

Володимир Кабаченко

Мистецтво козацького степу

Володимир Кабаченко

Мистецтво козацького степу

Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.
Ушинського

Рекомендовано Вченою радою Південноукраїнського національного
педагогічного університету імені К.Д. Ушинського

Протокол № від

Рецензенти:

Замість передмови

Пошуки національної ідеї та її нинішнього звучання, нового сенсу буття та шляхів його візуалізації триває століттями і набуває актуальності нині – коли складається контекст українського образотворчого мистецтва XXI століття. Випадкових доріг не буває, кожна з них створювалася багатьма поколіннями й віками, день у день – їх вгадували, їх згадували, вони запрошували до подорожі – їм довіряли. Кожна дорога крім географічних координат має генетичну пам'ять та починається зі стежини – подорожуючи завжди повертаєшся, принаймні подумки. У часовому вимірі втоптана стежка стає історичним шляхом.

Художник народжується в пейзажі, знаходить свою стежину, яка виводить на шлях – живе і творить у широкому географічному, історичному, культурному полі – що безперечно має вплив, відбивається на його творчості, разом із тим власною працею вносить зміни, створює нову естетичну якість довкілля, його нове розуміння. Своєрідність природного довкілля формує відчуття простору – сприйняття кольору – розуміння форми, накладає на творчість художника певний відбиток. Візуальний ряд формує основні параметри світосприйняття, а згодом коридор можливостей і вектор творчих зусиль майбутнього мистця. Умовами формування традиції в історичній перспективі є опертя на визначений культурний спадок, наявність організаційно оформленого професійного об'єднання митців та власного навчального закладу – що разом складає таке містке поняття як «школа». Проте спадок без його осмислення, як і традиція без розвитку нічого не варті разом із навчальними закладами та природним середовищем – якщо культура не виробляє смислів, вона приречена.

Землі північного Причорномор'я – Одеська, Миколаївська, Херсонська та Запорізька області сучасної України, що за радянських часів входили до складу Одеського військового округу (разом із Кримом, Молдовою та Угорщиною) протягом минулого тисячоліття мали низку назв: ханська Україна (з гетьманом у Дубоссарах), землі Війська Запорозького (з усіма столицями і паланками), Очаківська область, Новоросія, Херсонська і Таврійська губернії. Свою присутність тут позначили Велике князівство Литовське та Річ Посполита, Валахія і Молдова, Російська імперія та Оттоманська Порта, Кримське ханство і Буджацька орда. А ще – десятки народів, осілих і кочових, історичний шлях

яких пролягав чорноморським степом. Таких, що лишали по собі культурну спадщину та згадки у хроніках і тих, що не залишили по собі тривалого сліду в історії.

Звивиста стежка передовсім ставить вимогою довіру до себе, а ще – ясне усвідомлення кінцевої мети, пункту призначення. Всі дороги, – за прислів'ям часів Великого переселення народів, ведуть до Риму... «Куди не йду – веде цей битий шлях / З варяг у греки, з греків у варяги. / Де соняхи чорніють у полях / І де сліди поразок і відваги...» – відгукується у своїй книзі поезій «Скрипка з того берега» відомий український поет Дмитро Кремінь. Про Україну «Від узгір Кавказу до срібного Сяну» перефразовуючи текст Павла Чубинського, співали вояки Української повстанської армії 40-х років ХХ століття. Перетин напрямків «південь-північ» та «схід-захід» у горизонтальній площині і вертикаль «пекло-рай» утворюють систему координат, осердям якої є Український Степ, де кожному назавжди визначено місце: тут, у раю чи в пеклі.

Драматичність шляху національної культури протягом ХХ століття в Україні визначалася її колоніальним статусом. Чорноморський степ, як чинник формування української ідентичності барокової доби, козацькі експедиції степом і морем, що теж називалося Козацьким, національні громадські рухи, оригінальні мистецькі здобутки європейського рівня – все те, що могло стати передумовою розквіту модерної культури, в умовах імперської експансії протягом XVIII - XIX століть нівелювалися, нищилося, зводилося до провінційного рівня. На зміну пишнотам козацького Бароко прийшла нормативність російського Класицизму. Учасі це збіглося із заснуванням низки міст і портів на місці античних і середньовічних поселень та господарським освоєнням степу, де козаки вже зайві – потрібні свинопаси. Назви міст на давньогрецький копил та їх устрій, новий адміністративний розподіл та його топоніміку вигадували і затверджували в Петербурзі, нові комуністичні назви згодом у Москві, хіба що гідроніми тюркського походження збереглися донині. Про українські міста з магдебурзьким правом, українську філософію і теологію, архітектуру і образотворче мистецтво барокової доби вже не згадували.

Імперії бувають могутні й занепалі, міцні й не дуже, віддалені у часі і нові – але гарних імперій для підкорених народів не буває. Навала світоглядна,

бюрократична, господарська відбувалася у супроводі каральних операцій та керованих міграційних процесів. Військові кампанії, територіальні надбання, економічні досягнення, міжнародні контакти та демографічні зміни тлумачилися царедворцями та фіксувалися імперськими істориками. За влучним висловом Оксани Забужко «нашу історію нам розповідають наші вбивці». На тих, хто мав сумніви щодо імперської політики у ділянці культури, чиновники мали відповідні важелі впливу. Достатньо показовою виглядає зустріч Івана Котляревського з козаками Задунайської Січі у Килії (1806 р.). На березі Дунаю запорожці-веслярі упізнали в особі штабс-капітана свого земляка, а довідавшись що перед ними стоїть автор поеми «Енеїда», що неznаними шляхами до них дійшла, звернулися з пропозицією: «Так це ти, батьку наш рідний! Іди до нас, ми тебе кошовим зробимо». Про це дізналося військове керівництво, реакція була блискавичною – поета, попри військові та дипломатичні заслуги, з буджацьких степів запроторили до Псковського драгунського полку, розквартированого у Віленській губернії, подальший крок – відставка. Щодо Усть-Дунайського козацького війська: понад чотири тисячі задунайців примусово виселили на Кубань, щоправда до Катеринодару прибуло 450 козаків – решта розбіглися херсонськими степами.

Сталий ідеал краси в житті та мистецтві, на якому наполягали майстри класицизму, в російській редакції виглядав як античний герой, вбраний у мундир імперського чиновника. Бароковим портретам козацьких полковників не знайшлося місця в галереї героїв російсько-турецьких баталій. Законодавцем стилю, замовником і критиком творів мистецтва, спонсором і меценатом творчих особистостей був царат – стилістика класицизму поширювалася на Україну, як і на інші регіони імперії. Російський класицизм, запізнений і недорозвинутий порівняно з європейським, цурався яскравих особистостей як на портретах, так і серед портретистів. Стандартизація обдарувань художників у ХІХ столітті досягла такого рівня, що індивідуальність мистця зникла разом із набуттям технічних навичок ремесла – згадайте повість Миколи Гоголя «Портрет». Згодом ампір та пізній академізм зберегли непорушність стандартів класицизму, але практика існування європейських стилів готики, відродження і бароко, романтизму і модернізму доводить протилежне – кожна доба та її талановиті представники спроможні виробляти власні ідеали і яскраво втілювати їх у мистецтві.

Розглянемо сучасний краєвид чорноморського степу більш докладно: особливості суспільних зрушень останнього часу в мистецьких рефлексіях та, відповідно, у обставинах формування художників. Образотворче мистецтво півдня України ХХ століття, зокрема радянського періоду, назагал відзначається високим рівнем фахової підготовки авторів, тут завжди поцінювали професіоналів і недолюблювали аматорів – «роби що хочеш, але роби це добре». Насамперед цьому сприяв здоровий консерватизм, що сформувався в мистецькому середовищі протягом десятиліть. Разом із тим «робити що хочеш» у мистецтві, що позначалося домінуванням принципів партійності більшовицького штибу, пролетарського інтернаціоналізму і звulьгаризованої народності не виходило, гасло «роби що скажуть – за тебе все вирішили» відповідало дійсності точніше, готових рецептів не бракувало. У доробку радянських мистців є місце для революційних вождів (своїх і чужих), соціалістичного будівництва і трудових триумфів, з'їздів і парадів – немає місця для національної трагедії українців минулого століття: голодоморів і масових репресій, нищення інтелігенції та селянства, визвольних змагань 20-х і 40-х років, геноциду і пацифікації 30-х. Спроби осмислення і висвітлення явищ, що могли поставити під сумнів постулати панівної ідеології, відсутні. Не зважаючи на тектонічні зсуви 20-х років, стиль імперії лишається незмінним – Ампір «олександрівський» та «миколаївський» у ХІХ-му, чи у ХХ-му сторіччі – «сталінський».

Наявність імперської матриці радянського зразка у трактуванні історії мистецтв, у постановці і вирішенні творчих задач чітко простежується у практиці старшого покоління. Складена французькою академією ще наприкінці ХVІІ століття ієрархія жанрів живопису, як от релігійна картина, міфологічна подія, портрет, побутова сцена, пейзаж, натюрморт, у радянській країні отримала відповідну специфіку: натюрморти з квітами і будьонівкою, краєвиди з тракторцями, міста з червоними прапорцями, портрети генетично близьких керівників, передовиків виробництва та щасливих колгоспників, міфологічні сцени зі «святими» та «мучениками за віру».

Період панування комуністичної ідеології позначився обмеженнями у творчих контактах: зацікавлення новітніми зарубіжними мистецькими течіями не віталось, національне мистецтво першої третини ХХ століття було вилучено з культурного обігу, переважна частина його авторів була репресована або емігрувала. Будь-які відхилення від стилістики «єдино вірного методу

соціалістичного реалізму» мали напівлегальний статус і викликали підозру. Пікантність ситуації додавало те, що траєкторія руху самого методу хиталася синхронно із генеральною лінією партії. Прикладом може слугувати історія створення і оприлюднення перлини українського модерну – панно «Біле і чорне» Михайла Жука (1883-1964 рр.). Створене напередодні I Світової війни і оприлюднене у вигляді листівки поштового формату (1918 р.), панно було вперше експоновано в Одеському художньому музеї (1988 р.) – на останньому подиху радянської влади. Поліптих з семи частин (загальний розмір 200x300 см) зберігався в архіві родини художника (пізніше у приватній колекції) згорнутим у рулон понад 70 років.

Рух шістдесятників, що виник у другій половині XX століття, на противагу офіційній версії радянського мистецтва здійснив спробу оновити образотворчу мову не виходячи за межі магістрального річища панівної ідеології, до того ж охоплюючи якнайширше коло споживачів культурного продукту. Лояльністю до існуючої влади та її напучувань відзначалися не тільки шістдесятники, але й мистці 20-х. Слід згадати що політика «коренізації» та «українське відродження» (1923-32 рр.) попервах мало назву «червоне» і лише у середині 50-х з'явилася назва «розстріляне». Молодим митцям, вихованим у період національного пробудження початку XX століття та національної революції, попри гнітючу атмосферу навіювання комуністичних ілюзій та імперських ідеалів вдалося створити оригінальні форми образотворчості, розкрити кращі риси національної ментальності, надаючи їм нових якісних ознак. Деякою мірою стилістичні прагнення шістдесятників нагадують амбіції митців «розстріляного відродження», але, якщо на початку 30-х років новонароджена система суспільних відносин утверджувалася, зростала й почувала себе впевнено, вже у 60-ті з'явилися ознаки ідеологічної кризи – відповідно художникам 30-х дісталися репресії, художникам-шістдесятникам, хоча й не всім – замовлення і популярність. В умовах ізоляції – «залізної завіси» щодо мистецьких процесів у зарубіжних країнах і заборони на власну історію та культуру цей рух був приречений на затухання і подальшу деградацію.

Ще від початку XX століття художники півдня України контактували з майстрами новітніх течій у європейському мистецтві: модерну, кубізму, футуризму, абстракціонізму – першої хвилі авангарду. Впливи були плідними і обопільними, адже діалог вели класики з обох боків. Ситуацію доповнило різнобарв'я нових мистецьких угруповань 20-х років. Друга хвиля авангарду

виникла на тлі «відлиги» кінця 50-х. Але, якщо перша хвиля мала вибуховий, революційний характер, то представники другої хвилі намагалися перенести на місцевий ґрунт мистецьку практику зарубіжних зразків, що на той час вже була класикою – отже була вторинною за визначенням. Про імена та вилучений з культурного обігу спадок вітчизняних майстрів авангарду не йшлося. Третій похід прихильників авангардних течій чорноморським степом відбувся у 70 – 80-ті і об'єднав противників практики соцреалізму. Учасники ходи декларативно спиралися на авторитет і творчі досягнення авангардистів двох попередніх хвиль, проте гучні декларації не звільняли від компліятивного характеру творчості.

Масова радянська культура панувала – національна животіла на території свого походження, обмежена окремими цятками, вкрапленнями у чужинський контекст. Інтелектуальні потуги тогочасного мистецького бомонду не виходили за межі партійних інструкцій з наочної агітації. Тим часом розмаїття традиційних художніх промислів та стародавній побут, наївний живопис та пісенна народна творчість, зразки непрепарованого народного мистецтва викликали професійний інтерес як можлива альтернатива штампам офіційного мистецтва паралельно із зацікавленням досягненнями мистців діаспори та відлунням світових художніх процесів. Проте за умов жорсткої регламентації суспільного життя та потужних інформаційних фільтрів це відбувалося безсистемно, фрагментарно, назагал поверхово. Серед каламуті сурогатів «соціалістичної за змістом, національної за формою та інтернаціональної за духом» радянської культури по краплинах відшукувати зразки української духовності, у міфологізованій офіційній історіографії віднайти факти національного буття, дійти до джерел – на це були спроможні одиниці. «У темній кімнаті хтось невидимий запалив свічку, вогник блимнув і згас, знову темрява і знову свічка у чиїхось руках спалахнула і згасла вже в іншому кутку, вогник блукає, вихоплюючи з п'їтьми обличчя, згасає і народжується знову» – за словесним образом Андрія Антонюка щодо тогочасної культурної ситуації.

Образотворча практика (образи, сюжети, пластичні мотиви) майстрів, що працювали поза офіційним напрямком у 70-ті – 80-ті роки минулого століття дозволяє відстежити розвиток двох виразно сформульованих світоглядних орієнтацій: неокласичної, заснованої на античній спадщині та фольклорної, що базується на ґрунті національної культури. Це наочно підтверджує творчість

художників, таких несхожих особистостей як Юрій Єгоров і Юрій Коваленко. Обидва належать до покоління шістдесятників, одержали базову мистецьку освіту в Одесі, завершували навчання у Ленінграді, викладали в Одеському художньому училищі, мають значні творчі здобутки. Якщо Єгоров за світосприйняттям тяжіє до Античності і Відродження, то Коваленко сприймає світ у гротесковому, буремно-бароковому ключі. У творчості Єгорова місто нагадує античну Аркадію з розпеченим маревом порожніх пляжів та узагальненими постатями поодиноких богинь і героїв, у Коваленка Одеса – суто українське місто на березі моря з відповідними мешканцями, гамірними вулицями, дворовими псами і котами. Обидва мають учнів, прихильників і шанувальників, кожен став центром тяжіння для наступників.

Акт проголошення незалежності та референдум 91-го року, прапор і герб, інші атрибути державності та очікування змін у суспільному житті ще не означало швидких змін у свідомості учасників референдуму – три мільйони українських комуністів не поспішали пакувати валізи. Діячі мистецтв лишилися ті ж самі, відповідно й колоніальний статус культурного продукту залишився незмінним. Держава починається з культури політичного класу, культура починається з мови, «чия мова, того й держава» – свого часу зауважила Леся Українка. Російськомовна попса лунала з усіх шпарин від щойно перейменованого на Маріуполь Жданова й до Мукачева. Розтиражовані астрологічні прогнози Павла Глоби і пророцтва ясновидців швидко знецінювалися разом із сподіваннями новоявлених лібералів. Чи не у кожній тогочасній газеті збірки анекдотів – і жодної посмішки на обличчях, чи не на кожній дошці об'яв – оголошення про кінець світу від «Білого братства». Мовні штампи «культурного продукту» від Верки Сердючки завзято продукував Андрій Данилко, візуальний ряд довершила істерична буфонада німих клоунів від «Маски шоу». Русифікація, що ще вчора називалася «інтернаціоналізмом», отримала нову назву – «мультикультурність». На хвилі зацікавлення країною, що вже не існувала, за демпінговими цінами з позначкою «радянське мистецтво» твори вітчизняних художників заповнили ринки Європи та Америки.

Наявне протягом радянського періоду протистояння соцреалізму і авангарду, що тліло десятиліттями, на початку 90-х завершилося, але не «збройним конфліктом» і, відповідно, «перемогою» однієї з сторін. А, як не дивно, стагнацією обох без втручання зовні – від власного випаровування,

несподівано, в «братніх обіймах». Програмовано похмура, невиразна сльота трансавангарду мляво перетікала у пародійність, іронію і відвертий «стьоб» постмодерну. Дутий пафос соціального оптимізму радянських метрів у редакції мистецької генерації початку 90-х набув рис постмодернної гри у знецінені соціальні ілюзії. Постмодернізм в українській редакції не став заколотом проти радянської арт-номенклатури і не призвів до революції, однак породив власну номенклатуру, підготовану крихтами зі столу Сороса, чи згодом – Пінчука. Картин ставало дедалі більше, живопису менше.

Субкультура дисидентства, представлена не найкращими зразками, на арені 90-х років подавалася з претензією на встановлення правил гри пострадянського люду з «культурними чиновниками». Шістдесятники лівого забарвлення у 70-ті чи 80-ті поглинуті внутрішніми художніми проблемами, що не виходили за межі комунальної кухні, намагалися сформулювати естетичну платформу строкатого характеру, національний дух якої не простежувався навіть у морський бінокль «експертів» з вулиці Бебеля*. На межі 80-х і 90-х років у своїй уяві гарячково ліпили Україну, про яку ще десять років тому не мріяли. У 90-ті роки намагалися прикрасити твори попередньої доби запозиченими гаслами, ще раз подати зужитий матеріал на каламутних хвилях попুলізму – про інновації мови не було.

Загальна інертність мистецького середовища позначилася в першу чергу на системі професійної підготовки, просякнутої рудиментами радянської освіти. Навчальні заклади працювали за старими програмами і методиками, список викладачів з незначними правками лишався незмінним протягом десятиліть. Зі списку рекомендованих тем дипломних робіт поволі вимивалися одіозні ідеологічні кліше – переконливої заміни старим штампом чи інших спроб адаптації до нової суспільної ситуації, а тим паче радикальних змін в освіті не спостерігалось. Більш відчутним у підготовці студентів став брак загальних гуманітарних знань (а насамперед генераторів і носіїв таких знань). Власне, вівці були вже нові – погоничі ті ж самі, у стоптаних черевиках доби ринкових реформ і сподівань на позитивні зрушення в суспільстві.

Невиразна, з розмитими краями пляма мистецьких «борців» з радянським офіціозом (а точніше з вимогами академічної освіти і системою розподілу замовлень) на межі століть спантеличена власним статусом соціальних аутсайдерів, за інерцією закликала до поступу і свободи «творчого жесту».

