межі "відрубу". Коли кожен забуде попереднє слово, перш ніж вимовить наступне. Коли випадкова образа змивається кров'ю, пивом чи слізьми. Коли галас зчиняється з найдріб'язковішого приводу. Коли роздягнутися перед приятелями (якої би статі вони не були) – заввиграшки (що би ти не знімав – шкіру чи штани). Коли прозомази читають вірші, а німі співають пісень... ▲

Анна КИРПАН. *художниця, поетка, дизайнер*

К.К. Попри розвиток новітніх технологій, жанр паперової інсталяції залишається досить популярним на міжнародних виставках сучасного мистецтва. Ти вже не перший рік чаклуєш з цим матеріалом на вітрині одного з франківських магазинів. Чому?

– А папір і в комп'ютерну еру залишається необхідним: комп'ютерна друкарка не гребує цим давнім китайським винаходом.

Коли я думаю про папір, мене завжди захоплює його позірна тендітність і водночас могутність – обладунок самураїв виготовлявся із багатьох шарів лакованого паперу. Можна вчасно спалити у коминку всі небезпечні папери – і ти врятуєш життя багатьом людям або й собі. А можна кинути з гелікоптера тисячі листівок – маленьких метеликів – і зробити в країні переворот! Дивно, що папір може бути водночас беззахисним і сильним, дуже нетривким і водночас таким міцним, що переживає багато поколінь людей... Мене завжди захоплювала універсальність паперу і та свобода, яку надає папір для творчості. Наприклад, ті ж японці ставляться до паперу дуже серйозно. Дуже важливо було, на якому саме папері коханий чи кохана написали листа – якого він кольору, який запах... Від цих нюансів залежав подальший хід "історії кохання", або ж її фінал. І водночас ті ж японці ставилися до паперу дуже несерйозно. Вони вигадали щонайрізноманітніші паперові іграшки – складанки, витинанки і цим, мабуть, "переплюнули" всі паперотворчі народи, разом узяті. Любов до матеріального, любов до матеріалу, в даному випадку до паперу, у них ніжно й органічно поєднується з простотою і геніальною конструкторською думкою, з химерною грою почуттів, із дивовижно вигостреним естетичним чуттям. Цей підхід до паперу мені дуже близький, незважаючи на повну відсутність у родоводі будь-яких японських предків. Також мені близьке нероздільне японське поняття творчості на папері, котре включає як писання, так і малювання. Дуже важливим елементом тут є, до речі, каліграфія. Часто я не знаю, чим заповню чистий листок, що лежить переді мною: текстом чи зображенням. Але є і третій варіант – зробити щось із самим папером, що не менш красномовно.

Власне цією третьою мовою я вже два роки намагаюсь говорити із навколишніми людьми, поміщаючи у вітрині магазину "Художній салон" в Івано-Франківську свої "монументальні" витинанки. Моїм кредо у творчості є простота. Так і тут я беру зумисне простий і доступний матеріал – тонкий папір та звичайний прозорий скотч. Зорово ці витинанки є дуже прості і, згідно із задумом, мають бути доступними для сприйняття усім, хто проходить повз цю вітрину. Я тішуся, що можу сказати щось важливе – і то багатьом – за допомогою шматка тонкого паперу. Є геніальні твори живопису, графіки і скульптури, котрі стоять у музейній тиші і, на жаль, говорять лише до жменьки людей. Я знаю, що більшість людей не ходять у музеї. Однак я хочу говорити з ними – і я говорю – витинанками. Вони обернуті назовні, до людей, хоча можуть сприйматися і зсередини.

Одна з особливостей, що привабила мене в даному випадку – нетривкість твору. Витинанка, як і все живе, спочатку виношується, тоді народжується, росте (на склі), тоді, проживши своє життя, зрештою знімається і знищується (вмирає). І я щоразу проживаю це паперове життя разом з витинанкою. І після виготовлення десятка витинанок мені здається, що моє життя тепер має сенс. І що в мене справжнє, а не паперове життя.

FM. Doc: Проект слайд-фільму у 19 епізодах на матеріалах двох міжнародних виставок сучасного мистецтва на теренах ФРНівщини

Час: Літо 2002 р.
Місце: Франкфурт-на-Майні, "Маніфеста", далі – FM;
Кассель, "Документа", далі – Doc.
Обставини: журналістське відрядження (ґрант МФ "Відродження")

Олег СИДОР-ГІБЕЛИНДА

Налаштовані на доглянутість довкілля і достаток, здригайтесь! – Європа, здається, знову присмеркує. Але швидше вкусить себе за лікоть, аніж признається у своїх гріхах та огріхах. Натомість – запрошує на роль медіаторів: корейців, японців, латиносів, арабів, афро-євро та доброчесних незлобливих ісландців. Від страху і розпачу рятують сьогодні лише Соціологія, Антропологія, Статистика, суха мова цифр і перфорованих стрічок, енелайзису та кенозису, скутих шкіряними теками – без натяку на "течку", тобто незаплановану кровотечу. Таким є сучасне європейське мистецтво, якому менш за все властиві суґестія, емоція, кульмінація (полишено їх, як уже зазначалося: корейцям, японцям, латиносам, арабам, афро-євро та доброчесним, незлобливим ісландцям). Тим паче кортить часом станцювати "східному сусіду" –

Manifesta 4 Archive

1. Танґо над прірвою у виконанні Адріана Піпера (Piper). У "будинку з колонами" (Doc.) – 14 полотен на тему "знайди родзинку". На усіх 14-ти – в одному форматі, майже без різночитань – танок Шиви, а поруч – троє йолопів, котрі закривають собі – відповідно: вуха, очі, рот. Скиглять, себто, над кострищем світу. Хто має вуха, не почує, хто має очі, не узрить, хто має рота, не проглаголить. Так сказав Піпер, революціонер,

йоґ, симпатик Іммануїла Канта. А в унісон десь там кояться –

2. Кумедні ігри "Population Next", якими дириґує росіянин Антон Литвин. Та не без каверзи виведено їх в "задужковий простір" експозиції, розсіяно в дворі, на даху, під навісом клозета (FM), хоч і нескладно спостерегти їх конвульсивні порухи (біноклі пропонуються у кількох залах, прикуті ланцюжком до підвіконня, тож і можна їх прийняти за самостійний артефакт). Прихильник біографічного методу витлумачить усю цю макабрію (просто крізь ґрати рветься в зал знавіснілий рокер з дистанційною коробкою в руці, як з ножем до горла) у якості алегорії творчого шляху самого Литвина – свого часу пішов з мистецтва, бізнесував, рекламував, заробив гроші, тепер вертається. З тою різницею, що автору поталанило "вскочити до Европи", а його розцяцькованим вилупкам – зась. Захід ними вже добряче наївся... Словом –

Anton Litvin, Population Next

3. No Way Out: Європа розселяє своїх арлекінів по клітках; Європа висаджує їх на голодний пайок – нашорошених, зачумлених, призвичаєних до розчавленості. Такою є і вишукана стратегія пристаркуватої Луїз Буржуа (Bourgeois) – 91 рік, навчання у Леже! – найсоліднішої учасниці Doc., останньої естетки західної образотворчості. Людська особа у неї і справді – ґанчірка (сексуальні конотації цього слова – не мовна примха, адже авторка вдосталь побавилася "істеричними арками" та "фалічними стовпами", на словах відрікаючись від Фройда) – байдуже, що фактура її ніврку розкішна, замилуємося нею до vertigo. Фрустрацію облагороджено старосвітськістю а ля Блок. Але не спростовано, не скасовано – даровано –

4. І мертвим, і живим, і абортованим. Ганна Дарбовен (Darboven) з Мюнхену – ще один наявний класик contemporary art, якому (якій) на Doc. дісталося аж три поверхи Фрідріхсмузеуму. Правда, не повністю, а "лише" в центральних залах, до яких їй, напевно, не звикати – бувальцеві попередніх, №№ 5–7 1972–1982 рр. заїздів. Крім простенького відео 60-х, вона привезла сюди величезну інсталяцію: кілька сотень–тисяч? – аркушів у жовтих рамах, на яких роздруковані цифрові варіації "Contrabas-solo, opus 45", котрі на виставці створюють ефект декоративного мерехтіння, зводячи нанівець очевидний задум візуальної аскези. Виразний акцент інтер'єру – кварцовий череп під склом мовчки глипає своїми дірами, як покараний жених принцеси Ітаки (гомерівську "Одіссею" Дарбовен проілюструвала 1973 р.). Мовби стверджуючи –

5. Злото мовчання, накапане Едіном Вейселовичем (Vejselović) з Македонії. Хто б міг би здогадатися, що приводом до експонування може виявитися не цифрофренія у масштабі нескінченності, а власне curriculum vitae у такій же рамці? – Утім автор, він же перформансист і майстер відео-арту, тут-таки додає до сказаного: "Місце народження та ім'я нічого не важать", тим самим не стільки обшахровуючи глядача (потрібні факти він і так отримає з каталогу FM), скільки відкидаючи опінію, за якою жодному порядному митцеві не обійтися без галасливої, балакливої промоції. Та Вейселович іде своїм шляхом – і виграє завдяки протилежному. А не те, що деякі, яких краще зустріти гаслом:

6. Підйом, бляді, доктор прийшов! – як могла б вигукнути Таня Браґуера (Braguera), якби прочитала Леся Подерв'янського. Наразі грає в мовчанку – вряди-годи струшуючи одне з помешкань Doc. періодичним пересмикуванням замка. Звісно, ґвинтівки – і у цю ж саму мить велична зала, що спочивала у пітьмі, спалахує вервечкою ламп, а згори походжає хтось незворушний і суворий та (див. вище). Оскільки рівень лампового розжарення такий, що відвідувачам лишається тільки мружитися і невдоволено мурмотіти, бажаючи "Влади Пітьми" замість світла, вагітного

Louise Bourgeois, O.T.

Cristoph Fink, Movement #52, Detail

загрозою і неволею, від кубинської авторки (a propos: попереднє її дійство відбувалося в Гавані, теж у темряві, де єдиним "променем світла" був телеекран з Фіделем) чекаєш –

7. Голки та шпильки, оспівані 25 років тому популярним гуртом "Smokie". А нині ними користає Тобіас Путріг (Putrih), проколює наскрізь картонні пуделка, та й потому. Ще й застерігає: "У будь-якому випадку я почувався б краще, якби моїх об'єктів не існувало взагалі". Що лишається додати до того? Мазохізм міцніє. Між іншим, жанр паперової інсталяції був цього року досить популярним на FM – до нього вдалися такі різні художники, як Крістіан Фінк (Fink) зі своїм "Рухом" та Ян Манчушка (Mančuška), автор вигадливої "Конференції". Та не будемо про сумне. Та не будемо про сухе, лише про мокро-вологе, адже –

8. Усі ручаї – це ручай, якщо вони струменять зі стін колишньої броварні, а останнім часом – найбільшого виставкового павільйону Doc. на лівому березі ріки Фульди. Струменять, звісно, не проливаючи ані краплі на долівку, бо зазняло на плівку шепіт води подружжя колишніх львів'ян Копистянських (сьогодні їхня домівка – Берлін та Новий Йорк). Відеофільм так і зветься: "Flow", тече він на шести великих екранах – реве та стогне "Flow" широкий... Пропонована чистота (стилю? ручаю?) при більш ретельному розгляді виказує невиправний еклектизм митців, що за пізньорадянських часів уславилися у вузьких колах колажними конструкціями копій малярських творів XIX ст. Тож і тріпочуть у водних потоках ґумова рукавичка, розірвана блуза, гандон-кондом ім'ярек і паперова обгортка такого ж використаного концентрату, як і той контрацептив... Як на мене, це найліпше відео на усій території Doc.-FM, зараженій не ділом, а словом. Що й помітно і на зразку власне ужитковому, який закликає –

9. Attention to the Others! – читаєш напис на горнятку, яке можна придбати за 8 євро у передпокої одного з павільйонів FM. Насправді ж це не сувенір, але артефакт Ігора Ґрубича (Grubic) з Загреба, журналіста і продюсера 33-х років. На тлі горнятка тіняво "запеклися" (інакше не скажеш) руїни сучасного міста, бароковий ангелик, який розпачливо волає комусь там, на горі, але наявно перегукується з обгорілою дровенякою, випнутою з купи сміття... Самотній фалос розпуки – на поверхні предмету власне побутовому. М-да, не ризикнув би сьорбнути з нього чаю – як і зазирнути до

Ibon Aranberri

10. Playroom Артура Барріо (Barrio). Хоча б тому, що туди так просто і не залізеш, бо треба ставати у довгу чергу. І лише якийсь час потому отримуєш право вступити ногами у якусь псевдокавну гидоту, розкидану на підлозі кімнати (ноги напевно витираєш об килимок на виході); смикнути сіренький каталог, з купи аналогічних; зачепити плечем купу мальовничо складених-пустих-пляшок; поберкицятися на дивані, вкритому чимось пухким, мерет-опенгеймерським; помилуватися на ґрафітті, які не маскують виразки стін, що так незвично для Doc. Автор не приховує свого захоплення брутальними фактурами, що втім не створюють і половину того ефекту, як стерильний

Monika Sosnovska, No Title

11. Лабіринт для Мінотавра, його вдалося влаштувати Моніці Сосновській (Sosnowska). Просто розкриваєш двері у стіні і втрапляєш до кімнати з темно-салатовими стінами, а звідти до такої ж кімнати, яка веде до кімнати, у всьому схожої до попередньої – і, здається, останньої. Бо інакше авторська фантазія могла б довести до сказу нашого сучасника, не/знайомого з Верґілієм, – описуючи Кносс, той згадував "сотні шляхів межи глухих стін", ну а з нас вистачило і трохи менше десятка... До речі, наш предок Пилип Орлик у своєму "Гіппомені Сармацькому" пов'язує образ лабіринту з "похітною хіттю". Так от, не те що у лабіринті Сосновської – у всьому лабіринті FM ви зустрінете дуже мало сексу. То ж чи свідчить це про нас, чи про

12. Злиденність традиції? Але з легкої руки Кандіди Гьофер (Höfer) – останнє таки має місце, хоч тут наша дія переноситься на територію Doc., де чисельно переважає відео-арт, але трапляється і його прабабця, фотографія. Не напружуючи мізки, авторка фіксує різні копії "Громадян Кале" у західному контексті – парку, музеї, площі, просто неба і під якимось врочистим склепінням. Химерних ракурсів уникає, бо як на мій хлопський розум, прагне ствердити велич "класики невмирущої". Мовляв, нате, і їжте. А "класика" муляє і тихо дратує, бо трохи відгонить ювілейним альбомом Родена, але з таким можна розсістися у кріслі з келихом Whiskey Jameson, а тут треба дріботіти – від знімки до знімки. І віри не ймеш, що Гьофер колись фотографувала життя турецьких бідаків у Німеччині (втім не довго – перекинулася на зоопарки). Колекціонування хрестоматійних бовванів обертається несподіваною тавтологією, надлишок "культури" породжує забивання емоційних пор... Так і чекаєш, коли гряне нарешті

13. Транс, транс, транс, скажімо, перефразовуючи Муракамі. Твір його співвітчизника Какехіто Коґанезави (Koganezawa) – найстрашніший експонат FM. Мурашки за шкірою, ми повземо коридором Франкенштейнер Гоф (за сотню метрів – музей кіно, де цілу кімнату відведено героєві Мері Шеллі). Голомозі персонажі з запухлими повіками похмуро никають екраном, а у справдешньому помешканні, яке було тільки-но показане у площинному варіанті – і яке схоже на вбиральню, або комірчину, ледве не спотикаєшся об викинуту маску... і купу годинників. Не знаю чому, але моторошно. Ніби й немає нічого більше, а серце калатає, як той годинник. І замислюєшся не над долями мистецтва,

Institut Fur Kulturanthropologie und Europaische Ethnologie, Der aufgearbeitete Ort, Reconsidered Places

а над чимось "стороннім". Наприклад: чи не криється у туалетній архітектурі щось потенційно тортурне: ринви, однаково придатні для струменів води і крові, кабінки – викапані карцерики для провинних, кам'яні перегородки, на які зручно спирати тіло катованого... Буденне і жахливе, на жаль, часом сусідять, а на останньому, видно, добре знається 28-літній "нащадок самураїв" – нині мешканець Берліну. "Мої твори присвячені діркам. Точніше, тому, як їх заткати". Остерігайтеся сприйняти цей вислів надто метафорично. Бо тут же автор додає: "Усі вони схожі на людське тіло, складаються з м'язів та кісток... Мене цікавить творення чудовиськ з м'язами і без скелета. Згоден, шанс цей ґротесковий, та я мушу ним скористатись". І створити свою –

Anna Gudmundsdottir, One-Way Vision Screen, Detail

14. Сагу ошуканства, знічев'я вже складену на FM Анною Ґудмундсдоттір (Gudmunsdottir) з Рейк'явіку. На перший погляд – класичні, на матісів лад лінеарні фрески. Сприймаєш їх надбанням музейного інтер'єру, адже частину виставки contemporary art розміщено в межах Штаделівського інституту, і пройти до залу з моніторами треба повз Бекліна з Кірхнером. Аж ні: "про інше" каже постать Мудрості, атакована хитромудрим фалосом (чи не від того у неї мізки назовні?). Одна людська персона здригається за ґратами, інша – тоне у карнавалі збоченського любострастя (тепер уже назовні – не "сіра речовина", а пелюстки геніталій). Знов-таки, як на західний копил, нічого жахливого не відбувається. (Навмисне уникаю розповіді про полотна Леона Голуба, в яких йдеться про екзекуції та масакрування). Але хробак шкребеться у товщі консервативної традиції, а не лише у сирому закапелку андеґраунду, як гадалося раніше. До того ж і –

15. Анархізм на повідку, так кортить охрестити твір мистецького гурту "ROR" ("Revolutions on Request", у перекладі – "Революції на вимогу"), "гельсінської спілки" 1988 року скликання, що складається з 4-х членів юного віку. Занадилися б вони десь 30 років тому, були б з них люди, "діти квітів", а нині – розцяцьковані бройлери, "готові (на) любе", про це і заявляють у своєму маніфесті, не соромлячись. Буддійські "витребеньки" відтепер видаються дискотечними атрибутами, ревучий "харлей", навпаки, перетворився на іграшкову баракуду у світі "без табу", а килимок з портретом Боба Марлі навіть найупередженіша фрау може постелити у власному передпокої. Усе з перерахованого – інґредієнти, – квазігримучої юшки, звареної ROR для FM, – але придатної і для дитячого сніданку. Ну і діти пішли...

16. Не стріляйте у дракона!, переконує (їх?) авторка "Landings" Нарі Вард (Ward). І пропонує (їм, нам?) страховисько, сплетене з чогось сітчастого, молакастого, з баньками-об'єктивами. Назва твору перекладається двояко: і як десант, і як майданчик для сходів (інші значення, усього їх числом 5, повторюють уже названі). Чесно кажучи, суперечності тут не вбачаю аніякої: де ж, як не під твоїми дверима може вигулькнути отака штуша-кутуша? – Розділи фрустрацій узагалі найсильніші на Doc. (та й FM). Можливо, саме тому їх і мало. Зате й тішишся ними, як смакуєш рідкісного наїдку в пустелі сухої, як радянський пряник, політкоректності. До речі,

твір сконструйовано з деталей дитячого візочка, пружинного матраца і кабеля, матеріалів не зловісних і повсякденних, які полюбилися цій авторці з Ямайки. Дивовижне – поруч, а невротичне ближче. Істина, яку я знав,

17. Бранець мізеру, він же Массімо Бартоліні (Bartolini). Інтер'єри FM багаті авторськими знахідками на предмет світлових та й просто комп'ютерних (нарешті вирвалося ненависне слово) спецефектів. На їхньому тлі варіант італійського майстра вражає своєю невибагливістю та лаконізмом. У нашого героя – келія, а не палацо, меблі без ніжок, матрац кинуто на підлогу, подушки сперті на пилюжний диванний валик. Відмова від цивілізаційних забаганок особливо смілива у Німеччині, де спокуси технократичної цивілізації сильніші, аніж деінде. На противагу, скажімо,

18. Палаючому континенту, який наразі помітно пригасає – хоч іскри його рознеслися по усіх усюдах. Сьогоднішні репрезентанти – уламки його колишньої величі. Осколки розбитого глека – на взір тих (глеків справжніх), що їх складає докупи Ґабріель Ороско (Orozco). Інсталяція на Doc. скидається на пластичну ілюстрацію до творів Мігеля-Анхеля Астуріаса про "маїсових людей" (Ґватемала, батьківщина письменника, територіально прилегла до Мексики, батьківщини художника). Тьмяне братство глеків, горщиків, мисок. Придушених, недопечених, нашарованих, як колонії грибів, з викличними дірками і відбитками долонь ("мої руки, моє серце", зветься твір Ороско 1991 р.) – волають вони до ареалу архаїчної автентики, нині приреченої на самодостатнє замилування. Або передовіреної іншим народам. Не бійтеся, не українцям. Останнє неможливе хоча б тому, що наші ніколи не мали смаку до гри (без якої не мислить себе цей автор, вводячи до своїх творів елементи шахів, пінґ-понґу, більярду чи якогось загадкового "гнізда"). – Ні, тепер пора сказати:

ROR - Revolutions on Request, Piece by Piece, 2002, Detail

19. Здрастуй, Африко! – Йінка Шонібаре (Shonibare), центральна постать Doc. Свято бароко тепер над Темзою, а не на Дніпрі: в Лондоні з'явився на світ і живе автор, від "Ґалантності та Кримінальної зустрічі" якого забиває подих. Роззуйте очі: зелена карета висне на стелі, а під нею вовтузяться, подвоє, потроє, безголові "воскові персони" – від кунілінґуса до ануса на усіх "язиках" мовчать, бо ловлять кайф. На ляльках парчеві строї XVIII ст., бо віддзеркалений тут епізод минулого взагалі-то принциповий для африканської постколоніальної свідомості: оповідь про "статево-виховні" тури британських вилупків з аристократичних родин, для чого їх споряджали у теплі краї. Зрозуміло, хто ставав їхньою здобиччю – як не покоївки, то, пардон, "чорнозаді мавпи". Але Шонібара тим усім не переймається і створює з марґінального історичного мотлоху – воістину феллінівську феєрію. Фрустраціям – ні! Фрустрації їм – до...

Навіщо нам таке мистецтво?

Ми вирішили передрукувати цей текст з декількох причин. По-перше, він займе місце так і не отриманого враження київського критика О.Соловйова про ту ж «Документу». По-друге, продемонструє рівень газетної критики gegenwart kunst Німеччини. По-третє, ознайомить українського читача з проблемами того ж сучасного мистецтва, його сприйняття та трактування за тим же бугром і надасть можливість продемонструвати різницю у поглядах на нього, у способі мислення, культурі дискутування і т.д.

***Ханно Раутерберґ**/«Цайт»*

Оквуї Енвецор, куратор виставки "Документа 11", мав би тільки відбирати учасників і давати розумні інтерв'ю. Однак Енвецор прагне до більш високого: подібно старим художникам-авангардистам, він хоче розірвати рамки умовностей, зробити непотрібними всі очікування і запитання. І він йде ще далі: якщо XX століття руйнувало тільки уявлення про шедевр і його геніального творця, Енвецор прагне до повного знищення: потрібно покінчити з мистецтвом.

Так як він більшого значення надає поняттям, ніж картинам, він уклав новий план «Документи», розділивши її на п'ять рівноцінних частин. Чотири з цих п'яти «платформ» відбулися до "Документи", на них Енвецор зібрав розумних людей у далеких одне від одного місцях, щоб обговорити недоліки демократії, наслідки колоніалізму та майбутнє африканських метрополій. Лише про одне не говорили на чотирьох конґресах: про мистецтво. Воно в концепті «Документи 11» є лише двадцятивідсотковим фактором, і тому тільки у самому кінці теоретичного марафону йому надали можливості внести свою частку. Тим часом найбільшим кредитором є знову ж таки Енвецор, що концептуалізував найважливіший здобуток цієї виставки: дивовижний чотиритомний каталог загальним обсягом у 2636 сторінок. Якщо колись Арнольд Ґелен скаржився на недолік коментарів до сучасного мистецтва, він не міг передбачати, що в 2002 році сам коментар стане темою виставки. Говоріння, писання, читання відтіснили процес творчості.

Однак ні в якому разі не потрібно через це хвилюватися. Новий розподіл пріоритетів Енвецора цілком виправдано: стара концепція «Документи» дійсно випорожнила себе. Цей великий проект, що замислювався в 1955 році як програма денацифікації і демонстрував німцям післявоєнного часу те, чого довгий час нікому не дозволялося показувати. Але і в наступні роки Кассель залишався місцем леґалізації модернізму, і багато хто відвідував його, тому що там, і тільки там, можна було отримати вичерпну інформацію про стан сучасного мистецтва. Тим часом саме цю неповторність «Документа» втратила: тільки в 2002 році по всьому світі пройшло 12 бієнале, глядачів постійно залучають оглядові виставки і ярмарки, мистецтво давно присутнє скрізь і завжди. Музеїв, ґалерей, премій і художників стало більше, ніж абиколи. І весь час з'являються нові ґалереї і зали, усе частіше з музеїв виганяють старих майстрів, щоб звільнити місце для здобутків сучасності. Ніколи в мистецтві не було більше сучасності, ніж сьогодні.

«Звичайно, ми ненавидимо таке, – писала британська «Індепендент» про «Документу 10», – однак німці дійсно помішані на цьому». І вони можуть радіти разючим успіхам: Ґреґор Шнайдер виграв «Золотого лева» на бієнале у Венеції, Вольфґанґ Тільманс престижну премію Тьорнера в Лондоні, а Андреас Ґурскі встановлює нові рекорди відвідуваності – його виставка в нью-йоркському Музеї сучасного мистецтва була успішніша за будь-яку іншу виставку сучасного художника. Мистецтво сьогодні – більш багатогранне, різноманітне, представницьке, ніж будь-коли, однак значить воно для нас, очевидно, небагато. В своїй універсальності воно втратило щирість."

Оквуї Енвецор

Ще не так давно образотворче мистецтво вважали здатним викликати внутрішнє розкріпачення людини. Сьогодні воно більш не спроможне викликати навіть інтелектуальної суперечки. Мабуть, і тому Енвецор утікав зі своєю концепцією «Документи» у сфери філософії, соціології і політології: мистецтву не вистачає сили, впливовості і суспільної релевантності.

Можна назвати дві причини: з одного боку, у художників з'явилися сильні конкуренти. Вони були завжди фахівцями в галузі образності, однак цю спеціалізацію змив могутній потік картин. Сьогодні в усього є свій імідж, на всьому панує поверхня стилю і моди. Що залишається художнику? Стало значно складніше, ніж будь-коли, відкривати нове, адже ми вже давно сприймаємо незвичайне, як звичне. Якщо раніше художник вважався прототипом автономного індивідуума, що займався дивацтвом і намагався стати аутсайдером, то сьогодні індивідуалізм перетворився на загальноприйнятий спосіб життя. Прагнення виділитися із загальної маси перетворилося в суспільний ідеал.

У той же час мистецтво – не тільки жертва, воно також винне у тому, що воно бере участь у самознищенні. Багато молодих художників прагнуть бути корисними, хочуть, щоб їх потребували й цінували, і тому виступають у ролі соціальних терапевтів, знавців діла та історії, непереконливих філософів. Приміром, Дан Петерман відкрив у Чикаґо майстерню, у якій він разом з вуличними хлопчиськами і дівчиськами ремонтує старі велосипеди: його мистецтво цілком гармонійно розчинилося в повсякденності і втратило свою неповторність.

Навіть там, де вони наполягають на власній естетиці, художники дозволяють легко використати себе, подібно до Інґо Ґюнтера чи Ґергарда Мерца, що постійно прокламували мистецтво винятковості й одночасно допомагали оснащувати автомісто «Фольксваґена» у Вольфсбурзі. Художники завжди погоджуються на те, щоб з їхніми іменами поводилися як з фірмовими етикетками, їхнє мистецтво стало фірмовим товаром, як і багато чого іншого. Вони вже більше не прагнуть до екстраординарного, а бовтаються на поверхні попкультури, виступаючи як підсилювачі смаку і ремонтники іміджу.

Однак, якщо мистецтво націлене тільки на те, щоб, зрештою, злитися з абсолютно нормальним божевіллям, якщо воно являє собою декор, яким прикрашають своє дозвілля бюрґери й любителі порозважатися, чи потрібно нам у такому випадку це мистецтво? А що сталося б, якби увесь світ мистецтва розпочав безстроковий страйк? Хіба ми відчуємо потребу у ньому, хіба б ми збідніли, чи стали дурнішими, тупішими?

Художники, власники ґалерей, патрони музеїв і критики не примусять довго чекати відповіді. Вони живуть завдяки мистецтву і за рахунок мистецтва. Втім навіть у цих колах висловлюють невдоволення, нарікають на стан сучасності... і продовжують робити те ж саме. Художники стоїчно мордують себе пошуком відповідей на споконвічні питання – яких умовностей ми можемо уникнути і через які границі можна ще переступити? Вони знову і знову знаходять підтвердження того, що все можна

перетворити в мистецтво. І вони все далі і далі провалюються в «чорну діру» посередності. Хоча цього цілком можна було б уникнути – художникам варто лиш змінити напрямок пошуку. Досліджувати необхідно не те, що мистецтво теж може, а те, що може тільки воно.

Абсолютно невірно було б прагнути ввести нове єдине визначення, щоб знову чітко розрізняти між мистецтвом і немистецтвом. Сьогодні мистецтво розірване подібно суспільству, тут, як і там, загублено універсальний людський образ. І вернутися назад, відмовившись від цього плюралізму, неможливо.

Однак з подивом доводиться констатувати, що ця звістка ще не рознеслася по світі мистецтва. Хоча там клянуться, що перебороли будь-які диктати стилю і смаку. Однак на ділі багато хто ще вірить у концепцію авангарду, у те, що мистецтво розвивається у встановленому напрямку: авангард мчиться вперед, а інше військо повинне встигати за ним. Є приховане нормативне тлумачення, що позбавляє від духовної наповненості як від кітчу і піддає опалі красу. Існує мовчазна згода в тому, що мистецтво має бути молодим і зухвалим, що воно має пропонувати щось нове і бути корисним для суспільної критики чи самосприйняття. Лише іноді замислюються над тим, наскільки дійсно раціональні ці критерії, тому що є ще одне правило, відповідно до якого мистецтво може ставити під сумнів усе, однак сумніви щодо системи мистецтва вважаються неприпустимими. Критиків відразу ж оголошують ворогами сучасності і заганяють у кут. Страхи і механізми імунізації та заборони мислити безжалісні.

Проте, було б важливим розв'язати ці питання: не для того, щоб розпрощатися з модернізмом, а для того, щоб, нарешті вже, закласти початок рефлексивного модернізму в сфері мистецтва. Хоча художники займаються художниками, виставочними чи комерційними традиціями, але в них відсутня критика принципового. Ніхто не ризикує поставити неугодне питання – а що, власне кажучи, гарного в красивому мистецтві? Однак лише той, хто зважиться взяти під сумнів власні критерії, хто висуне нові вимоги, зможе знову вступити в полеміку про мистецтво і вивести його з великої кількості тупиків.

Один з цих тупиків має ім'я «Нове». Багато художників на подив слухняно наслідують догмат естетичної інновації і склеюють картини з пластира чи вирізують бетономішалки з дерева тільки для того, щоб виконати обов'язок нововведення і відповідати його ринковій логіці. Художники програють усі нові форми і дії, і їм доводиться миритися з тим, що їхні здобутки живуть усе коротший час. Це – гра в дурня, з тих, що перетворюють правила на зміст. Без особливих міркувань відкидаються традиції, портрет, так само, як і історичні картини, тому що, як кажуть, таке просто не можна більше робити, до того ж для цього є сьогодні фотографія. Якби письменники думали такими ж мірками, то вони більше не писали б про кохання і кримінальних романів, адже таких романів існує вже десятки тисяч, та й по ТБ можна постійно дивитися амурні афери і детективи. На щастя, література більш вільна, ніж мистецтво, вона не обкрадає себе у своїх споконвічних можливостях.

«Шок і непевність» називається наступний тупик. Часто художники не бачать, що інші галузі давно перейняли в них дратівливі стратегії, і використовують їх для того, щоб додати, наприклад, очікуваній рекламі автомобіля чогось дивно несподіваного. В часи, коли всі табу переступлено, коли багато людей і без того непевно крокує життям, шок і розгубленість діють як подвоєння сумного сьогодення. Схожа справа з критерієм критичного: порушення правил саме вже перетворилося на правило. Менеджери, наприклад, охоче беруть до себе в офіс непокірних художників, прекрасно усвідомлюючи, що, терплячи їх, вони змусять власний авторитет заблищати ще яскравіше.

Однак навіщо нам потрібне сучасне мистецтво, якщо не для нового, далекого, критичного? «Мистецтво не потрібне», – стверджував зухвалий транспарант на «Документі 5», і, може бути, дійсно варто погодитися, що воно нам не треба, принаймні воно нам не треба для чогось, від чого не можна відмовитися. Дарма

шукають у ньому абсолютну істину, всупереч надіям Шиллера, у мистецтві не буде ліквідовано всю роз'єднаність, усупереч твердженням Адорно і Гайдеґґера мистецтво не є більш високим способом пізнання світу. А людина, яка ніколи не ходить у музей, нічим не гірша за шанувальника мистецтва.