Криза шістдесятництва та деградація дисидентського руху в умовах відсутності ідеологічного тиску тривала в умовах ринкових відносин. Похапцем винесені на поверхню імена і артефакти андеграунду освячувалися очманілими від швидких змін чиновниками без належного осмислення, але з вагомим аргументом: «це продається», та вже у другій половині 90-х, зважаючи на масоване фальшування творів авангардного сегменту (10-ті – 20-ті роки ХХ століття), діапазон уподобань закордонних поціновувачів змістився в бік традиційного, технічно досконалого соцреалізму. Нові колекціонери бігцем створювали колекції на комерційній основі, колекціонери старої закваски надавали перевагу антикваріату.

Іншими гравцями ринку виступали закордонні емісари вкупі з місцевими адептами арт-бізнесу, що посилалися на глибокодумні, а насправді ялові одкровення чужоземних розумників, які аж ніяк не тулилися до вдачі тубільців. Молодша генерація художників отримала шанс професійної реалізації – вхопилася за соломинку. «Гаряча хвиля» українського трансавангарду була адресована у бік можновладців держави, що вже не існувала, чи їх спадкоємців, чи новонароджених бізнесменів від культури, чи міжнародних маршанів... будь-кого, але місця для народу у списку розсилки не було. Бути потрібним і зрозумілим на Заході, популярним і заможним в Україні – шире прагнення визнання призвело до непередбачуваного розвитку подій. До втрати поетичної напруги, своєрідності вітчизняного образотворчого мистецтва, знецінення його соціальної вартості, кризи «новофігуративного» живопису і, врешті, до зміни вектору творчих зусиль середини 90-х в бік акціонізму, інсталяцій, фотопроєктів, що означаються (не маючи відповідника англійському contemporary) експериментальним, актуальним мистецтвом. «Поезія і популярність – у цьому завжди є якась полярність» – попереджала напередодні 90-х Ліна Костенко.

Кожна доба має фаворитів серед видів і жанрів мистецтва. Які ж найбільш вживані форми пропонували 90-ті роки – живопис, асамбляж, перформанс, інсталяція, вуличне графіті? На той час станкова графіка була занедбана разом з плакатом і мистецтвом книги, монументальне мистецтво радянського зразка зникло взагалі, на заміну прийшов street art. Тогочасна ситуація нагадувала галасливий ярмарок з обмеженим діапазоном попиту і пропозицій – гру у соціальні і мистецькі очікування, як з боку «виробників» так і боку «споживачів». У цій грі хтось відчував себе доволі впевнено, хтось – не дуже.

Хтось спирався на одні авторитети, хтось посилався на інші. Хтось виглядав достатньо успішним протягом певного часу, дехто насправді був успішним – ніхто не поспішав відкривати карти. Гра виявилася захоплюючою і несподівано тривалою в часі, гра була без правил і гра була азартна... назагал розвинена ступінь самосвідомості мистецької спільноти не дозволяла приймати напучування заїжджих місіонерів.

Періодизація основних тенденцій у 90-і рр. відбивається у хронології найбільш широких оглядів українського сучасного мистецтва. Це, насамперед, івано-франківська бієнале «Імпреза» – 89-й, 91-й, 93-й, 95-й роки. Київські «Погляд» – межа 80-х і 90-х рр. та «XX сторіччя українського мистецтва» – 90-й. Львівська бієнале «Відродження» – 91-й. Виставкові тури Національної асоціації мистців «Хутір-I, -II, -III» – середина 90-х років. Дніпропетровська бієнале «Пан-Україна» – 95-й. Порівняно з другою половиною 80-х, коли ініціаторами виставок були спілка і держава, наявне зміщення акцентів виставкової діяльності у бік регіональних і приватних ініціатив. Друга половина 90-х позначилася певним спадом у кількісних характеристиках та остаточним розподілом у мистецькому середовищі на «традиціоналістів» і adeptів «новітніх спрямувань». Львівська щорічна «Високий замок», одеська бієнале «Марина» – починаючи з 96-го. Загальноукраїнська виставкова ініціатива спілки художників другої половини 90-х: започатковані триєнале живопису, графіки, скульптури, починаючи з 97-го.

На тлі загальної кризи і зuboжіння значної частини вітчизняних споживачів та підупалого соціального статусу митців зросла вага кураторів мистецьких проектів, референтів, посередників між мистецтвом і бізнесом. Для бізнесменів це була спроба збереження щойно набутого капіталу в умовах інфляції – для художників спосіб виживання в умовах відсутності фінансування мистецьких проектів з боку держави. Широко розгорнувся пленерний рух, фінансований приватними структурами. Спектр зацікавлень з боку організаторів – від «полотно-олія-авангард» до «полотно-олія-файний карпатський краєвид», якість пленерного доробку надзвичайно пістрява – вартість відповідна. Поряд із живописними, набули популярності пленери паркової скульптури, географія достатньо широка: Крим, Карпати, Молдова, Румунія, Польща, Угорщина, Словаччина. В такий спосіб створювалися, поповнювалися, а згодом і розпорошувалися недержавні колекції межі століть, як банківські, так і особисті. На тлі економічних негараздів та

приватизаційних процесів державний попит щодо образотворчого мистецтва значно скоротився, водночас кількість членів спілки художників значно зросла, чиновників не меншало – колекції державних музеїв поповнювалися переважно за рахунок подарунків художників. Таким чином відбулася соціалізація генерації художників, що сформувалася у радянський період.

Певне пожвавлення суспільного інтересу до образотворчого мистецтва і, відповідно, новий сплеск виставкової активності припав на початок нового, XXI століття: традиційні всеукраїнські та регіональні художні виставки до щорічних свят з усіх видів образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва. У цей час формалізуються виставкові проекти з національної тематики: започаткована бієнале історичної картини «Від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників» – авторський проект Олександра Мельника (2004 р.), триєнале «Український фолькмодерн» (2009 р.), тривали щорічні запорізькі пленери «Хортиця крізь віки» (2003 р.) – ініціатива Миколи Маричевського, підтримана спілкою художників та міністерством культури, пленери у Тульчині «Подільська вольниця» – ініціатива Михайла Довганя, підтримана академією мистецтв.

Перше десятиліття двохтисячних стало часом прискореної формалізації стосунків між владою і мистецьким середовищем. Представники покоління радянської формації (чий шлях у мистецтві добігав кінця) продовжили практику попередніх десятиліть, рухалися у звичному напрямку: пасли череду «священних корів» соцреалізму (жанрово-стильових структур, підходів, послань, авторитетів) адаптованих до поточних умов. Старий вишкіл ставав новим сенсом творчості, відсутність нових ідей компенсувалася безпосередністю інтонації першовідкривачів. Колишні комуністи та екс-дисиденти, нащадки окупантів і колаборантів, забувши про давні світоглядні та естетичні розбіжності наполегливо й стрімко підвищували свій соціальний статус: отримували почесні та академічні звання, наукові ступені і професорські посади. Гра у громадське визнання набула ознак цинізму: межі визначень мистецтва розмивалися, професійні вимоги знижувалися, обсяг погоджень та розміри хабарів зростали – бюрократи тішилися. На тлі світової фінансової кризи та втрати комерційної привабливості мистецьких творів радянського формату для іноземних споживачів (неминуха вичерпність старих запасів) і невисокої якості поточного доробку (занепад освіти) до справи

взялися місцеві дилери за значно нижчими цінами – недоконана історія мистецтва УРСР тривала і в наступне десятиліття.

Потужні хвилі декомунізації (90-ті роки ХХ-го та 10-ті роки поточного століття) змили численні пам'ятники вождям і героям радянської доби, звільнили п'єдестали на майданах південних міст і містечок. Що ж пропонували пострадянські монументалісти на заміну? По-перше: більш скромні розміри і більшу кількість: пам'ятні знаки, меморіальні дошки, скульптурні портрети історичних осіб, діячів культури і мистецтв, декоративну пластику. По-друге: пістряву художню якість та стислі терміни погодження і реалізації проєктів. Персона радянського пантеону пішли у небуття, типологія монументальних творів лишилася. Замовником і розпорядником коштів виступала місцева влада: оголошувала конкурси, визначала тематику і місце розташування, призначала комісії, розглядала пропозиції, прискіпливо враховувала фінансові інтереси і технічні можливості зацікавлених осіб, радо приймала подарунки. Внаслідок тісної співпраці творчої інтелігенції і владних структур міське середовище прикрашають пам'ятники, що відображають явища та героїв аж надто різних культур і світів: звитягу загиблих охоронців правопорядку в тилу і бійців добровольчих батальйонів на фронті, жертвність героїв Небесної сотні та борців за владу Рад, скорботу по жертвах Голодомору, Голокосту і Чорнобиля, різнобій постатей Ісака Бабеля, Нестора Махна та Олександра Суворова, В'ячеслава Чорновола і Григорія Потьомкіна, Леоніда Утьосова та Івана Франка... Зазвичай це відбувається без належного переосмислення історичних подій та постатей, час від часу монументальна пропаганда набуває відверто антиукраїнського звучання. Так було поновлено пам'ятник Катерині II та її фаворитам в Одесі: от вона, мати-імператриця, ось вона – імперська матриця свідомості вимираючої пострадянської інтелігенції та влади.

Мистецький пейзаж українського степу існує немов у двох вимірах, є цілком реальним і уявним водночас: до безпосередніх візуальних вражень долучаються світоглядні уявлення, особисті асоціації, фаховий досвід. Це у повній мірі стосується як праці художника, так і сприйняття твору глядачем – вчора, сьогодні, завтра. Звісно, у парі «минуле» і «майбутнє» немає місця для поняття «ця мить» – миттєвість промайнула і вже стала минулим. Проте, з таким твердженням можна й не погоджуватися, заперечувати його з олівцем у руці – ланка «ця мить», що містить минуле і майбутнє одночасно буде

зафіксована, лишитья на папері. Зміни у пейзажі навіть протягом життя одного покоління призводять до того, що вже наступна генерація митців споглядає краєвиди, які відчутно різняться від того, що бачили і відчували попередники. Відтак пейзаж формує художника – художник формує пейзаж.

За способом мислення, формою контактів із світом навколишнім, за тим відбитком, що накладає на особистість професійна діяльність, художники – люди не говірки, основний потік енергії спрямовується ними в русло образотворчості, візуалізації світу внутрішнього. Безумовно, внутрішній світ художника найповніше характеризується його творами, але й живе спілкування дозволяє доповнити та оперативніше відстежити зміни у свідомості безпосередніх учасників мистецького процесу, відчуті особливості у сприйнятті творчого доробку художників минулого і сьогодення – пейзаж української образотворчості формується на наших очах. Отже: слово – діячам мистецтва, мова – пряма!

*Вулиця Бебеля (нині Єврейська) в Одесі відома двома установами: обласними управліннями КДБ і МВС.

Андрій Антонюк

Солодкий дим Вітчизни

З Андрієм Антонюком ми зустрілися погожого осіннього дня за столом кав'ярні під парасолями, що біля будинку з майстернями спілки художників на вулиці Інженерній. За сусіднім столом - галасливі підлітки з пляшками пепсі-коли у міцно стулених жменях. На зеленому газоні чимала брила граніту й чорна галка, а на чатах - південні, вузлуваті сосни. Миколаїв, вітчизни дим і пил...

Володимир Кабаченко: Андрію, ти знаменитий миколаївський художник, а що для тебе є Миколаїв?

Андрій Антонюк: От, козаче, ти й питання мені задав! Володю, справа в тому, що Миколаїв – це моя доля! Я ніколи не думав їхати сюди. Ніколи в житті не поїхав би – бо якось школяриком приїздив сюди на екскурсію, мені страшенно це місто не подобалося. Я від Одеси був в шаленому захваті, тим більше, що пацаном приїхав до Одеси, в 14 років. Жив у хрещеного батька, на проспекті Сталіна. І я ото не поступив в училище, вільним слухачем був, я вважаю що Бог і це мені дав – зайвий рік в Одесі повчитися, то мені на щастя було. Я той рік використав колосально - не треба було ходити на загальноосвітні заняття, та я малював стільки, скільки міг: чотири години – академічні постановки, а після їздив у Ботанічний сад, на море їздив – писав етюди. Бог зробив так, що ще краще вийшло.

В.К.: А як в Миколаєві опинився, з чого все почалось?

А.А.: Ти знаєш - доля така, я в Одесі з 65-го року, повернувся після армії. Працюю в Художньому фонді, виставляюсь з Одеси, разом з одеситами, це мої брати і я вважаю що Одеса для мене не просто Alma Mater, аби не Одеса, ми б не змогли нічого путнього в житті і зробити. А ще по колориту, по небу, по сонцю. І тут запрошення до Миколаєва... Я відчував, що тут тече річечка, звідти (показує рукою) Буг-Бог, як писав Олекса Різників, поет і мій земляк: «Баби обабіч Бога берегами/Білизною на сонці виграють/Рибалки згорблено чекають/Вербові руки до вербових рук/ І світить річка Бог». В цю річку Бог впадала моя малесенька Синюха. Я оце маю зараз робити виставку пам'яті Миколи Вінграновського, йому

виповнилося б 75. І згадую оці наші три річки, ще третю не назвав – Кодима, Миколина річечка. Оці дві річечки і Південний Буг, що йде сюди, на південь. От ти мені говориш про південь, про ці речі, чому? Ти знаєш, що «Моя Венеція», є така моя картина, так вона називається, це спогад дитинства про мою Синюху, мій Буг, білі-білі мури і блакитну річку, і мости зірвані повинню, і ми човнами лише могли один до одного потрапити. І ось, я згадую ці човни, ці мури, ці білі хати, підведені чорним. Я вийшов корову на берег пасти, й кажу мамі – та це ж Венеція! Я ж про неї читав, бо у нас була дуже-дуже розумна єврейсько-польсько-українська школа на Богополі, де ми навчалися з Миколою Вінграновським, 17-та, і де багато-багато хто навчався, у цій школі була гарна бібліотека, не мульті-пульті, як зараз. Була класика всесвітньої літератури, і видання з живопису, я там побачив Відродження, історію мистецтв, всі ці репродукції і отой південь, який ти кажеш – південь, я відчув, що я дитина оцього Степу, дитина оцього Сонця і для мене пейзаж півдня в усіх моїх картинах, я навіть не знаю де закінчується пейзаж і де починаються мої роботи, все це настільки поєднано. Пам'ятаю, коли був студентом, я мав таку нагоду, ще до твого навчання в училищі були такі виставки, ми їх робили в художньому училищі. Виставки, які нагороджувалися потім поїздками до Москви, до Петербургу. Випала колись така щаслива доля поїхати до Петербургу, я був нагороджений за студентську роботу і ми поїхали туди, зупинилися в гуртожитку академії. І от я ніколи не забуду, порівнюю ті петербурзькі пейзажі і південь наш. А ми мали таку нагоду, приїздили студенти з Петербургу до нас в Одесу на практику, а ми їздили туди, це було у 58-у, 59-у, 60-у роках, це давня традиція. Так вони дивувалися, як ми тут можемо робити, можемо малювати. Тут немає кінця й краю цьому небу, кілометри ці моря, степу...

В.К.: Отже ти зрозумів Костанді, який вчився там і працював тут, зрозумів що таке їхнє море і що таке – наше.

А.А.: Так, зрозумів оце поєднання півдня з петербурзькою культурою, там був Чистяков, тут – Костанді. Ти подивися - всі південні художники які: той же Куїнджі з Маріуполя. Всі художники, хто з півдня, привносили у цей Петербург, у російський живопис це сонце, цей накал...

В.К.: Подих гарячого степу?

А.А.: Так, подих степу, тому для мене це дійсно, і воно дано, я тепер зрозумів, що ми з тобою з самого початку кинуті були в умови найважчого живопису, тому що писати наш степ... Ну якщо ми з цим впоралися, тоді далі, в Петербурзі, нема що й робити – не боязко! Я по білому світу поїздив, от у Чорногорії дивився на ці моря, лагуни, гора стоїть, на горі оливки ростуть. Та там нема що робить, там є за що чіплятися – бери й роби! А от наш оцей простір, поєднаний з небом... Я зрозумів – які ми українці космічні, які ми космічні всі через те. Тому я розумію цей степ, оцей Чумацький Шлях, поєднаний із степом, який дав нам нагоду космогонії оцієї, нагоду думати про вічність і поєднувати оці світи. Тільки мабуть Чехов це так відчував, «Степ» написав. Бо оце поєднання, ця безкрайність, а з іншого боку – скільки ж тут живого, мабуть десь оце поєднання дало світові стільки українців, які займаються космосом. Я оце зараз робив серію творів по Вернадському, я тепер зрозумів чому ми такі українці. Десь отут, за цим матеріальним, за цим всім земним... Чому ми такі дурні живем... Та тому що для нас це тільки час, тільки плин часу, якась хвилина побути на цій землі, а ми вже там і ми рухаємось далі.

В.К.: Ми цього зв'язку не втратили...

А.А.: Ні, не втратили... Я просто страшенно вдячний Богові і мамці, що ми з тобою отут народилися, на півдні, це дає стільки наснаги... Ми буваємо, ми катаємося, багато подорожуємо... але те поєднання гармонійне, ота розмова з Богом, із зорею, я тут вираховую свої зорі, я тут бачу від Ведмедиць до Сиріуса, я бачу ці зорі, воно все в мені поєднується. І чумацьким шляхом як їдеш...

Згадую, везеш сіно на гарбі, - ляжеш, тримаєшся за вила, поки їдеш до Богопілля, а батько попереду іде, а я наче лечу по цьому небу, по нашому степу. І у мене оті роботи, що написані, де ми з мамою, з братом Іваном на горбі лежимо, нічний Буг, ніч зоряна. Багато робіт з того написано.

В.К.: Андрію, розкажи про виставку, що зараз готуєш, про те, ким для тебе є Вінграновський, що вас поєднувало!

А.А.: Це мені дуже легко розказати. 4 листопада о 17 годині на бульварі Шевченка в музеї, в Києві відкриваю виставку. Виставка пам'яті

великого мого друга, великого мого товариша, геніального поета, не боюся тобі того говорити, 75 років йому б було – Миколи Вінграновського. Микола Вінграновський для мене – це не тільки 17-та школа, не дивлячись на різницю у віці, я – 5-й клас, він – 10-й клас. Але що таке Богопілля, що таке школа? Ми поєднані були однією церквою, в якій мама моя разом з його мамою співали на крилосі, об'єднані були в той час, коли молитва була не на показ, знімали піонерський галстук з мене, а з Миколи комсомольський значок. Ми поєднані отим часом атеїстичним, Микола народився на Кодимі, яка впадає в річку Буг, - маленька річечка, в нього є вірш такий, я ж навпроти нього – на Синюсі. Ми до Бугу впадаємо на відстані десь одного кілометра, Кодима його і моя Синюха, а потім нас об'єднала ота 17-та школа.

В.К.: Кожен миколаївець час від часу відвідує музей Верещагіна. Які твої враження від експозиції, чи маєш улюблені твори з колекції музею?

А.А.: Я тобі скажу. Миколаївський художній музей, не дивлячись на те, що менший від Одеського художнього музею, але тут є такі родзинки, такі речі, які я б навіть назвав продовженням Одеси і навіть збагаченням. Я тут знайшов і Костанді - самотній старенький із свічкою стоїть, я тут знайшов тих же одеських художників. Але тут і Верещагін гарний.

В.К.: А який саме твір?

А.А.: «Забутий солдат», де орли оці літають. Величезна робота. Я спочатку так скептично до цього підходив – та панно якесь...

В.К.: Добре, та продовжимо про Одесу, чи про Миколу...

А.А.: Про Миколу! Я готую виставку зараз, я згадую про Богопілля – а все починалося з наших хат, з маминої хати Миколи, з маминої хати моєї. Чому я це так говорю – тому що наші мами ходили до церкви богопільської, всі свята, всі празники. А до нашої хати, це було як якісь свята підходили, приходили люди з сіл щоб попасти на службу. В ті часи монахи, священики розігнаних монастирів ходили з книжечками від хати до хати. І хата в нас була, як пересувна бібліотека. І залишали у мами, у бабусі книжечки, люди тут читали, тоді йшли, тоді поверталися, а через пару тижнів забирали ці книжки, приносили інші. Отак йшло слово Боже по нашим хатам. У школі нас за те соромили. Так ось, можеш уявити собі

– Микола, отакий цікавий момент, потім уже – відомий Микола, і я вже прийнятий в спілку художників, маю переїжджати до Миколаєва – отакий випадок був! Микола приїхав на зйомки на Одеську кіностудію, щось там мав робити, зустрічаємось – Григир Тютюнник, Борис Мозолевський, Микола Вінграновський - це зараз вже легенди, і Микола каже мені : «Андрію, в мене є один день, махнем до наших мам на Богопілля!» Ми сіли в автобус, приїхали з Одеси, по старій одеській дорозі, під'їхали на Голту і пішли через парк, так скоріше, біля гідроелектростанції там човен дядька Івана. І підходимо до човна, пливемо, а церква наша на тому боці – богопільська. Дзвони дзвонять, на вечірню збираються, ми до наших мам йдемо, там вони – у церкві. Підходимо, дивимося – стоять старенькі біля церкви. Моя мама, тьотя Поля - так звали його маму. Бачу, впізнали мене, штовхають її - Наталко, он твій художник приїхав, а на Миколу – артист. Зойкнули разом мами, - ой добре, що приїхали – нема кому псалтир читати, чого ж вчили старослов'янську, будеш читати псалтир бо старости немає, а ти Миколо будеш на крилосі співати. І отак у нас була служба, і ця служба довжиною у все життя, і навіки залишиться і в серці, і в картинах. Це була наша тайна з Миколою – настільки радісна, світла тайна, що з нашими мамами ми ото поспівали, а я почитав псалтир, ми завжди в такому оточенні близькому згадували це. Так от, Микола, що таке Микола? Що таке 17-та школа? Пережили ми оті часи тоталітаризму, становлення душі своєї, ми – розкуркулені, але швондерам не дали залізи в душу, вигнати Бога з серця, і Україну! І ось Микола, не забуду, в 17-й школі, олімпіади тоді були – шкільні, міські. На одну з таких олімпіад завітали довженківці, приїхали на зйомки. Побачили Миколу, він виступав на шкільній олімпіаді і грав Андрія у «Тарасі Бульбі», він вже закінчував 10-й клас, побачили і ... запропонували. І він поїхав спочатку у Київ, у театральний, а вже з Києва його Довженко приїхав і забрав, і він мав нагоду, а я бачився вже з Юлією Солнцевою, коли вона приїздила з Миколою на зйомки. Ми забуваємо Миколу, як актора. А згадай «Повість полум'яних літ», Канський фестиваль, Венеціанський фестиваль - він як актор займав перші місця, він починав з акторської роботи і продовжив режисерською, він отримував нагороди разом з молодим Марчелло Мастоїні, італійській фільм тоді був відзначений, і наш фільм. А «Тронку» як він зробив! Так що південь для Миколи і для мене, оті кавуни, як ми приїжджали на баштан, коли Микола на канікули приїздив, казав: «На

баштан, в курінь!» Для нього Богопілля це поезія – оцей куток: маленька річечка Кодима, Синюха, Буг.

В.К.: Власне, пейзаж той самий і матеріал той самий, відчуття те саме – різниця хіба що в тому, що живопис і поезія мають певні відмінності, особливості художньої мови...

А.А.: Я тобі скажу! Краще ніж Іван Дзюба і Євген Сверстюк ніхто не сказав про Миколу й про мене – і це буде на виставці! Для них в поезії – це є Микола Вінграновський, як він написав степ, оці оповідання, оцей Вовк-сіроманець. Це взагалі потрясаюче! Як він через кукурудзу, бур'яни йшов до нашої з тобою Одеси, у клініку Філатова. Ти пам'ятаєш? Я міг би порівнювати Вінграновського з Екзюпері, з Маленьким принцем його, розмови з Лисом – з розмовами його. Миколин оцей степ, оцей південь – в живопису Антонюк це зробив. Так сказав Іван Дзюба, і мені це дуже приємно, і це буде на виставці – ці вислови, бібліотека буде зібрана з Миколиних творів. Південь у нашому серці – на все життя! Отакий нюанс – 86-й рік, ти був у мене на відкритті виставки у Львові. У мене є фотографія, це зафіксовано, а як же? І я ніколи не забуду, це вже на закритті, я вже забирав виставку, ми з Миколою були. Вибач мені, я дуже поважаю Львів, але знаєш, є така гоноровість і пихатість львівська по відношенню до півдня – мовляв які там можуть бути українці, що там взагалі може бути...

В.К.: Атож, українці можуть бути лише у Львові...

А.А.: Тільки у Львові! *(сміється)*

В.К.: Щоправда, живописці можуть бути тільки в степу, біля річки – чи не так? *(сміємося разом)*

А.А.: Саме так! І коли Микола підійшов біля моїх робіт на виставці, став розмовляти, каже до них: «Шановні брати - львів'яни мої, я вас дуже поважаю, я вас дуже люблю, ви дуже ерудовані – а бачили коли-небудь білу козу в Мігії, на червоному граніті? Не бачили? А яка вона стає? Вона стає блакитною! *(сміється)*. Так от, каже поет півдня, – і художник теж слово творить, і не забувайте каже, що й у мене і болгари, і поляки, і німці – все. А чули ви, каже, щоб Андрія називали так, як я його назву: «Гандруша, пішли до хати їсти!»

В.К.: Цей словесний образ ще раз підкреслює мислення кольором, як образотворчу основу південного живопису!

А.А.: Оце так Миколин геній! Сором, але про це я спокійно говорю: на першій виставці приїхали гості з Росії, з-за кордону. Цю виставку, цей вечір пам'яті поета не змогли зліпити ні спілка письменників, ні спілка художників, ні міністерство культури, ні хера ніхто не міг зробити. Поки я зі своїми хлопцями з Миколаєва не поїхав до своєї 17 школи на Богопілля і спитався: «Будемо робити, чи не будемо?» Я підняв їх на ноги, я продав ряд картин, заплатив за приміщення - для генія Миколи не було приміщення, де провести вечір! І коли Павло Мовчан, коли представники спілки письменників прийшли на вечір, я їм просто сказав: «Ми пахали - ми писали... Шановні письменники! У нас на Богопіллі чужими пирогами брата не поминають і не згадують! Миколаївці зробили виставку, первомайці-земляки, а ви палець об палець не вдарили у незалежній Україні. Ви спромоглися на одну книжечку генієві із моїми ілюстраціями на тютюновому папірці. Микола хапався за голову – це вже незалежна Україна, 93-й рік, такий поганенький друк зробити. На це ви спроможні!» І зараз буде 75 років, ніхто палець об палець не б'є, все робить південь, Миколин любий південь. Я поїхав до Первомайська, я зробив там зустріч, ми вже там започаткували музей Миколи Вінграновського у школі. Там і мої роботи є. Все робиться звідси, земляки роблять. Києву не потрібний був Микола тоді, і в незалежній Україні так само. Все фарисействують, все розмовляють, тому я спокійно хочу сказати зараз киянам – я везу виставку з великою радістю, вклоняюся друзям своїм, що залишилися живі – Іванові Дзюбі, Євгенові Сверстюку, тому поколінню, з яким ми йшли з Миколою. А влада як була далека – що помаранчева, що блакитна – воно їм ні хера не потрібно. Допомагають тільки мої друзі, конкретні люди, й молоді – Тарас Кремінь, а відкривати виставку буде, дякуючи тому - Арсеній Яценюк, і дає гроші на цю виставку. Ось так!

В.К.: Можеш пару слів сказати про те, як складається твій день, як ти встигаєш, чи не встигаєш робити те, що задумав?

А.А.: Зрозумів, Володю! Саме важке і саме смішне запитання. Смішне для тих початківців...

В.К.: Мене цікавить те, як ти сам оцінюєш свій день, що від нього очікуєш.

А.А.: Я й добу, дасть Бог, дарма не проживу. Все одно щось зроблю! Але день мій не запланований, чому? Я знаю обсяг. Я птах з імпровізацією, для мене імпровізація – це все! Я просто знаю, що не маю права не перехрестити лоба зранку, коли сів їсти, чи коли сів обідати, чи вечеряти. Не маю права не згадати тих, що вже пішли, не помолитися за них, як мама мені казала. Це дуже важливий момент, у тому альбомі, що ти маєш, Маричевський його друкував – там написано, написано щиро. Напрямок мій у мистецтві, що є моє мистецтво, для мене є дуже просте визначення мистецтва – це продовження материнської молитви, щирої молитви – не на показ. Оце відношення, так мене мати вчила – лягаючи спати і вдосвіта скажи хоч слово подяки Богові за те, що ти є на цій землі, і запитай його, що ти будеш сьогодні робити, як тобі цей день прожити. Запитуй на своїй мові, запитуй свого Бога, але запитай! Тому для мене є одне – оті заповіді мамині. Вони для мене стали організуючими, я вже не можу бути ледачим, не можу без праці день прожити. Чи замальовок зроблю, чи взагалі буду ходити сьогодні і дивитися на оці дерева, на небо, на людей і слухати щось, а потім прийду і зроблю за дві години те, що я не зроблю за цілий день. Але цілий день це складається у скриньку цю, накопичується. Тому я ніколи не даю якихось заяв, я працюю кожний день – десь записав, десь щось побачив, десь щось сказав, десь мене щось вразило – чи приємно, чи ні. Але я перехрестившись думаю - Господи, ми всі заслужили цього в в Бога.

В.К.: І Бог дає те, що заслужили...

А.А.: Дає і здоров'я і сили... Я їду на виставку в Києві, не встигаю, і попався мені таксист-гуморист, каже: « Андрію, якщо ми свого розуму не маємо, то в жида ми його не купимо. Нема чого на жидів кивати, якщо свого розуму не маємо!» Гарно оце... Ти ж знаєш, я виріс серед євреїв, на дев'ять єврейських хат одна була українська. Маю щасливу долю, що я по вулиці Шолом Алейхема от зараз, як приїхав на зйомки фільму про Вінграновського, знімали з ТБ – іду по своїй рідній вулиці до 17-ї української школи. Так, як воно було, так воно й залишилося. У школу зайдеш - дев'ять єврейських вчителів і один український. Але вчили

української мови. Я пишаюся тим, що моя Клара Мойсеївна навчила мене і російської, і української, і читати, і писати. І для мене не існує тих речей що маца у моїй хаті, а паска у жидівській. Та бабуся Меланка моя вчила: « Е! Андрію – Андрію! Не встав пальця в рота євреєві, тут же відкусить. А буде бачити, що ти розумний – буде за тобою ходити, ти йому потрібний будеш». Стараюся бути потрібним і євреям теж. (сміється)

В.К.: Андрію, а кого зараз пригадуєш з вчителів, з товаришів по цеху, з училища і не тільки?

А.А.: Ми взагалі не чіпали цей період ще...

В.К.: Уточнюю: не було б Костанді – не було б училища – не було б одеської школи – не було б і нас з тобою...

А.А.: Справа в тому, ти задав таке питання, мене як художника просто б не існувало, як би я не потрапив до Одеси. Зараз я не уявляю собі що би було, якщо б я у свій час опинився в Краснодарі, чи в Москві. Все було б зовсім інакше. Це не означає що я б не став малювати, але я б не став тим, ким я є сьогодні. Ти знаєш, я ніколи не забуду яка була аура, атмосфера в нашому училищі, коли я ще вперше відхилив оці двері, коли здав іспити - на «відмінно» намалював натюрморт і гіпс, і коли отримав по голові за конституцію разом з іншими хлопцями... Виявилось, що конституція була найважливішим предметом. Федченко – ніколи не забуду це прізвище, як бачиш – українець, поставив нам двійки, а конституцію я знав краще ніж малювати і все інше. Потім його посадили за хабарництво, та я не жалкую за тим, що мені Бог дав рік бути вільним слухачем.

В.К.: Хто ж учив?

А.А.: Але ж які вчителі були! Я попав до Миколи Артемовича Павлюка, згодом до Тамари Іванівни Єгорової. Але ж ми вчилися не тільки в Миколи Артемовича, але й одне в одного, у первомайських хлопців, що на той час вчилися в училищі, я ходив на третій курс, на вечірній рисунок. Увечері я вже рисував з ними. У Первомайську в мене був викладач – Лев Михайлович Островський, який закінчив нашу з тобою бурсу ще до війни, коли там вчилися Кибрик, Фрумїна – я називаю тобі ці імена. Одні художники стали художниками, інші – викладачами. Нас всіх зробив Лев

Михайлович, всіх художників – вихідців з Первомайська. Мене передали з рук у руки, в одеську цю школу. Там вчилися такі сили – і серед студентів, і викладачі які були, і яка була школа, ти ж знаєш наш училищний музей! Добровольська, Добролежа – ти ж пам'ятаєш їхні роботи? Це школа не тільки Костанді, але й школа Чистякова. То ж який рівень малювання був!

В.К.: Дати приходять самі по собі, зміст творчості від того не змінюється, можливо маєш плани на наступний рік?

А.А.: Ти знаєш, я ще не сказав таку річ, що важлива у цьому контексті. Півроку тому пішла з життя моя дружина, моя другиня – Олена Червоненко. Ти знаєш – це була берегиня, це була господиня не тільки для мене, але й для нас всіх. Ми з нею разом навчалися, вона якраз у Діни Михайлівни Фрумїної вчилася з Вітькою Маринюком, і це також поєднання з Одесою. Я живу тим, щоб зробити виставку пам'яті Олени до річниці, десь у квітні наступного року - тут, у Миколаєві. Я вже не планую, я просто живу і молю Бога щоб я встиг зробити те, закінчити, виконати борг, завіщаний Богом мені грішному, закінчити достойно те, заради чого я був на цій землі. Дивись, наші всі одесити, які пішли з життя – мої близькі: Валік Алтанець, Микола Степанов, Едік Павлов – я їх згадую, вони поруч завжди, ми ж росли разом, все наше покоління. Твоє покоління вже згодом підтягувалось за нами і не тому, що ми кращі - просто ми прийшли раніше. І в тому немає ніякого сорому, я у захваті від тих всіх хлопців, що про них розповідав. Я просто впевнений, що без нас не було б і вас. Передайте так і далі, хлопці – ти, Покиданець, Маркитан. Я пишаюся, я радий що ви є. Ніхто тут не продовження, ні перший, ні останній – у контексті вічності.

В.К.: Так, ми пов'язані не тільки часовими і географічними координатами, та й черга тут ні до чого...

А.А.: Але мабуть теж - як мені давали оті, хто раніш проходив тут, ми тільки раніш на десяток-другий років прийшли, ви будете далі йти. Ми ж можемо йти пустелею й не знати де води напиться, де шукати криницю, якщо вона є. Може й варто викопати іншу криницю, та вже для інших – тих, хто йде за вами.

В.К.: А як не викопати свою криницю, то хоч стежку свою в тій пустелі втоптати, стежка випадковою не буває! Що ж, переходимо до побажань?

А.А.: І стежку також! Закінчуючи розмову, процитую Володимира Висоцького, у мене багато робіт, присвячених йому: «Среди нехоженых дорог - одна моя!» Так у кожного з художників, наче й учим одне одного, але якщо ти не пройдеш цією неходженою дорогою – не відбудешся, як художник. Твій обов'язок - прорубати свій шлях і пройти його. Я бажаю всім, хто йде за нами, хто йде поруч з нами, всім – не скурвитись!

Жовтень 2011 року

Анатолій Димчук

Шедеври не варто шукати за кордоном

Грудневий вечір. За вікнами майстерні сутінки. До мене завітав Анатолій Володимирович Димчук, знаний одеський галерист, колекціонер, представник нової формації поціновувачів образотворчого мистецтва – як за віком, як за підходом до справи, так і за часом збирання колекції, яка знаходиться на стадії формування. Та не зважаючи на порівняно невеликий стаж колекціонування, Анатолій – людина знана і шанована у мистецьких колах Одеси.

Володимир Кабаченко: Анатолію, ви сьогодні власник поважної мистецької колекції, популяризатор здобутків художників Одеської школи, організатор виставок, аукціонів, а з чого починалося зацікавлення образотворчим мистецтвом?

Анатолій Димчук: Зацікавлення виникло ще в дитинстві, коли я колекціонував марки за мистецькою тематикою. Інтерес розпочався тоді, коли з батьками відвідував київські, московські, ленінградські музеї, тобто потяг до образотворчого мистецтва у мене триває стільки, скільки я себе пам'ятаю. Чому? Тому що в душі був якийсь відгук. Зрозуміло, що погляди пройшли певну еволюцію. Я пам'ятаю свої перші враження, десь у років 10 – 12 відвідав Ермітаж – запам'яталися Матісс і Пікассо. Але це не означає, що сподобалися. Подобалося зовсім інше – речі Рубенса, Пуссена. Але те враження збереглося на довгі – довгі роки, і розуміння тих речей відбулося згодом.

В.К.: Коло зацікавлень в мистецтві тісно пов'язане з Одеською школою – це випадковість, чи також певна еволюція поглядів? Ви до цього вибору дійшли свідомо?

А.Д.: Я вважаю, що це свідомий вибір. З того часу, як кордони стали відкритими, впала «залізна завіса», я отримав нагоду відвідати найкращі музеї світу. Багато часу провів у музеї д'Орсе в Парижі, мав нагоду ознайомитися з творами французьких імпресіоністів – це моя довготривала любов...

В.К.: Може це й започаткувало зацікавлення творчістю одеських майстрів?

А.Д.: Так, абсолютно згоден, я до того й веду – якось раптом, натрапивши на твори одеських майстрів я зрозумів, що шедеври не варто шукати тільки за кордоном, що шедеври є в нас – і був приємно здивований, якщо не сказати шокований, рівнем творів наших художників. Спочатку я відвідав все, що можна було відвідати за кордоном – потім дійшов до висновку, що твори вітчизняних майстрів нічим не поступаються тому, що я бачив там. І перші колекційні речі, які я придбав, це було не так давно, років шість тому, то був Євген Рахманін. Його енергетика, його метафізика, можна сказати що під впливом Кіріко, та мені здається, що краще ніж у Кіріко. Мистецтво розвивається, наскільки б не був геніальним Фелліні, але зараз, коли ці ідеї вже засвоєні і є вже нова реальність, новий погляд на речі, більш сучасний – зараз я далеко не все у Федеріко Фелліні можу дивитися, так само не все у Мікеланджело Антоніоні, бо вже є, наприклад, Квентін Тарантіно, Пітер Грінуей. Мистецтво, як і все на цьому світі, розвивається. Той культурний досвід плюс яскрава особистість Євгена, його професійні навички зробили його роботи шедевральними, кращі його речі, на мій погляд, достойні найкращих колекцій.