Це визнання діє протверезливо, хоча і могло б служити виправданням. Позбувшись усіх примусових обмежень художньої артократії, художники могли б, нарешті, замислитись над тим, від чого і для чого вони, по суті, вільні. Тоді швидко б з'ясувалося, що мистецтво може виконувати дуже різні функції: воно може бути прекрасною розвагою на вихідні, чи, як за Кантом, «піднімати культуру сильних характерів увічливого повідомлення». Мистецтво може надавати місце для ще не прийнятого в суспільстві, може прикрашати, політизувати, чи розважати, висувати лише само себе як тему. Саме в цій незумовленості і криється його великий шанс, котрий багато художників легковажно упускає. Вони підкоряються законам ринку і зв'язують себе з однією темою, з однією манерою і з одним стилем. Мабуть, саме тому багато здобутків і видається неприродними, вибляклими і кволими.

Однак за всієї доступності мистецтво повинно залишатися недосяжним, воно повинно будити нашу цікавість, і не вгамовувати її. Лише цією нерозв'язною мінливістю воно окрилить нашу моральну, соціальну і релігійну фантазії. Художники спроможні «змусити нас бачити, що у видимому існує невидиме», як пише Жан-Франсуа Ліотар. Вони можуть будити інтерес до мислення в кон'юнктиві, можуть сприяти дозріванню в нас уявлень про те, що світ колись був іншим, і він міг би стати іншим. Яку форму, який матеріал вибирає мистецтво, чи блищить воно красою, чи завдяки каліцтву перекреслює усе, що необхідно для гармонії, чи приносить воно насолоду, чи змушує терпіти себе, це байдуже. Неважливо, що ми бачимо – значення має тільки те, що відбивається в нас самих. Однак мистецтво торкнеться нашого чуття можливого тільки в тому випадку, якщо воно само повірить у свої можливості і вирветься з монотонності дійсності.

Оквуї Енвецор спробував своєю виставкою «Документа» зробити такий прорив, він хотів знайти волю дій. Однак своїм рішенням на користь теорії, на користь симпозіумів він тільки примножив існуючу реальність.

Але, навіть якщо експерименти Енвецора на 80 відсотків потерпіли фіаско, залишається надія на художників. Якщо вони сприймуть атаку куратора як виклик, якщо вони не стануть робити із себе ображених, тоді «Документа» у Касселі може знову стати багатообіцяючою. Мистецтво ще не вмерло, воно лише само себе паралізувало. Воно повинно заново оживити свою норовливість, знайти живчик і те, що воно не вичерпало в теорії, а може піти від усіх правил, насамперед від своїх власних. Тоді мине і заціпеніння.

Kulturchronik, №4, 2002

DOCUMENTA статистична довідка

d1 1955

Перша documenta, створена кассельським живописцем і професором Академії Арнольдом Боде, набула несподіваного світового розголосу. Орієнтована на історичний і документальний підходи демонструвала розвиток головних артистичних груп з початку сторіччя: Fauvism, Експресіонізм, Кубізм, Blauer Reiter, Футуризм, Pittura Metafisica і т.д. Усього 570 робіт 148 художників з шести країн. Місце проведення – Museum Fridericianum. Відвідувачів – 130 000 (сучасне населення Касселю біля 200 000 жителів).

d2 1959

Базована на успіху першого показу, друга documenta вже була зроблена комерційною установою – ТОВ і концептуально залучала до співпраці велику кількість істориків мистецтва і журналістів. Ці експерти зосередили увагу на мистецтві післявоєнного періоду – виставка «Мистецтво після 1945». На основі вибору художніх робіт, призначених служити критерієм для сучасного мистецтва, Werner Haftmann намагався підкреслити свою тезу про "абстракцію як світову мову", що він задекларував у книжці "Живопис 20-го сторіччя", видання 1954 р. Художній керівник – Arnold Bode. Місце проведення – Museum Fridericianum, Orangerie, Schlos Bellevue. Відвідувачів – 134 000.

d3 1964

"Мистецтво – це те, що роблять провідні художники." Це було девізом documenta 3. Werner Haftmann знову намагався виправдати свою гіпотезу про першість довоєнного модернізму і востаннє влаштував показ, що зосереджувався на довоєнному поколінні художників з вибраними творами, документацією і т.д. Художній керівник – Arnold Bode. Місце проведення – Museum Fridericianum, Orangerie, Neue Galerie. Відвідувачів – 200 000.

d4 1968

Підготовчий період до documenta 4 у 1968 був пронизаний дебатами і протиріччями, ключовим питанням було майбутнє виставки. Політизація суспільства наприкінці 1960-х також дала себе відчути у Касселі – червоні прапори і групи людей, що вигукували гасла. Крім того, внутрішньо documenta 4 зіткнулася з конфліктом поколінь і дебатам про новації. Художній керівник – Arnold Bode. Місце проведення – Museum Fridericianum, Orangerie, Neue Galerie. Відвідувачів – 207 000.

d5 1972

documenta 5 оцінюється як найважливіша виставка в історії documenta до цього часу і перша, що проходила під егідою художнього керівника. Куратором був призначений Harald Szeemann. "Опитування дійсності – живописний світ сьогодні" мотто куратора, що мав намір систематично прослідкувати відносини візуальних форм вираження і дійсності. Виставка в такий спосіб зосереджувалася на стосунках між зображенням і дійсністю. D5, незважаючи на її всебічну концепцію і всебічне трактування мистецтва, різко розділила публіку й експертів на два табори: критиків і захоплених шанувальників. Місце проведення – Museum Fridericianum, Neue Galerie. Відвідувачів – 220 000.

d6 1977

documenta 6 зіштовхнулася із завданням формулювання незалежного, нового визначення концепції тематичної виставки після великого, енциклопедичного поняття попередніх document. Концепція d6, художнім керівником якої був Manfred Schneckenburger, полягала в перефразуванні питання про становище мистецтва в суспільстві, в ЗМІ, і віддати належне ідеї мистецтва як незалежній галузі, що укорінена в соціум, і відповідальна за це. Місце проведення – Museum Fridericianum, Orangerie, Neue Galerie, Auepark. Відвідувачів – 355 000.

d7 1982

Rudi Fuchs, художній керівник documenta 7 у 1982, визначив за необхідне звільнення мистецтва від "різних обмежень і соціальних пародій". І при цьому виставка не повинна обрізатись теоретичною концепцією. Твори мистецтва повинні бути здатні "показати себе нестримано". Fuchs підкреслював індивідуальний характер художника, але однак вбачив взаємозв'язки безпосередньо між художниками, так само як і визнання їхнього місця в культурній традиції. Він включив ці ідеї в проект виставки, що пояснював взаємозв'язки робіт і діалоги. Місце проведення – Museum Fridericianum, Neue Galerie. Відвідувачів – 380 000.

d8 1987

Восьма documenta вдруге проходила під кураторством Manfred Schneckenburger. Вона сконцентровувала увагу на дослідженні соціальної доречності мистецтва в галузі конфлікту між незалежністю і втручанням і прагнула досліджувати пункти контакту між проектом, мистецтвом і архітектурою. Schneckenburger не був винятково стурбований класичним поділом між волінням і прикладним застосуванням мистецтва. Швидше він націлився на показ потенціалу мистецтва, щоб досягти змін і в галузях прикладних мистецтв, і в полі соціальних утопій, що у світлі тодішніх подій (рік після Chernobyl) могли допомогти вийти з кризи. Місце проведення – Museum Fridericianum, Neue Galerie, Stadzentrum. Відвідувачів – 476 000.

d9 1992

Jan Hoet, куратор documenta 9, описав виставку як "documenta місць розташування" і сконцентровану винятково на художнику і його роботі. Hoet фактично порвав з documenta принципом, що формував характер виставок принаймні з часів d5. Замість цього він бачив завдання сучасного мистецтва в забезпечені реального суб'єктивного досвіду, щоб протистояти дійсності, що все більше і більше сковзала у віртуальне царство. Місце проведення – Museum Fridericianum, Neue Documenta Halle, Neue Galerie. Відвідувачів – 490 000.

d10 1997

Katrin David була першою жінкою, що була призначена куратором documenta – і останньою перед переходом до нового тисячоліття. Це спонукало Девід до використання, як центрального мотиву, ідеї відносного "озирання назад у майбутнє". Місце проведення – Museum Fridericianum, Neue Galerie. Відвідувачів – 480 000.

проект

"МУЗЕЙ РАДІАЦІЇ"

Я.Яновський. До проекту Музей радіації

Ростислав КОТЕРЛІН

Футурологи, філософи, художники XX сторіччя були у значно кращій ситуації, ніж та, в котрій перебуваємо сьогодні ми. Їхні передбачення, наскільки б глибокими і точними не були, зосереджувалися фундаментально на антропології. Тобто критичному аналізу піддавалися людина, її спосіб мислення, комплекси. Основним застережним пророцтвом мислячих людей XX сторіччя було те, що техніка і нові технології, неймовірно стрімко розвиваючись, можуть вийти з-під людського контролю. Нинішня ситуація надзвичайно складна і, зрештою, підтверджує прогнози наших попередників. Чи не перебуваємо в критичній стадії футурології? Коли якісь серйозні передбачення неможливі, оскільки інтелектуали не встигають опанувати швидкозмінну реальність, що вислизає, деформується в мережах новітніх технологій. Зрештою, навіть підвищений інтерес має до популярного "реального телебачення" свідчить про те, що і в народу не все гаразд з "реальністю". Очевидно, що сьогодні для того, аби щось справді передбачити, потрібно розглядати не лише людську свідомість, але й враховувати логіку розвитку нових технологій, якщо така логіка дійсно існує. Людина і техніка, людина і нові технології, людина і проблеми клонування – це те, що потребує серйозного критичного дослідження.

В силу тієї ж незбагненої логіки технологізму Україна має унікальний об'єкт для фундаментальних досліджень, а саме – Чорнобильську АЕС. За певних обставин Чорнобильська станція могла б стати унікальним екологічним музеєм, найсучаснішим і найпередовішим у світі, бренд якого нічим не поступався б загальновідомим Помпіду, Гугенгайма чи МОМА.

Сьогодні у світі дуже популярні різноманітні форми екстремального туризму. МУЗЕЙ РАДІАЦІЇ, створений на базі ЧАЕС, може стати яскравим зразком екстремального екологічного музею, після відвідин якого люди просто хотітимуть жити.

Також набуває популярності (і в колишніх соцкраїнах) розбудова парків розваг та рекреаційних зон. Тому своєрідний Чорнобильленд (сама назва вже багатообіцяюча) із специфічними атракціонами, відповідним антуражем та привабливим маршрутом може швидко стати улюбленим місцем відпочинку киян та гостей столиці.

Зрештою, не варто сконцентровувати увагу безпосередньо на ЧАЕС. Це занадто дороговартісне задоволення навіть для державного бюджету. Швидше це наступний крок МУЗЕЮ РАДІАЦІЇ. Бо наша свідомість в тій чи іншій мірі все одно заражена радіонуклідами, в якому реґіоні ми б не жили. Проект МУЗЕЙ РАДІАЦІЇ – це один із екстремів, у якому художники засобами сучасного мистецтва матимуть можливість досліджувати "вічні" бінарні опозиції – людину і техніку, людину і людину, людину і мутації в час "великих перемін".

ІНТЕРв'Ю

З Олександром РОЙТБУРДОМ, директором Ґалереї Марата Гельмана в Києві розмовляє Анатолій ЗВІЖИНСЬКИЙ

Фіґура Марата Гельмана зараз в Україні асоціюється у першу чергу не з роллю ґалериста...

– Так, зараз це достатньо одіозна особа, на нього навішано багато собак, і таке враження, що він має досить багато ворогів. І всі розмови про діяльність точаться навколо Гельмана як про політтехнолога. І навіть існує думка, що відкриття ґалереї у Києві – це якийсь хитрий політичний розрахунок. Це все одно, що звинувачувати ЦСМ Сороса в тому, що вони також виконували якусь бізнесову функцію для збагачення Сороса. Але які гроші можна заробити, фінансуючи проекти Марти Кузьми чи Єжи Онуха? Хоча відомо, що Марат почав займатися сучасним мистецтвом давно і задовго до проявлення своїх інтересів до ТБ, інтернету та політтехнологій. В дійсності він передусе ґалерист, він цим живе, так само, як я передусе художник. Чому Київ? Марат першим у Москві звернув увагу на з'яву "української хвилі" і сприяв її розвитку та підтримці. Вже потім і "Ріджина", і "1.0" та ін. Але першим, хто почав розігрувати карту "української хвилі", був Гельман. І це тоді, коли мало хто в Україні зауважив з'яву нових імен, інакшого покоління. Практично всі помітні художники з Києва, Одеси, Харкова, Львова виставлялися у Гельмана в Москві. Тоді мистецтво було швидким, динамічним по дії. Сьогодні, як на мене, це менш ефективний бізнес. Змінилася кон'юнктура.

...ЗАВДАННЯ ҐАЛЕРЕЇ В ТОМУ І ПОЛЯГАЄ, ЩОБ ПІДТРИМАТИ РОЗВИТОК МИСТЕЦЬКОГО ПРОЦЕСУ В КИЄВІ, ЛЕҐІТИМІЗУВАТИ І НАВІТЬ НАДАТИ СТАТУСУ КОМЕРЦІЙНОСТІ ЦІЙ СФЕРІ ДІЯЛЬНОСТІ

І як ти себе почуваєш у статусі директора ґалереї сучасного візуального мистецтва в той час, коли в Україні існує певна криза з артом?

– Так, справді, можливо зараз не настільки інтенсивне художнє життя, як на початку 90-х років, мало з'являється нових імен, спостерігається відтік художників за кордон. Але завдання ґалереї в тому і полягає, щоб підтримати розвиток мистецького процесу в Києві, леґітимізувати і навіть надати статусу комерційності цій сфері діяльності.

Яким чином це відбуватиметься? Чи є стратегічні плани, тактичні програми виведення сучасного мистецтва з марґінального стану, скажімо – в офіційне?

– Якихось чарівних заготовок чи способів немає. Є певна ситуація – і потрібно працювати. В умовах, які є. Зрештою певні технології галерейної діяльності напрацьовані Маратом Гельманом ще в Москві. Намагаємося приділити достатню

увагу інформаційному супроводу, створенню веб-сторінки. А від мене як особи, що визначає програму діяльності – робота з людьми, з художниками, з тими, хто вже впродовж десятиліть творить сучасне національне мистецтво, і з тими, хто дебютує на художній сцені. А також з потенційними клієнтами – ми ж бо комерційна організація.

У свій час ти чимось подібним займався на посаді голови наглядової ради ЦСМ Сороса в Одесі, і то закінчилося певним фіаско. Чи не є можливим такий результат і тут?

– Ні, це дещо різні форми діяльності. По-перше ЦСМ, був, так би мовити, творчою лабораторією з певними тепличними умовами. Ми справді створювали для художника ситуацію, де залишалося тільки щось зробити. Багато хто почав паразитувати на цьому. Тут цього немає, завдання значно прагматичніші. Ґалерея як комерційна структура має приносити зиск. Ми дійсно можемо фінансово підтримати певний проект, якщо нам це видається актуальним, і ми бачимо, що можливі позитивні результати. В ЦСМ правила гри дозволяли значно більше часу і більше уваги приділяти розвитку та оформленню проектів. Зараз інтереси Марата Гельмана, або мій вибір, а я керуюсь достатньо волюнтаристськими методами, спрямовані на тих, хто є перспективними. Зрештою, незважаючи на те, що Марат володіє правом вето, він нічого не нав'язує, і можливо одна з причин цього – те, що наші погляди на мистецтво майже співпадають.

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО ДОСТАТНЬО ВИТОНЧЕНА МАТЕРІЯ

В Москві Ґалерея Гельмана одна з найпрестижніших. Виставлятися там для художника означає набрати певної ваги в ієрархії артринку. Про київську Ґалерею Гельмана якщо і можна так сказати, то лише завдяки відсутності конкуренції?..

– Є така справа. Є хороші, як на мене, ґалереї "Ательє Карась", "Аліпій", "Ра", "Совіарт", але всі вони мають своє спрямування, своє коло митців і глядачів. Так, інколи наші інтереси дотичні, але є й певні розбіжності. Наприклад, і "Карась", і "Совіарт" роблять ставку на пропаґанду художників кола "живописного заповідника" та до них подібних. Я вважаю, що це хороший вибір, хороша ніша в артринку. Але, як на мене, цей живопис вже в історії, і мені нецікаво з ним працювати.

Ми займаємося зовсім іншими напрямками в мистецтві. А з іншого боку, ми не повторюємо програму московської Ґалереї Гельмана, бо наше основне завдання – пропаґанда українського мистецтва, того, що робиться тут. Звичайно, московська ситуація стосовно розвитку артринку сильно відрізняється від київської...

Чи впливає на розвиток ринку в Києві те, що участь художників з України в міжнародних художніх проектах є спорадичною і не має резонансу в пресі чи критиці на Заході?

– В першу чергу, як на мене, це наслідки геополітичних пертурбацій. В світі багато мистецько "немодних" країн лишень тому, що вони політично неактивні. Я намагаюсь таким чином пояснити спокійний інтерес до нашого арту, це з одного боку. А з іншого, я б не драматизував ситуації з приводу відсутності резонансу. Ваш покірний слуга брав участь у Венеційській бієнале, де разом ще з одним представником України Віктором Марущенком виставлялися в позаконкурсному проекті "Плато землі". І за відгуками преси – вельми успішно...

Ти виставлявся від України?

– Навпроти мого прізвища було дві країни – Україна і США. А щодо українського павільйону на цій бієнале, так званого "намету", то оцінки були достатньо протилежними. Комусь подобалося, а комусь ні. Але я б не сказав, що він залишився непомітним. Не всі зрозуміли, що це Україна, і що таке Україна, але намет був досить екзотичною деталлю бієнале. Звичайно, бажання поставити крапку на безсмертному українському соцреалізмі – це вірна справа...

Можливо місце і час не зовсім вдало було вибрано, і їх там просто не зрозуміли?

– Ну це вже інша розмова. Я вже комусь оповідав, що, їдучи потягом по Італії, зупинився у Флоренції. Знаєш, є там таке містечко. Земля Тоскана. Вийшов на вокзалі з потяга, а на привокзальній площі місцеві художники продають картинки. Так як кругом заведено. І основний сюжет на тих картинках – блакитне небо і поля соняхів. Соняшники і небо – символи Тоскани. Вона на всю Італію славиться олією. І багато хто з італійців, заходячи в "намет", були впевнені, яка це крута підйобка, взяти і зробити павільйон Тоскани у Венеції. Це безвідносно до того, добре то було чи погано. Я кажу про те, як це прочитувалось. Але незалежно від того, як працює держава в таких епохальних презентаціях, не залежно від кількості й участі в інтернаціональних виставках, ми працюємо тут, в Києві, і творимо ситуацію тут. Сучасне мистецтво достатньо витончена матерія. Так, зараз воно сповнене інтернаціонального характеру, але те, що ми сьогодні знаходимось у Києві, демонструє наше бажання працювати з українськими художниками, а ще конкретніше з київськими. Одне з наших завдань – рівномірно, рафіновано демонструвати увесь сучасний художній процес в Україні. Київська Ґалерея Марата Гельмана є частиною структури. Інша справа, коли в цьому буде сенс, ми готові взяти участь в міжнародних обмінах, бо ми не ставимо завдання бути жорстконаціональним репрезентантом. Але перш за все ґалерея – це комерційний заклад.

МОВА СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА – ЦЕ НЕ ПОПМУЗИКА. ЦЕ МОВА НЕ ШИРОКИХ МАС, ЦЕ МОВА ПЕВНОГО ОБМЕЖЕНОГО КОНТИНҐЕНТУ

Ознайомившись з тим, що вже зроблено, і з планами, в мене чомусь виникла аналогія з ґалереєю "Бланк арт". Це випадково?

– Це була перша київська ґалерея сучасного мистецтва, з якою мені теж у свій час довелося співпрацювати...

Але проіснувавши рік чи два, вона безслідно зникла...

– Там все було трохи інакше. "Бланк арт" була нонпрофітною частиною комерційної та організаторської діяльності Олександра Бланка. Так, між тим, що там відбувалося, і тим, що я зараз роблю, є щось спільне. Але фінансування, котре я зараз отримую від Марата Гельмана, достатнє для утримання і подальшого розвитку ґалереї. Трапляються і продажі, хоча і не в тому обсязі, щоб себе забезпечувати. І хоча зараз ми не є жорстко орієнтованими на продаж, перспективи комерціалізації є. Але є відмінності з "Бланк артом". По-перше, виставки там були не довготривалими, відкриття відбувалися мало не щотижня. У нас виставка триває як мінімум три тижні. У Бланка демонструвалися камерні, легкі, мобільні проекти, а ми тяжіємо до "якісного відповідника". Виставки Івана Цюпки "Wireframe", Василя Цаголова "Українські Х-файли", і так далі. Інша справа, що в цій ситуації проведення порівняльних паралелей неминуче...

Тяжіння Бланка до тусовки задля тусовки та достатньо скромна інформаційна самопропаґанда можливо посприяли прискоренню згортання ним цієї діяльності. Сучасне мистецтво в нашій країні достатньо маргінальне явище. Чи передбачає ґалерея Гельмана програмну ідеологічну підтримку своєї діяльності?

– Ми не освітня установа. Ми не можемо підмінити собою систем ні художньої, ні мистецтвознавчої освіти. Ми не робитимемо елементарного лікнепу для глядача. Ми намагаємося бути відкритими у рамках мистецтва, яке ми можемо собі дозволити.

Достатньо, що сформована і сформульована конвенція, котра існує в цьому соціумі, оперує укладеним внутрішнім кодом, тому не бачу змісту змінювати її на популяризаторську адаптовану мову для більшості. Але PR-ом ми займаємося, намагаємось співпрацювати зі ЗМІ, бути побаченими, почутими; даємо коментарі, але тією мовою, якою оперуємо. Вона не може бути іншою. В силу природи сучасного мистецтва ніде, ні тут, ні в Америці, чи Франції вона не є загальнодоступною чи загальнозрозумілою. Мова сучасного мистецтва – це не попмузика. Це мова не широких мас, це мова певного обмеженого континґенту. Інша справа, що чим вищий рівень загальної культури в суспільстві, тим коло того континґенту є ширшим. А у нас воно широке ось настільки.

Сучасне мистецтво елітарне?

– Я боюся вживати слово елітарне. Зараз у нас все елітарне – і шампуні в рекламі, і напої є елітарні. В цьому сенсі ґалерея не є елітарною, вона є демократичною. Але попри весь демократизм вона для посвячених. І ще декілька слів про освіту. Коли я зустрів на бієнале у Венеції ректора Української Академії мистецтв Андрія Чебикіна і заговорив з ним про те, що пора подумати про зміни в програмах академічної освіти, він здивовано відповів: "А для чого? Ось тут, у Венеції, в українському павільйоні виставляються хороші живописці, випускники нашої Академії".

Ґалерея ґалереєю, але чи займаєшся ти ще художньою діяльністю?

– Менше, ніж колись. Намагаюсь працювати з відео. Часу на це маю дуже мало. Думаю, що рано чи пізно повернуся до образотворчості. Щось подібне у мене вже було, коли в Одесі відкрили ЦСМ Сороса.

Пригадуючи "Фантом-оперу", лапаю себе на думці, що ти працював з одеською молоддю із відчутною долею дидактики. Тебе навіть поза очі "отцом" величали...

– Робота з підростаючим поколінням йшла доволі щільно. Хоча я ніколи не вважав когось своїми учнями. Мало кого мало чого вчив. Тим не менше справді в Одесі була колись така ситуація, можливо, через відсутність інформації, що конденсувала наші стосунки. Це був своєрідний військовий комунізм. Коли молодому художнику мовби видавалась певна порція інформації, поглядів, відомостей. І художники відпрацьовували. Так буває, коли куратор працює з художником жорстко, як із матеріалом. Виставки на кшталт "Фантом-опера" були одночасно і репрезентацією, й лабораторією. З одного боку, ми привчали місто до сучасного мистецтва. З іншого, привозили художників з інших міст, і наша молодь працювала поруч з ними. Всі брали участь в обговоренні робіт, в обговоренні концепції. Все це відбувалося в режимі відкритого діалогу, в режимі воркшопу. Поруч виставлялися Харлампій Орошакофф*, художник-зірка зі світовим іменем, та Іван Цюпка, студент київської Академії мистецтв. Це було хорошою школою для молоді. Звичайно, з точки зору теперішнього прагматизму та ситуація була ранимою і наївною. Але я вважаю, можливо це пафосно звучатиме, вона була "по-пацанськи правильною". Зараз в Одесі немає мистецтва, залишилися тільки художники. Моє покоління виросло на енергії спротиву офіціозу, критичне мислення було природним. Я б не називав це "поколінням з фіґою в кишені", бо все-таки потреба естетичної, ідеологічної альтернативи залишається актуальною і тепер. Тоді, мабуть, було легше, було ясно, що всі ті ідеологічні заклинання, ритуали і паради не мають стосунку до реальності. Сьогоднішня ідеологія видається більш правдоподібною. В якісь теперішні ідеологеми, котрими зомбують суспільство, навіть хочеться вірити. Національна ідея, духовність, релігія, те, що колись було табуйовано і викликало живий інтерес...

**З об'єктом Х.Орошакоффа, художника з Німеччини, росіянина за походженням, на цій виставці пов'язана історія, коли вперше на моїй пам'яті церква намагалася втрутитися в хід виставки. Він зробив достатньо провокативну інсталяцію, до якої входила фотографія образу Спасителя, з очей якого стирчали два ножі. Але все минуло достатньо по-одеськи, м'яко. Тодішній начальник облвідділу по культурі Роман Ісаакович Бродавко за сиґналом, що надійшов від митрополита, опинився на килимі в губернатора, після чого з'явився на виставці. Підійшовши до мене, він тихенько шепнув мені на вушко: "Саша, ми ж з Вами євреї. Ну навіщо нам лізти в православ'я?" А я йому: "Роман Ісаакович, ми ж з Вами євреї. А Орошакофф православний. Навіщо ми з Вами будемо лізти в його стосунки з його православ'ям?" А він мені: "Ну ти можеш мене послухати і, поки я є тут, роботу зняти?" Я йому: "Можу". Знімаю. Несу в підсобку. Він іде. Я виношу й чіпаю на місце...*

Художник має рефлексувати на соціум?

– Ні, абсолютно ні. Ну не те щоб абсолютно, це має бути десь у нього на десятому місці. А моє ставлення до світогляду оточуючого соціуму формує якийсь алґоритм мого мислення. Я ніколи не зможу прийняти модель художника як якогось позитиву, як творця позитиву, некомерційного, некон'юнктурного. Всі вимагають позитиву. В цьому лайні людина з грошима, з мерсом, у модному вбрані від Версачі є позитивом. Робота має бути спокійною. Художник хоче позитиву і йде в рекламу, в дизайн. Я згадую 1988 рік, коли Соловйов прибіг в СХ, розмахуючи числом "Нового міра" де було надруковано статтю Ґанґнута "На руїнах позитивної естетики". Це викликало бурю радісних емоцій – ура, нарешті позитив виїбали! А сьогодні маєш: "Зробіть нам позитив". Я як художник негайно чиню опір. Я хочу мати право на власну драму, на власні страждання, на дискомфорт кінець кінцем. Обиватель із задоволенням переглядає на своєму відео порнуху, але, прийшовши на виставку, вимагає від мистецтва чистоти і незайманості (зокрема йдеться про виставку Влади Ралко "Китайський еротичний щоденник"). Позитиву. За соціологічними дослідженнями з'ясовується, що в сфері вживання наркотиків, алкоголю, в сексуальних перверсіях чи релігійних збоченнях середньостатистичний обиватель дасть фору талановитому художнику. Всі все практикують. Зі всіма все в порядку. А від художника вимагають позитиву. І лиш тому, що обиватель практикує все це на ничці, в замкненому колі, а художник виносить ці проблеми на загал, він дратує міщанське фарисейство. Один з обов'язкових принципів сучасного мистецтва – критичне ставлення до проблем суспільства. Як на мене, інформація та бажання її осмислити, зрозуміти, адаптувати є важливішими, ніж вміння намалювати коло, портрет...

Олена РУБАНОВСЬКА, *художниця, дизайнер*

К.К. Є красивий міф про мистецтво, є реальне життя, в якому не багато справжнього мистецтва. Що таке, для тебе, є мистецтво?

– Ну, не знаю, я якось не виділяю для себе мистецтво як окрему царину. Є деякі речі, зроблені талановито, але це не є аж так важливо. Життя цікавіше за будь-яке мистецтво, і дух, який надихає на роблення чогось вартісного є одною з вагомих складових цього життя. Я, наприклад, сприймаю світ довкола себе, людей, природу небо, як результат потужного мистецького акту, і це мене не перестає вражати. Передовсім своєю досконалістю. Іноді людині вдається зробити щось більш чи менш перфектно, але це від самої людини мало залежить. Натхнення не може бути само по собі, людина може надихатися тільки духом, і я впевнена, що природа цього духу та сама, що і природа духу, що створив все довкола. Для мене це і є мистецтво.

К.К. Якби тобі дозволили поширити власні дизайнерські знахідки на територію всього міста, що насамперед змінила б в естетичному вигляді Івано-Франківська?

– Останній рік я провела у Львові і за цей час стала великим патріотом Станіславова і тому відношуся до нього некритично. Як до людини, яку любиш такою, як вона є. Я навіть полюбила кольори фасадів, які спочатку видавалися мені дикими. Щось міняти... Я пригадую, як звернула увагу на одну невеличку вивіску у Венеції: старий добротний будинок і маленька латунна табличка біля брами з ґравірованим написом: "Марчелло Ченці, адвокат". Вона діяла сильніше, ніж бігборд з кока-колою. Я би хотіла, щоби ми відносилися до реклами без зайвої істерії, в ідеалі я би її звела до мінімуму.

PASSE-PARTOUT ДЛЯ ХАРКОВА

(Мистецька топографія краю)

Всюду герои, – читал Кузява, – а среди тысяч
знакомых людей он таковых не нашел ни одного.
А.Платонов. Із нотатників

Ігор БОНДАР-ТЕРЕЩЕНКО

...Постійно повторювані сьогодні метафори карт і плянів, перспектив і панорам, пам'яти і сну відсилають нас до певного бачення сучасного Міста, а звідси – до насвітлення певного трибу життя у ньому абориґенів від мистецтва. Скажімо, за представленою на одному з офортів П.Макова картою невизначеної місцевости цілком вільно навчитися мистецтва мандрування: химерна сітка її картографічно-емоційних означень виплетена так тонко, що до неї потрапляє будь-який феномен нашого сьогодення. Однак карта подібної удаваної безмірности направду виміряна художником, знову ж таки, так впевнено і зразково, що вона – вже не аналог країни, міста чи провінції, не метричний їхній еквівалент, але – копія, яка обертає міру величини на умовність подібного. У свою чергу, те подібне, хоч яким невизначеним воно було, якнайточніше співпадає з ориґіналом, будучи, все ж таки, трошки відмінним від нього. Адже мистецька Імперія сьогодення, хоч її карту й розірвано, а кордони скасовано, все-таки існує.

Суперечливий хід історії відтісняє її на самісінький край нашого буття, роблячи втіленням різниці між тим останнім і надсоціяльною забудовою у вигляді теперішніх руїн. Зимно стало багатьом без Імперії, наче з діркою в серці, зате тепер всіх видно наскрізь. Якщо раніше вважалося, що харківські художники – це абсолютно темні і майже безграмотні люди, які книг не читають і до філярмонії не ходять, а тільки те й роблять, що випивають, закурюють, падають, розбиваючи собі при тому носи і час від часу беруть участь у виставці «Хутір», то нині громадська думка трохи змінилася. Нині вважається, що мистецтво стало повсюдною зоною комфорту та істеблішменту, а також часткою велетенського самовдоволеного гуманітарного комплексу, який не помітив, як земля Імперії втекла у нього з-під ніг. Мовляв, численні гепенінґи, перформанси та панські інвайронменти – яскраве того підтвердження: то колготи у тих художників концептуально вляпані у полотно, то дівчата без колгот розгулюють презентаціями. Хоч направду мистецтво завше було відображенням життя та реальности, натомість актуальне мистецтво – відображенням життя завдяки формам самого життя в його історичній динаміці.

Якщо початок дев'яностих років у Харкові був познаменований збиранням місцевого мистецтва під гостинними крівлями нечисленних під ту пору ґалерей як місць "неофіційних" та "не залежних", то сьогодні ці місця перетворилися на якісь віртуальні, штучні установи. Колись лише в салоні типу "Вернісаж" вільно було виставити «неофіційне» українське мистецтво, а діяльність ґалереї «Український Засів» привертала до себе увагу цілого міста. Вже нині той «Вернісаж», що виріс на пафісну Муніципальну ґалерею, почувається на силі відкинути навіть запропоновану йому виставку корифея українського аванґарду 10–30-х років, мовляв, «персональних виставок не робимо», а «Засів» і зовсім від гріха подалі був перетворений місцевим Управлінням культури на маґазин «Квіти», хоч пізніше, щоправда, – на аморфний салон «Маестро». Так уже склалося, що відстояний, інституалізований простір (ґалереї, музею, вернісажу) перестав відповідати творчим потребам художників. Поняття «виставки» девальвувалося. Не те щоби художникам стало все одно, де виставлятися – в тому то й річ, що їм все одно виставлятися, інша справа де, коли і навіщо. Звідси походить відчуття рутини й безглуздя, вірніше глузд виявляється лише в тому, під який артфестиваль можна вибити гроші чи отримати ґрант. При тому стає зрозуміти, що ціна успіху художника – це поразка, що складається не так із зовнішніх компонентів, як скорше із внутрішніх. Пригнічують не стільки довколишні заздрість і зрадництво, скільки та неможливість адекватного самовисловлення, яку відчуває в собі зрілий майстер. Те, що можна – нецікаво, а те, що не можна – не можна.

Причому причиною ліквідації того, що мало виглядати за своєрідний стиль доби, була, як виявилося, не сталінщина чи брежнєвщина, отже, не тільки сила космічна, але й те, за чим у нас буває сливе завжди останнє слово: так звана концепція власних сил. І коли, скажімо, харківський фотохудожник Борис Михайлів спробував був свого часу у черговий раз розібратися з феноменом тілесности у нашому сьогоденні, то... Так, акустична пам'ять автора сих рядків ще й досі зберігає шок, утворений вереском з того приводу, що художник, бачте, "протягує" в академічній залі Художнього музею відверту порнографію. Тож наступну свою спробу в тій галузі , втілену цим разом у виставці з провокативною назвою "Якби я був німцем", Б.Михайлів показував вже де завгодно, тільки не в рідному місті.

Частіше ж виходить так, що результат залишається в самому лишень задумі, який неможливо реалізувати. Сьогоднішнє життє у мистецтві – чистої води фікція. Воно недосяжне. Приступним є лише невпинний рух до тієї фікції. Мабуть, саме звідси походить явище "харківського концептуалізму", це коли вулицями міста невтомно мандрують двійко уславлених та невловних (ніхто не ловить?) для офіціозу мистців: Володимир Шапошніков та Євген Світличний, майже ніде при тому не фіксуючи свої творчі потуги і лише у власному невпинному русі подивляючи «концепт». Також, як приклад, це може бути «концептуальна" творчість «музейного» художника Валєра Бондара, який лише порухом пензля чи різця у повітрі виозначує контури майбутнього шедевру, мовляв, «ось там, бачте, проглядають вуса, а отам – око», і вже готово – несіть ту ґранітну брилу з музейного подвір'я на центральний майдан в якості чи то пам'ятного знаку закатованим кобзарям, а чи ще якого "концептуального" монумента. От лишень при кожному такому «шедеврі» бракуватиме спеціяльного екскурсовода, який пояснював би зацікавленим «активною порожнечею» глядачам, в чому полягав сенс того чи іншого концепту.

Величезна Семантична Катастрофа сучасної мистецької топографії будь-якого з місць означеної Імперії заторкує не лише рівень сенсу, оповіді чи ідеології нинішнього мистецтва, але також панівні способи його репрезентації. Актуальне артистичне життя все частіше переходить у, здавалося б, невідповідних місцях та неоковирних на перший погляд формах. Наприклад, нині у Харкові на очі чітко стає реабілітація спілкування, донедавна малоцікавого і художнику, і арткритику; новим життям починають жити «неформальні» збіговиська у, скажімо, Літературному музеї, цьому вже знаному міському культурному центрі, чи в якійсь з майстерень нечисленних Художніх комбінатів, де й відбуваються непередбачені, «спонтанні» події. З одного боку, звичайно, не дуже добре, коли мистецтво зосереджується лише на власній репрезентації, а, з іншого боку, за цим застереженням криється своєрідна форма імперативу спротиву: в такий спосіб художник нагадує про власну особу, прагнучи бути поміченим і поцінованим довколишнім світом. Хоч часом ці прагнення скидаються на таке собі коломистецьке паспарту, себто обрамлення творчих зусиль, яке нічого не обрамляє.

Слід признати, що слобідська колективна свідомість завше стреміла до тотального витіснення усього тілесного зі сфери мистецького життя, залишаючи їй на відкуп виключно символи та

емблеми: «Художник – від слова «худо». Тож коли нещодавно у Харкові у своїй власній майстерні згорів художник, а інший, проспавши пожежу і чудом не вчадівши у комірчині навпроти, вийшов вже під камери репортерів, що він міг почути тоді? «А ось, дивіться, ще один! Всі вони такі, худ-д-дожник, все тут нам спалять...» До речі, тим зацалалим бідакою був широкознаний у мистецьких колах маляр Сергій Новиков, якого неважко подибати будь-коли на уславленій вулиці Пушкінській, адже й живе він тут поруч, у такому собі місцевому «апендициті», що сполучує сусідні міські централі, навиваючись притому Пушкінським в'їздом. Старовинний, схожий всередині на казкову печеру, будинок, який нині переживав свій черговий, наразі вже «новорусскій» занепад, у підвалі якого й знаходиться майстерня С.Новикова.

Володимир Дзюбенко

«Ви стійте тут, а я піду першим», – героїчно виголошує він кожного разу, пропроважуючи, наче сталкер, чергового прибульця до себе, любімого; бреде довжелезним темним коридором повз давно покинуті майстерні своїх колеґ, навпомацки знаходить двері своєї власної і вмикає, нарешті, благеньке «світло в кінці тунелю». Заходячи до його барлогу, буваєш заскочений тим несподіваним денним світлом, що струмує з віконечка, розташованого на рівні грудей, а не очікуванним злиденним маляруванням при каганці. Отож виходити звідти – коли вже нічого пити, і рятівна нитка Аріядни в коридорі передзастільного очікування не потрібна – значно легше. Можна вискочити собі на вулицю через вікно, наче у танковий люк, просто під ноги перехожим та міліціонерам.

А вже на вулиці... Так само вільно можна стояти на повищезгаданій Пушкінській, спостерігаючи за метлянням завше набурмосеного і натхненного водночас Віктора Гонтаріва, простягуючи нитку асоціяції на далеке родинне минуле цього широкознаного світом мистця. Так уже склалося, що народжений він був на неіснуючій сьогодні території колишнього Великонімецького Райху, мавши про це навіть офіційне посвідчення з рідного села на Харківщині, а вподобана ним для творчих мандрівок вулиця колись називалася Німецькою, позаяк вела на міський Німецький цвинтар, тож без карти тут ніяк не обійтися. Протягом якихось десяти хвилин він може тричі пройти повз вашу персону, обов'язково при тому зачепивши плечем і, річ ясна, не вибачившись, аби ще за півгодини, коли ви, повернувшись на службу, вже сидите над своїм літописанням, кинутися, нарешті, до столу з вигуком «а я ж тебе шукав!»

Втеча

Вже сьогодні В.Гонтарів заклопотаний складанням якихось фантастичних за своєю прадавністю технологій станкового живопису, до яких він залучує свої багатолітні знання, а також фах монументаліста. Здається, звідти походять крейда та неоковирні барвники-піґменти, які активно надаються до пошуку «правди життя» саме у традиціях фрески, як твердить у наївному захваті сам мистець. «Мені потрібні стіни?» – визначається він, хоч при тому боїться замкнутого простору: лісу, міста, квартири. Його холодні, змальовані з уяви пейзажі своєю настроєвою невтішністю та ніби як загальмованим на них часоплином нагадують не менш тужливу прозу Платонова. За власним свідченням маестро Гонтаріва, він зрозумів, що давні майстри завжди зображували на своїх фресках не ніч і не день, не зиму і не літо, а – вічність. Саме через це основна кольорова гама на пейзажах харківського майстра – брунатно-сіра. Як вічність?

Здається, не менш вічною, вірніше усталеною, лишається насьогодні проблема співіснування художників між собою. Притому давно вже з'ясувалося, що казка «Рукавичка», або аналогічний їй «Теремок», – один з найбільш брехливих творів світової літератури (там, де неправду «і курці носом нігде клюнуть», – треба чомусь сприймати як "в тесноте, да не в обиде"), позаяк центральна ідея казки скасовується всім ходом вітчизняної Історії, і не помічати цього просто смішно. З огляду на це, сучасна форма організації побуту художників, що віддавна успішно існує у вигляді колективних майстерень чи, пак, Художніх комбінатів, якнайкраще надається до

керування "мистецьким елементом". Але якщо специфічне буття «цивільних» мешканців комунальних вуликів-квартир (абсурдне, зле і скупчене) було описане ще М.Зощенком, то мистецька «співдружність» нагадує зовсім іншу казку, цим разом напівфантастичного «Незнайку в Солнечном городе» з-під пера Я. Носова: затишно, невимушено і душевно. Тож не дивно, що майстерня сприймається багатьма художниками за подобу домівки, якій не пасує цинічна, себто така, що відкидає будь-які натяки на інтимність творчого натхнення назва «робітня», і один до одного вони частенько заходять не за яким-небудь краплаком чи вохрою, а за, припустімо, звичайнісінькою відкривачкою чи штопором. Притому на роботу сусіди удавано заклопотано та збайдужіло намагаються не дивитися.

Вимушена замкненість стосовно до зовнішнього світу (хоч і не така, коли, за Бродським, «забываешь отчество тирана»), а також оптимістичний принцип «живемо комуною», що направду відгонить приреченістю хоч не настільки, щоб, за Аміелем, плутати гордість з понурістю), призводить до культивації незвичних, як на обивательську думку про високодуховного мистця, уподобань та гобі: квіти, шахи та жінки. Також у, здавалося б, далекому від мирських спокус середовищі – що з того, що здебільшо чоловічому, адже «я не мужик, а художник!»- часом виникають цілком зрозумілі словесні баталії навколо спорту. Як правило, при тому переважає тема футболу. Поміж місцевими баталістами з вулиці Громадянської існує навіть свій Круїф, названий так на честь леґендарного футболіста, ясна річ, із суто візуальних міркувань щодо портретної схожости на нього місцевого художника.

Далеко не останнє місце у тому комунальному дискурсі займають шахи. Безперечним представником цієї захоплюючої (на кілька діб) гри у харківському мистецькому середовищі виступає Микола Базиль, до речі, колишній професійний футболіст. Загалом же справдешніх "професіоналів" посеред місцевого мистецького ладу не бракує: моряки й педагоги, підводники й гончарі, а також пожежники й комунгоспівці – всі вони часом доволі ностальгійно медитують при чарці про колишнє своє безтурботне життя, не обтяжене пошуками містичного ідеалу. "Хряпнул водки с бодуна – затрещали клапана!" – гаряче переконує співрозмовника під обов'язковий баянний супровід відомий харківський мариніст та поет Юрій Вінтаїв. «Справжні мічуринці болото знайдуть!» – охоче погоджується з ним не менш "суперводжувальний" та сентиментальний життєлюб Валєр Бондар. Сакральні атрибути при тому обов'язково присутні чи, то хвацька «бескозырка» набакир, а чи справдешній клапан з пожежного брандспойту на стіні.

Самозрозуміло, що завдання кожного мистця не міститься лише в тому, що, навчившися йти за загальноприйнятними в комуні правилами, приєднатися до панівного стилю, а в тому, щоб відкрити, усвідомити і творчо виконати закони свого власного, неповторного внутрішнього буття. Той мистець, який сьогодні, замість іти за своїм внутрішнім голосом, почав би працювати в «стилі доби», виявився б епігоном і провінційним наслідувачем. Свого часу багато хто з харківського мистецького люду купився на ейфорію «національного відродження» (хоч справдешній кістяк державно замислених художників у місті існував завжди). Веселий був той період середини 80-х років з його мітинґами та промовами, а також зростанням національної свідомости посеред завше аморфної маси мистців. Хмільна приголомшеність відчувалася у всьому, що творилося довкруж, виставки донедавна сумирних щодо режиму художників закривалися на другій хвилині після відкриття через принесений навіщось «проклятими дисидентами» жовто-блакитний прапор. Завше лояльні до спілчанського керівництва майстри-традиційники на кшталт Михайла Попова чи Петра Мося ставали в очах наляканого несподіваною зміною їхньої орієнтації глядача чи не ворохобниками-бунтарями.

Прадавньої ріки споконвічна мудрість

Валерій Бондар

Мало не на кожній з тодішніх виставок понуро бродили представники місцевого СУМу з обов'язковою національною атрибутикою. Тривало активне піднесення самостійницького духу. «Як по-нашому будуть «черевики»? – Шкарпетки. – Ясно.» Малоосвічені взялися за прикладну літературу, дочитавши українсько-російський словник до літери «Же», а нещасного Розанова, що єдиний трапився в крамниці дружині під руку – до другого слова у назві книжки. Довгий час у Харкові не було кому писати про цей соціокультурний феномен. Аж тут з'явився у місті колишній політв'язень, а нинішній лавреат Державної премії ім.Т.Шевченка поет Степан Сапеляк, і діло закипіло. При тому все стало в пригоді "мистецьким оглядам" зі Слобожанщини, пересиланим, як правило, на хвилях РС «Свобода»: і десь чувані «Фільми Акутаґави» (себто Куросави), і «наш гнівний референдум» (себто меморандум) до незворушних можновладців, і багато чого іншого.

З одного боку, саме вайлуватість сучасного мистецтвознавчого апарату та його споконвічне тупцяння довкола, припустімо, самоцінної творчости Н.Яблонської часом провокує пильну увагу повищезгаданих «фахівців» до беззахисних перед їхнім "універсальним талантом" художників. З іншого боку, згадка про вищеописаний період слобідського відродження зайвий раз нагадує про те, що український живопис, як правило, бував тоді, коли – українці роблять живопис. Відтак досвід підказує, що коли українець малює картину, найліпше, щоб він думав про картину, а не про те, що він українець. Чим більше він буде захоплений своїм творчим процесом, тим більше шансів, щоб його картина була чудовою. Що ж до проблеми просвітництва... "Справа в тому, – роз"яснював Фелліні, – що немає ніякої потреби читати того чи іншого автора, навіть якщо він направду мав велике значення для сучасної культури. Адже ти все одно знайомишся з тим самим Джойсом, дивлячись на поліграфічне оформлення журналу, розмовляючи з людьми, примічаючи, як одягнута зустрічна дівчина. Культура, якщо вона справжня і спроможна мати глибокий вплив, не залишає байдужими ледарів та невігласів. Я би сказав, що справжні явища культури носяться в повітрі, стаючи убранням, або й пейзажем міста, в якому ти живеш". Одне слово, "и Шуберт на воде, и Моцарт в птичьем гаме", як наївно тішився всюдисущністю культури О.Мандельштам.

Наприкінці запропонованого огляду його авторові годилося б визначитися, чи що, адже обов'язково при тому хтось обуриться: чому я не потрапив до цього псевдотопографічного опусу? Відробитися наразі легко. По-перше, цілком може бути, що на обраній автором сих рядків карті з-під пера П.Макова він їх не подибав, а, по-друге, предметом розмови може служити лише той, хто зумів створити свій власний стиль, так само не подібний на стиль будь-кого іншого, як, наприклад, романтизм чи натуралізм на клясицизм в цілому. Хоча у нашу добу скільки мистців – стільки й стилів, естетик і навіть космографій. Узяти при тому хоч би й В.Сидоренка, В.Дзюбенка чи Є.Світличного – усі троє українці, але хіба вони хоч бодай чим нагадують один одного? Саме в цій неповторності сила кожного з них.

Дійсно, коли приглянутися ближче до рясно згадуваних тут харківських мистців, виявиться, що між ними, як правило, нема нічого спільного, що вони – втілення зовсім різних, не подібних один на одного світів. Їх об'єднують хіба що жах і обурення обивателя, який їх не зрозуміє. Але він їх і не розуміє, можливо, саме тому, що вони висловлюють щось, що не має ніякого спільного вимірника, як це було допіру: колишнє панування загального стилю доби над творчістю окремого мистця – від клясицизму і бароко до соцреалізму – зокрема було таке велике, що відрізнити твори одного від іншого було не завжди можливо. А тим часом чим відрізняється В.Сидоренко від, скажімо, Ф.Анжеліко? Хіба що більшою свободою в орудуванні тим самим матеріялом.

Тож харківці В.Гонтарів, П.Маков чи той самий В.Сидоренко, як і М.Базиль, В.Бондар чи В.Дзюбенко (список цей легко було б і продовжити) єдині в своєму роді, їх не звести до одного знаменника, хоч кожен по-своєму неповторний і вартий занесення на мистецьку карту нашої доби як не у вигляді Великого Міста, то в якості Населеного Пункту – це вже точно.

Віталій ОРТИНСЬКИЙ, *художник, архітектор*

К.К. Ваше мистецтво якось Вас змінює?

– Я роблю це тому, щоб не вдаватися до таких речей, як алкоголізм чи, скажімо, наркоманія. Тому, що в цьому суспільному житті немає ні на кого надії.

К.К. Коли неможливо щось змінити навколо себе, може варто змінитися самому, кожному зокрема?

– Це вірно, але це дуже важко. Є лише остання надія, що колись такий час настане, коли можна буде за собою спалити всі мости і прийти до того, хто бажає, щоб ти прийшов. Але це вже із сфери вчення. Кожен у свій час читав, черпав і побачив, що важко досягнути відповідного рівня, щоб можна було незаплямованим продовжувати життя. Якщо говорити серйозно і за великим рахунком, то всі розмови рано чи пізно торкаються проблеми: чого ти прийшов на світ, що ти хочеш сказати, чого ти досяг і – найголовніше – що ти зробив для того, аби змінити себе на краще? Але, на мою думку, ці питання в більшості своїй ми люди, в тому числі і я, відкладаємо на потім, а зараз живемо якимись дрібними моментами життя, котрі могли б й відкинути на другий, сотий план. А ми обертаємося довкола того, що не головне.

К.К. У Вас світле мистецтво, але песимістичні погляди на суспільство. Це якось пов'язано з Вашою особистою долею, неприємними спогадами про колишню радянську систему?

– Я б сказав, що ні. Бо у свій час, приїхавши сюди у 1985 році, я носив таку мрію. Будучи архітектором за освітою, я мріяв займатися мистецтвом настільки, що навіть у мене закралася думка захворіти на туберкульоз і щоби лікарі мені дали другу групу, яка звільнила б мене від буденної праці, що фактично нічого не давала ні суспільству, ні мені. Тоді майже кожен був поставлений в такі умови, де виконував працю, яка подібна до того, коли ми з пустого переливаємо в порожнє. Вона не змінювала ні людину, ні суспільство. І, таким чином, Господь дав мені цю можливість бути творцем, художником вже понад десять років. Скоріше за все те моє бажання було почуте, – щоб мені не дорікали, начебто я не виконую якоїсь суспільно корисної роботи, – щоб я мав можливість творити. Я дякую Господу за те, що він дав мені вміння відрізняти справжні речі від несправжніх.

МИСТЕЦТВО І МІСТО

Василь ЧЕРЕПАНИН

Для того, щоб розглядати PR в мистецькому контексті та ще й в межах одного міста (ще й такого, як Станіславів – Комсомольськ-Прикарпатський – Івано-Франківськ, що продовжує залишатися прикарпатським "туристично-культурним центром" УРСР, пофарбованим на "європейський" лад), потрібно відновити в цьому терміні його буквальність, тобто власне public relations, зв'язки з громадськістю, винісши за дужки всі подальші нашарування з цілком іншими, переважно неґативними конотаціями на кшталт "чорний піар" чи "самореклама". Буквальність "зв"язків із громадськістю" дуже важлива для такого типу міст, як Івано-Франківськ. Це не Київ, де з початком незалежності почали зосереджуватися основні політичні, економічні, культурні ресурси, тому будь-якому мистецтву там (для мене, радше, тут) ведеться легше. Це і не Львів, що відігравав і відіграє свою "щироукраїнську" роль, і не Одеса, де процвітає відео-арт. Тобто постає проблема локусу, місця, міста – що це таке, де і як ми живемо? В принципі вирішувати її як нагальну повинні були б ті мистецькі явища, які відбувалися і відбуваються в Івано-Франківську, тобто їхнім завданням мало б бути створення вдалого і якісного відбитку, відтиску, часово-просторового зрізу міста, що сприяло б його ефект(ив)ному позиціюванню в контексті України (як це роблять художники австрійського містечка Ґрац). Безумовно, Франківськ має чимало вартісних

Я.Яновський. До проекту Музей радіації

І МІСТО

мистецьких напрацювань (хоча й у переважній більшості не підданих критичному аналізу, без чого часто втрачається їхня теоретична вартість), але йдеться саме про соціяльний, публічний, громадський аспект – власне про PR.

Можна скаржитися, що сьогодні мистецька ситуація в Івано-Франківську істотно погіршилася, оскільки в місті не функціонує жодна професійна артґалерея, все рідше відбуваються експериментальні, новаторські художні виставки. Але річ не в новаторстві чи експериментаторстві. Про це в нас можна було говорити у 80-ті, а на Заході ще раніше. На думку визначного італійського теоретика мистецтва, автора терміну "трансаванґардизм" Акілле Боніто Оліва, концепція модернізму – це принцип аванґардизму, який полягає в експериментальній ідеї, в якій художник вбачає сенс свого існування у світі, починаючи з можливостей експериментувати з новими матеріялами, новою технікою та новим менталітетом. Він вважає, що про аванґардизм можна вести мову до кінця 1970-х років, а зараз хіба можна говорити про аванґардизм, коли ми маємо сучасність, де домінують війна, криза культурна, криза гуманітарних наук, криза психоаналізу, соціології, семіології, криза лівої ідеології, крах Росії, Китаю та Куби? [1]. Зараз, хто б не виходив на авансцену, культура його запитує: "Ти художник?" – "Художник". – "Тоді, – кажуть, – усе гаразд. Навіть дивитися не будемо – мистецтво". Тобто власне мистецькі явища вже абсорбувалися соціюмом, тому потрібно робити наголос на соціяльному, звертатися безпосередньо до суспільства, в чому й полягає суть public relations. Адже культурно-соціяльні проекти володіють набагато більшою могутністю, оскільки митці тоді виходять за межі своєї вузької компетенції і стають публічними, тобто визначають ту соціяльну відповідальність, яку в певних межах здатні на себе взяти (серед таких проектів івано-франківських художників пригадується лишень "7 запитань до митця" Мирослава Яремака – і це показово та симптоматично). Наприклад, для російського арткритика Юрія Лейдермана [2], щоб "історія" сучасного мистецтва продовжувалася, художник має стати політичним художником, або великим винахідником. Для збереження мистецтва "кінця історії" було прийнято не бойсівське уявлення про мистецтво, яке містить ідею соціяльної місії і бажання змін, а швидше ворголівське розуміння, в основі якого лежать гроші і слава. За рідкісними винятками, зараз соціяльність стала ілюстративною, справжня соціяльна місія більше не популярна і не рентабельна.

Одне з резюме 90-х років – це не стільки конфлікт між художником та художніми інституціями, скільки конфлікт між художником, художніми інституціями, з одного боку, і суспільством – з іншого. І справді, якщо на "периферії" сучасного світу ще продовжують за інерцією створюватися інституції художнього мистецтва, то в його епіцентрі вони позбавляються фінансування. Відомі "кьольнський" та "нью-йоркський" скандали (мер Нью-Йорка Джуліані скоротив фінансування Бруклінському художньому

1. Акілле Боніто Оліва. Культурний номадизм та діаспора. - К., 1996. - С.4-7.

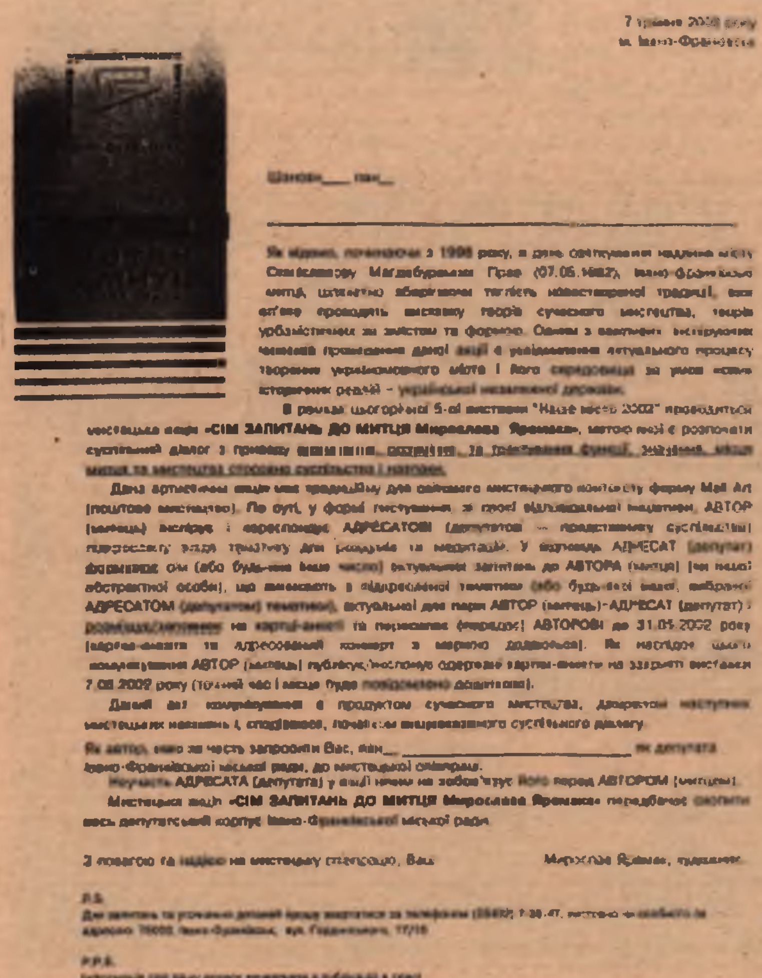
2. Лейдерман Ю. От «истории современного искусства» до блаженных частиц // Рассказы о художниках. История искусства XX века. - СПб., 1999.

3. Дмитрий А. Пригов. Конец 90-х – конец четырех проектов // Художественный журнал. - № 28-29.

4. Пабло Хелгуэра. Сочиняя гимны среди развалин // Художественный журнал. -2002. -№41.- С. 73.

музею, бо йому не сподобався один з творів на виставці англійських художників “Сенсейшн”). Уявити собі подібну ситуацію ще на початку 90-х – просто неможливо. Дмітрій Пріґов [3] пояснює це тим, що інституції сучасного мистецтва втратили свою енергію, а також владні амбіції і можливості. Вони вже нікому не потрібні (крім дуже вузького кола адептів) – ні публіці, ні владі. Тим більше після подій 11 вересня 2001 року – сучасне мистецтво ще ніколи не опинялося до такої міри “поза грою”, як після цієї трагедії. Пабло Хелґуера, мексиканський художник, який живе у Нью-Йорку, чия творчість пов’язана перш за все з інституційною критикою, критикою ієрархій і расової політики художнього істеблішменту Америки, говорить про серйозні проблеми нестачі суспільного інтересу до сучасного мистецтва [4]. Зауважте, це говорить відомий американський художник з місця, яке прийнято вважати найбільшим виставковим майданчиком сучасного мистецтва.

І не потрібно боятися перетворення Івано-Франківська на “банальну провінційну територію”. Ідея моноцентризму вже розпалася. “Провінцій” більше немає. 11 вересня поклало кінець наївному уявленню про світ як про велике село і відкрило нам справжній світ. Як не дивно, несподівана небезпека авіаперельотів допомогла нам усвідомити, що світ справді дуже великий і ми справді живемо у дуже різних та рівноправних культурних реґіонах. Це раніше такі мистецькі центри, як Лондон, Нью-Йорк чи Париж народжували і поширювали стилі. Теперішня ситуація практично вже не піддається опису: нові стилі чи художники не замінюють одне одного, все існує одночасно. Простежити, а, отже, й пояснити всі події фактично неможливо. Крім того, стратегія (особливо мистецька) ad marginem, мистецтво “по краях”, на межі, на марґінесі може бути цілком успішною андеґраундовою тактикою порівняно, наприклад, з київськими “понтами” чи львівським “піжонством”. Адже твори сучасного мистецтва взагалі можна трактувати як щось марґінальне, яке ні з чого не виходить і не впливає: світ не потребує їх, вони виссані з пальця, наскрізь штучні, що, зрештою, відповідає самій етимології слова – sztuka, искусственное, artificial.



Мирослав ЯРЕМАК, *художник, дизайнер*

К.К. Ти один з перших івано-франківських художників, котрий розпочав активний діалог з міською владою, депутатським корпусом. Йдеться зокрема про твій проект “Сім запитань до художника Яремака”. Який досвід цього спілкування?

– Передусім я б не назвав цей діалог занадто активним. Розпочато лише спробу діалогу. Можна сказати про певні причини, чому я це розпочав. Певне мистецьке життя, яке я прожив у 90-х роках в цьому місті наштовхнулося на абсолютне нерозуміння, непорозуміння і несприйняття. Просто ігнорування соціумом того, що робить митець. А все це, відверто кажучи, на деяких художників хворобливо виливає.
І тоді я подумав, що немає відповідей на ті питання, які ставить художник суспільству через те, що ведеться розмова про речі, які можливо нецікаві або недоступні, або просто паралельно, безрезультатно ця розмова ведеться. Відтак я дійшов до думки, що слід звернутися до суспільства, аби воно сформулювало ці питання. Оскільки виразниками суспільства є депутати, то можливо б вони сформулювали ці запитання. І цей весь конґломерат, сума тих запитань могли б окреслити для художника власне те поле, в якому було б означено, а що ж насправді цікавить суспільство і зокрема депутатів, котрі це суспільство представляють. Це й було тією першою причиною, що спонукала мене розпочати такий проект. Друга причина стосується мого особистого мистецького досвіду. Він привів мене до того, що дуже важливим стало поняття відповідальність. Колись для мене була актуальна свобода творчості і власне свобода як ключове слово. А тепер прийшов час, коли найважливішим для мене є поняття відповідальності. Я беру на себе певну відповідальність, бо бачу, що можливо ніхто більше цього робити не може, крім митця.
Щодо активності, то її немає. Зараз наш діалог перебуває у певній фазі. Мною було сказано своєрідне А – задекларовано проект, подані листи, запрошення. Але ще не сказано Б – тобто ще не відбулася сама виставка. Я сподіваюся – там буде найцікавіше.

К.К. Ти вже все-таки отримав певні сигнали з протилежної сторони. Чи відчув, побачив те, чого прагнуть наші депутати як посередники між суспільством і владою?

– Думаю, що так. Швидше за все, так. Я отримав відповіді десяти відсотків депутатського корпусу. Це вже промовисто. Про це вже можна говорити. Серед запитань, які були мені поставлені, є наївні, є практичні, дуже конкретні, є навіть, я б сказав, аналітичні і навіть до певної міри провокаційні. Тобто є насправді цікаві речі. Але якщо звести до одного знаменника, чого вони хочуть від художника, то мені здасться, насамперед, щоб їх ніхто не чіпав.

Ірина ПОГРІБНА, *художниця*

К.К. У твоєму живописі на будь-які теми завжди присутня певна ідеалізація дійсності. Прагнеш таким чином побудувати мистецьку противагу соціальному світові, що, здавалося б, остаточно втратив цноту?

– За своїм характером – я людина досить замкнута – чи, буквально, залишаюсь в своєму домі-майстерні, чи в своєму внутрішньому світі – існують адже люди інтроверти, екстраверти... Можна, звичайно, скинути на гороскоп, за зодіаком я рак – свій будиночок-прихисток носить завжди із собою і в неприємних для себе ситуаціях залишається в собі. Що стосується ідеалізації дійсності – про це я не замислююсь, коли працюю над своїми роботами. Просто мене цікавить саме наша, а не інша тематика. В навколишній дійсності море жорстокості, бруду, лицемірства й цинізму. Тому не хочеться і не тягне примножувати якимось провокатизмом ті явища, які і так тиснуть щоразу на душу. Можливо, моя праця і мої роботи – це і є мій прихисток, мій дім у цьому не завжди теплому світі...

К.К. Остання живописна серія "Станіславські дворики" дуже романтизована і поетична. Така урбаністика різко контрастує із сучасними багатоповерховими "шпаківнями", в яких приречені жити чимало людей. Якби ти мала реальний вплив, якимось чином змінила б принципи сучасного містобудування?

– Під час моєї поїздки трохи західніше нашого кордону я звертала увагу на архітектуру так званих "спальних" районів. Мені сподобався людяний підхід у вирішенні побудови сучасних багатоквартирних будинків. По-перше, вони дво-, максимум триповерхові. Кожна сім'я має власний вхід у будинок, в'їзд у гараж. Зовні такий будинок нагадує дитячу картонну "книжку-розкладанку". Кожна родина, що мешкає в такому, фактично відокремленому від інших людей, помешканні, має чудову можливість самовиразитись в оздобленні кількох метрів своєї землі перед своїм входом чудовими рослинами, квітами, камінням... Крім того, викликає повагу шанобливе ставлення людей до зелених насаджень "спільного" використання. Ніхто не нищить і не зрізає дерева, не псує газонів та квітників. Усім приємно жити і відпочивати в естетичному і гармонійному, доглянутому довкіллі. Що стосується проживання більшості наших людей у багатоповерхівках – цих монстрах безликих мікрорайонів – можу висловити глибоке співчуття... Сподіваюсь, що коли культурний рівень і свідомість нашого населення почнуть зростати – люди відмовлятимуться жити в цих незатишних, некомфортних будинках, і архітектура стане гуманнішою. Повернеться до людей обличчям.

Не будуй собі ілюзій

БУДУЙСЯ!