В.К.: У вашій галереї «NT» проходять виставки одеських і не тільки одеських художників, художників різного віку, різних стилістичних напрямків, певен, ви маєте визначені пріоритети у виставковій політиці, працюєте з певним колом авторів...

А.Д.: Я трохи доповню відповідь на попереднє питання. Варто зазначити, що коло вподобань, чи інтересів стосовно живопису я формулюю для себе так: що я збираю і колекціоную? Яка концепція всього того, що я збираю, а вона широка, можна висувати якісь претензії з цього приводу, але я збираю український, підкреслюю, тільки український живопис, не живопис етнічних українців – той самий Костанді, або Єгоров не є етнічними українцями, мова йде про художників, що творили в Україні і якщо не народжені, то більшу частину життя тут прожили. Це український живопис другої половини ХХ сторіччя. Я збираю одеситів, чому? Не тому, що кожен своє болото вихваляє, а тому, що тут не болото – тут школа!

В.К.: Кожна місцева школа має свої особливості, але є й загальне визначення – наявність організаційно оформленого об'єднання художників, власного навчального закладу і достатньо тривалої в часі мистецької традиції...

А.Д.: На просторах дореволюційної Росії існувало три мистецьких центри – Петербург, Москва і Одеса, можна порахувати і у зворотному порядку – у залежності від того, звідки дивитися. Львів, Ужгород не враховуємо, за дужки виносимо – вони на той час до складу імперії не входили. В Одесі виникло Товариство південно – російських художників, у художньому училищі давав майстер-класи Айвазовський, тут жив і працював Кандинський, – рівень величезний! Не треба бути пророком, щоб через 100 років по смерті Сезанна чи Пікассо сказати, що вони генії – це просто банальність, але спробуйте розібратися зараз, хто геній, а хто ні. Це викликає величезний інтерес! На чому базується моя теза? Якщо тут працювали такі люди, як Кіріак Костанді, Василь Кандинський, Петро Нілус, Степан Колесніков, Герасим Головков, Павло Волокидін, Микола Шелюто, не вистачить пальців на руках перерахувати всіх...

В.К.: Цілком достатньо, аби прославити будь-яку національну мистецьку школу! Отже, сьогодні одеський художник – всесвітньо відомий бренд?

А.Д.: Абсолютно з вами згоден! Якщо школа існує понад сторіччя і ця традиція безперервна, не зважаючи на те, що частина художників емігрувала, еміграція йшла хвилями: 20-ті роки ХХ сторіччя, 70-ті, 90-ті, все ж таки значна частина художників залишилася, з'явилися нові покоління одеських майстрів. Я приходжу до висновку, що сучасний Володимир Кабаченко – це за рівнем той самий Степан Колесніков чи Петро Нілус, класики того часу – початку ХХ сторіччя. Чи, наприклад, Юрій Єгоров не менший, на мій погляд, ніж Теофіл Фраерман. Ви знаєте моє ставлення до Юрія Миколайовича, він для мене, як ікона, це для мене геній. Ще варто відзначити Анатолія Шопіна, загадкову фігуру з величезним потенціалом, що може прославити Одесу. Кращі його речі – це Лувр. Заходиш до нього в хату, там де кращі його роботи 70-х років – це навіть краще за Лувр! Відзначимо ще й таке – в історії мистецтва гідне місце мають зайняти одеські нонконформісти: Валентин Хрущ, Люда

Ястреб, Віктор Маринюк, Валерій Басанець, це колосальний пласт мистецтва, потім трансавангард одеський...

В.К.: Основний напрямок збирання вашої колекції відбувається в межах традиційного живопису – від імпресіонізму до ліричної абстракції, що ж казати про інші види мистецтва, новітні спрямування?

А.Д.: Я спостерігаю за новітніми напрямками у мистецтві. Буквально місяць тому придбав цікавий об'єкт «Моцарт і Сальєрі» фотохудожника Олександра Шевчука. Я вивчаю і придивляюся, із живописом мені розібратися легше, відгук на ці речі є. Відгук є на скульптуру Миколи Степанова, його дерев'яні речі, з деревом я працюю, з металом також... Але ловлю себе на думці, що не можу визначити мистецьку вартість твору навіть напівпрофесійно, я не кажу що я професіонал, у мене є якісь смаки, якісь уявлення про те, що є мистецтво, а що не є мистецтво. Я можу відзначити роботу категоріями «шедевр» і «не шедевр», тобто тут ще треба працювати.

В.К.: Чи співпрацюєте з професійними мистецтвознавцями?

А.Д.: Я працюю, але та співпраця стосується не того напрямку, що вони підказують чи радять, ні. Я є замовник і співпрацюю з ними, коли треба написати статтю про художника, що мені подобається, а я не маю того фаху, ставлення у мене до цього прикладне. Може це прозвучить трохи епатажно чи нахабно, але я відмовляю мистецтвознавцям у більшості випадків, не кажу у всіх. Власне, мистецтвознавців у повному розумінні цього слова дуже й дуже мало.

В.К.: Мало в Одесі? В Україні?

А.Д.: Взагалі мало. Європейського рівня, не містечкового. На пальцях можна порахувати, якщо казати про Київ – два-три прізвища. Але ж люди, що закінчили навчальний заклад і констатують – не відкривають художника, лишаяться на рівні студента. Констатують, що художник набув визнання, працюють не як лікарі, а як коронери, тобто фіксують факт смерті і з'ясовують, чому людина померла, коли все і так ясно.

В.К.: Як сумно жартують відвідувачі трупарень: розтин показав, що хворий помер в результаті розтину...

А.Д.: От в такому русі. А де причина? А де критика? Володимире, де я можу прочитати те, що мене цікавить? Назвіть мені видання! Я не вважаю критикою замовні панегірики. Я користуюся цими послугами, якщо мова йде про дійсно геніальну людину – напишіть про неї і я дам гроші. Але ж, де професійна критика, якийсь погляд на розвиток сучасного мистецтва? Не захвалювальна стаття, а просто мистецтвознавча. Є Арсен Савадов, є Ігор Гусев, є Олександр Гнилицький, є Олександр Ройтбурд. Напишіть – якщо вважаєте що це лайно, так і напишіть. От у Олександра Федорука я знаходжу це в «Образотворчому мистецтві», чому й регулярно читаю цей журнал, редакційні його статті. Він пише, що є лайно і чому так є, хто його просуває і кому це вигідно, і пише про тих недорік, яких любіють на премію Шевченка, і мотивує це тим, що є дійсно талановиті мистці, що варті відзначення премією. Критика має бути критикою. Белінський що, всіх розхвалював? Та не може всім подобатися одне і теж! Достатньо було б зробити одну-єдину картину, яка б влаштувала всіх. Тоді б і взуття було однакове – одна модель на всіх. Ми по-різному сприймаємо одні й ті ж об'єкти, у нас різні асоціації.

В.К.: Мені здається, що тут справа не стільки у відсутності чи наявності критики, тут питання більш широке – загальної культури нашого суспільства. Що формує смаки широкого загалу? Чому з'являються і оприлюднюються низькопробні витвори мистецтва? Чому їх не помічають критики? Власне, що ж відбувається? Ці питання не сьогодні виникли. Як на мене, широка публіка, за незначними виключеннями, ковтає лайно салонного ґатунку саме тому, що щиро бажає те робити, та й врешті – того варта. З одного боку – не розрізняє де лайно, а де ні. З іншого боку – зголодніло ковтає. В такій ситуації щось їй пояснювати – достатньо невдячна справа. Замовні критики, минаючи оціночні характеристики, переходять у реєстр сірих напівтонів і туманів – замовлені художники тихо посміхаються, хто гірко, а хто й цинічно, мовляв, бачили очі, що купували – їжте, хоч повилазьте, і... працюють на публіку. Адже це і є та сама публіка, без уваги якої художника просто не існує! Саме та, що отримує те, чого варта – шедеври тут, скоріше, виключення. Вінсент Ван Гог за життя не отримував грошей за свої твори, як не отримав ті гроші і його брат Тео, що утримував

художника. Критики мовчали, покупці також, у пам'яті публіки художник лишився, як це відзначив одеський письменник Леонід Капелюшний, «злиднем одновухим»... Але, повернемося до Одеси! Навесні цього року в нашому місті відкрито Музей сучасного мистецтва – це колишня колекція Михайла Кнобеля, яку придбав банк «Південний», нещодавно відбувся аукціон творів живопису, де були представлені твори одеських майстрів ХХ сторіччя, починаючи з Костанді. Чи не щодня відкриваються все нові й нові виставки, твори мистецтва змінюють власників, складається враження – Одеса живе бурхливим мистецьким життям. З кожною колекцією у часі відбуваються певні метаморфози. Чи можна буде побачити цілісну картину одеського мистецтва ХХ сторіччя? Чи є плани, чи якісь ідеї щодо цього?

А.Д.: Планів дуже багато. Немає такого дня щоб я не думав, що маю зробити для просування мистецтва, це є для мене найважливіша річ, це не є інтерес поза роботою, гроші я заробляю бізнесом. А мистецтво для мене не є бізнесом у чистому вигляді. Це є бізнес і хобі і величезний життєвий інтерес. Тому що сенс життя – це філософське питання, а до філософії я дуже схильний, для мене художник – це насамперед філософ, я цю тезу відстоюю. Бо то його погляд на життя, то його філософія, то є його розуміння цього світу. Це як священик, добрий священик. Бо то людина, якій дано відтворити об'єктивацію свого внутрішнього світу і йому Бог дав цей талант. Багато людей живуть дуже багатим духовним життям, але яким чином це можна передати? Засобами мистецтва – або то музика, де вирують тонкі дуже емоції, асоціації, чи мистецтво кінематографу, чи література. Тобто, тільки мистецтво, тільки культура може передати оце все найцінніше, чим людина відрізняється від тварини. Хоча я не виключаю того, що і тварина має якесь сприйняття мистецтва, якісь естетські уподобання, бо спостерігаю за своєю кішкою – вона також іноді дивиться телевізор, картини, ландшафти якісь, і дивиться дуже уважно. Не знаю, що відбувається там, у неї – але відбувається, це без питань, це апріорі. До цього висновку я прийшов дуже і дуже давно, і навіть Шопенгауер, один з моїх улюблених філософів, хоча й це в нього песимістична конструкція, але яким чином він долає жах цього буття – єдиний засіб це мистецтво, культура. Тільки культура може подолати жах буття і дати йому якийсь сенс.

В.К: Гадаю, це функція не тільки і не стільки мистецтва, а насамперед релігії – подолання протиставлення, примирення понять «буття» і «небуття»...

А.Д.: Я гадаю, що релігія має більш психотерапевтичну функцію, але не хотів би те чіпати. Але, абсолютно так – мистецтво покликане робити людину кращою і надавати змогу розуміти себе краще. От ви згадали недавно проведений аукціон, для чого я це роблю, і перше – ідеологічна складова, от ми якось і зв'язуємо тему, яку обговорювали, в одне коло – перше, відсутня, по великому рахунку, нормальна критика, а якщо критика і є, то вона не знаходить того резонансу і відгуку, які потрібні, вона не працює, як має працювати на цьому етапі. Тобто, що формує смаки публіки, яка купляє ту чи іншу роботу і вішає її на стіну? Найбільшим впливом, на моє переконання, користуються аукціони, і люди, які долучаються до колекціонування, для них стереотипом є оці аукціонники. Що продається, за які гроші, сума і є для них найважливішим акцентом. Якщо Микола Глуценко, Сергій Шишко продаються добре – то є топ-художники, але це не завжди так, при всій моїй повазі до них, ринок ще буде змінюватися. Тобто тут, на мій погляд, є величезні деформації. Вивчаючи аукціони минулих років, 10-15 річної давності, я побачив, що Одеська школа абсолютно не достатньо представлена, абсолютно неадекватно представлена. Ким вона представлена? Іноді Кіріак Костанді, якщо це ще не підробка у дужках зазначимо, це Костянтин Ломикин, а там підробок ще більше, справжнього Ломикина ще треба пошукати, багато фальсифікату, не знаю що гірше – підробка чи фальсифікат, але якість зовсім не ломикинська, щось чули про Михайла Божія і зараз вже щось чули про нонконформістів, але вибірково – Валентин Хрущ, Люда Ястреб, Станіслав Сичов, на жаль вони всі померли, тільки померлих у нас більш-менш знають. Але є спеціалісти, серйозні київські колекціонери з великим стажем, котрі знають досить багато і збирають Одеську школу – у них Одеса представлена набагато якіснішими творами, ніж на українському ринку. Одна з функцій аукціону полягає в тому, що то є інструмент для просування на якісь більш достойні позиції майстрів Одеської школи, тих речей, які я вважаю мистецтвом – то може бути і Львівська школа, і Закарпатська школа. От ви спитали що я буду виставляти, я буду запрошувати художників, критерій один – то мають бути

професійні роботи, то мають бути талановиті речі, творчі речі – салону Ви у мене не побачите, бо то не є комерція - я з виставок не продав ще жодної картини. Задача не в цьому, задача у пропагуванні мистецтва у поєднанні з критичним ставленням до якихось салонних проявів, роз'яснювальна робота для тих відвідувачів, що може не часто ходять до музеїв... От, наприклад, працює Литвиненко, оце недооцінений художник! Чому? Тому, що дуже багато робіт за кордоном – в Україні небагато, тому що він - один з моїх найулюбленіших, Ви знаєте моє ставлення до Володимира Миколайовича. Незважаючи на те, що він заслужений художник України, величезна кількість його робіт розпорошена по закордонах, на батьківщині імпресіонізму, там на аукціонах продано останнім часом більше 70 його робіт – це більше, ніж у Божія, Ломикина, Глуценка і Шишка разом узятих. То є не просто імпресіонізм, то є синтез – його живопис базується і на французах, і на одеській традиції, то є синтетична річ плюс розвиток. Надзвичайно талановита людина. У Києві знають Альбіна Гавдзинського по київських аукціонах і це є майстер, безперечно, але я переконаний, що Володимир Литвиненко аж ніяк не нижчий за рівнем, хоча й часом його роботи не ставляться на вітчизняні аукціони, їх в Україні обмаль, вони іноді більш складні для розуміння, але ця деформація буде ліквідована, я в цьому абсолютно впевнений. Починаючи колекціонувати, я відкрив для себе Литвиненка тільки згодом, через кілька років. Я пішов на виставку, побачив шедевр і став відшукувати автора – ну не було на ринку його творів. Чому? Бо приходять французи або греки, купляють гамузом, лишають гроші – ви це знаєте, відразу завдаток дають за десять чи двадцять робіт і все разом забирають.

В.К.: І в Одесі їх вже немає... На жаль, це відбувається із спадщиною багатьох одеських художників – твори розходяться, розпорошуються по світах, незначна частина доробку зберігається у вітчизняних музеях, у родинях художників, більша переходить з рук у руки, не оцінюється і не зберігається належним чином. Впливати на цей процес, відслідковувати його доволі важко. Я добре пам'ятаю прижиттєві персональні виставки Костянтина Ломикина, Юрія Коваленка, Валентина Алтанця, Станіслава Сичова, на жаль їх вже немає серед нас, та мені достатньо важко уявити, що ці імена будуть означати для прийдешніх поколінь одеських шанувальників образотворчості, як буде сприйматися творчий доробок цих

майстрів у майбутньому, адже значна його частина розпорошена, вилучена з обігу, вже не згадуючи про фальсифікат.

А.Д.: Так, але я маю вже досить серйозну збірку творів Литвиненка і Єгорова, і я хочу пропагувати творчість цих художників. Будуть виставки, їх треба робити – і в Одесі, і в Києві. Є до чого викликати інтерес. Це треба показувати і колекціонерам, і широкому загалу, бо багато киян не чули про цих художників, не бачили творів і вони будуть приємно здивовані, як і я у свій час – коли відкрив ці імена. От Ви зайдіть на сайт «Art London», на сайт «Chembers» і Ви там побачите роботи одеських майстрів, ціни на порядок вищі, ніж в Україні. Тому я не цікавлюся сучасним французьким мистецтвом, так само і німецьким. Я можу подивитися, але не буду колекціонувати - німці купують німецьких авторів.

В.К.: Власне, художники мають бути оцінені на Батьківщині і ціни на твори українських художників найвищими мають бути саме в Україні. Але...

А.Д.: Так, це закон такий, це правило світове, без виключень. Тільки може світового рівня художники, тай то, якщо пройшло сто років. Світова велич, хіба тоді вже – в кого більше грошей, той і купує не дивлячись на національність, а національне мистецтво має у першу чергу цікавити націю. Якщо якийсь англієць чи американець купує твори українського художника, повірте мені – там вибір колосальний, вибирає за ті гроші і це гроші для них чималі, вибирає і купує там – то тут ці речі будуть варті набагато більших грошей, це вже аксіома. Якщо там якийсь український художник оцінений так, хоча й покупці не знають де та Україна на мапі, знають тільки Чорнобиль, братів Кличків та ще Шевченка, футболіста звичайно... Тобто, аукціон є таким інструментом, що може показати і ваші роботи, які на київських аукціонах не були представлені жодного разу. В Одесі ми представили – шалений успіх, за право придбання вашої роботи була боротьба. Так само за роботу Володимира Афанасьєва, у чесних торгах, дуже гарна робота, якісна перлина, не всі в нього роботи такого рівня – також був продаж і ціна також висока.

В.К.: Яку мету ви ставите перед собою, як галерист?

А.Д.: На моє переконання, галерея є компромісом між мистецтвом і ринком мистецтва. Для себе цю альтернативу вирішую на користь мистецтва – не на користь ринку. В цьому, як на мене, полягає основне

завдання галереї – популяризація мистецтва. Надзавдання – зібрати колекцію, а подальші перспективи, майбутня доля колекції – це вже тема для окремої розмови. Найближчими у часі планами можу поділитися – в наступному році плануємо випустити мега-альбом з надзвичайно цікавими аналітичними статтями присвяченими одеському нонконформізму – вважаю, що це явище давно потребує висвітлення, давно повинно зайняти своє місце в історії мистецтва, не тільки де-факто – це вже є, але і з наукової точки зору. Наступний наш проект – відкриття для національного глядача такого явища, як заслужений діяч мистецтв України Юрій Миколайович Єгоров – це і видання альбому, і виставка.

В.К.: Ну то що, сподіватимемося, що доживемо до того часу, коли наші художники будуть гідно представлені і належно оцінені саме на Батьківщині і будуть мати, власне, засоби до життя, будуть мати можливість працювати і передавати свою майстерність наступним поколінням одеських мистців, адже це є реальність – наступні покоління, які вже отримали освіту і розпочали творчу діяльність. Дозвольте подякувати за розмову і сподіватися на наступні наші зустрічі у вашій галереї, у мене в майстерні, на виставках, у музеях, на аукціонах, де будемо разом радіти успіхам наших художників!

А.Д. : Згода! А насамкінець хочу привітати вас із перемогою у муніципальному конкурсі імені Кіріака Костанді і присудженням однойменної премії.

В.К.: Щиро дякую!

Юрій Єгоров

Осінній день одеського архонта

Кутова майстерня верхнього поверха спілчанського будинку по вулиці Торгова,2. Сонячний день. За вікнами: порт, море, каштани бульвару Мистецтв, осіння Одеса. Посередині майстерні на столі, застеленим афішою виставки, гастрономічний натюрморт «Що Бог послав». Ведемо розмову з відомим одеським художником, заслуженим діячем мистецтв України Юрієм Миколайовичем Єгоровим.*

Володимир Кабаченко: Творчість Юрія Єгорова в Одесі, в Україні, у спілці художників сприймається невід'ємною складовою мистецького процесу, у часі це явище охоплює другу половину минулого століття. А чим є Одеса для художника Єгорова?

Юрій Єгоров: Гарне питання, Володю, (сміється). Хай не всі розуміють, що це не є спроба «примазатися» до чужої величі, але маю схильність до деякої образності викладу своїх думок і сподівань, для мене Одеса – теж саме, що Толедо для Ель Греко. Місто, в якому були близькі люди, що його розуміли. Можливо, судячи з того що мені відомо, він користувався трохи більшим впливом, але він це й заслужив. Але, знов таки, якщо говорити серйозно, у творчості для мене Одеса була знахідкою долі. Я народився у самому центрі Росії, у поволзькому місті, тоді невеличкому, дуже типовому такому. Все воно було дерев'яним, будинки у два-три поверхи були вже великими будинками. Називалося воно Царицин. Згодом, через певні обставини, війну, воно стало знаменитим, тому що стало Сталінградом після відомої битви, зараз це Волгоград.

Але знову таки, до чого я веду – коли я потрапив до Одеси маленьким хлопчиком, пішов до школи у перший клас саме тут – тоді я відчув, що тут, у цьому місті щось зовсім, якісно інше. Я вже не кажу про те, що тут море і що жили ми тоді (мій батько був прем'єром балету), зараз цих будівель не існує, а тоді це був будинок театру, прямо і праворуч якщо виходити з театру був цей міцний, добротний будинок, колись там був готель, в ньому зупинялися Шаляпін, Ліст... Коли готель став будівлею театру, там, у моїх батьків була одна кімната, але з величезною високою стелею, широченним підвіконням. Іноді, лежачи на підвіконні я дивився

на море, порт, гру сонячного світла на воді... Пізніше я зрозумів у чому різниця. Одеса – європейське місто! Я вперше потрапив у європейське місто! І, звичайно, не це було головним у творчості, але вочевидь два оцих компонента, які природа скомпонувала разом – це море, це степ. Принада цих двох величезних просторів наклала якийсь відбиток на мої твори. От я в деякій мірі відповів на ваше питання.

В.К.: Юрію Миколайовичу, тривалий час ваша мистецька доля була пов'язана з Одеським художнім училищем. Враховуючи специфіку Одеської школи, обумовлену тим що більшість одеських художників пройшли через цей навчальний заклад по-перше як учні, а по-друге, багато хто і як викладачі, а згодом і ті і інші стали основним складом місцевої спілки художників, хотілося б знати чим для вас є училище? Як оцінюєте теперішній стан Одеської школи, Спілки художників в цілому?

Ю.Є.: У мене складне становище – для того щоб було зрозуміло те, про що я буду оповідати, потрібен екскурс у минуле, яке безпосередньо не торкається цього питання.

Справа в тім що я, будучи в евакуації (Одеський оперний театр був евакуйований до Красноярську), я неодноразово це переповідав, проте питання потребує більш розлогого викладу задля того аби відчутти ситуацію. Отже, у Красноярську, якимось ідучи вулицею, несподівано для себе я побачив величезний напис на воротах, типовий такий будинок, сибірський, з величезних колод, такі ж і ворота непорушні й табличка з написом «Дім Сурикова». Я заціпенів. Я знав, що Суриков красноярець, знав про початок його кар'єри – про те що купець благородний дав йому стипендію, можливість закінчити академію. А поруч із цією вівіскою – інша: «Красноярське товариство художників». Також цікаво. Чому? Часи жахливі – напівголодні батько й матір, вся наша родина, я, вже підростаючий – вже щось можу робити, ми щойно приїхали, ледве знайшли квартиру, роботи в мене поки-що немає. Тут я дивлюся – в мене ж багацько різних етюдів «під Костанді». І я відправився до цього товариства, ну звичайно це будинок Сурикова, у прямому сенсі він не представляв значного інтересу, в ньому просто жили мешканці, роботяги, але далі у дворі стояла будівля схожа на сарай (пізніше я довідався що там раніше була конюшня). У тій будівлі було Товариство художників. Туди я й попрямував з течкою

своїх робіт. Мене зустріли надзвичайно приязно. Вони за мене вхопилися, адже я також з України – вони переважно були з Харкова і Києва. Оригінальні люди, я в захваті. В мене не було художньої освіти, я з півроку перед війною ходив до студії Палацу піонерів.

В.К.: Одеського палацу піонерів?

Ю.Є.: Так, в Одесі. От прямо з вікна можемо подивитися (*показує рукою*), вікна цієї студії виходять у наш бік. Для мене за дитячими споминами Палац піонерів – це якась феєрія, величезний магніт привабливості, там все цікаво, зокрема там була студія – от і вся моя освіта. І тоді я показав етюди, в них був вплив Костанді, любов і принадність Одеської школи. Я був у Немирові, невеличкому українському місті, напрочуд гарному, якось провів там літо і привіз купу етюдів. І вони в мене вчепилися. Боже, я тішився, мені приділяли стільки уваги, почали мене освічувати, відразу задавати питання – що подобається. Всі були молоді, я трохи перебільшую – всі були трохи старші за мене, по двадцять, двадцять п'ять років основний контингент був. І от дві людини, перед якими я в боргу, котрих вважаю своїми вчителями: Зінаїда Володимирівна Волковинська і Степан Андрійович Кириченко, отже я маю дещо щільно пов'язане з Україною. Я перед ними зомлівав, я тішився увагою, прислухався до порад. Відразу мені були поставлені питання і пришелепувата відповідь не забарилася. Хто мені подобається? Репін, Айвазовський, Шишкін. І ніяковіючи додавав: Костанді. Вони мені відразу розгорнули альбоми західного мистецтва і коли уперше побачив ці твори – я заляк. Тому що у тій студії, там і не чули про таке. Навіть віддалено. Іноді якийсь аж надто «просунутий» колега мій, відрисувавши гіпс, міг спитати: «Ну як тобі подобаються імпресіоністи?» Я про всяк випадок казав «ні».

Коли мені почали показувати альбоми, я завзято почав відкидати це, але минав тиждень, другий і я нічого не міг зрозуміти – тільки учора мені це не подобалося, а сьогодні вранці вже подобається. Моїми вчителями були ці дві людини і мені жаль, що життя так влаштовано, що все одно якісь причини віддаляють близьких людей одне від одного. Як би я зараз перед ними на коліна впав, аби вони були живі. Степан Андрійович був доволі відомий у Києві художник-монументаліст, монографія є про нього.

Зінаїда Володимирівна була дуже освічена жінка, дуже артистична, вона так могла подавати якісь ідеї. Я був наче в раю, ці люди зробили з мене того художника, яким я є сьогодні. От що криво пов'язує мене з Україною, ця надзвичайна подія назавжди лишилася в моїй душі. У шістнадцять років, дилетанта прийняли до спілки. Але за заслуги, не просто так – я написав сентиментальну картинку антифашистського напрямку.

Я закінчив авіашколу, коли мене мобілізували, я страшенно захоплювався авіацією, робив моделі, тоді така мода була. Тисячі, десятки тисяч хлопчаків робили ці моделі, пускали їх на вулиці – це була така подія, голова йшла обертом від щастя. Я не знав чи буду я художником, чи льотчиком. Мені страшенно подобалася авіація. Але коли потрапив до авіашколи, закінчив її, мені вже стало зрозуміло, що був перекіс у цей бік.

Коли я приїхав голодний, холодний вже по війні до Одеси у 1946 році в мене була робітничка карточка і вона за півроку закінчувалася і я сідав на 200 грамів хліба на добу. І нічого не можна було вдіяти, нічого іншого й не було. І от дивлюся – я ж член спілки. Я навпростець йду до Одеської спілки, я все це розповідаю, а мені – «Ну що ви, Одеська спілка і Красноярська? Ну приходьте, зробіть виставку. Ви маєте якісь роботи?» А в мене навалом робіт. Я навіть в авіашколі писав етюди. В ескадрильї запасного полку писав етюди. В ескадрильї я був улюбленцем, тому що я їх розважав – я був хороший гімнаст, я добре плавав. Я малював шаржі, хоч це заборонялося в армії. Проте вони були у захваті. Коротше, я був у них на особливому рахунку. Ми йшли у караул і домовлялися де вони мене будуть чекати через пару діб. Я йшов у тайгу... (сміється). Мені запропонували – я зробив виставку. Але все одно мене не прийняли, я не буду зупинятися на подробицях – хто про що говорив. От зайшов Шполянський і каже: «Ну ви подумайте, ну ви подумайте – от Теофіл Борисович... і пацан оцей?»

В.К.: Мова йшла про Фраєрмана?

Ю.Є.: Так. (сміється) Я сиджу ошелешений, мене цікавила робітничка карточка... І тут хтось кладе руку мені на плече і каже: «Молодий чоловіче, ну не журіться Ви так, ну приходьте до мене на IV курс!». Це був

Фраєрман. От також благодійник мій, за якого треба молитися і щодня його згадувати.

Проте я поїхав поступати до Москви, це довга історія – я завалився у Москві, завалився у Києві і... (сміється) сором'язливо повернувся в Одесу, це було після Нового року. Прийшов до Теофіла Борисовича, покався, а він мені говорить: «Ну йдіть у 24 аудиторію, там хлопці все роз'яснять... беріть полотно!» За ці півтора року – півроку на IV курсі та рік на V курсі я добре підготувався і дуже добре закінчив училище, щоправда працював багато. Хлопці на курсі були хороші – один кращий за іншого. Я в них навчався. Як дилетант я писав картину, але в той же час як рисувати гіпс – я нічого не розумів. Перший реальний урок академічного навчання дав мені Павлюк.

В.К.: Павлюк старший?

Ю.Є.: Так, Микола Артемович. Дай Боже йому на тому світі усіляких гараздів. Говорить: «Що ти малюєш? Ти все змальовуєш, а маєш розмірковувати!» Я йому дуже вдячний, це третій мій вчитель. Він мені дуже допоміг – «Що подалі? Що ближче? Яка точка до тебе найближча? (показує на ніс) Правильно! Я закінчив дуже добре училище і поїхав поступати в академію, і поступив. Але я там надовго не затримався. Це було після ідеологічного розгрому і його наслідків.

В.К.: «Ленінградська справа»?

Ю.Є.: Так. Всі кращі професори були позбавлені посад: Пуні, Осьмьоркін, Матвеев. Усіх шпурнули. Лишилися якісь такі: ні те ні се. Я промаявся там три роки. Щоправда, я взяв відношення в Ермітаж і почав там копіювати, копіював Рембрандта. А академію припинив відвідувати. Біографія складна – замало того що я поступав в усі інститути Радянського Союзу, я ще й кинув академію. Для багатьох таке не вкладалося в рамки. Та я заходив у гуртожиток до хлопців і якось почув: Ворошилов домігся, щоб один «формалістичний» інститут (МІП і ДМ) випхали сюди і його об'єднують з училищем Штігліца, аби підвищити ідеологічний рівень. Я попрямував туди. Як тільки зайшов – усе сподобалося: балюстрада, купол там метрів 20 чи 30, на балюстраді сидять дівчата з хлопцями, якісь бесіди, хоча заняття йдуть. Ви були там?

В.К.: Ні.

Ю.Є.: Це колосальна будівля. Барон Штігліц колись побудував своїм коштом. А коли революція відбулася він жив у швейцара, котрий його пустив, під сходами у малій комірчині. Ідіотизм був у тому, що коли можна було все нормально осмислити і назвати його ім'ям навчальний заклад – цього не зробили. Між іншим ніхто не називав його «Мухінкою» - зрідка і набагато пізніше. Називали «Штігліца», «Барона Штігліца».

Коли я потрапив туди, я все оббігав, до музею зайшов – роботи там, зовсім іншого порядку ніж в академії, хоча в академії знаменитий музей, звичайно. І я пішов до директора – як не дивно, мене відразу взяли, академія користувалася авторитетом. Ну то що, студент бажає перейти – все! Так я потрапив до групи, яку вигнали з Москви. З нахилом, декоративно-дизайнерським нахилом, пов'язаним з архітектурою. І я знову потрапив у якісь зовсім інші обставини. Там треба було зробити композицію не «Рибалки» чи «Горький на Волзі», а зробити композицію в архітектурі. Мені завжди подобався Ренесанс, половина ренесансного мистецтва – це монументальне мистецтво. Не минуло й півроку і я став отримувати «п'ятірки». Якимось врахував усі ці обставини. Я опинився серед дуже талановитих людей: Тальберг, Корольов...

І вийшло зовсім інше в сенсі очікувань начальства: вважалося, що ці «розбещені авангардом» молодики потраплять у нормальне, міцне ідеологічне середовище і зрозуміють власне збочення. А вийшло, що за кожним «москвичем» вешталось по 10-15 «штигличан», і він «віщав». (сміється). Тому що мали набагато ширший виднокруг ці хлопці з МІП і ДІ. І я закінчив навчання дуже добре у формальному плані, отримав «п'ятірки». Нас, кращих, хто захистив дипломи, трьох – Тальберга, Корольова й мене прийняли у ЛОСХ, а це вже був квиток у всі спілки.

В.К.: І ви повернулися до Одеси?

Ю.Є.: Так, приїхав в Одесу. Ну, цілком зрозуміло, ні кола, ні двора, живу в тещі, роботи не маю. Мене зустріли доволі суворо – тоді спілка художників деякі мафіозні риси все ж таки мала. До мене ніхто не кинувся з обіймами, придивлялися... Нарешті я витримав іспит – підходить до мене Божій і говорить: «Ну то що, хочеш зі мною зробити «халтуру»? Я кажу:

«Михайле Михайловичу, та що ви таке говорите?» А щоб геть не «вилетіти в трубу», я пішов, звичайно, до училища, там мене взяли викладачем. Але там у мене була особлива ідея. Чому? Тому що коли я навчався, крім тих двох, що я називав, визначних для мене благодійників – мене ніхто нічому не навчив. Можливо я так пристрасно узагальнюю, але не пригадую нікого, окрім хіба що Миколи Артемовича Павлюка, аби щось відчутно цікаве я почув. І тому, коли я читав мемуари російських художників, завжди прагнув, коли я в глухому куті, праця не йде, я вже сорок разів переписував ту натуру, було достатньо годин – а в мене так само переписане брудне полотно... Так от, хтось з «Мира искусства», я не пам'ятаю, згадував як вони вчилися. Мені хотілося, аби в мене такий епізод, як у художників Репінської майстерні трапився. Там говориться так – там перераховуються роботи, який вони мали вигляд - натурні, в натурному класі, розмаїті визначення. Врешті доходили до Сомова і характеристика – «голубые ублюдошки Сомова». Ну, натуру він писав у блакитному вбранні. На палітрі в них було до сорока найліпших паризьких фарб. Приходив метр і дивився, підходив до когось, брав палітру і змахував ці сорок найліпших паризьких фарб. Надавлював вохру, білило, червону вохру, чорну, брав довжелезний важкий пензель. І за півгодини всі ці Ньюри, Наді ставали надзвичайно подібними, живопис набував перлинного відтінку, тон якийсь дивовижний, цілісний. Я завжди прагнув, коли навчався, аби хтось підійшов і зробив мені так. Ніколи такого не було – підходили, брали пензель і нічого не відбувалося, тикали – гмикали, але такого перетворення, про яке я читав не відбувалося. І коли я прийшов викладати, я поставив собі це питання: «А ти хотів цього? – Зроби, давай покажи!» Я пішов на таке, це був ризиковий крок – або матиму авторитет, або буду виглядати повним нікчемою. Я брав пензля, писав і треба сказати, слава Богу, що потім, як я залишав майстерню – мене проводжали шанобливо, а коли повертався – я бачив по «мордах», що вони раді мене бачити. (Сміється)

В.К.: Ви ветеран нашої спілки...

Ю.Є: Це повна нісенітниця! (сміється) Я – ветеран, о Боже! Я вам почав розповідати, що на мій погляд тогочасна спілка була яскравіша, колоритніша... але й небезпечніша. Тому що це була якась мафіозна структура. Божій був головний, він отримував інформацію дідько знає

звідки. Я достеменно не знав, я здогадувався – що оцей хлопчик ходить до нього, щось носить... (сміється)

В.К.: Не тільки етюди?

Ю.Є.: Так, не тільки! Це було на свій штиб також загадково, цікаво – але й ризиково. Тому що могли «перекрити кисень» і я пару разів пережив це, як кажуть кримінальні злочинці – «меня наказували». Так, але там мова йшла про такі цінності, що я не міг зробити інакше.

У той час, крім спілки існували «отщепенцы». Нині ці «отщепенцы» у спілці, один з них навіть має звання «Заслужений художник України». Все давно переглянуто... Тоді ж це були два центри, що жорстко протистояли один одному. Знову таки, я орієнтувався на думку найрозумніших, найталановитіших, як от Ацманчук. Зі всіма ними було завжди все ж таки складно. Та я все ж таки більше тяжів до них, там самий спосіб стосунків був більш душевний, більш відвертий. Там можна було сказати все що ти думаєш кожному і про кожного. В якихось епізодах я приймав на себе стусани й потиличники своїх здавалося б друзів, таких як Ацманчук, захищаючи деякі права цих художників. І були ревності їхні – Власова, Ацманчука в мій бік, як до начебто «полу-отщепенца».

Я ставлю Ацманчукові пряме питання: «Саша, ну що ти до них маєш? Вони ж довершені жебраки. В них немає на відміну від тебе замовлень, вони далеко не щодня мають фарби і картонки». Ацманчук завжди влучав в десятку, та в нього це було, якщо це було для нього неприйнятним, він ставився до того з деякою часткою навіть люті: «Та що вони за художники? Один вміє намалювати лише яблуко, другий – лише грушу!» На той час якась частина правди в тому була. Так чи не так, але сьогодні – це художники. Абсолютно повноцінні. Я певен, якщо зважувати на якихось вагах – це краща частина спілки на сьогодні. Все ж таки правий був я, а не мої достойні друзі, з якими тоді я вів полеміку. В той час так багато було епізодів, вони настільки яскраві... але зараз я їх не бачу. Одного Токарева узяти – така постать, що можна говорити зранку до ночі. Згодом ми так і зробимо... Ще маю сказати – за рівнем ерудиції, освіченості пересічний художник сьогоднішньої спілки... він непоказний, занадто скромно виглядає. При тому що поводить себе занадто нескромно. Починаєш питати: «А хто це?» От на цих зборах, на виборах він поводить

себе таким чином, що складається враження – певно це титан живопису і рисунка... але ж ніколи не бачив його робіт на жодній з виставок. Таке моє враження і, сподіваюся, воно вірне.

В.К.: Час, який ми зараз згадуємо, пов'язаний з визначеною ідеологією і матеріальним забезпеченням тих, хто її не заперечував. Нині ж...