КОМПАНІЯ
СТЕРХ
БУДІВЕЛЬНА ГРУПА
Івано-Франківськ, вул. Василіянок, 62 а,
тел. 55-91-42, 55-30-42, e-mail: sterx@bilep.com

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ

2008

Січень

пн	вт	ср	чт	пт	сб	нд
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Лютий

пн	вт	ср	чт	пт	сб	нд
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28		

Березень

пн	вт	ср	чт	пт	сб	нд
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

Квітень

пн	вт	ср	чт	пт	сб	нд
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30				

Травень

пн	вт	ср	чт	пт	сб	нд
			1	2	3	4
5	6	7	8	9	10	11
12	13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24	25
26	27	28	29	30	31	

Червень

пн	вт	ср	чт	пт	сб	нд
						1
2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15
16	17	18	19	20	21	22
23	24	25	26	27	28	29
30						

Липень

пн	вт	ср	чт	пт	сб	нд
	1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12	13
14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27
28	29	30	31			

Серпень

пн	вт	ср	чт	пт	сб	нд
				1	2	3
4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17
18	19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30	

Вересень

пн	вт	ср	чт	пт	сб	нд
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30					

Жовтень

пн	вт	ср	чт	пт	сб	нд
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24	25	26
27	28	29	30	31		

Листопад

пн	вт	ср	чт	пт	сб	нд
					1	2
3	4	5	6	7	8	9
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30

Грудень

пн	вт	ср	чт	пт	сб	нд
1	2	3	4	5	6	7
8	9	10	11	12	13	14
15	16	17	18	19	20	21
22	23	24	25	26	27	28
29	30	31				

КОМПАНІЯ
СТЕРХ
БУДІВЕЛЬНА ГРУПА
КОЛО
ВІТЕР

виставка живопису
30.03
2002

Анатолій ЗВІЖИНСЬКИЙ
Ростислав КОТЕРЛІН
Володимир МУЛИК
Весела НАЙДЕНОВА
Ігор ПЕРЕКЛІТА
Ярослав ЯНОВСЬКИЙ
Мирослав ЯРЕМАК

Віктор МЕЛЬНИК

...настає час, коли ні славетні світочі, ні Старі майстри нам не розрада,
коли ми бачимо, що славетні світочі кіпно зі Старими майстрами
не тільки зреклися нас, а й поглумилися щонайниціпшим глумом,
коли ми збагаємо, що наші взаємини зі славетними світочами
і Старими майстрами скидалися на взаємини собаки і палиці...
Томас Бернгардт "Старі майстри".

Ситуативний артпростір виставки об'єднав сімох вибраних авторів новітнього мистецтва: іванофранківців Анатолія Звіжинського, Ростислава Котерліна, Володимира Мулика, Веселу Найденову, Ярослава Яновського, Мирослава Яремака та Ігора Перекліту з Галича. За винятком "семидесятниці" В. Найденової, усі належать до покоління, народженого в період шістдесятих років, а художні пріоритети кожного визначилися упродовж останніх двох десятиріч XX століття. Склад учасників невипадковий. Йдеться про імена та речі, які належать до конкретно вираженого явища в сучасному візуальному мистецтві міста — складової частини "Станіславського феномену". У 1990-х рр. з'явилася регіонально забарвлена версія українського постмодерну, яка зруйнувала монополію традиційно активних художніх центрів: Києва, Львова, Одеси, Харкова. Відбувся потужний літературний прорив місцевих авторів (Ю. Андрухович, Ю. Іздрик, В. Єшкілєв, Т. Прохасько) за межі маргінальності, а запропоновані форми та методи вербального осмислення "пограничного часу" завдяки безперервному процесу фіксації (літературні проекти "Четвер", "Плерома", видавничі ініціативи "Лілеї-НВ", переклади книг і симпозіуми) — стали аксіомою теорії та історії нової української літератури. З огляду на інші умови та умовності розвитку "нової хвилі" візуального мистецтва Івано-Франківська спроби відстеження маніфестованих чи спровокованих адептами постмодернізму ідей залишалися переважно на рівні "in concreto" — описового коментування того, що відбувалося.

Каталог виставки пропонує один із можливих варіантів "музеєфікації" досвіду, імен і творів, які перебували в авангарді "опускання" застояних стереотипів. Це також спроба синтезу адекватних часові моделей художньої творчості. Репозиція — ставлення на місце того, що має своє місце, свій вимір і вибір. Стан "безпритульності" — не вічний, як не вічна майже заповідна тепер ситуація монокультурності, неспроможна зорієнтуватися в очевидних і найпростіших питаннях гуманітарної еволюції суспільного прогресу. Виставка живопису демонструє найкращі пластичні досягнення останнього десятиліття в Івано-Франківську і пропонує ознайомитися з ними впритул безпосередньо та сконцентровано.

Андеґраундні виставки та проекти останнього десятиріччя XX ст. та поч. XXI ст.: "Провінційний додаток №2" (1991), "Рубероїд №1" (1992), "Заімпреза" та "S'об'єкт" (1993) М. Яремака, акції Р. Котерліна "Медитації на стику" (1995) і "Homo Chronicus" (1996), перманентно діюча "теорія" А. Звіжинського "Лагідний тероризм" (з 1996), альманахи "Кінець кінцем" (1999, 2000), проект "Ландшафт" Я. Яновського, іронічні жіночі серії В. Найденової та І. Перекліти, новітній "фольклор" В. Мулика — позначають етапні події, що розблокували атмосферу закомплексованого й аморфного провінційного середовища. Створено прецедент як можливість для структурного аналізу сучасного художнього процесу, вияснення втрат і прогнозування майбутніх ситуацій в мистецтві регіону. Єдність згрупованих у рамках виставки авторських позицій обумовлюється не стільки інтересами ідейно-корпоративної солідарності в досягненні кінцевого результату, скільки — гіпертрофованою схильністю кожного до — інвенції інтелектуальної та чуттєво-рефлексуючої винахідливості й пластичного способу мислення. Несприятливі обставини самореалізації й підсвідома віра у далеко не реалізовані можливості власного інструментарію вберегли процес від крайніх проявів цинізму й вихолощення. До появи "Лагідного тероризму" певна "цнотливість" ситуації мала як позитивні, так і негативні сторони. Спроби відкрито й "по-доброму" легалізуватися у загальнокультурній сфері, як правило, залишалися непомічені, хоч актуалізували такі глибинні поняття, як "час", "ландшафт", "тілесність", "танатос", "жіноче — чоловіче", "медитація", "міф", "митець — соціум".

У 1989—1997 рр. консолідуючим і об'єднуючим фактором для івано-франківських митців обіцяла стати міжнародна бієнале сучасного мистецтва "Імпреза". Нагородами та дипломами оргкомітету й журі виставок відзначалися роботи М. Яремака, Я. Яновського, куратором ряду програм виступав А. Звіжинський, учасниками — решта учасників виставки. Одночасно бієнале прискорила появу альтернативних форм і засобів художньої рефлексії. Після перших років ейфорії, викликаної напливом сотень творів з усієї України та з понад 40 країн світу, "Імпреза" швидко формалізувалася в якості нового офіціозу. Історично не пережитий, а точніше — заблокований заборонами досвід авангарду й модернізму поч. XX ст. та періоду 1960—1980-х рр. був штучно формалізований в якості "священної корови" з відповідними естетичними критеріями відбору

Р.Котерлін, Весілля

робіт на виставки та стандартами жанрової обмеженості матеріалу. Перегорнута сторінка історії мистецтва чомусь уявлялась білим аркушем для фіксації новітньої художньої ситуації. Проведені паралельно з програмами бієнале колективні акції молодих художників міста, крім згадуваних "Провінційного додатку" і "Рубероїда", ще й — "Stanislav art", "Сьоме вікно", "Трансильванський пес", — хоч і мали певний присмак опозиційності ("Заімпреза" М. Яремака), насамперед пропонували актуальні форми взаємодії з глядачем. Відбувалася переорієнтація жанрово-видових канонів на "візуальне мистецтво" з його конґломератом акціонізму, перформансу, геппенінґів, відео-арту, інсталяцій ect. Відкривалися "місця" для створення ситуативних артпросторів, де вільно й непрогнозовано обігрувалися міфи та стереотипи, з'являлися нові ракурси і пропозиції. Ще на початку 1990-х рр. заявлено дотепер не з'ясовану для більшості істину про те, що новітнє мистецтво — це не резервація інакшості, а інтерактивна лабораторія, що завжди готова препарувати, репозувати й продукувати нетипові ситуації: "Вас попереджали, що сучасне мистецтво в Івано-Франківську є!".

І.Перехліб. Автопортрет

Оскільки стягування й згрупування постмодерністських потенцій в одному "імпрезовому" напрямку не відбулося, то певний вихід був знайдений в індивідуальних проектах, реалізованих через систему ґрантів ЦСМС та фонду "Відродження", у серії виставок на Низовій, 2 Івано-Франківського художнього музею, акціях і проектах, проведених у Києві, Львові, Одесі, Лінці, Дахау, Санкт-Петербурзі. Після 1993 року, коли зросла критична маса ініціатив, простежуються спроби суспільної адаптації програм нового типу у відносинах між репродуцентом (художником) і потенційними реципієнтами в широкому аспекті. "S'об'єкт" Мирослава Яремака, що недовго діяв у приміщенні ЦНТІ, був трансформований ним у "с ОБ'ЄКТ" — спробу створити мистецьку територію з чітко окресленими естетичними, рекламними та прагматичними функціями. Змодельований засобами сучасного дизайну, активно пульсуючий простір (інтер'єр, рекламно-знакові символи, оформлення і подача робіт), в ідеалі мав би відкрити горизонти "нової сакральності" як шлях до виховання соціуму й укладення з ним експериментальної системи двосторонніх комунікативних зв'язків. Незавершена акція того ж автора "Альтернативний мер" (1994), урбаністично зорієнтовані виставки "Наше місто" (1998—2000) і репрезентація-діалог "Подарунки від Яремака" (2000) виносили згадану проблематику за межі екстериторіальності й намагалися мобілізувати зустрічні дії там, де проглядалася перспектива для тотальної реалізації ідеї "перетворення Івано-Франківська на місто". З'явилася індивідуально окреслена позиція митця, яка за сприятливих умов здатна динамізувати невикористаний потенціал згаданої сфери. Дещо інші ходи взаємодії із соціумом запропонував у 1990-х роках Ростислав Котерлін. Рафінована інтровертна метафізика його концептуальних проектів відслідковує алюзії і страхи "людини часової" перед Хроносом і Танатосом, котрі вона механічно маскує нестримним потягом до опредмечування простору й перегонами з тим, що є фікцією, бо не існує за межами нашої свідомості. Мейл-артакція "2000 рік настав!" (спільно з А. Звіжинським) у формі поштівки-привітання, розісланої представникам різних соціальних верств в Україні та за її межами за три роки до настання ювілейної календарної дати, пропонувала нейтралізувати насилля лінійного часу — способом його незауваження... У синтетично-симультанних артефактах Р. Котерліна: "Медитації на стику" (1995), інсталяційному проекті колективної виставки "Сьоме вікно" (1995), "Homo Chronicus" (1996), де стійкі, вічні матерії ("ґрунт") алогічно й парадоксально зіштовхувалися зі штучно набутими комплексами та міфологемами пригнобленої свідомості, найбільш послідовно здійснювалася спроба теоретичного обґрунтування пропонованих художніх ідей. У 1999 і 2000 рр. вийшли друком редаґовані ним

В.Мулик. Sant Lui Blues

Я.Яновський. Гудул

номери альманаху "Кінець кінцем" (видавництво "Лілея-НВ", Івано-Франківськ), присвячені проблематиці візуальної культури, середовищу її побутування та пошуку "особливих прикмет", що акцентують неґативні й позитивні її прояви.

Характерна для постмодерної ментальності вербалізація образотворчого процесу з метою його популяризації чи переведення в інший вимір сприйняття особливо простежується від середини 1990-х рр. не без впливу, а часом і за безпосередньою участю культових осіб "Станіславського літературного феномену". У видавничому проекті Ярослава Яновського "Ландшафт" ("Лілея-НВ", 1996) медіа та комунікації розглядаються в якості прориву до необмежених можливостей художнього впливу і візуальної свободи. Це переконання стратегічно було розвинуте у яремчанській "Конференції з проблематики "сучасного" мистецтва (нові медіа)", (19 — 22 серпня 1998 р., куратор — В. Найденова, артменеджер — Я. Яновський). Схильність художника до екстравертного множення "мистецтва власних міфологій", зумовила цілий ряд перевтілень та містифікацій у його проектах. Живопис, пластика, акціонізм, відео та фото використовувалися ним для освоєння табуйованих, на думку автора, артпросторів: проблема клонування та фетишизації образу Т. Г. Шевченка ("Пере-втілення", 1998), дуалізм жіночого — чоловічого (фотосерія "Alter Ego", 2000), своєрідні "польові дослідження" психосексуальних станів людської натури (фотопроект "Мистецтво — небезпечна зброя", спільно з В. Найденовою).

Не зупиняючись на численних українських та зарубіжних виставках за участю учасників "Репозиції", варто згадати IV Петербурзьку бієнале: "Восточная Европа: Spatia Nova" (1996), де куратором національного розділу виступив Анатолій Звіжинський, а учасниками — Р. Котерлін, Я. Яновський, М. Яремак. Саме там вперше задекларовано "теорію" А. Звіжинського з парадоксальною назвою "Лагідний тероризм". В якості ефективного рецепторного подразника вона спрацювала на "Імпрезі-97" і по-особливому резонансно на лютневій виставці в Художньому музеї в рамках всеукраїнського фестивалю "Культурні герої" (2002). Таким чином, підтвердилася злободенність задуму, хоча кураторська ідея для більшості залишилася недосяжною для розуміння. Відстороненість професійного мистецтвознавця-менеджера від того, що спекулятивно на рівні морально-естетичних маніпуляцій іменується "мистецтвом", — дозволяє йому дистанціюватися від речей випадкових, спостерігаючи процес "наживо" як даність, що включає цілісність множин, ситуацій і рухів. "Терорист" і "жертва" — взаємозамінні поняття, бо "кожен з нас впевнений, що знає, що таке "добро" і що таке "зло", що таке "краса" і що таке "потворність", що таке "правда" і що таке "брехня", і тому кожен потенційно готовий стати терористом" ("Лагідний тероризм", 2002 р., буклет).

Ідея "розкартинення" новітнього художнього процесу, котра у різних редакціях з'являлася на межі 1980—1990-х рр., — не підтвердилася. Втративши домінуючі позиції, станкова композиція залишилася в якості локального об'єкта, в якому концентрується особистісний бренд художника, або ж розкривається ще одна паралель його потенціалу. За відсутності в Україні розвинутої інфраструктури музеїв сучасного мистецтва та відповідних дослідницьких центрів, "картина" залишається основним знаковим показником художнього життя в традиційно існуючій системі його "музеєфікації". В каталозі виставки репродуковано станкові твори, апробовані часом і власною традицією кожного з авторів. Вони відбулися як такі, що мають вже свою історичну, художню і, зрозуміло, матеріальну вартість. "Нинішній успіх митця — все той же: вміння продатися... Ця досить, зрештою тонка гра може нагадувати хіба що біржову і принаймні завдяки цій ознаці (ігровій) ще залишається спорідненою з ідеальним, чистим мистецтвом" (Ю. Андрухович. "Кінець кінцем", 1999). Слід додати, що це ще й один з найактивніших і природних шляхів взаємодії автора з потенційним власником. Твір після процедури "приватизації" чи "одержавлення" не просто переходить у інші руки, а стає набутком культури в цілому: культури виробника і культури споживача.

А.Звіжинський. Fallen Angel

Для Володимира Мулика та Ігора Перекліти станкові роботи є головною формою самореалізації. Внутрішньо зосереджений, майже "акваріумний" світ Муликових полотен має певний присмак ностальгії за тим, що іменується сецесійним терміном "легкості буття". Гіпівський культ свободи, рокерський рух 1960–1970-х рр., англомовна маскультура, репліки від Сальвадора Далі і до Енді Воргола — все це імпульси для продукування власного фольклору. Звідси йде певна "іконографічність" засобів. Вони визначають символічність наративного контексту, де дія перетворюється на знаковість, фраґмент на алегорію, а час отримує колір: "За п'ять дев'ята біля червоного дерева" (1990), "Едем" (1992), "Легко бути Богом, важко будувати піраміди" (2000). Маленькі герої-гомункулуси, ні на що не претендуючи, є учасниками єдиного, начебто сфільмованого потоку життя з його пафосними і смішними трагедіями, полюваннями, дуелями, брудершафтами, музикою і німотою. Живопис відзначається мажорною і насиченою колористикою.

Ігор Перекліта свій "ландшафт" виносить з більш реальних вражень від землі, де живе, з її багатими археологічними, історичними, сакральними домінантами. Це тип расової у своїй шляхетній стильності галицької панянки чи міфологізована Червона могила під Більшівцями, — не так вже й суттєво. Художник упевнений, що все у цьому світі має свої знак, колір, геометрію і зв'язок з космосом. Позиція (можливо — опозиція) маркінала стосовно урбанізованих центрів, тусовок та інших малоцікавих скупчень людської спільноти змушує його до інтенсивної творчої самотерапії та фантастичної працездатності. Один і той самий мотив часом досліджується в сотнях ескізів, зорових спостереженнях і навіть записах, перш ніж стане об'єктом художнього синтезу: цикли "Знаки землі", "Моя земля". Наприкінці 1990-х рр. І. Перекліта знайшов несподіваний вихід з майже критичної ситуації формалістичних повторів, звернувшись до реалізму в його грайливо-іронічній постмодерній редакції. Серія ідеальних жіночих образів: "Христос Воскрес!" (1999), "Ти моя королева, я твій маленький круль" (1999), "Галицька Покрова" (1999), "Українка" (2000) ect. — існують на межі кітчу та здорової іронії. Завдяки їм виникає своєрідна емоційна атмосфера чи театральної ґримерні, чи то старорежимного фотосалону з його ширмами-обманками, лебедями й бароковими балюстрадами. Зрештою увесь попередній процес створення згаданих картин-новел перетворюється на дійство, в якому режисер-художник за допомогою фотофіксації шукає оптимальні умови для самореалізації жіночої вроди, відтінюючи її незвичними аксесуарами і ракурсами натурниць.

В. Найденова. Жовта пташка

Емансипований варіант жіночої теми в її персоніфікованому вираженні пропонує Весела Найденова: проект "Татуювання ландшафту" (1997), перформанси "Провокація жінки" (1998), "Екологія 3000" (2001), серія колоритних картин "Станіславська спека" і "Балканська жара" (2001). З другого боку цього напруженого імпульсивного потоку свідомості знаходяться багатоколірні пастелі і казки, які являють інший світ Весели, відкритий для майбутніх звершень.

Культивована авторами виставки у найкращих традиціях класичного мистецтва міфологія жінки стала також частиною особистісного бренду Анатолія Звіжинського: "Girl" (2000), "Gipsy Girl" (1999), "Падіння ангелів" (1992), серія робіт "Про зраду" ect. Зовнішня плакатність подачі приховує вишукану естетику кольору та пластики, які влучно передають стан і настрій — миттєвий і універсальний водночас. У програмному блоці на тему жіночих зрад, що експонувався на "Імпрезі-97" цікаво використано стереотипічні парафрази, якими так насичена історія світового мистецтва.

Живописні алегорії-притчі Ростислава Котерліна об'єктивно можна оцінювати лише в контексті його бачення простору і часу, яке він реалізував у згадуваних проектах. "Корова" (1996), "Вовчання ягняти" (1997), "Об'єкт притягання" (2001), серія "Homo Chronicus" (1996), — методом мозаїчного співставлення формальних і сюжетних фраґментів, апелюють до законсервованих або девальвованих депозитів людської натури. Стилістика його творів відзначається згущеною матеріальністю художніх засобів, які часто поєднуються з природними субстанціями, деревом, камінням, склом.

М. Яремак. Без назви

Декоративні та колористичні традиції львівської школи стабільно проявляються у малярстві Ярослава Яновського. Бажання домогтися для кожного з полотен особливого "сакралізованого" статусу поєднується з яскраво вираженою емоційністю як самої художньої пропозиції, так і авторської позиції. Форми абстраґуються до граничних меж стислості, уподібнюючись емблематичним знакам або ґрафіті. Смислове навантаження несуть експресивно вирішений колір, фактура, формат роботи і навіть автографічний підпис: "Поле, засіяне маком, і дівчинка, яка вийшла з підземелля" (1993), серія "Місячні ландшафти" (1999), "Змія, яка повзе в обидва боки" (1998), "Композиція №28 а" (1993) і звичайно ж — автобіографічна "гуцульська сюїта", котра є наскрізною темою не тільки живопису, але й визначає творче кредо митця.

У різних техніках та жанрах (олійний живопис, пастель, акварель, інстальовані об'єкти) створює станкові роботи Мирослав Яремак, активна інтеґрація якого в сучасний художній процес розпочалася ще в середині 1980-х рр. у Львові. Дипломний дизайнерський ансамбль антропоморфних стільців ("Горбі", "Герой", "Національний", "Футуристичний автопортрет") забезпечив йому оригінальний дебют в художньому житті Івано-Франківська ще на першій "Імпрезі" 1989 року. Призначені для фасаду "С'об'єкту" клейноди з прорізного металу — прапор та стілець — входять до іншого, частково реалізованого проекту. Дизайн інтер'єру мав би невимушено перетікати у зовнішній простір вулиці (міста). Акцентоване таким чином місце ("це — тут") одночасно перетворювалося на жест доброї волі, запрошення до наведення зв'язків між соціумом і мистецтвом.

Загалом ця непроста, але життєво необхідна проблема є також головною метою виставки. Сім авторів запропонували нам знайомство з найкращими зразками своєї творчості, небанальними ідеями та актуальними для часу формами їх втілення, словом: "отримуйте насолоду, споживаючи..." ▲

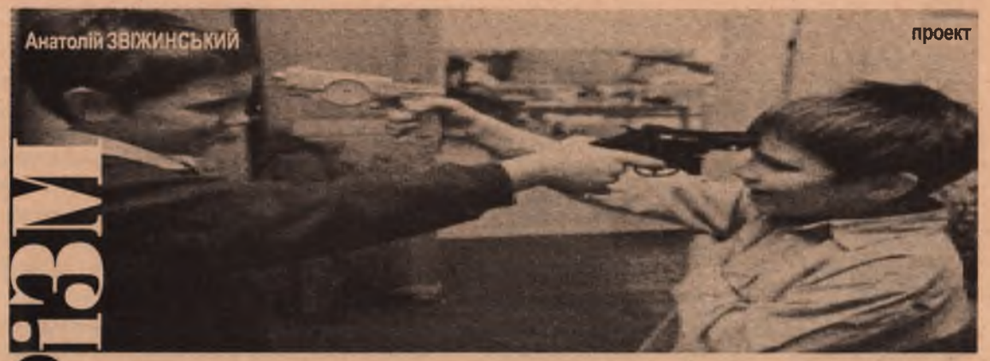
Микола ДАНЬКО, *головний художник обласного театру ляльок К.К. У відомій казочці татусь Карло змайстрував ляльку, яка добряче вплинула на його життя. Чи вдалося тобі створити найвдатнішу ляльку, яка змінила тебе самого?*

– Ні фіга не вдалося. А що, це може вдатися комусь? По-моєму у тата Карла також не вийшло. Він такого довбня змайстрував, судячи з усього, і з фіналу казки також.

К.К. В останній серії твоїх живописних робіт на античну тематику домінують військові, героїчні сюжети. В час загальної кризи у тобі прокинувся дух воїна?

– Ого! Ні, це не військові сюжети. Гладіатори, воїни з мечами – це суто театр. Це позерство якесь, і все. Декор. Я це роблю, щоб відпочити від своїх ляльок. Антична тема, усілякі потвори, людозвірі, звіролюди, кентаври, мінотаври, медузи – все це має якийсь театральний характер. Це походить від якогось сценічного образу. А воїни зі зброєю там випадково. Лише через те, що вони були свідками тих усіх жахів і краси.

ЛАГІДНИЙ ТЕРОРІЗМ



Є тільки дві значні події, що раз за разом світлом своїм «звабльють» маси в теперішній час: білі спалахи кінозірок і чорні сполохи тероризму. У цих двох явищ багато спільного. Подібно зіздам, що мерехтять на небі, і кінозірки, і теракти «миготять»: не випромінюють, не випускають безупинно-білого потоку світла, а блимають холодним пульсуючим світінням, вони розпалюють і в ту ж мить розчаровують, вони заворожують раптовістю своєї з'яви і неминучістю вгасання. Вони самі себе затьмарюють, захоплені грою, у якій ставки зростають без кінця.

Жан БОДРІЯР

У пересічного глядача одразу ж виникне запитання до чого тут тероризм? В провінційному містечку Богом забутої країни, та ще й на художній виставці. Адже мова має йти принаймні про образотворчість, або про творчий шлях репрезентованих митців, чи про пошуки героя. Та й справді, говорити про тероризм, після 11 вересня банально й небезпечно. Так само як і читати про нього. Модерне мистецтво в минулому столітті досить тонко реаґувало на хвилі насильств і випродуковувало артефакти, соціальна реакція на котрі була схожа на вибухи бомб: чорний квадрат, Авіньйонські дівки, акції Да-Да, насмішки Дюшана, маніфестовані маніфести, сюрреалістичний соцреалізм, поранений Бойс, дорогі Документи, і правлені палімпсести і вся нудьга, що супроводжує нас дотепер. Але все це було лише в'ялою рефлексією на реальні жахи і художніми намаганнями витворити чергову фікцію «невимовної легкості буття" та "скромної привабливості буржуазії". Бо XX століття принесло стільки насилля, скільки до цього, мабуть, не знала історія людства. Хтось це пережив.

Хтось це проходив у школі...

"Лагідний тероризм" – таку назву має проект, що вже декілька років поспіль, через акції, виставки, виступи в ЗМІ впроваджується в суспільстві та відбувається в колективній свідомості мас.

Тероризм став настільки звичним елементом нашого існування, що ми вже й не вважаємо його чимось страшним. А такі його складові як корупція, шантаж, обман, зрада, насильство чи смерть, супроводжують наше буття впродовж усього дня, а інколи й уві сні. Сьогодні ми вже навіть не одразу реаґуємо на його монотонно-послідовне вторгнення в нашу свідомість, не помічаємо ран, нанесених тілам, не відчуваємо болю від його байдужої жорстокості.

Ми тупіємо.

Мовчимо.

Забуваємось.

Його тотальне розповсюдження – обов'язкова реакція на світ, де все досконаліша техніка і медіа привчають нас обмінюватися інформацією, а не спілкуватися, де демократію нав'язують насильно як панацею від усіх бід, а слово любов найчастіше можна почути у фільмах жахів, або вичитати у палп фікшн. І щораз, переглядаючи (прослуховуючи, прочитуючи) новини з повідомленнями про "нові жертви" насильств, випадковостей, чи просто старості, навіть не встигаєш подумати, що ти сам вже там.

Терор від Бен Ладена, терор від президента, терор від дружини, терор від хуліганів, від податкової, від папараці, від імпрез, від побуту, від приятелів-уже наскрізь просякає нас...

Але хто вони, ці герої (чи покидьки), хто є терористами? Справжні терористи анонімі. Імена й справи їхні неважливі.

Тероризм – справа людей, які по суті зневірилися в житті й повірили в утопічні ідеї можливості зміни політичного стану в суспільстві, але котрі не володіють задля цього достатніми силами. Заміфологізована свідомість екстремістів вимагає не сумніватися у своїй абсолютній правильності. З нетерпимості й фанатизму логічно промальовується така риса – потяг до універсальної деструкції. Нищення і руйнація для деяких терористів стають хворобливою манією, бажаним психологічним станом. Загалом тероризм має витоки в наших віруваннях у існування абсолютної істини. Кожен з нас впевнений, що знає, що таке "добро" і що таке "зло", що красиве, а що потворне, де правда, а де брехня, і тому кожен потенційно готовий стати терористом. Адже однозначність цих знань зобов'язує заперечувати, нищити протилежне, покращуючи цим самим "життя народу". В сучасному секуляризованому світі гностична особа самонадіяно претендує на роль супермена. І добре коли це бажання залишається в рамках мистецької дозволеності (гри), де іронія та ґротеск природні, або й обов'язкові. Ще краще, коли перманентне перебування в середовищі, переповненому насильством викликає потребу рано чи пізно дистанціюватись від нього, спромогтися осмислити попередній досвід, структурувати його, зрефлексувати... і не важливо, чи в ролі художника (терориста, продуцента нових, вишуканих форм насильства), чи в ролі глядача (жертви, співпереживаючої жорстокість), чи в ролі байдужої сторонньої особи, бюрґера, котрому все по цимбалам, крім власної смерті.

Цей страх єднає нас.

Результатів можна досягти різними способами боротьби з міщанством і тупістю. Лагідно тероризуючи один одного. Здійснювана революція інволюційна, а не активно-критична, і тому не помітна для мас. Вона базується на інерції, а не на бадьорій і радісній неґативності. Вона мовчазна і якраз інволютивна і тому виключає революційні промови й заклики бути розумними. У ній немає сенсу. Вона не має вам що сказати. Сучасний тероризм настільки ж позбавлений змісту і настільки ж невиразний, як і система, з котрою він бореться і в котру він по суті включений в якості точки сходження максимальної й одночасно зникаюче малої імплозії. Тероризм – це не спалах історичної чи політичної критики, він по-справжньому імплозивний, і викликає зацепеніння, шокує, і тому внутрішньо зв'язаний з мовчазністю та пасивністю мас. Теперішній тероризм із його відкладанням-відстроченням смерті мистецтва вже не має ні цілі, ні конкретного ворога. Тому акції, сподіватимемось, будуть малопомітні для очей обивателя. І тим більше дійові. Результати можливі і через інші художні акції, що органічно поглинатимуться цим проектом. Але пам'ятаймо, що, трансформуючи оточення в іншу мову, випродуковуючи нову естетику, мистецтво залишається ілюстраціями наших балачок, спогадів, мріянь та кошмарів. Або ж витворить віртуальні образи того, що нас очікує. Тож не лякайтеся своєї тіні, читаючи цей текст.

Отримуйте насолоду, споживаючи красу.

Отримуйте насолоду споживаючи.

Отримуйте насолоду.

Стримуйтесь.

Sweet terrorism – Welcome!

Івано-Франківськ, Художній музей, 2002

Писати – намарна витрата часу.
Життя не варте цього марнотратства.
Як і не варто витрачати його на читання чиєїсь писанини.

Анатолій ЗВІЖИНСЬКИЙ

Цьогоразова експозиція проекту "Лагідний тероризм" (24 лютого 2002 року, з 12.00 до 15.00), що проходив у рамках фестивалю "Культурні герої" (нагадаю, що попередні проходили: в 1996 році в Санкт-Петербурзі в програмі IV міжнародної бієнале "Восточная Европа: Spatia Nova" та у 1997 році в Івано-Франківську на V міжнародній бієнале "Імпреза"), демонструвалася в приміщенні колишнього Колеґіального костелу Непорочного Зачаття Діви Марії – родинної усипальниці Потоцьких, фундаторів Станиславова і ктиторів храму, де тепер знаходиться постійно діюча виставка сакрального мистецтва Галичини обласного Художнього музею. Акція, "брутально вторгаючись у сакралізований простір колеґіати-музею", ставила собі на меті спробу дослідити взаємодію та коректність цих поєднань та реакцію публіки на такий штучний симбіоз. Про вдалість/не вдалість досягнення результату та актуальність теми говорять і спроби заборонити проведення виставки директором Художнього музею та нищівна, але неконструктивна й безпорадна критика, як з боку фестивального експерта з візуального мистецтва, так і кореспондентки місцевої газети. Оголивши проблеми, що існують у нашому місті та країні стосовно сприйняття сучасних мистецьких форм (відсутність відповідних виставкових площ, повну непрофесійність апарату чиновників від культури щодо теперішнього мистецтва, неготовність до адекватного коментування ЗМІ), акція продемонструвала актуальність поставлених питань і готовність художників до співпраці з їх вирішення. А сама виставка супроводжується даним коментарем задля трактування і донесення до публіки мистецьких досягнень творів художників, які брали у ній участь.

Монтаж експозиції

І.Перекліта. Ти моя королева, я твій маленький крупь

Класична споруда ренесансно-барокового тринавного храму спонукала до відповідної за ритмом, послідовністю та ідеологією структури вживлення проекту в середовище. Ще на підході до костелу, згідно із сучасними рекламно-промоутерськими постулатами, на дверях храму можна було побачити рекламний постер акції. Репродукована на ньому фотографія (знайома багатьом з першого числа альманаху "Кінець кінцем") напівоголеної чоловічої фігури з рушницею в руках годилася б для ілюстрування мілітарної виставки, коли б не деякі абсурдні деталі – перебинтована наглухо голова з вогником на маківці, надувна ґумова кулька з дула рушниці, білі пір'ячка-крильця на білих тапочках, здивовано-запитальна позиція тіла в стерильному просторі... А ще й текст – традиційне українське Welcome! та не зовсім точний переклад англійською мовою назви акції – "Sweet terrorism", замість "Gentle terrorism" (помилковість та алогічність, запрограмована, чи справжня супроводжує цей проект увесь час як обов'язкова життєва аксіома). Через годину після відкриття невідомими терористами (або фахівцями по боротьбі з ними) постер було викрадено. Увійшовши в приміщення костелу-музею, де весело гучали гуцульські мелодії* ("Українська троїста музика", в трьох платівках, Мелодія, Москва, 1978 р.), глядачеві на початках мало б бути важко вичленити твори програми "Лагідний тероризм" від творів постійної музейної експозиції. Адже мова йде про мистецтво. І не важливо – про старовинне, чи про сучасне.

Що найперше впадало в поле зору спостережливого шанувальника сучасного мистецтва, то це масивний станковий мольберт, що стояв посеред центральної нави із встановленим на ньому живописом-іконою Ігора Перекліти "Галицька Богородиця". Канонічний іконографічний сюжет мадонни з немовлям в обрамлені пишного букета з польових квітів, трав та колосся пшениці розміщувався на тлі стандартного укр. нац. краєвиду з обов'язковою хаткою, церквою, лелекою... Акуратно пригладжене академічне письмо, візантійські лики та елементи рідних українських кліше мали б задовольнити смаки сучасного містечкового бюрґера. Якби не одне але – зображення свастики на рукаві у немовляти.

Що це – древній арійський знак, чи виклична фашистська символіка?

Праворуч від мольберта, в проміжках між колонами нави звисав рекламний біґ-борд Ростислава Котерліна для альманаху "Кінець кінцем" з промовистими писками неандертальця, вписаними в коло, квадрат і трикутник та супроводженими вічними екзистенційними питаннями: where from? who? when? Нав'язливий рекламний банер опозиціонував своєю присутністю до канонічної церковної атмосфери і навертав думки інтелектуалів до євангельської історії про вигнання торговців з храму.

Реклама – рушійна сила?

Далі за мольбертом з виставкових стендів було вибудовано "коридор", що дублював напрям руху центральної нави, збільшував експозиційну площу і провадив глядача акурат до дверцят розкритої крипти.

А на зворотному боці цього ж мольберта демонструвався ще один твір – великоформатне горизонтальне кольорове фото Ярослава Яновського із серії "Alter Ego". Сидяча оголена чоловіча фігура рожевого тіла зодягнута лиш у жіночі колготи та підперезана поясом з кортиком, хустка на шиї, гуцульська люлька, сіро-сріблясta колористика розмитого, ніби втікаючого тла, статика фронтального світла... Відсутність концептів, позування на межі банального, репрезетаційна інтимність самотності – все це витворило невловимий за настроєм твір, один з найкращих в укр. мистецтві кінця минулого ст.

Я.Яновський&В.Найденова. День Конституції

О.Гнатів. Трансильванський пес

Ця серія була продовжена ще двома світлинами, на цей раз вертикального формату, розвішеними на стендах /середині "коридору". Те ж тло, той-таки антураж, та ж модель, тільки варіації поз, ракурсів, позицій самолюбування. Одним словом, повний нарцисизм. Але назва серії видається не зовсім вдалою, бо ми бачимо не друге, а перше Я художника-егоїста, пошукача "своєї" естетики. Якщо б Ярослав Яновський малював тільки автопортрети, фотографував, фільмував тільки себе - це були б найкрасивіші його твори. Тільки щоб одержимість "другим тілом", міфологічний праобраз, що нав'язується особистості масовою культурою, не почав жити замість неї, їсти її зсередини як паразит (бо можна зависнути на милуванні собою у дзеркалі).

Та чи врятують художники світ від краси?

В коридорі можна було побачити ще три великоформатні кольорові знимки – Ярослава Яновського та Весели Найденової, з серії "День конституції"* (читайте про цю серію детальніше в минулому числі "КК", ст. 28). Постановочне пленерне фото нагадувало ілюстрації до школярських підручників з уроків сексуального садомазохізму, що підкреслювалося зовнішніми стандартними атрибутами та не зовсім переконливими позиціями

Н.Остяк, Е.Скрипник. Ім'я його не відоме

Весела НАЙДЕНОВА, *художниця*

К.К. У вашій спільній з Ярославом Яновським художній стратегії є гасло: "Мистецтво – небезпечна зброя!" Мистецтво більш небезпечне для публіки чи для художника?

– Насамперед збираюся ще раз зробити PR нашому проекту. Незважаючи на величезну "популяризацію" нашої творчості в окремих ЗМІ Станіслава, я зроблю свої ремарки щодо місцевої публіки.

У місті є чимало людей, які мають великий борг перед нами з Ярославом. Хоча ми всі у боргу одні перед одними. Бо, навіть, якщо перестанемо проводити, чи брати участь в художніх акціях, у місті будуть "паритися" на нашій творчості – всілякі там "етнологічні миротворці", котрі псевдокультурять за "халявний" кошт, маючи доступ до "державного корита" і проводячи "балюнки посеред чуми".

Мене втішило те, що відбувалося після нашого проекту.

Повертаючись до запитання, підкреслюю, – справжнє мистецтво залишиться небезпечною зброєю (навіть опосередковано) для люмпену, некомпетентних чиновників від культури, псевдомитців. Тим більше, коли це мистецтво радикальне. Бо коли живеш у пострадянському суспільстві, творити "провокативно ніжне", відверте (а відкритість завжди лякає тих, кому є що приховувати), водночас, безпосереднє мистецтво, – нелегко, непросто. Раніше намагалися привчити і переконати в тому, що думка більшості завжди правильна, так як більшість – нормативні люди. Оце слово "нормативні" постійно насторожувало мене, і тепер я знаю чому... В дійсності життя переконало мене, що справді розуміючих теперішнє мистецтво людей, як і художників-креаторів, у нашому місті можна перелічити на пальцях однієї руки. І це, направду, небезпечно. Адже ці псевдоконсерватори завжди у більшості, яка своїми слинобризканням і гавканням демонструє власні збочення – на злодієві шапка горить. Тому в цьому випадку я належу до ненормативних людей, які не хочуть мати справу з лайном. А взагалі, багато хто мають тішитися, що я користуюся лише мистецькими засобами...

Ярослав ЯНОВСЬКИЙ, *художник*

К.К. Дуже значна частина нашої, ще великою мірою радянської, громадськості досить негативно сприйняла ті роботи, в яких предметом мистецтва виступає твоє власне оголене тіло. Чи був ти готовий до такої публічної реакції, і чому, на твою думку, було саме таке сприйняття?

– Спочатку "продам" тобі невеличку байку-бувальщину. Приходить до слідчого дільничний міліціонер і каже: "Ось тут я конфіскував парнографічні фотографії". А на фото еротично "зняті" дівчата якогось модельного агенства. На кожному фото оголена дівчина. Слідчий з цікавістю розглядає кожне фото і питає дільничного: "Але де тут порнографія?" А той, виправдовуючись, відповідає: "Так, так, вони не парнографічні, а однографічні". Майже так само здійнявся скандал навколо фотографій, які ми виставили разом з Веселою. Все почалося з публікації в газеті "Галичина", кореспондент якої поступила, на мою думку, непрофесійно і некоректно, щоб задовільнити власні амбіції, чи підняти рейтинг газети, чи ще чомусь, я не знаю. Взагалі вона подала інформацію однобоко та суб'єктивно, і методи, якими вона користувалася у своїх публікаціях нагадують ідеологічні прийоми Геббельса, або Берії. Чому? Кореспондент взяла фото з буклетів і помістила їх у газеті, свідомо зазначивши, що фото були в експозиції виставки у приміщенні Художнього музею (колишнього римо-католицького костелу). Таким чином відбулася підміна речей, про що йшлося попередньо. На цю підміну, й на текст, що її супроводжував, і зреагувала наша, радянська, громадськість. А насправді в експозиції були зовсім інакші, дуже благі і наївні фото. А на закиди, щодо образи церкви, хочу нагадати любителям моральної цнотливості, що ще Мікеланджело розписав Сікстинську капелу зображеннями оголених тіл, але римські папи цього не соромилися. І потім, більшість читачів газети чи слухачів пліток виставки не бачили, тому їхні судження – результат ефекту "зіпсованого телефону". Якщо є потреба розставити всі крапки над "і" – то треба зробити цю виставку ще раз (експозиція якої проіснувала 3 години). І запросимо усі зацікавлені сторони, від союзу українок до клубу любителів тварин, – і тоді побачимо, хто насправді собаку з'їв.

Живопис В.Мулика та Р.Котерліна

і мімікою практикуючих. Штучне намагання притягти до теми еротичних перверсій політику – порівняння на кшталт Конституція – брудний секс, достатньо абстрактне і невиразне, хоча в той же час достатньо дратівливе для пересічного міщанина, особливо урапатріота. Бо мова могла йти й про конституцію тіла, є й такий термін. Мабуть, є й такий день?

Прямуючи застеленим "парадною" червоною доріжкою вузьким "коридором", де заледве розминалися зустрічні, і обсервуючи вищезгадані фото, в кінці нього глядач опинявся перед розкритими в підлозі костьолу металевими дверцятами-ворітьми в крипту і сходами, що вели під землю. Тут колись покоїлись останки родини Потоцьких. За радянських часів кістки мертвих загадково щезли. Про крипту забули* (ще до початку 90-х з вулиці, біля віконець крипти, колись часто можна було побачити квіти, що їх приносили невідомі бабусі). Аж поки під час чергового ремонту не подумали про розширення музейних експозиційних площ завдяки їй.

Обережно зійшовши в напівтемряву підвалу, глядачі опинялися в найзагадковішій частині проекту "Лагідний тероризм" – інсталяційному просторі, організованому Ростиславом Котерліном – "Тіло". Дивне освітлення – свічки, кольорові жарівки, дивний набір предметів – порожні старовинні мармурові труни, стоси сучасної тротуарної плитки, пісок, цемент, картина з неясним зображенням одинадцяти гробів, бочка, драбина, фотографія перебинтованих (поранених?) голів, що злились у поцілунку, манекен з пап'є-маше в кутку (з написом на спині: тут не був ваня, тут не було гріші, тут не була оля, тут ніколи нікого не було і не буде, нас нема, бо)...

Усе вперемішку, позбавлене ієрархії та логіки смислу. Сирість і підвальна прохолода. Вогонь свічок і морок. Відсутність тіла (якщо на мить забути про своє).

Символічні цінності минулого, чи культурні симптоми епохи?

Виходячи з крипти (вже із зовсім іншим, ніж до того, настроєм), можна було побачити в протилежному кінці костьолу розвішані на хорах картини, в незвичному, як для церкви (і музею), місці. Безпосередньо з балкона хорів спускалось/возносилось велике полотно Ігора Перекліти "Син землі. Портрет Отця Василія", чи не найориґінальніша за художнім вирішенням і найорганічніша для музейного середовища робота програми "Лагідний тероризм". Пафосний репрезентаційний портрет містечкового священика во славі, сповнений водночас іґратичною величністю торжества події та по бароковому композиційною перевантаженістю образів, є вельми незвичним явищем у сучасному укр. мистецтві. І хоча портретний жанр, яким успішно оперує І.Перекліта, користується попитом замовників, його не часто можна побачити на виставках. А особливо ті роботи, що виходять за рамки типізованої подачі замовника, неординарної особистості у талановитому виконані.

Крім вищезгаданої, безпосередньо на хорах можна було побачити ще три роботи цього жанру Ігора Перекліти – "Автопортрет", "Христос Воскрес", "Ти моя королева, я твій маленький круль", кожна своєрідний шедевр і кожна заслуговує на окрему розмову (але краще хоч раз побачити).

"Христос Воскрес" – портрет молодої дівчини, що ніби присіла на відпочинок на шляху до/з церкви в день Паски. Весняний розквіт – розмаї букетів квітів, цвіту, ґірлянд, пацьорок, чічок... Все, і портретована, і тло, що її обрамляє, сповнені краси цвітіння, весняного воскресіння і тонкої іронії в співставлені язичницьких та християнських мотивів веснування. Використання стереотипної (низької) символіки задля простоти сприйняття глядачем теми образу не шкодить художній візуалізації. Стильові контрасти – а-ля гіперреалістичний портрет і поруч шаблонно розмножені квіти, ніби ілюстрації до підручника ботаніки. Кошик з писанками, обов'язковий аксесуар Паски, та маленьке жовте курча, яке мовби щойно вилупилося з яйця. Скута, затиснута сидяча поза натурниці, що зависла в повітрі, вписана в овал амфору, в якому у древньоруському іконописі зображають Христа, і виклично неакуратний напис "Христос Воскрес" по горизонталі полотна...

"Ти моя королева, я твій маленький круль" – парадний кінний портрет молодої дівчини-королівни, яка впевнено й владно об'їздить свої володіння. Реалістичні тенденції поєднуються з урочистою композицією. Її врівноваженість з прогулянковим положенням фігури вершниці та фотографічно фіксованим кроком коня порушена зображенням біля переднього краю картини чудернацько стрибаючого зайця з прапорцем в передніх лапах. На прапорці вже знайома нам свастика. Наїжачений тлустий кріль-круль в правому нижньому кутку з королівською короною на голові, мабуть, є автопортретом. Горда осанка дівчини, серйозний вираз обличчя, владний жест руки зі стеком протистоять аляповатій за виконанням фразі-назві, що виписана по безкрайній блакиті неба...

"Автопортрет" – незвична варіація трактування досить стандартної для европейського живопису теми. Ця

Фрагмент експозиції: І.Перекліта, Син землі

В.Найденова. Я люблю ПМ

програмна робота ілюструє досвід стосунків художника та моделі і ніби є протиставленням до варіантів автопортрета в Я.Яновського. На вертикальному за форматом картоні реалістично, до брутальності в деталях, виписано стоячу оголену жіночу фігуру в повен зріст, на тлі безрадісного фраґменту ландшафту з небом. Голова жінки не вмістилася (не вписалася) у формат картини й опинилася за живописним полем. Розслаблена поза, напівзігнута нога, опущені вздовж тіла руки, пальці правої тримають за волосся мовби відрубану голову художника. Загострена концентрація уваги на тілесності, яка в цій "безголовій" ситуації апелює до теми краси та смерті, і смисловий центр – "жива" мисляча голова автора. Допитливий погляд з-під скелець окулярів, міцно стиснуті тонкі чутливі губи не бажають нічого говорити.

вПізнай себе?

Якщо знову зійти з цієї верхотури під запальні гуцульські мелодії (тут їх дуже добре було чути) до зали музею, перейшовши вузькими, добряче зачовганими сходами з хорів, і попрямувати до "коридору", на цей раз обійшовши його ззовні, – то можна було переглянути живопис Весели Найденової "Мій ПМ", "Станіславська спека", "Кицька", "Я люблю АКМ". Достатньо розкута (до недбалості) манера письма, яскраві "дикі" кольори палітри, але поза тим вишукана стилістична манірність і легкість у ставленні до персонажів дозволяють говорити про нову сторінку у творчості художниці (яка до цього часу перебувала у затінку співавторства з Ярославом Яновським). Жінка і зброя, жінка і чоловік, жінка і живопис, жінка – сексуальний об'єкт... Щоденна тематика ЗМІ, балачок, життя. Життя?

Найнепомітнішою для непосвяченого глядача виявилась інсталяція Мирослава Яремака, традиція роблення яких тягнеться ще з 1996 року із Санкт-Петербурґу. У

Фрагмент експозиції. Крипта

пресбітерії храму, на кахлях підлоги білою ґуашшю пунктирною лінією промальовано квадрат. На середині його сторони стояла дияконська кафедра – аналой (ставши за яку, ви опинялися обличчям до зали, до пастви), на котрій лежав таємничий білий паперовий пакунок з написом на ньому "СЛОВО". Інсталяція ніби апелювала до глядача своєю величною мовчазністю і переконувала про неможливість в наш час справжнього діалогу. Також вона слугувала прологом до вражаючого своєю простотою та безпосередністю перформансу Мирослава Яремака, який просторово розвивав тему бінарних опозицій художник – глядач, креатор – споживач,

традиціоналіст – ґлобаліст...

Спілкування через мовчання?

І навпаки, найбільш вражаючим емоційно для присутніх, особливо для тих, хто його знає, став перформанс Мирослава Яремака, що тривав упродовж всієї акції (з 12.00 до 15.00). Під час першої, довшої в часі, частини художник з серйозним, навіть непривітним виглядом походжав залою, тусувався, охоче позував фотографам, одягнутий у військовий одяг бійця-таліба – халат-камуфляж, характерний головний убір, борода. А під кінець виставки таліб раптово зник з поля зору, натомість в залі з'явився респектабельного вигляду панок в дорогому костюмі, дорогих мештах, в окулярах, з двома яскравими краватками і гладко поголений. Він чемно підходив до кожного з відвідувачів і з помітним акцентом вітав їх, був до нав'язливого комунікабельним. І не одразу можна було впізнати в цьому "американчикові" Яремака, який

Р.Котерлін. Тіло. Крипта

щойно косив під таліба. Здивування, а потім напад реготу – така реакція пройняла багатьох.

Ліворуч від "коридору" на території вівтаря на шикарному фортепіано стояв телевізор. По TV поперемінно нон-стопом крутився відео-арт Олега Гнатіва і Тараса Прохаська "Квіти для Франциска" та "Втеча в Єгипет" і "Сіра миша" Едуарда Скрипника та Ніни Остяк. Сюжети відео безглуздо описувати, тим більше, що фільми неодноразово демонструвалися в Івано-Франківську, але все одно біля моніторів скупчувалося найбільше глядачів – телевізійна картинка викликала неабиякий інтерес. Можливо і тому, що склалася ситуація, коли люди втомлюються від нового. Швидкі зміни в суспільному житті, постійні інновації переросли спроможність адекватного реаґування на них. Одним із способів сприяти сприйняттю "інакшого" є використання сталих образів, стереотипів, штампів, комплексів, якими живе пересічний обиватель. Або час від часу демонструвати одне й те ж, особливо коли воно видається не зовсім зрозумілим, то з часом інтерес поновлюватиметься. Це підтвердив ще один відео-монітор, розташований на риштуванні в захрестії. По відео можна було переглянути документально-художню зйомку Олега Гнатіва колективної акції під орудою Олекси Фурдіяка, Олега Воронка та Романа Михайлишина

Фрагмент експозиції. Крипта

М.Яремак в різних іпостасях

"Трансильванський пес", що відбулася 1998 році на "Сотці", в центрі міста. Унікальність зйомки полягає у відсутності монтажних та цензурних купюр. "Монтував" безпосередньо оператор, який фільмував на свій смак, за своїми ритмом та інтуїцією. Акція тривала біля 6 годин. Тривалість зйомки 37 хвилин, і весь сюжет читається з захопленням і легкістю, особливо не з телевізора, а на великому екрані.

Все-таки кіно буде?

У цій же кімнаті було виставлено живопис Володимира Мулика та Ростислава Котерліна.

Велике полотно Ростислава Котерліна "Вовчання ягняти" – програмна робота, парафраз назви відомого голлівудського трилера "Мовчання ягнят". Але нічого, що б нагадало фільм ми не побачимо – семеро дітей дитсадкового віку на задньому плані з характерними для часів совка новорічними вухами зайчиків-кроликів на головах, з цікавістю, навіть роззявивши писки, розглядають-дивляться поперед себе. На стіні позаду дітей видніється край дзеркала. На передньому плані стоять, принюхуючись одне до одного, ягня та вовченя. На підлозі між ними виростає невелика незрозуміла піраміда, від якої в усі боки розповсюджуються дивні флюїди. Діти очікувально мовчать, ягня зацікавлене, вовченя насторожене, дзеркало порожнє. Кого боятися?

Живопис Володимира Мулика, на перший погляд, стилістично найбільше випадав з концепції програми "Лагідного тероризму", хоча і мав декілька мілітарних сюжетів. "Легко бути Богом, важко будувати піраміди", "Нічне полювання на слона", "Велике полювання на малого лева", "Муха на зеленому столі", "Едем", "Полювання на срібного птаха", "Печальний похорон Великого Хробака", "А за вікном червоний день", "Леґендарний птах Бі", "Сержант Бертран". Сюжети переповнені літературності, оповідальності, доброї іронії. Немає таємниці, брутальності, епатажу. Картинки про існування дивних істот. Зображення зомбі, міцно сплячих з відкритими очима, для яких життя – це всього лиш довга депресія, а глибоко всередині – очікування смерті, яка позбавить депресії. Смерть – єдина надія від нудьги. Навіть спроби розфарбувати все це яскравіше та змоделювати нестандартні мізансцени приречені на провал. Ми не врятуємося від реальності мріями та спогадами.

Чому життя таке нудне?

В цьому світі головна причина росту скепсису та цинізму не в превалюванні логічного мислення, а в нашаруваннях в головах вражень від багатьох традицій одночасно, часто протилежних культур.

Постмодерн?

Тоді без тероризму таке життя безглузде.

Бути художником, бути глядачем, бути терористом, бути антитерористом.

Не бути.

Чи не в цьому сенс?

І не сподівайтеся. Далі буде.

Назар КАРДАШ, *художник, викладач дитячої художньої школи, Івано-Франківськ*

К.К. Чи є сучасне мистецтво в Івано-Франківську справді сучасним?

– Сучасному мистецтву в нашому місті нелегко бути сучасним. Воно постійно наздоганяє Київ, Захід, світове мистецтво. Наші художники перебувають в стані внутрішнього діалогу з тими, хто попереду, постійно звіряючись, запитують: "Чи приймуть в столиці те, що роблю, а як зустрінуть мене на Заході?" і так далі. Чи може митець в такому стані створити щось неповторне? Мабуть, що ні. Часом бракує мистецького досвіду, звичайної професійної грамоти. А звідки їм взятися, якщо немає якоїсь послідовної мистецької традиції. В багатьох випадках є бажання у художників вийти тільки на одному таланті. Для сучасного мистецтва лише таланту замало. Має бути присутня сучасна мистецька образна мова, виразності якої бракує у творах наших художників. Вона знаходиться ніби на стадії формування. Це можна порівняти з мовою дитини, яка тільки вчиться говорити. А ще наші митці знаходяться в ситуації ізольованості. Мистецтво і його творці ніби стали непотрібними світу, окрім дуже вузького кола шанувальників.

К.К. Виходячи з твого особистого життєвого досвіду, як ти вважаєш, загробне життя є?

– Так, життя після смерті існує. І мій життєвий досвід підказує, що до нього потрібно готуватися. Наше теперішнє земне життя і є великим приготуванням.

НАСКТ

Запрошує чи обурює?

"Походження світу", жіночий акт Ґустава Курбе намальований у 1866 році і спостережливо-іронічно сфотографований Жаном-Батистом Мондіно у 1998

Уявіть собі таку картину. Одного пречудового ранку всі мешканці вашого міста, інших міст і сіл усієї планети, потрапивши під вплив якогось "психотропного вірусу", раптово поскидають із себе увесь одяг і залишатимуться голими. Народ і влада, начальство та підлеглі, батьки і діти – усі будуть голі. Уявили? Коли ви прийдете на службу чи роботу, і побачите свого череватого шефа, із нових українців, у костюмі Адама, а його норовисту секретарку, що служить надійним захистом владного кабінету, – в костюмі Єви. Зрештою, з вами буде так само. Що станеться з людьми, коли вони раптово почнуть ходити роздягнутими? Як зміниться структура соціального розшарування, коли вже не ексклюзивні мешти модного дизайнера формуватимуть соціальний імідж особи? Чи буде тоді ще можливим формування культури споживання та відносин через фраґменти чи форми людського тіла, його пропорції, пластику? Зрештою, якими стануть сексуальні стосунки, і куди у цьому випадку культура витіснить сором? Сором'язливість, що зазвичай виникає, коли хтось одягнутий, а інший – голий. Але у найскрутнішу ситуацію потраплять, напевно, ті суб'єкти економічної діяльності, які нині успішно торгують оголеністю. Тобто порнобізнес, секс-індустрія, реклама і таке інше. Щоправда, "голь на видумку хитра". Адже можна сформувати новий попит. Наприклад, різноманітні еротичні журнали публікуватимуть рентґенівські знімки моделей, й таким чином сформується естетика тазових кісток, гомілок чи шийних хребців. Любителі порнографії переглядатимуть відповідне відео у рентґенівському режимі. Можливо це їх навіть збуджуватиме. І найбільш безсоромним буде демонстрування своїх "просвічених" кісточок широкому загалу.

Але полишимо утопію і повернімося у тут і зараз, тобто в культуру на початку XXI сторіччя. Культуру, якій властива мода на оголеність, в якій оголеність можна вигідно репрезентувати, продавати, і де нагота поступово стає явищем буденним.

У західній культурі обнаженість завжди була предметом особливого зацікавлення митців. Але якщо у минулі епохи художник, зображаючи оголене тіло, кидав виклик суспільству, то сьогодні голизною, здавалося б, вже нікого не здивуєш. Адже нею опікується масова культура.

В Україні інтерес народу до різноманітних "інтєрєсних" газет (для бідніших) та "Плейбоїв" (для заможніших) стабільно високий. Така преса розходиться доволі жваво. Вслід за "Фактами", "Бульваром" численні провінційні газети почали активно публікувати фото оголених дівчат, сподіваючись в такий спосіб розширити свою читацьку аудиторію. Як правило, такі фотографії подаються під гаслами на кшталт "краса врятує світ". Масова культура, експлуатуючи і тиражуючи тілесну оголеність, здебільшо профанізує її. Особливо якщо оголеність презентується неконцептуально, в лоба, банально. Шанувальники української попси і любителі голизни можуть придбати календар на 2003 рік зі світлинами оголених зірок естради та спорту, серед яких Ірина Білик, Кравчук (не Леонід Макарович, а Ел) та інші. Оператори фотолабів розповідають, що їм майже щодня доводиться друкувати якусь приватну аматорську фотоеротику, а іноді й порнографію. Очевидно, значний прошарок молодих українців полюбляє милуватися своїм (чи чужим) тілом на фото. Маскульт сформував стабільний попит і пропозицію на оголеність. Цнотливі і невпевнені заклики табуювати чи хоча б регламентувати цю сферу не знаходять адекватної підтримки в масах. Зрештою, на Заході ситуація подібна, хоча більш рафінована й структурована.

Демонстрація оголеного тіла, особливо якщо це заборонене, перетворює усіх нас на вуаєристів, підглядачів. Як можна спостерегти це на полотні фламандця Якоба Йорданса. Схоже на те, що дама прекрасно знає, що за нею спостерігають песик, двоє чоловіків. І глядач.

На початку року в Німеччині пройшла симптоматична виставка під назвою "Nackt" (перекладається як "Нагота", а якщо більш адекватно – "Наголяка"). Куратор Нільс Йокель (Nils Jokel) виставив на огляд понад 300 артефактів, що репрезентують оголене людське тіло і ставлення до нього, починаючи з першого тисячоліття до Різдва Христового й до наших днів. Першопоштовхом до виставки, як зазначив її художній керівник, став славнозвісний секс-скандал між Монікою Левінські та Біллом Клинтоном. "Ми живемо в суспільстві екстбіціоністів", – стверджує Нільс Йокель. Публічні розборки між президентом і практиканткою засвідчили, що цивілізація (принаймні західна) вступила у нову еру суспільної наготи. Американська преса, описуючи подробиці того скандалу, змагалася у красномовстві. Основним резюме було те, що Клинтон "спустив штани" перед американцями, і всі довідалися про його сексуальні уподобання.

Виставка викликала широкий інтерес та неоднозначну реакцію у німецьких глядачів і критиків. Оглядачі популярного часопису "Штерн" Аня Льозель та Герда-Марія Шонфельд присвятили цій темі велику статтю (Stern №6, 31.01.2002), вибрані фрагменти та ілюстрації ми пропонуємо вашій увазі, щоб порівняти тамтешній рівень полеміки на цю тематику з тим, який відсутній у нас.

Ad Marginem уривки з праці Жана Бодріяра "Спокуса"

Ми культура передчасної еякуляції. Усе більше й більше спокус, зваба в будь-яких аспектах, цей найвищою мірою ритуалізований процес, заглушується натуралізованим сексуальним імперативом, поступається місцем

"Ніколи обнаження не набувало таких масштабів, як тепер", – каже організатор захоплюючої виставки, присвяченої одній з найбільш хвилюючих в історії мистецтва і культури тем. Без сумніву. Але чи можна вважати це благословенням, чи може навпаки? Чи маємо ми соромитись того, що ми вже зовсім втратили сором? Світ схибився на роздяганні. З усіх боків спокуси – реклама все зухваліша, декольте глибші, а "зверху без" вважається мало не найкращим костюмом. Між привабливістю й спокушенням, хіттю й цнотливістю, скандалом і звільненням – історія роздягання.

Берлінський Love Parade щороку спокушає біля мільйона відвідувачів. Більшість учасниць обирають lep top

"Роздягайся, роздягайся!" – скандує натовп, звертаючись до молодої жінки, що намагається проїхати кабріолетом крізь гурт молоді, що перегородила вулицю. Це берлінський Love Parade. Нещасна стягає через голову футболку й збентежено посміхається. На загальний огляд виставлено її обвислі груди. Свист й аплодисменти. Оголена жінка залишається в машині. Берлінським Тіргартеном крокують жінки з оголеними грудьми. Назустріч відеокамерам суне парад задниць – демонструється навіть те, що і бачити не хочеться: тлусті черева, гусяча шкіра, обвислі ягодиці. Берлін святкує в юнацькому запамороченні, ніби забуваючи основний принцип сексуальності – еротичними є приховане і сором'язливе. Адже коли "випускають свиню", коли роздягання перестає бути подоланням табу і перетворюється на безсвідомі повсякденні рухи, коли перед твоїм носом трясуться голі цицьки – це вже не еротично, це вбого. Немає нічого примітивнішого, ніж розбещений натовп голих людей. Щось втрачено... Зараз панує тиранія роздягання. Вона охопила спортсменів, що роздягаються для фотографів "Плейбоя", літераторів, які рекламують власні твори в чім мати народила. Нещодавно подружжя видавців Ангеліка та Бенедикт

Ташен сфотографувалося в костюмах і позах садо-мазо: він на чотирьох з голою задницею, а вона – розмахуючи над ним нагайкою і трясучи цицьками.

Кожний третій берлінець хотів би сфотографуватися в еротичному фото, журиться "Berliner Zeitung" й тут же починає акцію. Це має такий вигляд: Ніколь, 25 років, перукарка, адреса Prenzlauer Berg, лежить на тахті в бюстгальтері й бікіні. Фотограф, якого вважають зіркою, задоволений: супер, чуттєво, чудово. Пані перукарка сяє, секс-символ Берліну готовий. "Сьогоднішня свобода дій силувана, комерційна, вбога, пласка, з обмеженим естетичним чуттям, себто – міщанська", – каже письменник Рольф Шнайдер. Має рацію.

Рекламний щит Benetton, що ніколи не виставлявся

Автентичний міщанський словник 50-х років бурхливо відроджується. До цього словника належить і слово курва. Існує ліга курвів. У нас є курви для боксерів, для журналістів, для вечірок, для російської мафії. І всі вони носять свій титул так само гордо, як і свої селіконові атрибути. Вони мусять розважати. Плюс авантюри з відомими людьми, фотографування оголеними, розхитування бюстом та задирання спідниці. Останнє найкраще робити, коли під спідницею більш нічого. Екс'гібіціоністи-чоловіки лякають жінок у темних парках, натомість жіночий екс'гібіціонізм визнаний публічно й не відлякує жодного чоловіка. Хіба що йому потрафить попасти на перформанс американської мисткині Анні Спрінкл, котра вже багато років поспіль влаштовує акції з детальної обсервації (інспекції) власної вагіни. Розвівши свої оголені ноги на сцені чи у виставковому залі, вона надає можливості будь-якому глядачеві причаститися таємницею, взявши до рук гінекологічне дзеркало.

Молода Софі Лорен пишалась своїм бюстом

І все це в країні, де ще в 1939 році підняли переполох, коли на одному з нью-йоркських цвинтарів з'явилася копія "Давида" Мікеланджело. Навіть автобус, що возив школярів, змінив маршрут. Щоб діти не злякалися, побачивши пеніс у статуї.

Коли в Америці ще діяв закон Haus Code, а це було з 30-х років, і цей закон забороняв наготу і сексуальні сцени в кіно. Щасливими безпосередній й імперативній реалізації бажання. Наш центр уваги змістився до лібідальної економіки, що лишає місце лише натуралізації бажання, приреченого або потягу, або машинному функціонуванню, але в першу чергу уявлюваному з його визначальними константами витиснення й звільнення.

Тепер вже не кажуть: "У тебе є душа, її треба рятувати", а:
"У тебе є стать, ти мусиш знайти їй добре застосування",
"У тебе є безсвідоме, потрібно, щоб "воно" заговорило",
"У тебе є тіло, ним варто насолоджуватися",
"У тебе є лібідо, потрібно його витрачати" і т.д.

Це вимога ліквідності, потоковості, прискореної оборотності психічного, сексуального і тілесного — точна репліка закону, що керує товарною вартістю: капітал має бути в обігу, ніяких фіксованих пунктів, ланцюжок інвестицій і реінвестицій не повинен рватися, вартість повинна іррадувати безперестанно — така сьогоднішня форма реалізації вартості, сексуальність же, сексуальна модель, є спосіб її прояву на рівні тіл.

Пітер Пауль Рубенс і його погляд на красу оголеності – "Три праці", що також піддавався в деяких країнах цензурі

"Маха оголена" Франсіска Гойї могла принести багато неприємностей автору з боку інквізиції

Зрозуміло, немає ніякої спокуси ні в порно, ні в сексуальних торгах. Вони огидні, як нагота, огидні, як істина. Усе це розчарована форма тіла, так само як секс скасована і розчарована форма звабли, як споживча вартість розчарована форма речей, як реальне взагалі скасована і розчарована форма світу.

Наготі ніколи не скасувати спокуси, тому що моментально вона перетворюється на щось зовсім інше, в істеричну прикрасу зовсім іншої гри, що залишає її далеко позаду. Усі наші знаки, здається, кинулися сьогодні, як тіло в наготі, як зміст в істині, до остаточної і рішучої об'єктивності, ентропічної і метастабільної форми нейтрального — що ж ще собою являє оголеність, ідеально-типове тіло періоду відпусток, розпростерте під сонцем, теж нейтралізованим до простого гігієнічного засобу, бронзовіючи пародійною демонічною засмагою?

Оголене тіло: церква завжди вважала його показ зухвальством, а студентські рухи 60-х, поєднуючи голе тіло з нечесаною шевелюрою, провокували порядних громадян. Ще й досі всі бунтарі впевнені: не всі, хто прилюдно роздягається, правий, але нікого в цьому випадку неможливо проігнорувати.

наслідками цієї заборони було те, що режисери змушені були придумувати щось особливе, щоб, не ламаючи заборону, показати на екрані щось заборонене. Цьому законові ми завдячуємо, згадуючи еротичні сцени між Гампфрі Боґарт і Лаурен Бакалл, Інґрід Берґман і Ґреґорі Пеком, Гарі Купером і Марлен Дітріх. Це і досі класика кіно. І завжди дами були одягнуті. Навіть цибаті блондинки Гічкока від Ґрейс Келлі до Кім Новак випромінюють більше сексуальної енергії, ніж голі стегна Шарон Стоун. Притому, що "Основному інстинктові" лиш десять років. Коли в середині 60-х закон Haus Code було скасовано, багато режисерів перестало напружувати свої мізки й почало показувати голі цицьки та геніталії в копуляції. А фільми кращими не стали.