Ю.Є.: Ні, все це пов'язано дещо з іншим. Те, що тоді було, далеко не завжди мене захоплювало. Оця мафіозність стосунків – якщо тебе брали в команду, це було вже добре. Мене взяли в команду, але коли я захищав свої уявлення про «біле» і «чорне» і це відрізнялося від загальноприйнятих уявлень, я це відразу відчував... від того ж Миколи Шелюта, але було й інше: Шелюто мав величезний авторитет – заслужений, не «липовий», тому що кожен хто йому низько вклонявся – він йому вклонявся тому що надзвичайно поважав і навіть боготворив. Так само було з Олександром Ацманчуком. Він мав надзвичайний авторитет, до того ж майже в усіх, це дуже зрідка буває.

В.К.: От що я хотів би прояснити, хоча б для себе. В середині 80-х та на початку 90-х прозвучали заклики до свободи, розкріпачення творчості. На той час для частини художників старшого і середнього покоління, сформованих митців, це означало зняття заборон з того, що вже ними зроблено. Для молодшого покоління, тоді ще не сформованого, можливо не достатньо громадянські зрілого, це було серйозним іспитом – випробуванням свободою, відповідальністю, можливістю вибору. В той же час почався масовий прийом у спілку, прийом на хвилі перемін. До спілки потрапляли всі бажаючі, незалежно від рівня фахової підготовки і творчих здобутків – якість виставок від цього вищою не стала, авторитет спілки від того знизився. Це у свою чергу розмило «портрет» організації в цілому, як жартував наш экс-президент: «Маємо, що маємо!» То що, «п'янке повітря свободи» зіграло з нашою спілкою злий жарт?

Ю.Є.: По-перше, мені здається що тут потрібне більш широке коло обговорення. Але все одно варто обмінятися думками. Я гадаю що все в комплексі. Як казав поет: «Тогда ты не смотрел пророчески вперед и только ныне злое семя...». От воно – «*злое семя*». У ті часи доволі важко було потрапити до спілки. Я коли це вперше побачив – оці масові прийоми, я цим парубкам що були такими «добрими» сказав: «Хлопці! Та вони ж

вирішуватимуть вашу долю через три, чотири, п'ять років, та вони нічого ж не вміють! І вони не поважають тих, хто щось вміє. І вони вас, я гіперболізую, будуть вішати на кожному стовпі.

Так воно і вийшло. Спілка була розріджена немислимою кількістю людей, я навіть не кажу замало талановитих, просто не талановитих і навіть неспроможних. І найжахливіше, абсолютно – не того рівня. Не можна робити з цього, з визначеної речі – кулі. Адже куля має відповідні параметри, певні якості – не можна приймати таких людей до спілки. Зараз переважна частина спілки – люди, що не поважають ані професійної висоти, ані таланту. Та всі вони – шпана. На жаль, шпана. Таким чином, «от ми й приїхали».

В.К.: Юрію Миколайовичу, у вашому доробку останніх десятиліть опрацьовується мотив «відпливаємо». Що це? Запрошення до подорожі? Ритуальна дія? Привід для живопису? З чого все почалося?

Ю.Є.: Був якийсь надзвичайно яскравий день. Сяло сонце, віяв потужний і теплий вітер. Море було якесь яскраве, цілісне. Стояв білосніжний лайнер. На щоглі тріпотів під сильним вітром прапорець. Я уперше звернув на це увагу і запитав: «Що це за прапор?» Мені відповіли що цей сигнальний прапор означає – «незабаром відправляємося», його підіймають за дві години до відправлення судна. Все разом цей образ створило: цей лайнер, що от-от рушить у це море, безмежний простір, межа якихось безподібних нових можливостей.

Це як по аналогії. Принципово, конструктивно у моєму намірі не було жодних відкриттів. Чому? Тому що в іконопису це давним-давно існувало. Знакове значення – «Христос – Вседержитель», «Христос – Яре Око» і тому подібне, так само із Богоматір'ю. Це знаки, - але знак радості, знак печалі.

Вересень 2006 року

*Єгоров Юрій Миколайович (1926-2008 рр.), на час розмови – заслужений діяч мистецтв УРСР (1989), звання народного художника України присвоєно у рік смерті мистця.

Андрій та Юрій Коваленки

Батько і син

З Андрієм Коваленком ми зустрілися в майстерні на Пушкінській, невеликому приміщенні на горішці старого будинку з більшим вікном у двір та меншим – у бік моря. В цій майстерні, яку Андрій пам'ятає змалечку, свого часу працював його батько Юрій – напрочуд обдарована, добра і мудра людина, чиє ім'я стало легендою ще за життя. Український художник і його місце в одеському соціумі – тема драматична, навіть не згадуючи про те, що мистців здатних створити власний світ образів, багато не буває за будь-яких обставин, будь-де і за будь-яких часів. Це стосується як часів дитинства і молодості художника, тогочасного суспільства, що нагадувало східну деспотію із жорсткою регламентацією мистецького життя, так і сьогодення, коли художника вже немає з нами, а суспільство нагадує античну псевдодемократію з її виборчими обіцянками, корумпованістю, галасливою та легкокерованою активністю електорату, зневагою до людей творчої праці і... дивує вже навіть сама наявність людей з незнищенною схильністю до мистецтва, спроможних сприймати світ і мислити у площині образотворчості.

Юрій Андрійович Коваленко (1931-2004 рр.) був вибухом енергії – відчайдухом з Прилук у одеській мистецько-комунальній квартирі, художником яскраво вираженого українського кореня, який не змогли знищити ані навчання в Одеському художньо-театральному училищі, ані в Ленінградському інституті театру, музики і кінематографії, ані подальше викладання в Одеському художньому училищі. Живописець, графік, скульптор, неабиякий поет, автор афоризмів, улюбленець студентів... Юрій Андрійович був справжнім художником, народним – з малої і великої літери одночасно. Щедро дарував свої твори, працював «багато й много», в останні роки життя нерівно і нервово, збиваючись на повтори і штампи заради копійчаних заробітків. Невгнутий пасіонарій, людина беззастережно оптимістичної вдачі – він не вкладався у тогочасні загальноприйняті схеми, був «неформатним», не міг і не хотів розчинитися у лавах пересічних радянських художників. Працював неначе за цілу школу чи, принаймні, за окремих напрямків і спромігся створити свою художню мову, цілком оригінальну образотворчість, що ще чекає на своїх дослідників. Долучився й

до формування міфопоетичного напрямку в сучасному мистецтві, зокрема, його фольклорної течії, що виникла на наших очах. Його відразу і здаля помічали у людському натовпі, його роботи у експозиціях виставок. Здавалося – на творчість Юрія Коваленка не здатні суттєво вплинути ані офіційні замовлення (чи їх відсутність), ані належність (чи неналежність) до формальних об'єднань мистців, ані поради художньої ради, ані побутові негаразди в місті- перлині біля моря.

Андрій Юрійович Коваленко, як художник, сформувався у 90-ті роки минулого століття. За місцем народження і проживання, за освітою – місцеве художнє училище, де викладали його батьки, за сферою професійних зацікавлень і колом спілкування художник належить до місцевої мистецької традиції, але вік, час формування і особисті уподобання накладають свій карб на світовідчуття, сприйняття мистецької спадщини та, власне, на характер творчості художника. Живописний доробок мистця позначений карбом експресіонізму. «Чим більше місто, тим більше самотності» – мовить художник. Теми, образи, сюжети творів позначені рисами індивідуального міфу – у загальному річищі міфопоетичної творчості Андрієві Коваленку належить власне, належне лише йому місце. Нині Андрій – відомий в Україні живописець і графік, що працює переважно у побутовому жанрі, не полишаючи жанрів ліричного пейзажу і портрету, натюрморту і анімалістики. У живописній країні Андрія є місце для трамваю бажань, будинку і вулиці, на якій виріс, урочистому перехожому з букетом, сусіду – котячому батькові, оперному театру і вулиці червоних ліхтарів, самотньому художнику з етюдником і чайкам на березі моря, а ще – завжди знайдеться місце для зворушливого вуличного песика і квітів, що посміхаються.

Володимир Кабаченко: Андрію, чи можеш уявити реакцію твого батька на день сьогоднішній?

Андрій Коваленко: Дуже складно уявити... Та ситуація, що склалася на початку нульових, його пригнічувала. Він і бухав тоді від того що його творчість не знаходить гідного пошанування, він не був затребуваний настільки, як того прагнув. На початку дев'яностих він був у Німеччині, приїхав звідти «на коні», казав : «Я один з найдорожчих художників в Одесі!» Його роботи дійсно дорого оцінювалися в Німеччині, але тут, в Одесі їх не купували. Ціни дійсно

високі, але тут ніхто не купує за такими і набагато нижчими цінами. Це його підкосило, 90-ті – важкий період у його житті. Навіть не можу уявити, що з ним відбувалося б зараз, адже ситуація погіршилася, відносини художника і суспільства набули більш жорстокого і цинічного характеру. Майдан, Крим, Донбас – події останнього часу зосередили увагу суспільства на питаннях далеких від мистецтва.

В.К.: Попри Одесу і Петербург – міста, де Юрій Коваленко здобував мистецьку освіту, творчу індивідуальність мистця сформувала мала батьківщина Прилуки – вже за фактом народження, першими дитячими враженнями і мистецькими рефлексіями...

А.К.: Так, саме так! Мій батько 1931 року народження, він пройшов війну підлітком: і коли німці прийшли, і коли пішли. Німці жили в них у хаті, батько вкрав у німецького офіцера бінокль і страхався аби за це не покарали. Совіти відходили і поверталися, він бачив танкіста безвухого з обличчям, спотвореним вибухом, по війні бачив калік-фронтівиків на базарі в Прилуках, нікому не потрібних, бачив як одного разу вони всі зникли – їх депортували. Цей біль він ніс у собі, він згадував це в останні роки життя, коли ставив пляшку на стіл в хаті на Тираспольській...

В.К.: 90-ті роки – розвал, деградація, навала примітивних уявлень про творчість і мистецьке життя... Мені було вкрай важко сприймати своїх однолітків і мистців старшої генерації, які тим не переймалися і почувалися (чи так виглядали) добре, отримували якісь «цукерки» від влади...

А.К.: Батько взагалі був безсеребренником. Він був народним художником без звань, відзнак і медалей – його любили. Навіть коли я поступав до художнього училища він казав: «А воно тобі треба?» Він уважав що не в регаліях справа, не в тому – маєш корочку чи ні, головне – ти можеш, чи спиш. Наскільки ти заточений, чи сплячий. Важливо завжди бути в тонусі, у русі, у пошуку.

В.К.: Ті умови, в які ми були поставлені у 90-ті роки і тонус – це контрастні речі. У багатьох депресія, надлом – це є...

А.К.: На початку нульових, коли батько працював з Євгеном Лукашовим, відомим одеським колекціонером, малював у нього в хаті, а тоді посварився – відбулася його виставка в галереї «Фраполі» по вулиці Грецькій, навпроти

Російського театру. Батько йшов вулицею в час презентації виставки, побачив афішу «Юрій Коваленко», хотів зайти та охоронець його не пустив. Охоронець каже: «Алкаш, іди геть! Тут відкриття виставки відомого художника – йди звідси!» А тоді він прийшов додому з пляшкою горілки, сів на кухні, налив склянку – сидів і плакав, приговорював: «Мене не пустили на мою виставку!» А на відкритті виставки сказали що автор сьогодні не зможе прийти, є й без нього кому продавати й виступати.

В.К.: Згадаємо батька, яким ти його запам'ятав?

А.К.: Глиба, звичайно. Неординарна особистість. Я пам'ятаю, це перші мої спогади про батька, коли ми жили на Тираспольській у маленькій кімнаті в 7 квадратних метрів, а тоді – оскільки не мали нормального житла, приходили на якийсь час сюди, у майстерню на Пушкінській. Батько, де б він не був, примудрявся працювати: малював і тут, і там, постійно писав, малював. У нього була робота «Пляж», він робив багато ескізів тут, а саму роботу писав вже на Тираспольській. А ще з того часу пам'ятаю твір «Мамай», він писав його вдома – там, на другому поверсі, де ми й зараз живемо.

На той час, а це початок 80-х років, він викладав у Одеському художньому училищі – ми їздили на пленерну практику зі студентами до Седніва, згодом – це була мамина група, батько тоді вже не викладав, вони поїхали до Седніва і ще раз узяти мене з собою. Ці спогади і є моїм першим усвідомленням себе і своїх батьків. Звичайно, я з раннього дитинства бачив картини, рисунки, людей, спілкування колег. До батька приїздили колишні студенти, я згадую Петра і Фросю Сиротюків – це був 82-й рік. Мої тодішні враження про батька: глиба, непересічна особистість.

В.К.: Маєш спогади про Прилуки, про пейзаж у якому народився художник?

А.К.: Мене кожного літа батько брав із собою до Прилук, у нього День народження був 27 липня – його часто-густо відзначали там, інколи в Одесі, але серпень проводили у Прилуках. Це були щоденні подорожі околицями міста: полями, лісами, навколишніми селами. Подорожі тривали протягом дня – зранку до вечора піші екскурсії. Це був єдиний час коли він відпочивав: я бачив батька з книгою на дивані, а увечері був кіносеанс у клубі залізничників. Прилуки справили на мене неймовірно враження на все подальше життя – ці поля, церкви, навколишні села, ярмарки.

В.К.: А щодо училища?

А.К.: Мене до училища батьки запхали, до 15-ти років я цікавився лише футболом – а закінчив 9 класів та й пішов. На початках вливався - притирався, 1,2,3 курс... А тоді – пам'ятаєш, ти був головою молодіжного об'єднання, ти разом із Анею прийшов до нас – моя мама запросила подивитися мої роботи. Врешті я зробив персональну виставку у спілчанському залі на Торговій. Поштовхом були виставки батька, це 94-й, 95-й роки – він тоді робив виставки в художньому музеї на Софіївській, він тоді з Аллою* жив. Я тоді прийшов демонтувати виставку і вивезти роботи, він подарував до музею дві невеличкі роботи – це було восени 95-го року. Я прийшов додому окрилений, сів і написав сушених риб – це була одна з перших моїх робіт що згодом я показав на виставці. Батько впливав на мене прикладом власного життя, насамперед надзвичайною працездатністю, внутрішньою енергією... Це було щось незрозуміле для мене малого: от нічого немає на полотні, проходить зовсім небагато часу і з'являються якісь сюжети, щось починає відбуватися і незабаром з'являється картина – кінцевий варіант. Це відбувалося на моїх очах, але як це відбувалося, як воно з'являлося – для мене досі залишається таїною.

В.К.: Андрію, а що ще впливало: імена, напрямки, стилі, творчість однокурсників?

А.К.: Звичайно Вінсент Ван Гог, я прочитав книгу Ірвінга Стоуна, я був у захваті, я прочитав переписку художника з братом Тео – це справило на мене сильне враження. Мати показала мені журнальні репродукції творів Хайма Сутіна. Вдома була величезна кількість книг – різних, батько мій вчився в Миколи Акімова у Ленінграді, брав його книгу, розгортав і казав: «Рекомендую!» Минав якийсь час, він повертався і пропонував: «Поділися своїм враженням». Так було з книгами Аристарха Лентулова, Валентина Серова, Михаїла Ларіонова і Наталії Гончарової. Такою була форма нашого спілкування. Батько нічого й нікого не нав'язував, він пропонував, показував, роз'ясняв. Навіть коли я навчався на початкових курсах училища, мені було важко – він збурювався тим, що я ледарюю, виду він не подавав та я відчув, що він хоче аби я йшов його шляхом. Але я особливих успіхів тоді не досяг, я був підлітком – не розумів що мені потрібно, хто я, що я. Згодом, коли осмислення прийшло, а я мав купу друзів, це були різні люди – були й такі що грали на гітарі й пили

вино, але був і Євген Петров, він діючий художник, співпрацює з київською галереєю «Цех». Євген навчався на дизайнерському відділенні, а на останньому курсі вчився живопису в Петра Борисюка. У 94-му році ми зблизилися, він багато чого мені дав, був мені за старшого брата і вчителя. Я у тому ж 94-му році влітку, наприкінці липня прокинувся, узяв олівець і пішов до парку Шевченка – з того часу я вже олівця з рук не випускав, щодня робив по 3, по 7, по 8 замальовок, вертався додому і показував батькові. Для нього це була дивина – от наче спав-дрімав і раптом прокинувся. Надалі я поїхав до Прилук, а там: базари, жебраки – ходив, дивився враження було як від графіки Ван Гога: контур, жорсткість лінії.

Я пам'ятаю батька в майстерні на Великій Арнаутській, він казав: «Треба починати, приходь – будемо рибу малювати!» Він поставив ті рибини, сушені, жовті, вохристі – вони були як викорчовані пні. Той сеанс і ті риби що висіли, я пам'ятаю як зараз: щось поклав, щось повісив, дав папір і м'який олівець, каже: «Давай, малюй в'їдливо! Оце око – контур бачиш?» Постановка була графічною, це справило на мене сильне враження. Згодом, в училищі я згадував ті враження і слова батькові – це підштовхувало в бік гротеску і надалі складає вектор моїх зусиль.

А ще Олексій Литовкін, він був на курс старший за мене. Він поступав раніше, у нього були відмінні оцінки з живопису і вражаюча композиція, він так це все робив, я навіть не підозрював що так можна працювати. А ще у середині 90-х у нас викладав Олег Васильович Волошинов, Литовкін навчався у нього на курсі. Він і Євген Петров – два моїх друга, які мали на мене вплив.

В.К.: А в одеському соціумі що тобі запам'яталося, що хвилює, дратує, чи навпаки – тішить?

А.К.: Найбільше дратує «contemporary» одеського розливу, оця «соросятина». Я особисто жодного стосунку до того не маю, але коли колеги починають лізти туди двома ногами в це «актуальне мистецтво» з непереборним бажанням швидко розбагатіти, стати знаменитим і заможним – мене це дратує. Чи от коли звучить фраза «10 найвідоміших одеських художників». Хто це придумав? Самі себе назвали. За двадцять років багато що змінилося: я поступив до молодіжного об'єднання, згодом до спілки – у 2008 році. Смерть батька у 2004 році на мене вплинула – не те що мене це розкріпачило, адже батько своїм впливом мене дисциплінував. Я почав

щільніше працювати, неначе за двох – за себе і за батька. Я до цього ставлюся так: я носій прізвища Коваленко – не просто син чи учень, отже не маю права зупинятися чи відсторонюватися, не можу сказати – «Та годі, я пішов заробляти гроші у будь-який спосіб!». Я носій відомого в Одесі прізвища, ще й мати – мисткиня, отже носій традиції.

В.К.: Щодо виставок: чи береш участь у спілчанському житті?

А.К.: Я поступив до спілки, інколи виставляю свої твори, пропоную щось журі, та не так часто як би це належало – надаю перевагу персональним виставкам. Всі це знають, тай не чіпають: знають що працюю багато, що все одно щось роблю. Я не виходжу на спілчанські тусовки: сім'я, дім, майстерня – дітей треба годувати, заробляти...

В.К.: Чим?

А.К.: Мозаїка. Я співпрацюю з Чаркіним-молодшим, це мій друг, ми разом виконуємо декоративні роботи на замовлення. Все що пов'язано з мозаїкою. Щодо подорожей – Молдова, Росія – колись, ну й Одеса також. Знову таки, живопис не продається щомісяця – якби купляли дві картини щомісяця, було б легше. Мені подобається те, чим я займаюся.