Щоб вижити, реклама постійно змушена ламати усталені табу. На одному з рекламних плакатів у Франції було зображено отару овець, посеред котрої на чотирьох стоїть оголена жінка. І слоґан: "Я б хотіла мати пуловер". Більшість опитаних в Німеччині шокує й відштовхує реклама, в якій недоречно використовується оголене жіноче тіло. І конфузить. Адже надмір сексу збуджує передовсім чоловіків віком від 14-ти до 29-ти років які, пожадливо спостерігаючи оголені фраґменти тіла, не завжди розуміють, чому внаслідок цього вони мусять купувати целофанові пакетики для пилососа.

Фотосерія "Дискобокс" Лені Ріфеншталь 1926

"Ніколи ще не показували так багато голих тіл", – каже й Нільс Йокель, куратор виставки "Nackt" ("Наголяка"), що відкрилася 1 лютого 2002 року в Музеї мистецтв та ремесел у Гамбурзі. Експозиція демонструє артефакти, що ілюструють ставлення цивілізацій до неприкритого тіла протягом трьох останніх тисячоліть. Давньогрецькі розписи, зображення святих на християнських вівтарях, японські еротичні ксилографії, фотографії Лені Ріфеншталь, присвячені культу тіла, сучасна світська еротика у виконані папараці. Отже, голі тіла.

Виставка в Гамбурзі має на меті з'ясувати, чому саме оголене тіло зачаровує як митця, так і глядача. Наш висновок такий: це спокуслива суперечність, з якою наша культура сприймає оголеність. З одного боку, внаслідок первородного гріха нагота вважається чимось нечистим і грішним. З іншого – це наш первинний стан, а отже є природною, здоровою і чистою.

Скільки оголеного слід демонструвати? Міра в зображувані чи показі реґулюється приписами й табу. Та чим більше стирається межа між приватним і суспільним й повна доступність стає часткою індустрії розваг, тим свавільніше повсюдне роздягання.

2000 років у західній культурі домінували чоловічі акти. Тоді й почався цей ажіотаж довкола оголених чоловіків. Це почалося з Олімпійських ігор в античній Греції за 720 років до Р.Х., де атлети гасали-змагалися стадіонами голі-голісінькі. Свято для митців, які сумлінно різьблять героїв із мармуру. Тепер чоловікам важко. В античні часи малювали й ліпили переважно героїв, або щокастих хлопчиків. Та приблизно 200 років тому в мистецтві почали домінувати жіночі акти. В повсякденні обидві статі використовують старий пароль культури голого тіла: Не можна закопувати своє тіло в одяг – треба радісно оголювати його. Щоб воно розцвітало при світлі дня.

У кожну епоху, навіть у найсуворіші часи, митці знаходили різноманітні трюки, щоб зобразити оголене тіло. Вони вишукували теми, проти котрих навіть найбільш занудні проповідники моралі не мали арґументів. Так, у Середньовіччі найулюбленішими об'єктами зображень біблійної історії були Адам і Єва. Святих, яких катують оголеними на вогні чи протинають стрілами можна було бачити на стінах у багатьох церквах. Гріхи і пекельний вогонь – ще одне поле для зображення людського тіла. Та й навіть дорослого Ісуса часто зображали з ледь прикритими череслами. І тільки Бог завжди залишався одягнутим.

"Герой" класичного періоду Арно Брекера пропагував культ тіла та духу

Навіть у пуританську вікторіанську епоху зображення голого тіла було можливим. Королева Вікторія реґулярно дарувала Ґеґелю: "Подібно до того, як на поверхні людського тіла, на противагу тілу тварини, скрізь розкривається присутність і биття серця, так і про мистецтво можна твердити, що воно виявляє дух і перетворює будь-який образ у всіх місцях видимої поверхні тіла в очі, які є відображенням душі". Значить, немає і не може бути наготи як такої, немає і не може бути оголеного тіла, що було б тільки голим, — немає і не може бути просто тіла. Як у тім анекдоті: біла людина запитує індіанця, чому той ходить голий, а індіанець у відповідь: "У мене все — обличчя". У нефетишистській культурі (де відсутня фетишизація наготи як об'єктивної істини) тіло не протиставляється, як у нас, обличчю, яке одне наділяється поглядом і взагалі заволодіває всіма багатствами вираження: там саме тіло — обличчя, і воно дивиться на вас. Тому воно не може здаватись непристойним, тобто навмисно виставлятись наголяса. Воно не може бути побачено голим, як і у нас — обличчя, тому що в дійсності воно є символічна завіса, тільки це і ніщо інше, і спокуса народжується саме в грі таких завіс, коли тіло скасовується "як таке". Тут заграє спокуса — але її немає там, де завісу зривають в ім'я прозорості (чи бажання істини).

Нерозпізнаність тіла й обличчя в тотальній культурі примарного — розрізнення тіла й обличчя в культурі змісту (тут тіло стає монструозно видимим, робиться знаком монстра на ім'я бажання) — потім тотальний тріумф цього непристойного тіла в порнографії, аж до повного стирання обличчя: еротичні моделі й актори порнофільмів не мають обличчя, вони просто не можуть бути ні красивими, ні потворними, ні виразними — усе це несумісне з жанром, функціональна нагота стирає все інше, залишається лиш видовищність статі. У деяких фільмах дається просто крупним планом коїтус у супроводі утробних шумів: саме тіло зникло, розлетівшись на самостійні частини-об'єкти. Обличчя, неважливо яке, тут недоречне, тому що порушує непристойність і відновлює смисл там, де все спрямовано на повне його знищення в дикій несамовитості статі

Михайлов нехарактерним чином інтеґрує власне тіло у серії оголених "Я не Я", яку було зроблено у 1993 році, в якій він поміщає себе як суб'єкта, театрально позуючого, з Дяґілєвською артефакцією, жестикулюючи таким опорам, як штучний фалос та меч у самоеротичній грі. Хоча у цій серії фігурує оголений чоловік, ці зображення неможливо визначити як порнографічні, оскільки вони являють образ літнього чоловіка, що бере участь у грі жестів, грі, що позбавлена "молодої атлетичності".

М. Кузьма

Варто було б написати критику сексуального розуму, чи краще генеалогію сексуального розуму на манер ніцшеанської генеалогії моралі, тому що це і є наша нова мораль. Ми могли б сказати про сексуальність як про смерть: "Це звичка, до якої свідомість привчили не так давно".

своєму чоловікові фіґурку оголеної вершниці.

Багато творів було намальовано не для широкого загалу, а лишень для замовника чи вузького кола знавців. Найвідоміша з них "Маха оголена" Франциска Ґойї належала колекціонерові, котрий брав її з собою під час подорожей для збудження. І полотно Ґустава Курбе "Першооснова світу", де зображено жіночий торс зі сміливо розкинутими ногами, належало до приватної колекції. Цей скарб утримували під завісою, ховаючи від цікавих очей і від обурення. Ще до початку XX століття на репродукції картин Тіціана і Рубенса у деяких європейських країнах було накладено арешт. Еротичні фрески Помпеї, де зображалися чоловіки із монструозними пенісами, були відкриті для огляду лише у 2000-му році – Ватикан рішуче протестував проти цього. У 60-х роках виник нездоровий ажіотаж навколо картини Ґеорґа Базеліца, на якій був зображений онаніст. У 1990 році Джефрі Кунс привіз на бієнале у Венецію дерев'яну скульптуру, що зображала статевий акт художника зі своєю дружиною Чічоліною. Зараз значно відвертіші фотоакти Кунса, що виставлені у Гамбурзі в "Наголяка" викликають здебільша лиш збентежену посмішку відвідувачів. Що сьогодні ще може знітити глядача? Неприйнятним видається поєднання сексу та насильства, як на форматних фото японця Нобуйоші Аракі, де оголена дівчина підвішена до стелі за ноги і туго зв'язана линвами. У Японії зв'язані жінки вважаються дуже еротичними і в жодному випадку не відштовхують глядача. Та горе митцеві, який наважився показати волосся на геніталіях. Таку картину одразу заборонять. У Японії це табу. Американців натомість шокують неголені підпахви. Відразними в епоху культу тіла вважаються в'ялі, обвислі тілеса. Стара зморшкувата шкіра. Шрами, рани, нагноєння.

Коли американка Матушка продемонструвала по ТБ свої груди після того, як одну з них було ампутовано, це викликало більший скандал, ніж оголені груди будь-якої молодої кінозірки.

І якщо хтось фотографує життя

На думку папістів, розписи Сікстинської капели у виконанні Мікеланджело у 1541 більше б пасували для бані чи трактиру, а не для папської резиденції. Тому свого часу і вживалися спроби "підправити" працю Титана Відродження домальовуваням одягу.

Георг Базеліц. Онаніст

найбідніших, бомжів, – то це вже багато робить фотограф з України Борис Михайлов. Організаторам виставки в берлінському "Домі культури світу" довелося навіть закрити доступ дітей та підлітків до деяких приміщень виставки з роботами цього фотографа. Здуті від голоду тіла, нариви на пенісах, рани від бійок, алкогольні абсцеси – і тут ексґібіціонізм, та в цьому випадку про чуттєвість не йдеться.

Нове велике табу з'явилося недавно. Це нагота дітей. Один з найгучніших минулорічних скандалів спричинили фотографії англійки Тірні Ґірон. Вона виставила у лондонській "Саачі Ґалері" фото своїх дітей віком чотирьох і шести років під час гри на пляжі. Поліція заявила, що це дитяча порнографія. Двадцять років тому на це ніхто б не звернув уваги, тоді проблема сексуального зловживання дітьми не обговорювалася.

Насправді намальовані чи виліплені голі фігури справляють глибше враження, аніж живі ґрації з рекламних кліпів. Їхні треновані, або вміло зняті тіла настільки ідеальні, що їх вигляд ніколи не викликає обурення, навпаки – недовіру. "Бути виставленим наголяса для загального огляду означає перетворити свою шкіру й своє волосся на одяг, який неможливо зняти", – пише англійський письменник Джон Берґер. І справді, коли голлівудські зірки майже голі крокують червоними килимами, або возлежать на сторінках глянсованих журналів, незахищена бездоганна шкіра на них має вигляд вбрання от кутюр. Жодної еротики. Лише голизна.

Обсцесії, покарання й муки: із серії фоторобіт "Зв'язані дівчата" (1983) японця Нобуйоші Аракі. Брутальні інсценізації Аракі, елеґантна еротика Ґельмута Ньютона: мистецтво заграє з нашою жагою до підглядання, щоб викликати чуттєве збудження, або ж шокувати.

Краса – річ, котра самознищується сама в собі, це її виклик, котрий ми можемо прийняти лишень ціною безглуздої втрати – чого? – того, що нею не є.
Без залишку поглинута доглянутістю, краса заразна і заражає миттєво, тому що в своїй надлишковості виходить з себе, а всяка річ, що виступає з себе, потопає у таїні і поглинає все оточення.

Секс усюди – лиш не в сексуальності

Ролан Барт

Очевидно, німецьке суспільство не поспішає поділяти думки оглядачок тижневика "Штерн". Бо вже наприкінці року в таттешніх музеях та екскурсбюро з'явилися оголені екскурсоводи. І ця подія не викликала жодних протестів у глядачів та туристів. До сказаного слід додати, що ця ідея неабияк схвилювала українських музейників, котрим дуже хочеться навернути до своїх закладів збайдужілу публіку.
Тіло – невичерпне джерело людського самопізнання. Оголене тіло – це лише перша поверхня на шляху до глибшого самоусвідомлення людини. За певних обставин ця перша поверхня може стати останньою поверхнею – перепоною, яка провокуватиме різні збочення не лише для однієї людини, але й усього суспільства. Коли, наприклад, не вбрані засуджуватимуть голих, а навпаки.
Кожний має з'ясувати, чи треба зациклюватися на тому, що на поверхні?

«МИСТЕЦТВО», «БАЗАР» І «Я»

БУДДА

Цей текст мусив з'явитись років із п'ять тому. Але чи то напруга зовнішніх обставин була недостатньою, чи внутрішнє бажання кволим.

Зрештою для появи тексту тепер можна відшукати три основних причини.

Перша з них досить банальна — звичайнісіньке соціальне замовлення під черговий альманах «Кінець...». Записав Сангіт (той, що для сторонніх Анатолій Звіжинський) розмову зі мною на диктофон, але то вийшов монолог. Він достатньо живий навіть у «твердому» варіанті, і все ж не та енергія, не діалогічна. Згодом колеґіально прийняли рішення здублювати ідею у більш суворій формі: такого-собі есе у стилі «потік свідомості».

Друга причина суто «історичного» характеру. Для мене Франківськ не просто одне із знайомих міст. Є щось метафізичне у багатьох «співпадіннях», пов'язаних з перебуванням тут. Для прикладу хоча б таке: вперше приїхав до Прикарпаття взимку (здається, то були студентські канікули, виходить, січень–лютий 87-го) з коханою. Тиждень на турбазі у Яремчі, і далі через Франківськ до Львова. У місті був з першої дня до якоїсь-там години вечора. Вже перед поїздом зайшли до кіна: то було індійське бойовище з назвою «Як три мушкетери». Що можна запам'ятати у місті за декілька годин? А скільки з того пригадається вісім років по тому? Тим дивнішим було прийти влітку 95-го до майстерні майбутнього редактора «Кінця...» (Ростика, тобто) і впізнати у споруді той самий кінозал. Куди там, кажуть, ведуть усі дороги?

І, нарешті, остання «причина», просто екзистенційна: зараз є енергія, є майже готова й відредаґована розмова (чи то інтерв'ю), з якою вже не варто щось робити, бо це як працювати портрет після певного етапу — змінити щоб то не було вже неспроможний, лише возюкаєш олівцем по сто разів на одному місці, як і не зіпсуєш, то все одно не «покращиш» нічого, ліпше вже узяти новий аркуш.

Ну от я й узяв ...

Пригадую, була така старовинна франкська (не станіславська, а паризька) кінуха, звалася, здається, «Історія подружнього життя». Там у першій серії чоловік розповів історію власних страждань (бо чим же ще може бути подружнє життя, якщо воно, звісно, не симулятивна соціальна фікція). Ну так от, він, бідний, наївся того, ну, там, «нещирості», «зради» усякої і все одно, значить, «любить» (чи то звик і влип), йолоп такий. У другій серії вона («блядюга», «зрадниця» клята) розповідає «ту саму» історію у власному баченні: хто бачив кіно — знає, хто не бачив — здогадався вже, що тепер вже хлоп виглядає останнім гадом, а бідна дівчинка — мученицею.

Це я усе до того, що сам кінчений суб'єктивний ідеаліст і вприту не бачу нічого, окрім власного «Я». (Та, власне, нічого більше й нема.) Ну і подальший текст — суцільна майя. Не те щоб фіґня яка (ще й яка нефіґня!) чи фікція, а таке, що не перевіриш, фіґня воно, фікція, ілюзія чи ще щось. Коротше, майя, і все тут.

Тому й розмова піде про три «фундаментальні фантоми» європейського его, три дракони, про змиїв непереборних: «*мистецтво*», «*базар*» і «*я*».

Усе, про що йдеться — розповідь, історія мого кохання з франківською ситуацією. Ух, пам'ятаю, як нудило й мкнуло закордонних засранців на першій конференції Марти з приводу відкриття ЦСМу соросівського від цього слівця: для них ця «ситуація» була гірша від візантійської «благодаті» — нічого не означає і вживається де не ліньки. А як на мене — воно класне, навіть краще за льотарівське «codition»(1).

Отже, «МИСТЕЦТВО».

Почну з нього не випадково, оскільки це єдиний з трьох концептів, який може претендувати хоч на опосередковане відношення до «реальності».

Якщо уявити, ніби той невизначений і маловиразний (сьогодні) *art* дійсно існує, то в нього за стандартною культурологічною схемою мусить існувати три ієрархічних рівні: *сенсорний*, *почуттєвий* та *знаково-семантичний*.

На *сенсорному* рівні можливо триматись більш-менш впевнено, оскільки тут ми маємо справу, як то кажуть, з корпусом пам'яток. Щоправда, пам'ятки ці необхідно було б інтерпретувати як саме «зразки мистецтва», а воно, бля, саме визначається через ці «речові докази». Ну то ми, з суто прагматичної точки зору, визначимо попередньо усяку річ такого типу, як спецовий (чи то технічний, чи то магічний) пристрій для здійснення впливу на сенсорні канали (систему відчуттів: зір, слух, смак тощо). Звісно, така модель сприйняття являє нам її носія («гомо сапієнса») дещо спрощено механізованим і тому відгонить біхевіоризмом: виходить, що ця істота не має свободи сприймати, і можливо запускати її чуттєву систему штучно своєрідним стартером. Хоч це і суперечить теорії дядька Ґібсона (2), спробуємо надалі показати, що і така думка має право на висловлення.

Зрозуміло, не має ніякого значення, чи будемо ми вважати такі «магічні машинки» створеними навмисне для нейрогенного впливу (на зразок тибетських мандал, африканських тамтамів чи оп-арту), чи матимемо справу з «високим мистецтвом», довкола якого купа понтів та «гнилих базарів» про соціокультурну роль «мистця», різноманітні «духовні пошуки», «просвітницько-виховну функцію» (ще написати «тощо», і мене знудить). Тобто без різниці свідомо чи несвідомо створюється те апаратне забезпечення, сутність його дії від того не змінюється, а сама дія лишається фундаментальною (і часто-густо єдиною) реальністю отого арту.

Окрім того, можна сказати, що така реальність ніби як «метафізична», позаяк має кумулятивний характер і не піддається часовим вимірюванням (в усякому разі історичним): існуючи як тотальна можливість, вона може бути проявлена, оформлена, «прочитана» чи лишатись у потенції. Доки існує сприйняття, існує і можливість впливу на нього. (Не знаю, але не виключено, що ця можливість не залежна навіть від наявності у Всесвіті істот з розвиненою сенсорикою.)

Тепер про *почуття*. Їх ще називають емоціями, а подію, яка відбувається з живою істотою при зміні чуттєвого «стану» — переживанням. Подібного роду «штуки» в європейській літературі допоки не знайшли адекватного тлумачення. Щось «накльовується» у роботах Р.Вілсона (3), але й він потрапляє у пастку «теоретичного» опису. Хоча це усе ж таки величезний поступ у напрямку осмислення тих методів роботи з творчими спроможностями людини, які з прадавніх часів культивуються на Сході.

Ми хоча б приблизно можемо уявити собі практичне втручання у роботу сприйняття (наприклад, спробувати просувати у визначеному напрямку власну чутливість, так би мовити, «розвивати сенсорні канали», збільшуючи їхню чутливість, пропускну здатність на вході). Але практичну роботу з емоціями уявити собі майже неможливо. Як можна штучно викликати почуття?

І це фундаментальна проблема, яка вирішувалася у кожній культурній традиції абсолютно своєрідно. Оргіастичні містерії на діонісійських святах у Давній Елладі, робота з енергією у різноманітних відгалуженнях тантризму від індуїстської «Кама-

1. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна.- М., СПб.: ???, 1998

2. Джеймс Джером Ґібсон, американський революціонер у галузі психології сприйняття. Основою його теоретичних суджень став висновок про неперервність та активність роботи сенсорних каналів живої істоти. Найгостріше він полемізував з представниками американського біхевіоризму — течії, яка спиралася на модель психіки «стимул-реакція». Ґібсон стверджував, що процес сприйняття неперервний і активний, тому поняття «стимул» спотворює його розуміння. Роботи Ґібсона — вишуканий «зразок» постмодерної теоретичної думки як зі змістової, так і з формальної точок зору (Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. – М.: Прогрес, 1988)

3. Уилсон Р.А. Психология эволюции.- М.: Янус, 2001

сутри» (сексуальною, породжуючою) до шаоліньських та самурайських бойових мистецтв (аґресивно-бійцівською, вбивчою, знищуючою), ритуали ініціації — усе це, тою чи іншою мірою, можна пов'язати з подіями сильного переживання, екзистенційного оформлення людського. Найближча для нас назва процесу, який відбувається при цьому — *катарсис*. Слово має грецьку етимологію, але сутнісно відбиває усі відтінки, необхідні для розуміння реґіональних та історичних особливостей того, що дає свідома робота з емоцією: глибоке проживання, очищення чуттєвості, з'єднання учасників процесу у спільному пориві.

А до чого ж тут мистецтво? Насамперед, катарсисна подія — це чергова сходинка у «технології» внутрішньої роботи: спочатку — апаратне забезпечення, механіка, потім — енергетична мережа для підключення апаратури. Катарсис — завжди співпереживання, встановлення інтерсуб'єктивного контакту: глядачів з актором, акторів — між собою та режисером. Можливе навіть співпереживання з давно минулим: наприклад, майстром візантійського іконопису чи китайського «шан-шуй» (4), де самий «твір» виступає як канал зв'язку.

Суб'єктивність європейського модернізму — постромантичний (чи, можливо, просто пізньоромантичний) пошук першоджерел художньості у напрямку, вказаному Ніцше: діонісійська пристрасність на противагу аполлонічному розумуванню. Виродження модернізму відбулося не як втрата якихось формальних чи пластичних орієнтирів, а як втрата емоційності (у стандартному знавецькому «базарі» — естетичного переживання): концептуалізм не стільки додав сенсів (ні хріна він не додав), скільки знищив простір спілкування, перекрив енергетичні мережі — егоїстичні «понти» з'їли арт зсередини, створивши своєрідну квазіелітарну тусовку (теж мені, бля, «езотерики» трансаванґардові).

Сьогодні доводиться мати справу з «поламаною механікою»: з одного боку — старовинні машини, коди запуску яких втрачені, тліють собі по музеях (сходіть туди — там дух, як на цвинтарі), з іншого — новітні засоби (тим потужніші, чим ближчі за принципом роботи до давніх зразків, фактично — їх нездалі копії), на кшталт дискотек, реклами, порно, які використовуються хрінзна для чого.

З каналами, які не здійснюють ніяких зв'язків, справа ще гірша: якимось «методом тика» знайшли спосіб лоскотання інстинктивних потягів і замість катарсису дають довбаний «відпочинок» (оттяг, розслабуху, знімають напругу там, де її необхідно загострити до межі і катарсувати), така собі ефірна мастурбація (5).

Істинно, уся західна цивілізація — величезна психотехніка *ні для кого*, створена *ніким*.

Знаково-семантичні виміри мистецтва вже за самою назвою нагадують про комунікацію, схоплену у її тотальності, завершеності: засоби (речовий вимір), зв'язки (діяльнісно-процесуальний) і, нарешті, саме повідомлення, форма-зміст-сенс (мова). А це останнє з необхідністю передбачає і того, хто формує, вкладає зміст, бачить сенс усього вкупі: без різниці хто він — відправник чи адресат.

В Ольги Фрейденберг було слушне зауваження про продукування міфу первісними народами у єдності трьох його вимірів — речовому (фетиш, амулети), ритуальному (обряди, свята) та словесному (переказ) (6). Арт сьогодні являє собою гіперміф: субпростір, кібердію, квазімову.

Мову тут варто розуміти у найширшому з можливих сенсів: об'єктивно — як частину Всесвіту (він, звісно, за таких обставин аж ніяк не найбільша «річ», а, швидше, найтриваліша подія), як специфічне явище; суб'єктивно — єдину можливість для людини бути свідомою, тобто, свідчити словом, дією, оточенням саму себе як початок «нового» у тому Всесвіті.

4. Шан-шуй — жанр китайського «живопису», ікона, яка передає потік Дао через стосунки водної (інь) та земляної (ян) стихій. Європейське тлумачення таких «пристроїв», як пейзажів — межа невігластва, яскрава демонстрація безсилості будь-якого трансценденталістського (узагальнюючого) «базару» (про це — трохи згодом).

5. Як у анекдоті про того жида, що жалівся рабину на важкі житлові умови. Рабин (от ще психоаналітик) порадив до хати, де мешкав з десяток людей, завести ще й козу. За тиждень жид прибіг, рве останнє волосся з пейсів і просить дати якусь кращу пораду, бо вже несила терпіти той жах, що зчинився після першої. Рабин порадив прибрати з домівки худобу. Наступного дня жалісник цілував рабинові ноги і дякував за «мудре вирішення» його проблеми.
До речі, сучасні психотерапевти, як на мене, не здатні навіть на таке.

6. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.:АН СССР,19?

Тут необхідно накинути таку собі «модель» отого Всесвіту як охірєнного руху в самому собі. Оскільки я не просвітлений, то й цикати не буду про справжню містику, а просто скористаюсь послугами діалектичного матеріалізму.

Ну то уявіть собі оті рівні руху матерії, починаючи від фізичного (ну там усякі «атоми ті скачуть собі на всі боки і стикаються між собою мільярди разів на секунду в кожному кубічному міліметрі...безсистемно, та оскільки в кожній шпаринці їх мільярди мільярдів, тьма-тьмуща, то, до речі, з цих стрибків і підскоків складаються, між іншим, внаслідок чистої випадковості, вагомі конфігурації... Чи знаєш ти, йолопе, що таке конфігурація?») (7).

І така хрєнотєнь могла б собі тривати до безмежжя, але хтозна чого їй знадобилося (сам знаю, що то анімізм примітивний, але нема куди подітися — «закортіло», «заманулося» не найкращі, так само як мудрагельське «стрибок з переходом кількісних змін у якісні») ущільнитись до стану речовини (це я до того, що швидше підтримую енергетично-хвильову теорію і тут ніби як не матеріаліст — до речовини енергія перебувала у стані ніякому; «елементарна частка» — така сама натяжка, як і «закортіло»). І якщо оті мезони й нейтрино байдужі як до напрямку, так і до оберненості змін, чи то руху (та й ці зміни ми можемо констатувати лише опосередковано — через прояви на наступному рівні; це фактично значить, що їх констатація абсолютно беззмістовна), то речовина однозначно «триває» і «простягнена»: ми виділяємо її агреґатні стани (газ, рідина, кристал). Але того замало, оскільки за певних випадків так звані «хімічні реакції» набувають характеру необернених змін — туди можна, а назад вже ніяк (в усякому випадку стосовно тої самої частини «всесвітньої матерії»).

(*Оце тут буде короткий відступ, бо вже відчуваю, що почав «грузити». Ніби як «Остапа понєсло».* Я, звісна річ, аж ніяк на вважаю, що мої слова хоч якось відбивають реальний стан справ: насамперед тому, що ніяких «станів» просто не «існує»; і, по-друге, тому, що «об'єктивна діалектика» змін у Всесвіті, як на мене, в принципі не може бути «відбита» суб'єктивно — або моя думка стає усепроникною і усеохопною водночас, або нехрін навіть намагатись «відбити». Слова, за таких обставин, лише свідчать, чого саме хоче *те, що говорить*: комусь щось втюхати і потім його, втюханого, використати; або, можливо, здобути насолоду від переконання у своїй розумовій вищості, потішити его (хоч, насправді, то лише найкраща вербальна

7. Лем С. Кіберіада. – К.: Дніпро, 1990. Тут, без сумніву, можна було закінчити на «вагомі конфігурації», але ж яка гарна кода про йолопа? Хіба ж я міг її не вставити? Тим паче, що далі той йолоп говорить, що він «не якийсь неотесаний розбійник, а дипломований». Мабуть, Подерв'янський добряче Лема начитався. Чи то вони «духовні родичі».

вправність: це, взагалі-то, і є розум); чи може, все ж таки, це бажання поділитись, здійснити нездійснене і таким чином переступити межі власного «розуміння». Корочє, самі слова — фіґня, а з тим, *що* може бути *за ними*, все одно розбиратися читачеві).

Далі, за якихось там обставин, «з'являється» біологія — рух вже не просто має визначений напрямок, але й небайдужий до послідовностей та швидкості. Живе за самим визначенням триває у часі: бактерія — хвилину (ну я, насправді, не знаю скільки), а потім ділиться; метелик — добу; примат — декілька десятків років.

І от тепер найхитріше: безсумнівно, думка десь там у аксонних (8) ланцюжках совається, а як зрозуміти оте совання — неясно. Дострибалися...

Коли доводиться про це розповідати студентам, я використовую два образні приклади.

Фізичний Всесвіт — хлібина. Хімія — пліснява на її поверхні. Якщо відірвати один грибочок отої плісняви і збільшити до розміру хлібини, то біологія — пліснява на поверхні цього останнього. Ну і далі так само. Це щоб дати уявлення про масштаби.

Тепер так, фізичний рух — потяг, що їде по колії, замкненій у коло. Потяг теж зчеплений у кільце. Прибираємо поперечні стінки у вагонах, прокладаємо по їх підлозі рейки і запускаємо по цій колії наступний потяг — це хімічні процеси. Так і далі: кожного разу збільшується швидкість і наступний рівень не помітний з попереднього — тварина не здатна побачити людину, їй видно лише тварину виду приматів (тьху, звісно не те, щоб вона там види розрізняла, просто бачить).

Десь там у Барта (9) є шматок про те, як хто бачить море: митець — як пейзаж, рибалка — як важку роботу, турист — як розвагу. Якийсь там «самець» записний взагалі його не бачить — тільки курвів на пляжі. Ну то й гадайте, чи чутно з рівня «хочу лишитись яким є, лише приберіть цього підара і хуйню, яку він наробив», що проповідує Христос?

З іншого боку, очевидно, природі байдуже чи бачить конкретна істота хоч що-небудь: якщо їй і було щось треба, то їй достатньо одного Будди. А були і Лао-Цзи, і Заратустра...

Однозначно помітні три важливі речі. Насамперед те, що кожний наступний рівень може (до певної міри) управляти попереднім: розум — емоціями, емоції — фізичним тілом. Друге те, що механіка без мережі зв'язків буде безглузда, а ці останні — без повідомлення. Найцікавіше ж те, що розум явно не є ключовою ланкою, та й сенс повідомлення не перебуває у його межах (10). Семантика або наперед безнадійна справа — шукати керунки для думки у межах її апаратного забезпечення (у тварини — творця), або вона найглибша містична традиція пошуку людського (ну цим вона однозначно поки що не є).

Але, як це не дивно, саме семантична катавасія народила можливість трансценденції мистецтва. До моменту смислових пошуків мистецтво фактично є шматком природи. Виходить, що усяка можливість являє собою одночасно і небезпеку: ми «можемо» лише у тому сенсі, що можемо й «ні» (тобто не зможемо). Продукуючи більшу свободу (тут, на жаль, доведеться апріорі прийняти художню діяльність як творчість, а творчість — як розгортання свободи), ми з необхідністю породжуємо небезпеку загубитись у ній. І тоді яка вже це свобода?

Навіть перші форми продукування, культивування проявляють цю суперечливу природу людської діяльності: людина вкладає зусилля у траву, і трава стає зерном. Тут звичайнісінький правнук примата уподібнюється до Бога, бо створює те, чого не було б без докладання людської ініціативи. Але як тільки діяльність зупиниться і трава знову почне самокультивацію, вона швидко стане дикою, об'єднається з природою.

Тепер лишень уявіть, що трапиться у випадку, коли одомашнені мавпи почнуть самі себе «культивувати»: вони спочатку неминуче відірвуться від природи і втратять гармонію з нею, а потім навпомацки шукатимуть способи вторинної гармонізації, спробують «культивувати природність».

8. Аксони — то ніби такі «штуки» (чи то клітини, чи тільки частини нейронних клітин мозку), але, з іншого боку, зовсім і не «штуки», а лише зв'язки, чи, того гірше, — рух речовини. То як ноги «об'єктивно існують», а хода — ні.

9. Ой, даруйте, не пам'ятаю де саме. Здається, у «Міфологіях». А взагалі-то непоганим прикладом міг би бути анекдот про курву, яка на пляжі запропонувала токареві (він до неї під'їжджав) уявити, що довкола нього аж до обрію верстати, верстати, верстати...

10. (Тіко не думайте, що я такий розумний — просто нещодавно почитав Рассела). Є така теорема Геделя про те, що неможливо довести істинність арифметики засобами її самої. Необхідне доведення формулюється на наступному теоретичному рівні. Так то лише теорія — навіть уявити собі не можу звідки і як виникають речі, подібні до символіки Дао. А вона є ключем і сенсом будь-якого повідомлення, приналежного далекосхідній культурі.

Гайдеґґер бився з традицією вживання термінів не один десяток років, але терміни перемогли: дядько шукав «витоки прекрасного», а лишилось «мистецтво». Єдине, що слід вважати безсумнівною вдачею, так це, мабуть, думку про надмірність, непотрібність краси. Вона у цьому подібна до Всесвіту: він так само невідомо якого хріна існує (теж гайдеґґерівське «основне питання філософії»: «Чому буття, а не ніщо? Адже ніщо простіше». Геть заплутався бідолашний, його б до дзенського монастиря відправити...)

Ну так от, саме надмірність породила спочатку виділення окремих феноменів у «заповідну зону» (нема що казати, недаремно, оскільки Джотто, Дела Франческо, Леонардо, Вермер — то «об'єктивне мистецтво»), а потім — додаткову культивацію вербалізованих пошуків сенсу надмірного: тіло прагне фізичного безсмертя (звісно, не саме — з подачі розуму), емоції — сталості й однозначності (бо розум метушиться між полюсами «кайф-біль», а заспокоюється при перемозі хоч якоїсь там однозначності), думка — дійти власного кінця (а це одночасно і її джерело).

Саме ці прагнення і породили «БАЗАР» — спробу змоделювати справжність, повторити природу, *мімезис*.