В.К.: Чи плануєш робити книгу про творчість батька?

А.К.: Хочу, треба починати... Це значний обсяг роботи – переважна частина творчого спадку батька розпорошена по приватних колекціях.

В.К.: Нещодавно відбулася твоя персональна виставка...

А.К.: Виставка «Ті, що проходять мимо» була у вересні, у Всесвітньому клубі одеситів. Тематична виставка, 40 робіт, роботи свіжі – половина з них написана поточного року, всі сюжетні: люди, жанрові сцени, пейзажі – у різних поєднаннях, натюрмортів не було. Все про Одесу та її мешканців. Виставка пройшла «на ура»: і фільм невеличкий відзняла Аня Коренева, і Євген Голубовський статтю написав до журналу «Фаворит». Така собі виставка.

В.К.: А що цікавого було за 20 років поточного століття: художники що тебе зацікавили, мистецькі події що мали на тебе вплив?

А.К.: В Одеському художньому музеї – Степан Колесников як подобався 20 літ тому, так і досі подобається. Приходжу, бачу його пейзажі. Так само і

батькова робота «Рідня», ця картина створена на початку 80-х років минулого століття, коли я ще під стіл пішки ходив. А ще – величезне враження на мене справило перебування в Римі, у 2013 році. Я наживо бачив роботи Ренато Гуттузо, якого дуже любив – цього художника відкрив мені батько. Це і графіка, і живопис. Ще такий італієць Філіппо де Пізіс – сильний художник. Сподобалася виставка угорських художників у Римі – 50-60-ті роки ХХ століття, також бачив уперше, мені дуже подобається угорський живопис. Ну й звісно музей Ватикана – все це досі перед очима стоїть.

В.К.: А з вітчизняного мистецтва? Щодо сучасного стану: що змінилося чи не змінилося порівняно з 90-ми роками ХХ століття?

А.К.: «Соросята» стали «пінчукістами»... Печалить загальний рівень ремесла і глядачів – не піднявся, скоріше опустився. Колекціонерів занадто багато, хтось за цей час створив колекцію, хтось вже втомився від колекціонування. Михайла Кнобеля вже немає, а нових щось не видно. Чому печалить? Тому що ми – художники, ми працюємо і хочемо віддачі, подяки, уваги і щоб наші роботи висіли на стінах.

В.К.: Інтереси у митців і колекціонерів достатньо контрастні. Художник сподівається на те що хтось його розуміє, поважає, підтримує матеріально і тому продає свої роботи задешево, часом дарує. Тим часом колекціонер сподівається на інше: візьму по одній ціні роботу цього автора, а продам по значно вищій; от тільки коли – через п'ять років чи десять. А от що саме продаватиметься через десять літ – нехай сушить голову художник. Тому власники колекцій обростають захисним шаром агентів, посередників, консультантів – мета прозора: усі фінансові ризики лишити художникові.

А.К.: Так, підходи різні, та все одно печалить – це стосовно смаків збирачів колекцій, адже у цьому «пейзажі» виховуються молоді художники. А виставки? Коли я навчався, бачив чоловіка – кременезний такий із костуром, зовні нагадував божевільного: він ходив вулицями міста, відвідував міський сад, художнє училище, мова про Вагана Ананяна, яскравого мистця. Та я не знав що він щось робить – він сидів у міському саду, щось розповідав. Згодом я для себе його відкрив, я побував у музеї східного і західного мистецтва на його виставці. Я з ним познайомився, він заходив до нашої хати на Тираспольській. Спілкувалися, але не часто, він переважно до батька заходив, вони бесідували, випивали, дружили. Він справив на мене враження і на мою

родину: дружину, старшу дочку Машу. Помер він у 2005 чи у 2006 році – от подивися його альбом... (розглядаємо репродукції творів художника).

Коли підріс я, творчість мами став по-іншому сприймати. Мати моя, Світлана Коваленко-Шведова – дуже гарна мисткиня: скульптури, графічні твори, живопис – це все у мене є. Коли питають про батька – все наче зрозуміло, вплив відчутний. Мама завжди була в тіні батька, вона викладала в училищі, батько ні в чому собі не відмовляв – а мати приходила з роботи і їй треба було нагодувати чоловіків-оболтусів та знайти час для власної творчості. Тоді, з часом, я вже не вчився в училищі, – передивився, згадав її персональну виставку 1998 року у спілчанській залі на Торговій, 2. Тоді й оцінив її графіку, скульптуру і живопис.

В.К.: Як склалася доля її робіт?

А.К.: Роботи є, я зберігаю її скульптурні твори, живопис, графіку – все є!

З приводу впливів: у нас є друзі з Свердловська-Єкатеринбургу, зокрема був такий собі Букашкін (Б.У. Кашкін)**, – народний двірник Росії як він себе називав (у нього декілька вищих освіт, зокрема інженерна). Ще у 60-ті роки він познайомився з Олегом Волошиновим і з тих пір відвідував Одесу. Він неформал: писав вірші, видавав книжки, різьбив ікони, колекціонував мистецькі твори, грав на музичних інструментах, співав. Кожного літа він приїздив, ми збиралися у Олега Васильовича на Канатній, святкували приїзд – а за три тижні ще раз зустрічалися: мама, Катя Шолохова (вона зараз у Єкатеринбурзі живе), ці щорічні зустрічі мені запам'яталися. Збиралися за одним столом художники: В. Цюпко, В. Маринюк, С. Савченко, В. Басанець і мій батько, коли приходив – коли не приходив. І кожен мав до віршованого твору нашого гостя експромтом зробити малюнок. А за рік Букашкін приїздив із надрукованою книгою, що містила минулорічні ілюстрації.

В.К.: А що цікавить окрім образотворчого мистецтва?

А.К.: Мама привчила мене до класичної музики: Бетховен, Рахманінов; батько ж надавав перевагу Сибеліусу. Мене, як і моїх однолітків, цікавила рок-музика, на початку нульових я був директором одеського рок-гурту «ЕУС». У мене був друг, Семен Росовський, він помер два роки тому, – цікава людина, гарний поет, дуже гарний музикант, стилістика творчості – психоделічний етно-фолк. Тексти писав російською, але дуже цікаво, з фольклорними

цитатами, вставками: «Міст дурнів», «Біг крізь пальці», «Вогонь і вода». Певний час я це поєднував: живопис і адміністративні обов'язки, організував концерти в Одесі, але згодом вирішив що займатися треба чимось одним і обрав живопис.

В.К.: Читаєш-не читаєш?

А.К.: Читаю. Як був студентом на мене справив враження «Парфумер» Патріка Зюскінда, любив і люблю Габрієла Маркеса – його «Сто років самотності» перечитую досі. Івана Франка люблю. За новинками зараз не слідкую, хіба час від часу – Андрухович, Іздрик. Пірнаю у живопис, у творчий процес, вмикаю улюблені музичні записи як настрої, як стан. Дружина підтримує, я їй вдячний – за наявності двох малих діточок 3-х і 6-ти років маю можливість творити. Вона мені каже: «Йди, працюй!», це для мене є дуже важливим.

В.К.: Можеш сформулювати те, над чим зараз працюєш? Що надихає?

А.К.: Силу для життя і творчості надає земля прашурів. Вважаю головним у створенні картини не стати рабом природи – твір має дихати, жити своїм життям. Моя точка відліку – жива природа, події людського життя. Можливість експериментувати з площиною полотна, робити що хочу, як хочу і коли хочу – сприймаю це як письмо наживо. Кожна моя картина це маленька повість, що йде від мого серця до серця глядача. Нічого не видумую нового, я далекий від концептуалізму, не прагну винайти велосипед – я на ньому їду.

В.К.: До училища заходиш?

А.К.: Інколи. Кучинська Олена Павлівна померла, час від часу бачу Гарю Валерія Павловича, Валентина Андрійовича Захарченка.

2020, 3 грудня

*Крикун Алла Михайловна

**Букашкін – псевдонім Євгенія Михайловича Малахіна (1938-2005 рр.)

Володимир і Тетяна Бахтови

Реконструкція вогнем

Миколаїв, майстерня заслуженого художника України Володимира Бахтова на вулиці Садовій. За вікнами діорама міста: Сіті-центр, готель «Миколаїв», церква, новобудови, дахи будинків крізь гілля тополь, невидима, але відчутна присутність стрічки Інгулу за північним небокраєм. Ведемо розмову про пейзаж у широкому розумінні цього слова: миколаївські й ольвійські ландшафти, краєвиди півдня України - так ми окреслили тему розмови з Володимиром і Тетяною Бахтовими. Розмовляємо про впливи культурного, історичного середовища на особистість і творчість художника...

В.Б.: Добре, я почну не зі своїх думок, а з чужих. Якщо говорити про пейзаж, про значення пейзажу у формуванні етносу - то всі ми знаємо Гумільова, який досліджував, дуже розлого описував, розмірковував на тему впливу пейзажа на формування етносу. Зокрема оцей величезний степовий коридор від Алтаю до Дунаю - Гумільов був абсолютно переконаний, що цей пейзаж сформував філософію і менталітет кочівників. Я гадаю, не один Гумільов про це зауважував - з приводу ландшафту і його впливу на менталітет. Якщо цю логіку перенести на інший рельєф, я гадаю, за його схемою можна розмірковувати про будь-який народ, зокрема: один народ живе у ізольованому просторі ліса, інший живе на схилах горбів, третій у високих горах – і це відбивається на його історичній долі. Греки своєрідно ставилися до ландшафту, це також загальновідомо, греки мали жити на березі моря - чи, принаймні, з найвищої точки міста чи поселення мали бачити лінію морського обр'ю.

В.К.: Цікава тема: родина Бахтових і Ольвія. Чим тебе привабила саме Ольвія, як ти там опинився, залишився, працюєш?

В.Б.: Якщо говорити про мою творчість, я давно собі сформулював таку концепцію - мене цікавить ландшафт історичний. А оцей перетин степу і моря, у нашому випадку це лиман - тому що Ольвія стоїть на березі Дніпро-Бузького лиману, це прикордонна смуга двох світів, двох цивілізацій, можна сказати – вона народжує і теми і ідеї ставлення до світу. І коли я кажу, що працюю у просторі, в якому жили античні греки,

це не є спекуляція на темі, це дійсно так. Змінилося багато чого у тому середовищі, де ми існуємо, але самий простір лишився незмінним – у цьому просторі 1000 років прожили греки. Скажімо, мені не цікаво досліджувати щось, або творити у регіоні, де нічого немає крім торф'яних боліт і сосен, якими б привабливими вони не були. Чому не цікаво? Тому що там немає культурних нашарувань. А оця прибережна смуга вздовж Чорного моря – вона насичена пам'ятками історії так само як і узбережжя Середземного моря, культурний шар зокрема в Ольвії сягає 8-и метрів. Уяви собі – ми практично не дотикаємося до того материка, що його освоювали греки – вони прийшли і за 1000 років перебування залишили по собі культурний шар у межах від 2-х до 8-и метрів, звичайно, цей ландшафт, який ми бачимо, чи з яким я працюю – він штучний, він – породження цивілізації, він – породження діяльності людини. Це для мене є основною інтригою, основною складовою праці з ландшафтом. Тобто, я спостерігаю ландшафт, який створюють археологи, це дуже цікаво. Археологи наче відмотують стрічку часу у зворотному напрямку і шукають ті конфігурації ландшафту, які у зворотному порядку наростали у античні часи і сягають материка! Це дає свободу у тлумаченні ландшафту, хоча існуючий ландшафт мене цікавить тому, що в Ольвії він мінусовим й лишився, - там немає надземних будівель, є лише підземні. Отже, маємо контр-форму, я працюю з контр-формою. Зовнішня форма – це горби, які врешті решт археологи руйнують. Створюється контр-рельєф, що відкриває секрети культурного шару.

В.К.: З античних часів рівень моря значно піднявся, достатньо згадати, наприклад, що Дністровського лиману не було, Дністер впадав у море двома гирлами. Чи змінила берегова лінія свою конфігурацію у ділянці Дніпра й Бугу?

В.Б.: Тут, цей лиман, що ми зараз бачимо, значну його частину займав острів, який ще у середні віки був означений як острів Святого Ейферія. Цей острів відвідували всі мореплавці задля поповнення припасів, називався він ще Порто Боно у добу Середньовіччя. Зараз його можна ідентифікувати з Кінбурською косою, але тоді треба погодитися з теорією, за якою гирло Дніпра і Бугу виходило до моря не так, як зараз – у бік Очакова, хоча у бік Очакова також був рукав, а впадав до Ягорлицької затоки, тобто трансформація берегової лінії тут наявна навіть у цілком

осяжні часи, що згадуються у писемних джерелах. Трансформація ландшафту дуже активна. Той рукав, що впадав до Ягорлицької затоки був достатньо потужний, він відрізав Кінбурнську косу – і це був величезний острів, що не був косою, а займав майже всю поверхню лиману. Згодом це все потонуло, берег розмився, течія ослабла чи змінила напрямок, потік води зменшився, русло замулилося і оці трансформації ландшафту за 2,5 тисяч років збуджують увагу, надають змогу імпровізувати з тим простором, що ми бачимо. Я дуже рідко роблю рисунки з натури, лише останнім часом цілеспрямовано рисую, хоча й межу ще не означив, я ще дійду до цієї теми... Я завжди пейзаж конструюю зважаючи на те, що в лимані знаходиться практично наша Атлантида, 2/3 нижнього міста Ольвії під водою, 2/3 неіснуючого острова Святого Ейферія під водою. Описи греків, що прийшли сюди у VI столітті до Різдва Христового, зводилися до того, що Буг був із багатьма островами, на островах були ліси, взагалі ця прибережна зона від Миколаєва до Одеси була лісиста - все це вирубане, потонуло...

В.К.: Я бачив твою колекцію козацьких люльок, це якось пов'язано з колом твоїх зацікавлень історичним пейзажем, адже місцевість та сама – були греки, згодом були турки, козаки, облога Очакова? Більш пізня історія тебе цікавить?

В.Б. : Безумовно! Цінність цієї колекції у тому, що кожна люлька знайдена власноруч на Кінбурнській косі. Кінбурнська коса це, як відомо, місце військових подій багатьох віків, але найбільш яскраві події пов'язані з Кінбурнською фортецею, з тим часом, коли війська Суворова вибивали звідти турків, тут відбувалися і морські битви. Вже не згадуючи про те, що були й періоди мирного співіснування турків і козаків. Село, де ми з Тетяною жили влітку протягом 15-и років називається Римби, і навпроти села, між Римбами і Покровкою лишилася така назва – Рейда. Місце, де стояли кораблі на рейді – я так розумію. На цьому місці часто вимиває за відповідної течії все, що лежить на дні. А на дні може лежати все від античних часів й до нашого часу, у тому числі й люльки. Я їх знайшов сам, на оцій Рейді. Якщо ж торкати ландшафтну тему, якщо говорити про Дніпро-Бузький лиман – то це окремий світ, окрема історія, варто видавати енциклопедію історії лиману, і це буде паралельна історія з історією багатьох країн, оскільки незвичайність і різнобічність ландшафту завжди

вабила сюди різні етноси: греків, римлян, кіммерійців, скіфів. До речі, про скіфів кажуть виключно як про кочівників суходолу, хоч вони були і мореплавцями, є тому свідчення. А раніше тут були кіммерійці, які тут жили кілька століть, і не думаю, що вони обходилися тільки суходолом. І, по великому рахунку, оцей водний простір – дельта Дніпра і Бугу, лиман – це місце магнетичне, оскільки у Європі це місце можна порівнювати лише з дельтою Дунаю. І дніпровська дельта більш насичена історичними подіями, рельєф цієї місцевості приваблював більше.

Т.Б.: Покажу тобі де острів Святого Ейферія (показує по карті гирла лиману). От коса, от Буг, отут острів був. У нас є карти, видані АН України, які були складені у Західній Європі у XV-XVI віках - цілком вірогідно, що у XVI столітті острова вже не було, але його перемальовували за більш давніми зразками.

В.Б.: Я почав займатися точним рисуванням пейзажу, але це зв'язано з іншим регіоном – з Кримом. Останніми роками ми їздили до Криму вже не як туристи, а як художники. І перша реакція на ландшафт – точний, натурний рисунок. Справа в тому, що я зазвичай конструюю пейзаж, ландшафт у своїх роботах. Навіть є серія робіт – складання штучного ландшафту. Це концепція, що ілюструє мої тексти, а у Криму ми останнім часом зациклилися, можна так сказати, на Бахчисарайському ландшафті. Знову таки – контр-рельєф, це гори навпаки, це великі каньйони, вимиті якимись водами, можливо льодовиковими, можливо це русла вже неіснуючих рік. Тобто це не гори, це навпаки – мінусовий рельєф, контр-рельєф. Але вся верхня частина каньйонів, що мають природне походження, увесь верхній пояс складається з печер, це печерні міста Чуфут-Калє, Качі-Кальйон, Ескі-Кермен, Мангул-Калє. Знову таки, нас магнітить штучний ландшафт, коли є відповіді на питання – чи є контакт ландшафту і цивілізації, чи немає? Так, є! Це 8 метрів культурного шару в Ольвії, це печерні міста у Криму – це ілюстрація того, що штучний ландшафт у найбільш привабливих для проживання етносу зонах створюється, змінюється, трансформується віками. Звичайно, нинішні можливості техніки вражають якщо дивишся на Інкерманські розробки каменю, масштаби такої роботи, але все одно – естетично це гарно. Можливо, це гіпертрофована діяльність людини, тим не менше – це створення штучного ландшафту. Чи буде цей ландшафт придатний для

життя чи любування, естетичного осмислення – я гадаю що так! В нашій країні це ще не факт, а приміром у Польщі є кар'єри, які вже не використовуються, якийсь час тому були покинуті, не працюють. Тепер їх перетворили на національні парки, пам'ятки гірничих розробок - тобто це вже об'єкт історії, об'єкт естетики.

В.К. : Якщо можна, ближче до Миколаєва - у контексті розмови про природне середовище і забудову, органічність чи неорганічність перебудов, що зараз роблять у місті.

В.Б. : Справа в тім, що якщо є рельєф місцевості – у архітектора завдання спрощується. Якщо є високі гори поодинокі у Німеччині – на них будують замки, фортеці, монастирі – все природно. З величезної скелі виростає наступна, штучна скеля. Є монастирі у Греції, які розташовані на скелях, виростають з ландшафту. У випадку виникнення міст степової зони є проблема... Берег завжди був прив'язкою для міст, Миколаїв на березі. Знову таки, диктат промисловості – підприємства на березі, а місто відсунуто вглиб півострова. Тобто, мешканців віддалили від берегової зони, яка є найбільш привабливою і комфортабельною. У цьому випадку, селитися на узбережжі – принцип порушено. У сенсі містобудування, міської архітектури – така проблема є. У нас здається немає таких суто степових міст, всі до води притулилися. Ця ситуація для архітектора архіскладна – побудувати місто в степу чи в пустелі, як от Лас-Вегас. Відсутність ландшафту привабливого з одного боку ставить у глухий кут, з іншої – розв'язує руки, можна взяти кальку будь-якого міста і накласти на степ, на пустелю – виходити з того, що це оаза в пустелі. Я вважаю, що поставити місто у степу – це дуже відповідально, я не знаю, чи є вдалі рішення чи немає, тому що, власне, не вважаю себе фахівцем, але степ від початку програмує на те, що міст там бути не повинно. Тільки могили, як маяки, були в степу. Поява фортеці чи міста дратувала степовиків, тому це тривало віками – міста з'являлися і зникали. Я гадаю, що ми успадкували це від наших предків, тому що елемент кочівництва є в крові у слов'ян – не любимо ми фундаментальних споруд. Якщо на Заході якась фортеця стояла собі тисячу років і ще стільки ж буде стояти, то тут – через три роки розберуть...