Міметичне враження (імпресія) у задумі греків мало супроводжувати катарсисне вираження (експресія). Але з втратою катарсисного переживання (діонісійського компоненту) мавпування природи перетворюється на проект її перероблення за визначеним принципом. І оскільки цей принцип транслюється вербально, логіка займає в європейській культурі чільне місце.

Простий приклад: довкола мене купа різних явищ («об'єктів» та «подій»), і усі вони окрім «існування в собі», надають мені інформацію для сприйняття. Як серед тої купи я вирізняю «твори мистецтва»? Та ж мені про це говорять! І якщо на явище не тицьнути пальцем з примовкою «це те-то й те-то», як його назвати якимось там твором? Та ніяк!.. Навіть просто тицьнувши, не досягнеш мети, коли не продублюєш жест словом — бо хтозна, що там зрозуміють з вказування.

З давніх пір (здається, задовго до початку Нового часу) ті, хто мав визначати «що є що» і «називати речі своїми іменами», отримали доступ до найпотужнішої влади — керування розумами. І хоча сьогодні слово вже не має тих сили й ваги, які були в нього за часів давнього жрецтва, ним так само «хворіють». В будь-якому разі, европейський контекст перетворив сьогодні навіть мистців у сиромудрих та пиздливих пройдисвітів (без різниці зараз, чи усвідомлюють вони таке становище речей). ▲

ПЕРЕКЛІТИ

Віктор МЕЛЬНИК

КІНЕЦЬ КИЇВЦЯ

Петро ПЕРЕКЛІТА та Віктор МЕЛЬНИК

Про художників Ігора та Петра Переклітів писати важко. Галич – провінційне містечко, бліда тінь колишньої княжої столиці з його напівсільським побутом, городами, господаркою, заробітчанством, плітками – осідок братів. Інтенсивна дисциплінуюча творчість стала ніби формою самозахисту, "втечею" за межі буденщини. Потрібно було знайти точку опори, щоб вистояти у цьому аморфному середовищі. Інтуїтивно цей вибір призвів до відкриття широкого контексту ретроспективно скерованих і почасти міфологізованих уявлень. Археологія, галицький ландшафт, епізодичні ситуації з минулого, фраґменти і руїни, сімейний родовід (спроба простежити грецьке коріння по батьковій лінії і приналежність матері до давнього шляхетського роду Городецьких, звідки вийшов відомий київський архітектор) – виступають в якості стимулу і компенсуючого чинника.

Для молодшого Петра Перекліти аматорське захоплення археологічними розкопками та історією переросло в наукову дисципліну. Зібрана ним колекція галицької кераміки фахово систематизується й досліджується. Археологічні матеріали, зокрема середньовічна чорнодимлена кераміка підштовхнули до творчих експериментів. Причому обрано найбільш автентичний метод ручної праці, а самі вироби випалюються дровами за традиційною технологією у власноруч вимурованій гончарній печі. На ранньому етапі у 1990-х роках оволодіння ремеслом проходило на рівні дещо скутого непевністю наслідування. З'явилися ґрифони, химери, свічники з символікою "розквітлого дерева" та інші екзотичні мотиви давньогалицької архаїки. В останній час відбувся прорив у технології та художньому осмисленні форми. Тематична багатоваріантність реалізується в композиційно і сюжетно ускладнених об'єктах з майже скульптурним компонуванням мас, цікавим співвідношенням загальної структури виробів і мініатюрно опрацьованих деталей. Фактором розпруження є дуже вишукана (іноді крихка) динаміка утвердження керамічної пластики в просторі. Домінуюча вертикальна тричастинність композицій з дещо "ґотичною" експресією утворює самобутні комбінації силуетного рисунка й опуклої форми. Тривалий пошук забутої технології димлення керамічних виробів з подальшим їх лощенням, призвів до появи у творах рівномірної матової або лискучо-сріблястої фактури.

Ігор ПЕРЕКЛІТА

Те, що робить Петро Перекліта, не має аналогій у практиці місцевих кераміків. Свого часу подібними експериментами з традиціями чорнодимленної кераміки Гаваречини займалися львівські автори. Перекліта-молодший перебуває тепер на дуже відповідальній стадії творчого розвитку. Закінчується період "студентства", практично подолано спротив такого примхливого матеріалу, як глина. Має викристалізуватися індивідуальний стиль, який тепер дещо обтяжений декором та історичною романтикою, але ще абсолютно відкритий для сучасних пошуків.

Ігор Перекліта-старший подібну метаморфозу вже здійснив. Вона проходила за майже класичними законами стильової еволюції. Ще учнівські портрети і копії 1980-х років вражали особливою енергетикою, яку без підтасувань можна співставити з пасіонарною наповненістю справжнього "наїву". Згодом пішли апробації на власній практиці формальних концепцій європейського експресіонізму, дадаїзму, авангарду. Динаміка кольору, його знаковість та пластична напруга лягли в основу методу при створенні численних ландшафтних і портретних робіт. Наприкінці 1990-х років фіксація спостережених мотивів шляхом жорсткого синтезу призвела до певної "канонізації" кольору і лінії. Відчутнішими стали раціональний підхід та механістична повторюваність формалізованих мотивацій художніх засобів. Але був таки знайдений вихід в інакший емоційний простір, який поставив крапку в ретроспективній еволюції художника. В полотнах з'явилися іронія, суміщення в одній площині несумісних образів і понять, маскарад, необарокова пишнота форм і здоровий цинізм. Постмодерністські "ігри" з видимим і прихованим змістом речей, нашарування віддалених у часі і просторі асоціацій, "расовий" відбір і доведена до фотографізму техніка виконання – це стан свободи, який дозволяє масштабно бачити й оперувати. Головне, що об'єктом нового синтезу є реальність з комплексом

породжених нею живих імпульсів, сприйнятих в широкому аспекті: красиве і потворне, кітч і аристократизм, міфи і забобони, еротика й аскеза, ремікси і рімейки з власного і суспільного досвіду. Ігор Перекліта працює з натурницями і натурою, зводячи їх у кінцевому результаті до певних типологічно-психологічних ситуацій, театралізованих за зовнішнім матеріальним антуражем, але притчево-есеїстичних за змістом. Поряд з живописом у його творчості виникла паралель. Це натурні, постановочного характеру фотографії, які в останній час стають чимось більшим, ніж суто допоміжний матеріал. Своєрідні ракурси фіксації об'єктів та графічна коректура кольорових відбитків відзначаються жанровою стильністю візуальних пошуків.

Є ще одна дуже суттєва форма самореалізації художників Переклітів. Вони природжені педагоги як за освітою (обидва закінчували Косівський технікум народних художніх промислів та художньо-графічний факультет Прикарпатського університету), так і за покликанням. У Галицькій художній школі вони ведуть класи образотворчого мистецтва. Це саме той варіант, коли професіонали заповнюють відведені їм простір, місце і час. Думаю, що вже тепер можна говорити про "явище Переклітів" у галицькій історії. Вони моделюють хоровий і соборний образи, новий археологічно-художній ландшафт цієї землі.

Ігор ПЕРЕКЛІТА, *художник, викладач дитячої художньої школи, м. Галич*

К.К. За декілька останніх років у твоїй творчості сталися дуже суттєві зміни. Від експресивного абстракціонізму ти перейшов до створення постмодерного живопису, де інколи присутня певна тоталітарна космогонія. Наскільки ти пов'язуєш мистецтво з ідеологією?

– На мою думку, українець не може серйозно займатися мистецтвом і бути поза ідеологією. Як казав один із художників на еміграції, "бути українцем, та ще й бути художником, – це завжди коштувало і здоров'я, і великих грошей, і навіть життя". У нас така ситуація завжди була, що художник в Україні, та навіть як казали, – в Москвії, все-таки був носієм певної ідеології. В першу чергу національно-визвольної ідеології. Бойчукісти, такі митці, як Устиянович, Кописти́нський та багато інших, насамперед презентували національний рух, національну ідею. Це завжди була певна реакція на ті політичні процеси, що відбувалися в житті суспільства. Якщо говорити в контексті світового мистецтва, то ми десь трохи завжди відставали. Так само, якщо брати політичний процес, то у нас національне пробудження завжди запізнювалося років на сто. Тому зараз хтось можливо думає про якийсь кінець, а ми все не можемо так як слід почати. Лише ми починаємо стартувати, як нас одразу переривають. Основна причина – це постійна окупація, яка приходить сюди. Ми завжди переживаємо, хвиля за хвилею, оце нове й нове відродження. Так що до певної міри не можна сказати, що я аполітичний. А що стосується моїх робіт, то це зовсім інша річ. То є іронія, десь сарказм. Ці роботи створювалися швидше для власного відпочинку, просто іноді для дітей спроба зробити щось кумедне. А потім це вже була і своєрідна реакція на цей час. Я зараз зробив серію "Земля". Це дуже синтезовані, супрематичні речі. І поряд з цим я роблю і постмодерн. Розпочав ікону, що буде реакцією на те, що відбувається у світі. Це і мусульманський фундаменталізм, і єврейський "космополітизм", і російська ортодоксія, що несуть у собі і негативні елементи.

К.К. Все-таки первинним поштовхом твого мистецтва є соціальні аспекти чи сакральні?

– Вони багато в чому переплітаються. З одного боку тема "Земля" – це образ вічного, нетлінного, незмінного в часі. Для мене земля – це образ і України, і матері, і жінки. Це все воєдино сплавляється і переплітається. З іншого боку в постмодерністичних роботах я також обігрую тему жіночого образу, жіночого обличчя. Він може бути і монументальний, і гротесковий. Тут в першу чергу інтерес до матеріалу. Ми живемо в епоху масової культури, споживацької естетики. І домінує насамперед річ, матеріальність. Але я люблю матерію одухотворити. Я прагну знайти якусь родзинку, якийсь сентимент, щоб він ніс у собі якусь внутрішню наповненість. Я можу обігрувати тему обличчя, волосся і якоїсь блузки з небом, і водночас там буде відповідний напис, букви якого будуть дуже гарно звучати з кольором неба. Але у той час вони також будуть нести якийсь політичний чи соціальний зміст.

К.К. Елементи фашистської естетики. Ти іронізуєш над цим чи прагнеш сколити щось більше?

– Все-таки говорити треба не фашизм, а націонал-соціалізм. Це різні речі. Гітлер був не фашист, а соціаліст. Це дуже не подобається насамперед євреям. Їм було дуже неприємно називати Гітлера соціалістом, і вони його назвали фашистом. А фашизм – це все-таки Італія, це зовсім інше. Щобільше є історичні факти, які свідчать про переслідування з боку націонал-соціалістської гітлерівської Німеччини тих-таки фашистів. У нас ще з тих тоталітарних комуністичних часів неправильно розставлено акценти. І власне місцевому большевистському режиму було вигідно називати Німеччину фашистами, а не націонал-соціалістами. Тому що вони були дуже схожі. Це було фактично одне тіло.

Саму ж свастику я вважаю одним із давніх знаків, який для українців дуже близький. Скажімо, на Сході України є народні вишивки жіночого костюма, де просто все обрамлено зображеннями свастик. Це древній символ сонця, символ вогню. Тому вони у мене такого червоного кольору, бо символізують вогонь. А українці з давніх-давен вважалися сонцепоклонниками. Тому для мене це священний знак, який не має нічого спільного ані з фашизмом, ані з націонал-соціалізмом.

UKRAINI ED ALTRI GENTE A ROMA

(Українці та інші люди в Римі)

Камаль ВАДДАА

Адаптований переклад з італійської Ростислава Котерліна

Коли пригадую околиці рідного Марракеша, серце щемить у тузі. Але восени повернуся, і буде – tutto bene – як кажуть італійці.

Марокко, моя люба вітчизно, мій скарбе, люблю тебе! І в смутку, і в радощах пам'ятаю тебе, хай процвітає земля твоя благословенна.

Вже вісім сезонів я працюю в Римі, і якщо Господь сприятиме мені, – робитиму це аж до смерти. Це навіть не праця, а задоволення, яке до того ж дає мені можливість проживати з дружиною в Римі, допомагати грошима батькам та молодшим братам і сестрам. Я винайшов найкращу відповідь для допитливих земляків, що розпитують про мою працю в Італії. Завжди кажу, що продаю поверхні "вічного міста". Така відповідь, навіть якщо вона й не зовсім зрозуміла, всіх влаштовує. А мене й поготів.

Я продаю туристам акварелі з видами Риму. Сам вже давно не малюю, це робить за мене друкарський верстат. А я тільки підфарбовую аквареллю напівфабрикати. Купують такий крам переважно люди із Заходу. Вони загалом спраглі різноманітних поверхових речей. І це приносить мені добрі гроші. Самого мене поверхні, зображення яких продаю, мало цікавлять. Мені більше подобається перебувати поряд, а не розглядати їх на картинках. Це сталося ще змалку. Мій найяскравіший спогад дитинства – вигляд мінарету мечеті Кутубія під час заходу сонця. Його добре видно з покою нашого будинку. Залитий гарячим вечірнім сонцем, мінарет справляв на мене гіпнотичне враження. Особливо виблискували золоті кулі на його вершечку. Згодом, навчаючись в школі красних мистецтв у Касабланці, я неодноразово намагався відтворити цей яскравий мотив свого дитинства. Вчителі хвалили мої праці, але я усвідомлював, що того первинного враження ніколи не зможу втілити.

Тепер я можу годинами розповідати туристам про найвидатніші зразки римської архітектури, власне ті, які зображені на моїх картинках. Колись вивчав мистецтво не лише мавританське, але й західне – як класичне, так і модерне. Але найбільше мене все-таки цікавлять живі люди. Спілкування з приємними людьми приносить мені втіху.

Те, що я потрапив до Риму очевидно сталося під впливом мого дядька. Він проживав у Рабаті, багато подорожував і час од часу навідувався й до нас. Фаховий журналіст, він тривалий час працював у маніфестовій газеті "Аль-Баян". Мав добрі зв'язки з лівими політиками у Франції, Еспанії та Італії. Не всі у нашій родині розділяли його погляди, але всі визнавали його авторитет. Від дядька я отримав поштовх до вивчення мов, літератури й мистецтва. Дядько досконало володів французькою та еспанською. Вільно розмовляв англійською та італійською мовами. А його поезії берберською дістали схвальні відгуки навіть у самого Бенджеллуна. Від дядька я навчився занотовувати власні враження та спостереження. Пізніше це стало звичкою, яку не зраджую вже понад десять років.

Рим – місто постімперське і через те багате на прибульців. Складається враження, що вони приїжджають сюди несвідомо, керуючись якимось глибокопригніченим покликом крові. Але Рим поглинає їх усіх. За останні роки прибульців побільшало на сотні і сотні тисяч. На диво ці люди якось прилаштувалися в місті. Особливо справується жовта раса. Відлік китайських ресторанів та маґазинів уже йде не на десятки чи сотні, а тисячі. А біля парку, поряд проспекту Vittorio Emanuele вирує справжнісінький арабський квартал. Відверто кажучи, мої земляки, як і загалом усі араби, дуже вправні у торгівлі. Я бачив як продає свій товар Nori. Він гіпнотизує покупця своїм доброзичливим поглядом, зачакловує і не відпустить від себе, поки сердега не триматиме в руках якусь цяцьку за яку викладе 30 або й усі 50 тисяч лір. В момент, коли він з рук покупця-жертви отримує гроші, його очі спалахують яскравим червоним вогником. Nori вже купив собі новенького Alfa-Romeo, дружину прилаштував на навчання у Німеччині, а сам успішно продовжує гендлювати.

З-поміж жовтих народів мені імпонують китайці. Працелюбний нарід. Завжди дивуюсь, як досконало вони вміють виготовляти різноманітні побутові дрібниці. Можливо у торгівлі вони не є такі спритні, як ми, але хтозна?

Декілька місяців для мене робив акварелі один китаєць на ім'я Li. Вправний художник. Малював швидко й ефектно. Його роботи мали успіх у покупців. До того часу, як працювати зі мною, Li підзаробляв в одному із салонів, що продають старожитності. Рим схиблений на антикваріаті. Салончиків із вивіскою "Antica" не менше, ніж піцерій чи винарень. Власником салону, в котрому працював Li, був такий собі сеньйор Umberto – дядечко середніх літ з нетрадиційною сексуальною орієнтацією. Пройдисвіт Umberto блискуче налагодив справу. Все було продумано до дрібниць. Наприклад, спеціальній обробці піддавалося полотно. Після того, як на ньому була написана картина, це полотно давало такі переконливі кракелюри, що мало хто з потенційних покупців міг запідозрити, що тим тріщинкам не сто років, а десять днів. Не один пейзаж чи натюрморт доби класицизму нафарбував на такому полотні Li. Бажаючих придбати такі "шедеври" в Римі предостатньо. Umberto вмів добре улещувати різного роду колекціонерів антикваріату. Улюбленим його слівцем було – carino. У його вимові це означало не просто "мило", але "милесенько". На початках Li незле заробляв у цьому салончику. Але одного разу за дві блискуче виконані копії Caravago він недоотримав від Umberto півмільйона лір. Чому той голубий так вчинив, Li не міг втямити. Однак це був чіткий сиґнал на розрив співпраці. Після того, як Li подався до Мілану, я й розпочав клепати акварелі на верстаті. Я звичайно не один такий мудрий в Римі. Зате таких, як сеньйор Umberto, в Римі – леґіони.

Моє знайомство з українцями відбулося досить прозаїчно.

– Vorresti caricatura?! – Prego! Prego – ці вигуки почув я неподалік фонтану de Trevi. Таку італійську вимову могли мати лише слов'яни, швидше за все поляки, котрі незле маються в Римі, перебуваючи під заступництвом папи Івана-Павла II. Але згодом, коли я познайомився з цими хлопцями, то довідався, що вони родом з України. Ця країна розташована десь біля Польщі з Росією. І ще років зо п'ять тому в Римі мало хто підозрював, що на світі існують українці. Слави тому народові додав футболіст, що має таке ж прізвище, як і відомий у них поет. Я не дивлюся футбол, нецікаво, але в газетах часто бачив фото цього нападника з "Мілана". З

України до Італії на заробітки приїхали сотні тисяч жінок. Переважна більшість із них працює покоївками, прибиральницями, деякі доглядають за старцями. Дехто, з молодших і вродливіших, змушений іти у проституцію. До речі, багатьом українкам це навіть до вподоби.

Якщо ж говорити про художників-прибульців, то після китайців українці займають напевно друге місце. Тих хлопців, що малювали карикатури неподалік біля мене, звали Eugenio і Bogdano. До них часто навідувався ще й третій, який мав доволі складне для вимови ім'я. Скорочено воно звучало Rostyk. Від них я власне і довідався, як влаштовуються українці в Римі. Адже переважна їхня більшість працює тут нелеґально, через що, зрештою, й потерпає. Хоча кожен пристосовується в житті настільки, наскільки йому вистачає сили, розуму й особистої культури. Важливе значення має й культура всього народу. Саме це, наприклад, дуже допомагає китайцям. Взяти б хоча їхню кухню, що має тут неабияку популярність. До того ж, усю центральну частину Риму заполонили китайські каліграфісти, які на аркушах "рисового" паперу яскравими кольоровими ієрогліфами виписують імена тих, хто заплатить за це десять тисяч лір. І що ви думаєте? Тисячі Джонів, Джеків, Монік, Лінд іноді навіть вистоюють у черзі лише задля того, аби їхні імена були написані по-китайському. Кирилиця далеко не така популярна, як китайське ієрогліфічне письмо. Зате декілька моїх знайомих італійців, у яких українки працюють покоївками – щиро хвалили українську кухню. Але чи здатна ця кухня стати предметом бізнесу в Італії?..

За посередництвом Eugenio і Bogdano я познайомився з багатьма їхніми земляками і почув чимало історій, більшість з яких занотував. Ці нотатки достатньо хаотичні. Іноді розказані мені історії переплітаються з моїми власними спостереженнями. Щоб вони не утворили єдиного гіпертексту, я розмежував ці оповіді графікою записування. Кожне перше речення нової історії записане великими літерами.

ТІ УКРАЇНЦІ, ЩО ПРАЦЮЮТЬ В РИМІ, ЗДЕБІЛЬШОГО ВИХІДЦІ ІЗ ЗАХІДНИХ ЗЕМЕЛЬ ЇХНЬОЇ КРАЇНИ. Вони католики, але якісь інші ніж вся решта католиків і називають себе греко-католиками. Уся інша Україна сповідує ортодоксальне християнство, чи як вони кажуть – православ'я. Але чомусь тяжіють не до Константинополя, а до ближчої для них Москви, котра колись іменувала себе "третім Римом". Тільки греко-католики визнають себе часткою римської вселенської церкви.

У нас в Марокко такого релігійного розмежування немає. Ми шануємо Коран і Суну. І Аллах єдиний бог, і немає іншого. Одного разу Rostyk розпитував мене про суфіїв. Що я йому відповів? Вони загадкові. Вони кажуть, що чорне є водночас і білим, а тверде м'яким. Волею Аллаха у будь-яку мить будь-що може змінитися на протилежне собі. Суфії вважають, що людина оточена численними речами, властивості яких, подібно до кольору, неістотні. Аллах

умить може змінити не лише колір, але й саму людину. Я не аскет, багато явищ і речей невідомі для мене. Про суфіїв я знаю тільки трохи більше, ніж за греко-католиків чи буддистів. Я можу тільки спостерігати за поведінкою цих людей, не більше того. Однак завдяки таким спостереженням, зауважив, що греко-католики своїми життєвими вчинками дуже схожі на дзен-буддистів. Щоправда, і тих, і других я знаю не багатьох, але щось дуже подібне у світосприйнятті вони таки мають...

Є також багато в Римі серед українців атеїстів. Вони поводять себе так, ніби не існує в світі ні Аллаха, ні диявола. Це тимчасові люди і живуть вони у проміжку між власними бажаннями і власним безсиллям. Але переважна більшість римського люду всіх рас і народів, включно з італійцями, щиро вірить насамперед у гроші, наділяючи їх не лише прагматичними, але й магічними властивостями. Гроші – одне з найтяжчих випробувань для людини. Це проблема загальноарабська, загальноіталійська, загальнокитайська, загальноукраїнська, загальнолюдська. Це торкається і мене. Мої очі не палають червоними вогниками, як у Nori, але рідко коли й мало кому я подарую зайву тисячу лір. Можливо колись я облишу усі ці "загальнолюдські" правила, якщо на те буде воля Аллаха.

EUGENIO і BOGDANO ДАВНІ ПРИЯТЕЛІ. Колись вони разом працювали у Польщі, десь поблизу Закопаного. Малювання карикатур – їхній об'їжджений коник. Ця справа має немало тонкощів, про які вони на початках своєї кар'єри і не здогадувалися. Самі про це казали. В Римі їхні карикатури мають успіх. Бувало, що деякі карикатуровані ними особи наступного дня приводили усю свою родину, аби художники "познущалися" ще й над ними. Eugenio, крім карикатур, робить ще й графіку. Bogdano робить майже все, що забажає замовник (щодо малювання). Особливо вдало виконує копії старих майстрів. Міг би скласти гідну конкуренцію Li.

ULRIKE чи UTE GABY – НЕ ЗНАЮ ЇЇ СПРАВЖНЬОГО ІМЕНІ. Вулична художниця, що потрапила до Риму звідкись з Німеччини. "Дитя квітів", вона залишилася вірною обраній колись життєвій філософії. Живе у картонному "будиночку" десь поблизу Колізею, харчується "тим, що Бог дасть на щодень". Якщо нічого не дає, то нічого й не їсть. Вбрання їй також дає римська вулиця. Ходить у мештах значно більших за розміром її стіп. Човгання її черевиків бруківкою вулиці Fori Imperiali чимось нагадує ходу японських ґейш. На Fori Imperiali, неподалік Colosseo іноді працюють Eugenio і Bogdano. U. Gaby приходить туди, щоб помилуватися Eugenio, у якого, очевидно, закохана. Може годинами спостерігати за ним з відстані кількох метрів. Ближче Eugenio її не підпускає. Одного разу U. Gaby показала хлопцям альбом зі своїми рисунками, чим викликала неабияке їхнє захоплення. Rostyk купив у неї пастельний малюнок кота. Пізніше Eugenio і Bogdano також придбали у неї декілька робіт. Доля Gaby нетипова для художника-аматора. Якби вона жила не в Римі, а в якомусь маленькому містечку, то напевно б стала зіркою наївного малярства. У Римі будь-якому митцеві засвітитися важко. Надто багато мистецтва навколо. Дуже видатні maestri залишили свій слід у цьому місті. Куди не ткнешся, витає дух Micelangelo, Rafaello, Caravago, Bernini...

Маленька, худенька U. Gaby з пастельним альбомчиком у руках нагадує пір'їнку горлиці, що пролітає над Foro Romano у невизначеному напрямку. До цих пір'їнок належать усі теперішні художники Риму – вуличні й ґалерейні, місцеві та приїжджі. До них належу і я. Живим художникам у Римі нічого робити. Хіба що вчитися. Тут усе вже зроблено. Рим живе минулим.

CARAVAGO. Своєрідний фінансово-культурний проект, що неперервно триває в Римі. Треба з добру годину простояти переважно у англомовній черзі, щоб доступитися до огляду картин маестро. Eugenio, Bogdano і Rostyk також відвідали цю виставку і були єдиними знайомими мені українцями, хто це зробив. Зрештою, я також один з небагатьох арабів, які бачили картини Caravago. Художник прожив коротке, але дуже бурхливе та інтенсивне життя.

Настільки інтенсивне, що плоди його праці споживатимуть ще не одні покоління людства. Щороку скарбничка міста щедро поповнюється завдяки тим, хто "ходив на Caravago". Розтиражований на численних плакатах "Хлопчик з лютнею" діє на туристів магнетично. Більшість з них прямує до Національного музею, зачарована винятковою силою гри світла і тіні на його шедеврах та магією вміло розкрученого імені.

МУЗЕЇ В РИМІ ДОКЛАДАЮТЬ ЧИМАЛО ЗУСИЛЬ, ЩОБ СПОДОБАТИСЯ ВІДВІДУВАЧАМ. Для прикладу Museo Risorgimento у п'ятницю, суботу і неділю працює до 23 години 30 хвилин. І саме в такі дні, у вечірні години, біля входу до музею можна побачити чималі черги. В музеї часто експонуються різноманітні пересувні виставки. Коли там показували віденських сецесіоністів – Ґустава Клімта, Еґона Шилє, Оскара Кокошку, – черга простяглася метрів на сто. І так тривало впродовж усієї виставки – два місяці.

АРХІТЕКТУРНИЙ ШЕДЕВР ЕПОХИ БАРОКО – ПЛОЩА НАВОНА – розташована на місці античного стадіону Домітіана. Сьогодні площа славиться трьома розкішними фонтанами, центральний з яких "Фонтан річок" спроектував Берніні. Ближче до "Фонтану Нептуна" на північному боці площі сидить Horazio зі своїми картинками. На протилежному боці навколо "Фонтану неґритяна" вуличні артисти демонструють "живі скульптури". Натовпи туристів блукають на цьому стадіоні, розглядаючи не лише фонтани, але й картини вуличних малярів. Художники, яким не вдається налагодити вигідної співпраці з ґалереями, будь-якою ціною намагаються затвердитися на Навоні. Адже там можна заробити непогані гроші, але не без того, щоб долати шалену конкуренцію. Horazio розповідав, що найбільше робіт він продає у проміжку від 23-ї до 2-ї години ночі. Можливо вночі хмільні туристи вже не такі прискіпливі до якості товару, а ще й в гуморі.

Horazio, або Horia – екзотичний художник-аматор з Румунії, нині громадянин Канади, мешканець Риму. Екзотичний ще й тому, що вага його тіла становить біля 160 кг. А коли така людина одягає щільний трикотажний костюмчик з короткими штанцями, уся площа затамовує подих. Навіть струмені води у фонтанах зависають у повітрі. Horazio працює в тандемі з Alberto. Римлянин Alberto – колишній вуличний художник, що загадково розбагатів, нині тримає неподалік площі декілька доволі прибуткових закладів, серед яких ґалерея "Navona", інтернет-клуб та ін. Alberto має добрий зиск, оскільки співпрацює переважно з художниками, вихідцями з третього світу. Серед його протеже малярі з Китаю, Румунії, Росії, України. Українців найбільше. Деякий час в "Navona" працював Rostyk. Стосунки між людьми, які співпрацюють з цією ґалереєю, доволі химерні й загадкові. Якби предметом діяльності цих людей були не гроші, а якісь тонші матерії, то ґалерея швидше б нагадувала якусь інтернаціональну комуну. Одначе. Вслід за Alberto Horazio часто проголошував, що основна проблема життя – "деньґи". Rostyk на це відповідав, що не "деньґи", а "death". Можливо це й стало причиною того, що згодом вони принципово непорозумілися. Ще одним російським слівцем, яке знає Horazio, є "девочка". Їх він любить... розглядати.

Американка Кате вже не один рік пліч-о-пліч працює з Alberto. Свого часу вони навіть збиралися одружитися, але щось не поділили, – мабуть, гроші.

Oksana-Lys – мандрівна сексапільна художниця, українка за походженням. Вміє малювати, а ще більше подобатися чоловікам. За філософію життя має номадизм. Залишається лише гадати, куди доля її занесе після Риму.

Одним з художників-старожилів ґалереї "Navona" є Vladimiro. В Римі проживає вже біля восьми років. Неординарна особистість. Врівноваженість та утаємниченість в його характері мирно поєднуються з декларованим нонконформізмом та прагматизмом. В "Navona" експонується його модерний іконопис на склі, виконаний дуже чутливо і стильно. Jura, товариш Vladimiro, – український

художник, що спеціалізується на художній обробці скла. Співпрацює з ґалереєю "Navona" і ще десь із кимось, що є комерційною таємницею. Полюбляє перебувати в товаристві приємних жінок.

Romano – невтомний шукач на шляху життєвих випробувань. Модерніст. Докладає неабияких зусиль, аби організувати в Римі велику персональну виставку. Раніше вже мав виставку в Лондоні.

Svetliana – в Україні була вчителькою, в Італії domestica. На жаль, як і більшість українських жінок у цій країні. Невідомо, хто кого любить, – вона Alberto, чи Alberto її? А може це тільки взаємна пристрасть, або втеча від самотності?

Sasha, про якого Horazio каже: "molto inteligento ebreo". Він покинув Москву і поселився в Римі понад десять років тому. Alberto і Horazio моляться на нього, бо Sasha робить найкомерційніші роботи для ґалереї.

Remus – молодий художник з Румунії, котрий деякий час працював в "Navona" під патронатом Horazio. Не витримав конкуренції з українцями. На прощання обклав Alberto і Horazio усіма можливими "pulamy" і подався у світ за очі.

Cepi і Hua – підпільні китайські художники, що виконують для "Navona" копії старих майстрів. Копії дуже гарні, а китайці дуже ввічливі.

Russo. Так називають одного характерного безпритульного, який щодня кружляє численними вуличками довкола площі Navona. Його так називають, тому що потрапив він до Італії звідкись із Росії, або України. Russo має чорні ноги, бо цілорічно ходить босоніж і при цьому не миється. Ніхто не знає його імені, можливо він і сам цього не пам'ятає. Від нього віє прохолодою.

ВПРОДОВЖ КІЛЬКОХ ОСТАННІХ РОКІВ НА ВУЛИЦЯХ РИМУ МОЖНА БАЧИТИ НЕВЕЛИКІ ГРУПИ СПРАВДІ ЗАГАДКОВИХ ЛЮДЕЙ. Їх можна було б назвати новими кініками. Переважно це молоді і середнього віку чоловіки, кожен з яких водить на повідку безпритульного вуличного песика. Швидше за все навпаки – песики водять цих безпритульних людей, безпомилково керуючись своїми собачими орієнтирами. Подібно до того, що вони нікого і нічого довкола себе не помічають, перебуваючи і вдень, і вночі переважно в напівлежачому, або лежачому положенні. Їхні погляди безпристрасні та глибокі.

МІСЦЕМ ТУСОВКИ ЗАГАЛОМ НЕВТАЄМНИЧЕНИХ ЛЮДЕЙ Є, БЕЗПЕРЕЧНО, ПЛОЩА ЕСПАНІЇ. Родзинка площі розкішні сходи Trinita Dei Monti, знані в усьому цивілізованому світі через покази високої моди, котрі щорічно там відбуваються. А коли на цих сходах муніципальні оранжереї влаштовують виставки азалій, крива відліку кількості туристів, що полюбляють бити байдики, – шалено зростає. Піднявшись сходами, потрапляєш на плац, де побудовано церкву Пресвятої Трійці на горах. Саме там працюють кілька десятків вуличних художників, серед яких можна побачити і Nori. На вуличках навколо площі Еспанії знаходяться найдорожчі римські крамниці, бутіки, ґалереї. Людям із середнім достатком залишається лишень тинятися по Борґоніона, Кондотті, Бабуїно й оглядати вітрини... Паралельно до вулиці Бабуїно, що з'єднує площу Еспанії з площею народу, знаходиться уславлена мистецька вуличка Марґутта. В одній із ґалерей на via Margutta Rostyk, продемонструвавши своє портфоліо, отримав пропозицію зробити персональну виставку. Цілком за свій рахунок. Події не сталося. Передусім для нього.

LARYSA і VLADIMIRO – ПОДРУЖЖЯ ПРОФЕСІЙНИХ ХУДОЖНИКІВ. В Римі працюють вже біля п'яти років. Приїхали сюди із Західної України. Свого часу мали роботу в одного гонорового адвоката. Гонорового, але скупого, бо, вирушаючи у морську подорож власною яхтою, поскупився найняти професійного моториста. VLADIMIRO й став за "капітана" на тому судні під час злощасної для нього мандрівки. Пройшовши Атлантикою декілька країн, яхта потрапила у води якоїсь з африканських республік. Що то була за країна, VLADIMIRO так і не довідався. Гладенькі темношкірі прикордонники, перевіряючи документи подорожуючих, вперше у житті побачили на власні очі український закордонний паспорт з шенґенською візою кількарічної давності. VLADIMIRO заарештували і кинули до

цюпи. Це був унікальний випадок, коли білий намагався незаконно перетнути кордон країни, котру населяють лишень темношкірі. Камера попереднього ув'язнення, в котрій він опинився, була, напевно, створена ще у часи розквіту колоніалізму. Власне, це була велетенська земляна яма, викопана просто неба. Тому вдень у цій "камері" було надзвичайно спекотно, а вночі дуже зимно. Денний раціон складався лише з однієї склянки гарячого чаю. VLADIMIRO не пам'ятає скільки днів провів у цій ямі, може три дні, може тиждень. Гоноровий адвокат все-таки викупив його з неволі. Але з ями витягли когось дуже мало схожого на VLADIMIRO. Larysa мало не зомліла, побачивши виснажене, висушене до кісток тіло свого чоловіка. VLADIMIRO послав якнайдалі адвоката. З тих пір він намагається заробляти на життя тільки малюванням.

БЛУКАЮЧИ ВУЛИЦЯМИ РИМУ, Я НЕОДНОРАЗОВО ДИВУВАВСЯ МАЙСТЕРНОСТІ ЗОДЧИХ, ЯКІ ПРОЕКТУВАЛИ Й ЗАБУДОВУВАЛИ ЦЕ МІСТО. Ті, хто бачили Рим на фото чи поштівках, ніколи не збагнуть суті його архітектури. Йдеться не про якісь виняткові зручності чи архітектурні прикраси. І навіть не про конструктивні особливості, хоча і це важливе. Вражає насамперед масштаб знаменитих римських споруд. Наприклад, базиліка св. Петра на фото виглядає гігантською, понад міру відірваною від масштабу людини. Насправді ж, перебуваючи поряд з цією будівлею, не почуваєш себе малим чи приниженим. Величність і гуманність цієї та багатьох інших римських споруд поєднані у досконалих пропорціях. Жодного відчуття гігантизму. В основі такої архітектури лежить глибоке релігійне чуття людини. Про це я намагаюсь розповісти покупцям моїх картин. Не всім це цікаво.

COLOSSEO. Сьогодні важко уявити скільки пристрастей і крові пам'ятає його каміння. Через гігантські розміри і закріпилася за ним загальновідома тепер назва Колізей – Colosseus у перекладі з латині – величезний. Близько п'ятдесяти тисяч глядачів могли спостерігати за кривавими побоїщами ґладіаторів, урочистими шоу на честь імператорів і навіть за видовищними морськими боями. Залишки колишньої слави щороку притягують до цієї споруди сотні і сотні тисяч допитливих, як дітваки, туристів. Але це місце насправді огорнуте містикою. Eugenio і Rostyk мали унікальну нагоду в цьому пересвідчитись. Та про це згодом.

VASYLI – ПО-ІТАЛІЙСЬКОМУ BASYLIO. Це ім'я належить струнконому, худорлявому усатому чоловікові, родом звідкись з української провінції Galicia. Деяка схожість із Ніцше спонукає Basylio до щоденного філософствування. Добре тямить у історії мистецтва, має хороший смак, але не малює. Полюбляє балакати про політику та жінок. Запальний, обережний та начитаний. З аристократичними норовами. Шанує Біблію, Коран, Талмуд, Діамантову сутру у власному трактуванні. В Італії намагається отримати політичного притулку. Поза тим, туга за батьківщиною міцно охопила процес його дихання. На видиху з його вуст можна почути жалі. Втішається нагоді випити з земляками кілька пляшок доброго італійського вина.

НІЧ ПЕРЕД КОЛІЗЕЄМ. Спочатку була вечеря на траві, в якій взяли участь Basylio, Eugenio, Rostyk і Bogdano. Чудова погода, смачне вино та наїдки сприяли піднесенню цієї трапези вище за рівень тривіальної пиятики. Поряд пробігали юрби туристів, зомбовано зиркаючи то в бік Колізею, то в бік

незрозумілої компанії, що неквапом вечеряла на траві. Розмова точилася, мабуть, про заробітки, про життя в Україні, про продажність її влади, про жінок, про мафію, про мистецтво, про їжу, про Horazio, Alberto, Nori і, мабуть, про мене. Коли стемніло, поїхали до Termini, центрального вокзалу, де в парку продовжили трапезу. Bogdano, мабуть керуючись інстинктом самозбереження, покинув компанію і подався додому спати. Rostyk, Eugenio і Basylio вирушили у мандри вулицями нічного міста. Десь опівночі на перехресті вулиць Nazionale та Mazzarino інстинкт самозбереження спрацював і у Basylio. Він зник так по-шпигунськи непомітно, що Rostyk і Eugenio помітили це через декілька кварталів. Поступово стан піднесеного сп'яніння вивітрився. Принади нічного міста вже не торкали їхніх емоцій. Потрібно було шукати місце для ночівлі, оскільки тіла прагнули відпочинку. О другій ночі ноги привели хлопців до парку Oppio. Там безліч закапелків, де ночують безпритульні. В момент, коли омріяне місце було майже знайдене, їх засікла поліція в машині, що патрулювала парк. Втім поліцейські не затримали мандрівників, а лише випровадили їх із парку. І тоді ноги привели художників до маленького дворика по вулиці Nicola Salvi, що в двадцяти метрах навпроти Колізею. Під розкішним кущем азалії вони знайшли чиюсь, на той час вільну, картонну постіль, де й вляглися спати. Rostyk розповідав пізніше, що у той момент бачив своє тіло наче зі сторони. Власне, помітною була тільки голова, а тіло перебувало у картонному сховку. Ця голова здивовано розглядала Колізей, огорнутий пеленою місячного сяйва і грамотно освітлений прожекторами. Eugenio швидко заснув, і сон його був міцний та спокійний. Rostyk ще з годину зі здивуванням обсервував себе, Eugenio, Colosseo, опісля занурився у смачну дрімоту, а відтак заснув. Десь ближче до ранку з'явився безпритульний власник картонного ложа і своїм щирим обуренням, висловленим незрозумілою мовою, розбудив друзів. Відтак він ліг поряд на землю, голову поклав просто на бруківку і міцно заснув. Уранці хлопці вже знали, що навіть тверда і прохолодна земля дає тілу відпочинок. Але тіло має бути відкрите й готове до того, щоб перетворитись у землю, до загибелі. Таємницею було те, що на світанку Колізей справляв точнісінько таке саме враження, як і вночі...

L'ARTE CONTEMPORANEA – ПОНЯТТЯ, ІСТОТНО ВІДДАЛЕНЕ ВІД РИМСЬКОЇ ДІЙСНОСТІ НЕ ЛИШЕ ТЕОРЕТИЧНО І ПРАКТИЧНО, АЛЕ Й ГЕОГРАФІЧНО. В місті є чимало ґалерей, які презентують якісне модерне мистецтво, однак не більше того. Ті з художників, хто прагне сучаснішого, оселяються у Мілані, або вирушають у США. Tutto.

PIRAMIDE. Так називається станція метро, яка має для українців важливе стратегічне значення. На майдані Ostiense, де вона знаходиться, справді стоїть піраміда Caio Cestio. Поряд автостанція, на яку щонеділі прибувають тисячі українок із навколоримських провінцій. Вони прибувають до Риму, щоб зустрітися з родичами і землячками, щоб передати в Україну зароблені гроші, листи і пакунки-подарунки.

Одна дорога від Piramide веде до плацу Garbatella, куди й прибувають буси з України і де зустрічаються друзі, родичі, земляки.

Друга дорога веде до велетенського щонедільного базару Porta Portese, що розмістився на однойменній вулиці. На цьому базарі й купується переважна більшість речей, які потім потрапляють до України. На Porta Portese працюють неймовірно спритні кишенькові злодії, що позбавили гаманця вже не одну особу. Правда, унікальний випадок зі злодіями мав Rostyk. Юна циганка поцупила у нього гаманець із передньої кишені джинсів. Він, хоч і вважає себе людиною уважною, навіть не помітив, як це сталося. У гаманці було біля ста доларів. Але, у це важко повірити, спритниця повернула йому гаманець взамін на тисячу лір (біля п'ятдесяти центів). Спантеличений українець дав навіть трохи більше грошей. Казав, що дівчина у момент передачі гаманця зазирнула йому в очі настільки глибоко, що пам'яті про той погляд вистачить не на одне життя. Через декілька днів Rostyk

потрапив у скрутну фінансову кризу і "повернені" гроші були для нього рятівною соломинкою.

Третя дорога від Piramide прямує до парку della Resistenza. Це місце великої щонедільної трапези українців – своєрідний обід на траві. Уславлений образ "сніданку на траві" Мане тут розтиражований у неймовірних варіантах і нюансах. Після відвідин Garbatella і Porta Portese власне й настає омріяна мить тілесної та душевної релаксації. Українці їдять, п'ють пиво, вино. Балакають. Співають і віддаються спогадам та тузі за Батьківщиною. Є ще одна важлива дорога від станції Piramide. Це дорога до великої води, до моря. Саме туди, на Lido і Ostia, до берегів Тірренського моря вирушають ukraini після трапези.

UKRAINI ED ALTRI GENTE A ROMA. Щоб урівноважити, пом'якшити свій життєвий прагматизм, мій приятель Nori почасти покурює марихуану. Ця травичка майже леґально продається заледве не у кожній tabacchini чи каварні. Nori бачить видіння, про які мені оповідає. Він навіть не пам'ятає, чи вони з'являються до того, як покурив, чи після. Однак іноді у нього дійсно трапляються загадкові візії, які можливо перетворюються у справжній, не фантомний досвід. Nori бачив багатьох людей, які намагалися в нього, у його тіло проникнути. Це були жовтошкірі, білі, чорні, червоношкірі люди різних національностей з різних земель. Але можливо це він уже потім вигадав, а у той момент бачив просто людей, серед яких були і його приятелі. Пробігав Ragyb з кошиком і вигукував: acqua fredda, gelato, coccо…

Проходили Eugenio, Bogdano, Ali, Emeco, Ada, Rucaia, Rostyk і я. Деякі люди обминали його, а дехто намагався зачепитися у ньому. Вони атакували його очі. Вони вистрілювали зі своїх очей пучки променів. Дещо схожі на лазер. Це були достатньо болючі удари. Nori відбивав ті промені частково своїми очима, частково скронями, але передусім підкладав під удари чоло. Відбиті промені мали дуже велику силу. Вони розліталися у різні боки, потім стикаючись з

різноманітними поверхнями, поступово втрачали силу й розсіювалися у просторі. Але атака на очі була лише відволікаючим маневром. Бо коли Nori надмірно захоплювався цим, дехто різко атакував його груди і проникав у нього. І тоді в Nori щось справді змінилося. Це було дуже боляче. Йому запаморочилася голова, можливо то була втрата свідомості. Він знову бачив багато людей, то був цвинтар, і ті люди були мертв'яками і, перебуваючи на цвинтарі, продовжували там жити. Лишень одиниці були цілком живими вже... не на цвинтарі...

Так казав Nori. Не знаю, я таких видінь не переживав, але й не жалкую за цим. Я питав у Nori, чи може він це якось застосувати, окрім того, щоб комусь про це оповідати. Хоча як можна застосувати те, що тобі привиділося?..

Після того, як в Америці підірвали торговельний центр, я відчув на собі дуже сильний тиск. Не лише муніципальні карабінери, але й деякі люди в цивільному пильно придивляються до мене. Це щось подібне до того, про що розповідав Nori, але насправді. Я тяжко переживаю такі речі. Та й життя тутешнє не сприймаю вороже, на відміну від деяких моїх земляків. Я просто люблю життя і покірний перед Аллахом. Чого ще хотіти?

Роман ШЕВЦІВ, *лікар-психіатр, артколекціонер*

К.К. В силу своєї професії і в силу власних уподобань ти вже досить тривалий час спілкуєшся із психічно хворими людьми, а так само й з багатьма івано-франківськими художниками. Між цими категоріями людей є щось схоже?

– За великим рахунком, різниця між психічно хворим і художником все-таки не є великою. Тому що серед психічно хворих, особливо серед хворих на шизофренію, є дуже багато талановитих людей. А художники талановиті самі по собі. Тому в світі не прийнято лікувати художників, шахістів, математиків чи політиків, загалом геніальних людей, котрі наближуються до хворих на шизофренію, але не переходять тієї межі. А от хворий на шизофренію практично здійснює це за рахунок утечі від реального світу. З реального суспільства, в якому йому слід було б жити, він втікає у вигаданий свій всесвіт, сповнений фобій. І в цьому світі він намагається бути собою, таким, яким йому хочеться бути. Різниця тільки в тому, що його, хворого на шизофренію, тут, по цей бік паркану, зрозуміти не можуть. Відтак соціум знову й знову виштовхує його за паркан, у "дурку". Художник за своїм способом мислення подібний на хворого. Тільки він не порив контакту з цим світом. Психічно хворий втікає від реального світу у світ фантазій, а художник, залишаючись у світі реалій, зреалізовує іноді справді божевільні фантазії.

К.К. Є популярна думка про те, що мистецтво може бути терапією не лише для художника, але й для суспільства. Якщо художники і психічно хворі, як ти стверджуєш, – схожі між собою, то хворі також певним чином лікують це суспільство?

– Звісно так, мистецтво має лікувальні властивості, і цей підхід давно апробовано у світі як арттерапію. Застосування різних видів творчості при роботі з психічно хворими дає позитивні результати. Хворий, який виліковується завдяки арттерапії, своєю творчістю може багато розповісти суспільству.

К.К. Ти стверджуєш, що суспільство виштовхує цих людей за паркан, за межу. Спілкуючись із ними там, за межею, чи не відчуваєш, що вони затягують тебе до себе?

– Якщо б я відчував, що мене затягує, я б не був психіатром. Я б змінив професію і пішов звідти, зайнявся чимось іншим, скажімо, гінекологією, що ближче до тіла. От. А моя професія ближче до душі. І річ у тому полягає, щоби не перейматися власне фантазіями самого пацієнта, а дати зрозуміти йому, що його розуміють тут, і він не є зайвим у цьому світі.

Р.Шевців. Woman

ВИВЧАЙ РЕТЕЛЬНО З ЮНИХ ЛІТ
В ТАЄМНИЙ СВІТ ТРАВИ ПОЛІТ

Е.Скрипник. Ботанік

СПОЧАТКУ БУЛА БОТАНІКА

ЧОРНИЙ ГУМОР З АРХІВА

Юрія Никифорова

(1970-ті роки)

Переклад з російської Юрія Малого

КАЗКА
Царівна, перетворена в чудовисько, абсолютно безпечна. Але коли її цілує царевич, – перетворюється в красуню і пожирає його.

ПРОЗРІННЯ
Поглянув правді у вічі і виявив, що вона сліпа від народження.

ВІДКРИТТЯ
Він впевнено крокував безкінечною смугою, знаючи, що смерть по інший бік, за межею, і достатньо не переступати через неї, щоб жити вічно. Але, однак, дорога виявилася стрічкою Мебіуса.

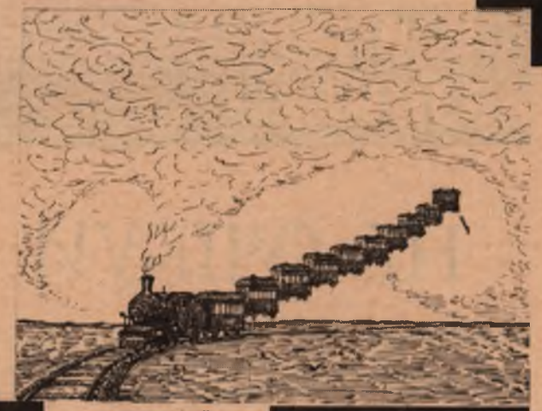
СПРАВЕДЛИВІСТЬ
Один франт замовив піджак, а пошили йому жилетку. Він обурився. Але натомість, щоб пришити рукави... йому відрізали руки.

БУВАЛЬЩИНА
Одного разу навесні замість листя на деревах виросли вуха.

ВНУТРІШНІЙ ГОЛОС
"Закрий рота – протяг"

ВИПАДОК
Побачив на туалеті чорний силует і глибоко образився, впізнавши в ньому власний профіль.

МЕТАМОРФОЗИ ЧАСУ
В'язень притисся до вікна і дивився у нього так довго, що голова його вросла у решітку.



ОПТИМІСТ
В останню секунду стверджував, що вмирає з цікавості.

СИЛА МРІЇ
У одного мрійника виросли крила мухи. Він спробував злетіти, та крильця не змогли підняти людину. І все-таки він полетів!.. Після того, як перетворився в муху.

СКУЛЬПТУРА
Лаокоон і його діти, що борються (замість змій) з власними довгими язиками.

НЕВДАХА
Хотів кинути супротивнику рукавичку, а відлетіла ціла кисть.

РОЗРАДА
Не все втрачено! Як добре... що можна втратити ще щось.

ЖЕРТВИ МИСТЕЦТВА
Аншлаг в театрі – гастролі ансамблю єрихонських труб.

ДІАГНОЗ
Найбільш небезпечна хвороба на землі – це життя. Вона завжди закінчується смертю.

НЕ ОЧІКУЙ СТАРОСТІ

ВІДПОЧИВАЙ ВЖЕ

ОБЕРЕЖНО ДВЕРІ ЗАЧИНЯЮТЬСЯ... КІНЦЕВА

Віктор МЕЛЬНИК

Втретє альманах "Кінець кінцем" здійснює спробу локалізувати, а також леґалізувати альтернативну ситуацію, збираючи докупи фраґменти та алюзії новітнього художнього процесу. За задумом стартового 1999 р., проект мав би підтримати реноме "Станіславського феномену" з боку сучасного мистецтва та візуальної культури. Запрошення до співпраці відомих літераторів Ю. Андруховича, Іздрика, В. Єшкілєва, Т. Прохаська, столичних дописувачів і зарубіжних артдіячів (В. Мізіано, Л. Тарасевич) додало його випускам іміджевої респектабельності, але в основі залишалася проекція на місцевий художній ґрунт з його локальними фактами, думками, іменами. В ідеальному варіанті вони мали б утворити концентрований вираз того, чим переймалися художники Івано-Франківська в останні десятиріччя, яким чином рефлексували на зміну тисячоліть, середовище, новітні ідеї. На серйозність та відповідальність авторських позицій налаштовували редакторські дефініції про "час", "межу", "кінець як естетичний феномен", "пустоту". Проте перші два випуски часопису (1999, 2000 рр.) не дотягли до того рівня, за яким починаються відомість і популярність. Занадто мляво розходився тираж, бракувало рецензій і відзнак на виставках поліграфічної продукції, де свої видання анонсувала "Лілея-НВ" – видавець першого і другого номерів журналу.

Не складно спрогнозувати, що теперішній, третій, випуск альманаху може стати остаточним кінцем проекту. З цього приводу є декілька суб'єктивних міркувань. Відсутність динаміки протягом підготовчого періоду формування номерів зумовила вимучений і розосереджений характер кінцевого продукту. Здебільшого малоцікаві тексти й випадкові візії розмили до сірого відтінку потуги на ориґінальність концепції та філософічність задекларованих ідей. Особливо це позначилося на другому номері журналу, бо перший запам'ятався достатньо стильним візуальним рядом. Вдала кольорова розгортка "Нас 52 мільйони" може претендувати на роль культової репродукції у майбутніх дослідженнях "Станіславського феномену", на зразок того, як тепер тиражують в краєзнавчій літературі групові знімки довоєнної "Просвіти" чи спортивно-пожежного товариства "Січ".

Справа гальмувалася не тільки пасивною реакцією авторів на пропозиції "щось написати" для альманаху. Подібне "щось" часто перетворювалося на "ніщо" через відсутність прозоро й привабливо поставленої програмної ідеї. Ситуація нагадувала гойдалку, один кінець якої завантажувався тягарем інтелектуальних намірів, а інший "гуляв" без прив'язки до них. Можливо, в черговий раз позначилася відсутність лідерських позицій. В період "романтичної юності" покоління

теперішніх сорокарічних авторів проблема лідерства не стояла гостро, бо переважали колективно-ігрові форми творчості. В теперішніх умовах вона неможлива через загострену, іноді до хворобливості, індивідуалістичну деструкцію художнього руху. Кураторський проект А. Звіжинського "Лагідний тероризм", хоч і б'є рекорди за тривалістю (діє з 1996 р.), швидше є способом відстороненого споглядання на те, що відбувається з окремо взятими особистостями, ніж платформою для лідера.

ТРЕТІЙ "КІНЕЦЬ" ПРОСТО ПРИРЕЧЕНИЙ СТАТИ ОСТАННІМ У ТЕПЕРІШНЬОМУ ЕМОЦІЙНО-ОБРАЗНОМУ ФОРМАТІ ХОЧА Б ДЛЯ ТОГО, ЩОБ ОЗНАЧИТИ ЗАВЕРШЕННЯ ЧЕРГОВОГО ЕТАПУ В РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА РЕҐІОНУ

Скерованість "Кінця кінцем" на серйозну проблематику відрізала можливість для відступу в бік іронії, гумору й того, що прийнято називати "попсою". Подібний маневр не зашкодив би другому номеру альманаху, адже тоді уже було зрозуміло, що на провінційному рівні абстрактні "ігри в інтелектуалів" відлякуватимуть потенційних читачів. Даний нюанс можна було б зневажити тільки у тому випадку, якби "Кінець" потрапив до числа по-справжньому елітних арт-видань. Варто було не втрачати започаткований у першому випуску принцип гри з читачем на тему аберацій і міфів мистецтва, а точніше зворотної його сторони, яка фактично визначає головну інтриґу "тусовочних" розмов у Івано-Франківську. Цілком практичний хід в умовах, коли слово втрачає первородну вагомість і знаковість, перетворюючись на легковажного збудника повітряних мас. З цього приводу можна згадати успіх гумористично-художніх журналів "Зиз" та "Їжак", які видавалися у Станиславові в 1920–1930-х рр. Опубліковані там іронічні шаржі Осипа Сорохтея на І. Котляревського, Т. Шевченка, а також багатьох композиторів, письменників, художників, гімназійних професорів, що входили до тогочасної культурної еліти міста, є прикладом геніального прориву в методі актуального відстеження шарму епохи, який формувався живими людьми, а не словесними концепціями.

Третій "Кінець" просто приречений стати останнім у теперішньому емоційно-образному форматі хоча б для того, щоб означити завершення чергового етапу в розвитку сучасного мистецтва реґіону. "Феномен" втомився від власної альтернативності. Спостерігаються явні повтори й затяжні паузи в репродукуванні нових ідей та здійсненні проектів. Це нагадує тріаду стильової еволюції: молодість стилю – конструктивна, зрілість – гармонійна, старість – декоративна. Як наслідок перевтоми – "кучерявість" в багатьох нових роботах деяких авторів, витягування старих текстів, рімейки і ремікси на власну і чужу класику. Небувала PR-кампанія в місцевих ЗМІ з приводу виставки "Лагідний тероризм" (24 лютого 2002 р.) в експозиції сакрального мистецтва Івано-Франківського художнього музею (куратор – А. Звіжинський; учасники: І. Перекліта, Р. Котерлін, В. Мулик, В. Найденова, Я. Яновський, Я. Яремак; відеоарт: О. Гнатів, Т. Прохасько, Е. Скрипник, Н. Остяк) нарешті констатувала факт наявності в місті незалежного мистецького руху як альтернативи до офіційно існуючих структур та уявлень про красу, духовність і роль художника в суспільстві. Революційне двадцятиріччя, що минуло, з його "Вивихами", "Рубероїдами", "Медитаціями", "Малими мурами" й "Альтернативними мерами" прийшло до логічного кінця. Час перегортати сторінку, яка вже нікуди не подінеться з контексту художнього життя Івано-Франківська на межі XX–XXI ст., навіть не будучи вписаною до офіційних хронік. Неможливість повної реалізації потенціалу новітнього мистецтва через відсутність фінансування, виставочних площ, спротив традиційно налаштованого оточення чи дивний параліч новоствореного Центру сучасного мистецтва, – не така вже й трагічна річ. Ситуація не нова. Специфіка нашого міста з його розвинутими конформістськими настроями і глибокими міщанськими традиціями завжди була скерована на боротьбу з особистісними проявами творчої свободи. Згадуваний О. Сорохтей, ім'я якого є символом непокори аґресивному тиску колективістських стандартів, змушений був усамітнитися в щоденниках, малоформатних авангардних серіях "Хресної дороги" і мандрівках-спостереженнях.

Суспільство помстилося депортацією художника до Снятина і спричинило передчасний інфаркт у 1941 р. Післявоєнне вимивання автентичної європейськості з теренів міста, завершилося знищенням у 1952 р. колекцій живопису Покутського музею, надісланих з Парижу та інших художніх центрів Європи вихідцями із Станіслава. Через десять років члени СХ підписують вирок "ідеологічно шкідливим і немистецьким" роботам О. Заливахи, а сам автор опиняється в таборах Мордовії. Сучасні альтернативні художники після обструкції "Лагідного тероризму" були обвішані наличками "осквернителів", "космополітів", "низькопробних сюрреалістів", але до репресій справа не дійшла.

Що робити далі? Оптимальний варіант – розслабитися в сенсі очікування того, що "альтернативу" визнають, впишуть до офіційних реєстрів чи скуплять гамузом твори. По-друге: відкинути позу ображених неґативними реаліями часу й оточення. По-третє: усвідомити нарешті дію прагматичних механізмів адаптації художника в суспільстві (це коли гостро стоїть проблема заробляння грошей). Варто пам'ятати, що конструктивний прагматизм і романтичний стереотип стосовно власної творчості – не завжди сумісні речі. Зрештою, хочеться, щоб кінець "Кінця" був оптимістичним, без конвульсій і розчарувань, за всіма правилами діалектичного матеріалізму: говоримо "кінець" – домислюємо "початок", або навпаки: "початок" – "кінець", і так – до безкінечності. Хіба не стимул для радості? "Її ж у світі багато" – каже радіо "Вежа".

Колійовий міст через Бистрицю Золоту, 1961

із серії
“Розвідні мости Станіслава”

ABSTRACT

This edition was made under the conceptual title of “PR”, i.e. public relations. This English-language abbreviation has become a kind of totem, worshiped by those who are eager “to rule the masses”. The fashion for PR came to us from Russia. But what does Russia have in common with the civil society in the West? Isn’t it a fact that what passes for PR in the post-soviet “social space” would be far more accurately represented by another “magic” abbreviation: PP – Public Propagation? In this context, we believe our magazine is anti-PR. Our motto is simple: From PR to PR. That is: from public relations to public relaxation.

Arts, PR, the arts of PR in Ivano-Frankivsk, in other cities of Ukraine and abroad make up the key theme of this edition.

Unlike energy, information is not subject to the law of conservation. Even when purposely withheld, information doesn’t lose any of its quantity. Apparently, it’s for that reason that some of the items in this issue break the mould of our original vision, in terms of both conceptual and geographic coverage.

The world developments of the last few years have proved that the notion of “the end” will be relevant forever and in any respect imaginable. Note that our magazine is entitled “Kinets kintsem” (which can be [very loosely] translated as “End the End”) That is to say, you start from “the end”, go straight on to...the very end, only to find out that the “straight” was actually a “circle”, or a “ring”. Happy journey! Till next end...

ПРО АВТОРІВ

Ростислав КОТЕРЛІН – художник , журналіст, редактор альманаху «Кінець кінцем». E-mail: end@bitep.com

Володимир ЗАНИК – журналіст, в принципі прозаїк, схильний до аналітики, головний редактор газети "Вперед". Тел. сл. (03422) 55-28-13

Тарас ТКАЧУК – археолог, кандидат історичних наук, завідділом археології Національного заповідника "Давній Галич", шанувальник рок-музики 70-х. Тел. (0342) 52-90-96

Тарас ПЕТРІВ – журналіст, письменник, співзасновник ґалереї «Марґінеси», кандидат філологічних наук, заступник директора Інституту журналістики Національного університету ім. Тараса Шевченка. Тел. (044) 213-07-05

Ярослав ЯНОВСЬКИЙ – художник, директор благодійного фонду «Карпатія»

Ігор СЛІСАРЕНКО – журналіст, політолог, кандидат філологічних наук, викладач Інституту журналістики Національного університету ім. Тараса Шевченка, віце-президент МАУП

Олег УЩЕНКО – журналіст, режисер, кліпмейкер. Тел. (03422) 4-97-59, e-mail: ushchenko@ukr.net

Тарас ПРОХАСЬКО – письменник, тел. (03422) 53-73-22

Олег КРИШТОПА – письменник, журналіст. Тел. сл. (03422) 2-44-39, e-mail: surdokamera@mail.ru

БУДДА (Сергій ЧЕРНІЙ) – дизайнер, мистецтвознавець, аспірант Академії педагогічних наук. Тел (044) 45-666-27

Олег СИДОР-ҐІБЕЛИНДА – мистецтвознавець, журналіст, критик, постійний автор альманаху

Ханно РАУТЕРБЕРҐ – журналіст, мистецький оглядач часопису "Цайт" (ФРН)

Олександр РОЙТБУРД – художник, куратор, директор Ґалереї Гельмана в Києві. Детальніше за тел. (044) 229-62-40, e-mail: gallery@guelman.kiev.ua

Ігор БОНДАР-ТЕРЕЩЕНКО – поет, літературний і мистецький критик. E-mail: igorbon@mail.ru

Василь ЧЕРЕПАНИН – культуролог. Навчається в Києво-Могилянській Академії. Працює в часописі «Критика». E-mail: yatoleg@yahoo.com

Анатолій ЗВІЖИНСЬКИЙ – художник, мистецтвознавець, менеджер, авантюрист, читач Ошо, спостережник есхатології мистецтва, член редколеґії альманаху. E-mail: gnativ@yahoo.com

Камаль ВАДДАА – художник. Працює в Римі, живе в Марракеші (Марокко)

Юрій НИКИФОРОВ – інженер, художник-карикатурист, адепт чорного гумору і структурних досліджень у сфері літератури. Тел. (03422) 4-49-84

Віктор МЕЛЬНИК – мистецтвознавець, критик, завідділом образотворчого мистецва Івано-Франківського обласного художнього музею, член редколеґії альманаху. Тел. сл. (03422) 4-40-38

Спеціальні подяки за сприяння, співчуття та допомогу
Геннадієві ЖУРАВІНСЬКОМУ, Олегові ҐНАТІВУ, Ігореві ПИЛИПІВУ, Олені ЛУКАНЬ, Василеві САВЧУКУ, Ростиславові КОНДРАТУ, Ігореві ПАНЧИШИНУ, Романові ОНУФРІЇВУ, Миколі ДАНЬКУ, Ростиславові ШПУКУ, Анатолієві СЕЛЮХУ, Олександрові СИЧУ

Головний редактор Ростислав КОТЕРЛІН
Художній редактор Анатолій ЗВІЖИНСЬКИЙ
Асоційований редактор Віктор МЕЛЬНИК
Редактор Ярослав ДОВҐАН
Коректор Галина ЧАПЛИНСЬКА
Складальниця Шарлота КОРДЕ
Перекладали
з німецької Галина ПЕТРОСАНЯК
з італійської Ростислав КОТЕРЛІН
з російської Юрій МАЛИЙ, Анатолій ЗВІЖИНСЬКИЙ
з англійської Людмила МОЦЮК
англійською Олександр СТЕЦЕНКО

У номері використано фотографії
Ярослава ЯНОВСЬКОГО (с.5,20,49), Ростислава ШПУКА (с.27), Ігора ПАНЧИШИНА (с.8,9,11,55), Ростислава КОТЕРЛІНА (с.44,46,69,102), Ростислава КОНДРАТА (с.27,60,61), Ігора ПЕРЕКЛІТИ (с.13,94,97,99), Сергія ШИБАЛОВА (с.91), Едуарда СКРИПНИКА (с.114), Миколи ШКАТУЛЯКА (с.15) Володимира ЗАНИКА (С.69,76,77), Євгена КОРОЛЯ (с.101,102,103,105), Богдана КУЗІВА (с.104,106), Герміна Ґстю (с.81), Андреаса Г. Бітешіха (с.82), Вольфґанґа Тілльманса (с.84), Ґотфріда Хельвейна (с.85) та ін.

КІНЕЦЬ КІНЦЕМ – альманах про сучасне мистецтво та культуру, e-mail: end@bitep.com

Друк: видавництво **"Місто НВ"**, 76000, м. Івано-Франківськ, вул. Незалежності, 53 тел. (0342) **55-94-93**
Розповсюдження: видавництво "Лілея-НВ", 76000, м. Івано-Франківськ, вул. Грушевського, 18, тел./факс (0342) **55-91-70**

НБ ПНУС
667930

сПалах

ФОТОПОСЛУГИ

– ФОТОГРАФУВАННЯ

– ЦИФРОВА ОБРОБКА ФОТОЗОБРАЖЕНЬ

– ПРОЯВКА ПЛІВОК ПО ПРОЦЕСАХ

С-41, Е-6 (ВУЗЬКА І ШИРОКА)

– ДРУК ФОТОГРАФІЙ 16-ти ФОРМАТІВ

(від 9х13 см до 20х30 см)

З ВУЗЬКОЇ ТА ШИРОКОЇ ПЛІВОК

З МОЖЛИВІСТЮ ВИКАДРОВУВАННЯ

– ФОТО НА ДОКУМЕНТИ

ВІДЕОПОСЛУГИ

ІВАНО-ФРАНКІВСЬК ■ ВАГИЛЕВИЧА, 9/1 ■ (0342) 537-537 ■ spalah@itc.if.ua