Т.Б.: І Ольвію розберуть! Практично вже розібрали.

В.К.: Миколаївський художній музей, що скажете про музей як джерело формування культурного середовища міста?

В.Б.: Мушу визнати, що я так і не звик до нового приміщення музею. Я буваю там під час проведення тимчасових виставок, про постійну експозицію говорити не буду – для мене існує в пам'яті старий музей, де все було на місці, все було в пропорціях: і великі картини там мали місце, і меблі Верещагіна мали своє місце і масштаб... і створювали затишок. А ці зали нового приміщення музею – для мене чужі.

Т.Б.: Як на мене, всі такі музеї трохи схожі на кладовище, де поховані у запасниках речі – їх зрідка виймають і зрідка показують у своїх рідних стінах. Це непокоїть! Мабуть потрібні фахівці музейної справи, що наведуть лад - мені не цікаво ходити до музею протягом усього свого життя і дивитися одне й теж. Не треба туди чужі виставки селити, хай своє покажуть – все багатство, яким володіють: по країнах, за часом, за жанрами... не знаю за якими ознаками можна було б формувати експозицію. Мені діти в школі говорять – ми бачили це і закінчили школу, згодом були студентами – теж саме, - та не підемо ми більше туди. Улюблені твори там є, а що нового?

В.Б.: Це питання мабуть до чиновників міністерства культури, які мають робити якісь пересувні виставки від одних музеїв до других. Я вважаю, що й про виставку Михайла Божія треба говорити у міському управлінні культури, аби відшукали кошти на придбання його робіт. У музеїв є два принципи: один – подарунки, у радянський час дирекція виставок закупала роботи, або – від самих художників, це вже зараз. Від цього відмовлятися ніхто не буде. Але закупувати роботи ключових художників управління культури повинно!

В.К.: Якщо має відповідне фінансування! А якщо ні?

В.Б.: Можна гроші витратити на самодіяльність, а можна придбати твір Божія. Твір Божія буде висіти у музеї вічно, а от самодіяльність – навряд... Ще одну важливу тему ми не зачіпали, тему для нас, у моїй творчості і в Тетяниній. Останні 20 років ми займаємося ленд-артом. У цьому найбільше відповідей на питання - яке має значення пейзаж у творчості південних художників. Є вид мистецтва, що найщільніше торкається

реального простору. Перші наші роботи ми розпочали у 1995-у році в Ольвії, це праця з уламками античної кераміки, з ландшафтом, праця була вибудувана на мінімальному вторгненні у цей простір, мінімальному привнесенню чужорідних матеріалів – бажано обходитися місцевими. Згодом ми придумали універсальний спосіб реконструкції вогнем. Два тижні тому ми приїхали з Бахчисараю де робили реконструкцію архітектури ханського палацу, проект у рамках фестивалю Арт-поле.

В.К. : Наче ханський палац в Бахчисараї лишився і не потребує реконструкції...

В.Б. : Перший ханський палац був в іншій долині – Ашлама-дере, був розташований вище, а згодом опустився долу, і перша столиця спочатку була не Чуфут-Калє. Ми робили великі рисунки: караван-сарай, сади. Рисували вогнем і оцей рух...

В.К. : Можна трохи детальніше про техніку реконструкції вогнем?

В.Б. : Це має свою назву - геліографіті, ми робили такі картини в Херсонесі. Там відбувався фестиваль «Антика і авангард», у Керчі ми працювали, у Трабзоні, що в Туреччині. У мене була велика задача зробити геліографіті по усьому периметру Чорного і Середземного морів, але чомусь поки що не складається, складається лише в Криму. Як я прийшов до цього? У нас перший проект був значний, що називався «Реконструкція», це була Ольвія і Великий Перевіз на Полтавщині – з Бабаками, Сашком і Тамарою, це було у 95-у році. Ми у сільській місцевості відтворювали ритуальну дію з вогнем, коли умовно висвітлювалося поле – рисували такі двовимірні картини вогнем, власне вогонь – це смолоскип. Це шмаття і паливо якесь – соляра чи гас. Рух смолоскипа у просторі дорівнював рухові олівця по паперу. Тільки слід від олівця глядач бачить, а слід від вогню фіксує фотоапарат. Там у мене народилась ідея перенести цей прийом в Ольвію і якимось чудом додати ще один вимір і створити тривимірний рисунок, тобто я до горизонталей на площині додав вертикаль за допомогою патичка якогось, тобто смолоскипи прив'язую до патиків, довгі пензлі чи олівці виходять такі. Дуже просто, та саме важливе те, що усе замкнулося і дія відбулася – я роблю тривимірний рисунок практично навколо себе, я прив'язуюся до двовимірного фундаменту архітектури, що була в Ольвії, поновлюю третій

вимір вертикалі і отримую зображення 3-Д. Якщо тобі буде не зле почитати міркування Філоненко, вона впевнена, що є ще й четвертий вимір – тобто час. Рисунок робиться у часі, його можна 5-а апаратами розбити на 5-10 рисунків. Та якщо фотоапарат фіксує – він працює у режимі «кінокамери навпаки» – на один кадр нашаровується рух сяючої крапки. Наймасштабніший наш проект називався «Точка опори» і відбувся біля польсько-українського кордону, недалеко від Мостицької, на Львівщині. Там значний простір, землю селяни не обробляють, цю землю взяли під проведення фестивалів – там розкішний ліс, австрійські оборонні споруди часів I Світової війни. Ми використовували повітряну кулю, підіймали її на висоту Ісаїївського собору, фіксували її на розтяжках і підвішували маятник, який мав демонструвати обертання Земної кулі, а у контексті цього проекту – відносність кордонів. Якщо б цей проект вдалося виконати у повній чистоті, то за 5 хвилин стало б наочно видно що кордон польсько-український розвернувся відносно точки опори повітряної кулі. Маятник Фуко демонструє відносність нашого місцезнаходження у просторі. Ми насправді рухаємося разом із Землею, простір живе за іншими законами. Опора була не надто стабільна – повітряна куля трусилася, та сам факт відбувся – є фільм на цю тему. Згодом рисували найвищу піраміду, вищу за піраміду Хеопса, пускали вогонь тими тросами, що утримували кулю, діагональними тросами спускали великі смолоскипи, вони прокреслювали похилі лінії. Тобто, це спроба змінити ландшафт – вийшов рисунок піраміди.

Т.Б. : А тепер в Ашлана-Дере був також грандіозний рисунок від самого верху гори до її підніжжя. Це виглядало дуже спортивно, якщо подивитися на те як це відбувалося – маленький художник із смолоскипом бігав по цій горі, треба мати таку просторову уяву щоб це розмістити і виконати – і вийшло.

В.Б. : Це нагадує симпатичний ювелірний рисунок - якщо немає масштабу. Насправді ж його розмір величезний.

В.К. : Добре, а приміром панцерник «Потьомкін» можна нарисувати у Миколаєві, біля Варварівського мосту - у місячну ніч?

В.Б.: Я рисовав кораблі, щоправда античні, рисовав риб, звірів – з наголосом на конструктивність. Все що має три виміри можна нарисувати,

з пристроями чи без них, але я прагну чистоти виконання - тобто у мене в кишені коробка сірників, мінімум засобів – смолоскип в руці, розмітка під ногами і, бажано, більш нічого. Але можна робити будь-які рисунки – і панцерники, і флотилії.

Т.Б. : Флотилія була на річці Могриця...

В.Б.: Знову таки – праця з простором, з природним ресурсом. Коли я рисую, роблю предметний рисунок - я верчуся, як білка у середині цього рисунка разом із смолоскипом, або бігаю, якщо це великий рисунок на твердому ґрунті. Або рисунок на рухомому об'єкті, на човні, на байдарці. Ми спускалися на байдарці по річці і одночасно я рисував. Тобто, були мої рухи, був рух човна і ще – відлуння у воді. В результаті вийшов складний просторовий рисунок завдовжки понад 300 метрів.

Т.Б. : Важлива уява – от можу бачити що буде, інколи буває – не можу уявити як це у комплексі буде. Глядачі стоять, дивляться – не розуміють, але бачать – художник вимахує смолоскипом. Це нагадує якісь магичні дії, та цифрова техніка може миттєво показати результат. Якщо результат не влаштовує художника – він повторює, виправляє помилки. Та до цього ми тривалий час знімали на плівку, знімали і не бачили результату.

В.Б. : Відповідальності було більше – помилок не мало бути.

Т.Б. : Завдяки цьому в голові склалися чіткі правила – як це робити, як уникнути помилок, як досягти бажаного результату. Цікаво спостерігати за глядачами, які є присутніми при цьому - останнім часом у нас були волонтери: студенти, глядачі, які брали палаючий смолоскип і рисували. Тобто, спочатку треба уявити, а тоді – виконати. І тут, звичайно, і особливо у Ольвії – ми знімаємо в місячну ніч, аби місяць на фото показав рельєф з лиманом, з цими кручами, пагорбами і тоді в цьому рельєфі виростає оцей штучний пейзаж, створений колись греками і реконструйований сучасним художником. Є такі фотографії де Ольвія не одним будинком представлена, а цілою групою, квартал відтворений у масштабі, у тому масштабі, що будували греки. Це було зроблено за допомогою студентів-волонтерів, що приїхали місячної ночі, були роздані смолоскипи, роз'яснена задача. Володя там звичайно дуже багато побігав-зробив сам, але й діти – вони рухалися, окреслювали те, що було запропоновано, і

вийшло – квартал на цьому рельєфі, і це я називаю «історичний рельєф» - саме туди колись прийшли греки, їм було це мило і корисно і вони правильно збудували місто. Ну й звичайно берег ріки, наявність води, наявність крутих схилів – це все є у творах Володі, це все використовується, не в уяві малюється, не на полотні – а вже у самому ландшафті.

В.К.: Тетяно, маєш пейзажну мрію?

Т.Б. : Так! Я хочу літати на дельтаплані над Ольвією і лиманом – знімати ці краєвиди у часі... на відео!

Листопад, 2011 рік

Альбін Гавдзинський

За вікном білі хмари у сизому небі

Березень 2010 року. Будинок на розі вулиць Великої Арнаутської і Белінського в Одесі, будинок спілки художників... Тут вже півстоліття живуть і працюють мистці - майстерні та квартири розташовані в одному будинку. Поруч Лермонтовський санаторій, море, пляж Ланжерон. На верхньому поверсі - майстерні живописців, з вікон видно голі гілки акацій, білі хмари у сизому небі і перехрещений гіллям будинок спілки письменників. Ми в майстерні Альбіна Станіславовича Гавдзинського, класика одеської школи живопису, народного художника України, почесного громадянина міста Нова Каховка, художня галерея Нової Каховки носить ім'я Гавдзинського... Щойно відбулася персональна виставка пейзажів художника в галереї «NT». Коло пейзажних мотивів проходить крізь всю творчість живописця, через роки і десятиріччя: рибалки на пірсі, дині й кавуни на березі моря, алея в парку, засніжені дерева й марево сонця в тумані. Подиву гідний той молодечий запал, те піднесення, що струменить мало не в кожному творі, незалежно від часу створення – чи то 50-ті, 60-ті, чи 80-ті роки минулого сторіччя, чи зараз – на початку XXI сторіччя. Незалежно і від формату – навіть етюд розміром з поштову листівку сприймається самоцінним, завершеним твором. А ще – творчість Альбіна Гавдзинського напрочуд органічно увійшла у світ образів одеської художньої традиції, що має понад сторіччя безперервного розвитку, високі творчі здобутки, славні імена наших попередників і сучасників. Ми добрі сусіди – наші майстерні і квартири в одному будинку, ми давні знайомі – бачимося мало не щодня, розмовляємо...

Володимир Кабаченко: Альбіне Станіславовичу, ваше перше знайомство з образотворчим мистецтвом, як воно відбулося?

Альбін Гавдзинський: Я в селі народився... Село, 20-ті роки минулого сторіччя – на той час проблем вистачало і не до мистецтва було. Лише тоді, як до школи пішла старша сестричка, Броніслава – потрапив до нашої

хати буквар. Оті малюнки з букваря справили на мене величезне враження – я вперше побачив репродукції мистецьких творів ...

В.К.: А далі навчання в одеському Палаці піонерів?

А.Г.: Так, ми переїхали до Одеси, тут я пішов у перший клас. А до Палацу піонерів – вже згодом, тоді я був у сьомому класі, перший мій вчитель – Тимофєєв Яків Петрович. Там викладали професіонали – нам ставили натюрморти, гіпсові зліпки. Там навчалися талановиті хлопці – Олександр Ацманчук, Юрій Єгоров, Аарон Генендліс, Абрам Кац – чудовий рисувальник. Я намагався навчитися рисувати, крім студії при Палаці піонерів відвідував ще студію при Будинку народної творчості, туди ходили люди різного віку – молодь, дорослі і навіть діди.

В.К.: А де тоді був Будинок народної творчості?

А.Г.: На вулиці Перекопської дивізії, це як від Комсомольської спуститися два невеличких квартали, за маршрутом 15-го трамваю. Там увечері малювали, викладали там Юлій Бершадський, Анатолій Широков. У 40-му році влаштували виставку в Києві, там я познайомився з Василем Волошиновим - він тоді з Миколаєва, де викладав образотворче мистецтво, приїздив. До Києва з'їхалися художники з усієї України, крім виставки «Оборона СРСР» відбувався семінар. У виставці від Одеси брали участь Гландін, Шенкер, Генендліс. Ми працювали над творами до виставки в майстернях художнього інституту, він був там, де й зараз.

В.К.: А яким саме твором ви брали участь у виставці?

А.Г.: До Одеси, у Будинок народної творчості попередньо приїздила з Києва комісія відбирати роботи до участі у виставці, відбирали за ескізами, рекомендували мою роботу «Таманський похід», за мотивами твору Серафимовича «Залізний потік». З цим ескізом я рушив до Києва, але в Києві виникли питання щодо сюжету твору – чому саме Тамань, чи не варто взяти сюжет з історії України, врешті зупинився на сюжеті «Богдан Хмельницький приймає послів», цим твором взяв участь у Всеукраїнській виставці народної творчості, виконував твір олійними фарбами, розмір – до метра.

В.К.: У студії працювали виключно олійними фарбами?

А.Г.: Якихось обмежень не було: акварель, гуаш, темпера – я обрав олію.

В.К.: Чи були звернення до пленерної практики в той, довоєнний період?

А.Г.: Спочатку, як тільки переїхав до Одеси, був вплив творчості майстрів Товариства пересувних виставок, мій особистий досвід складався з гіпсових студій, з учбових постановок, з копіювання. На той час, коли до Палацу піонерів ходив, я повертався з школи, приходив додому, брав табуретку і йшов у двір малювати, ми тоді жили на Пушкінській, 19. Я копіював «Бурлаки на Волзі» Репіна прямо у дворі. Мені подарували олійні фарби і я робив копії, це копітка праця – двадцять сеансів там, на ганку, у дворі. В руслі такої «пленерної практики», у той час я працював над творами «Тарас Шевченко у колі кріпосних» і «Ганок», які надрукували у журналі «Юний художник», що виходив у Москві. Номер був присвячений Шевченку, були там репродукції творів юних художників з Києва, Харкова, Одеси, вихованців палаців піонерів. Мене преміювали поїздкою до Москви, дали змогу відвідати московські музеї – я вперше побачив в оригіналах те, що раніше бачив тільки у репродукціях. У Палаці піонерів нас навчали професійно, викладали художники і мистецтвознавці, нам читали лекції. У 40-му я закінчив десятирічку, в 41-му перший курс училища, до речі, училище мали реорганізувати в інститут...

В.К.: А далі війна?

А.Г.: Так. Я був льотчиком – інструктором, вчив призовників керувати бойовими літаками. Випуски, польоти, значні навантаження, фігури вищого пілотажу: «бочки», «штопори». Можливості малювати з 41-го по 46-тий рік у мене не було, наступне побачення з мистецтвом відбулося вже по війні – я повернувся до занять в Одеському художньому училищі.

В.К.: А хто запам'ятався з однокурсників, з викладачів у повоєнний період?

А.Г.: Було надзвичайно цікаво! Були талановиті живописці... Віктор Рейхет, він пішов від нас на III курсі, серйозний художник, професор – він викладав у нас. З викладачів запам'яталися Мойсей Муцельмахер, Петро Пархет, Мартин Кордонський, Микола Павлюк. Данило Карпович Крайнев вів у нас рисунок, дуже вимогливий викладач був, а живопис вів Юлій Рафаїлович Бершадський. В училищі тоді вчилися Олександр Ацманчук,

Юрій Єгоров, ми були знайомі ще до війни, разом ходили до Палацу піонерів. Тоді вчилися п'ять років, моєю дипломною роботою був портрет Героя соціалістичної праці, капітана – гарпунера Афанасія Пургіна. Рецензентом був Леонід Овсійович Мучник, головою комісії – Василь Ілліч Касіян. Захистився з відзнакою, отримав одночасно дві рекомендації – вчитися далі, в Академії мистецтв Латвійської РСР, а ще – взяти участь в багатомісячному океанському поході до Антарктики, стати моряком. На той час китобійна флотилія «Слава» мала йти у південні моря з Одеси. Це було захоплююче, викликало піднесення. Я погодився стати марсовим матросом, згодом матросом – крючником, стояти вахти – аби тільки у вільний час малювати. Повним ходом йшла підготовка до виходу в море і от, в останній момент мене викликають, вибачаються і в море не беруть – замість мене беруть іншого матроса, він певний час хворів, а тоді став до роботи... Я шокований, вступні іспити в академії вже йдуть, їхати до Риги вже запізно, а я лишився на березі...

В.К.: Ситуація драматична, схожа на безвихідь?

А.Г.: Дійсно, я залишив авіацію заради мистецтва і, врешті, мені було чим зайнятися – я вдосконалював фах, багато копіював... а тут великі будівництва комунізму, Каховка. Я з рекомендаційним листом від Спілки художників вирішив їхати на будівництво Каховської ГЕС і поїхав до Старої Каховки, там був штаб будівництва і далі - до села Ключового. Там ми з Іллею Сколибогом зупинилися у місцевих селян, зняли помешкання, але він надовго не затримався, через місяць повернувся до Одеси. Ніхто не переймався тим, над чим я працював, що малював, як харчувався. Йшов 1950 рік, на моїх очах починалося велике будівництво: баржами по Дніпру звозили ліс, гравій для насипу. Я написав етюд – підвіз будівельних матеріалів по Дніпру, вантажні роботи в порту. Пізніше, вже в Одесі, за цим мотивом написав пейзаж, взяв участь у всесоюзній виставці, що експонувалася у Москві, в Третьяковській галереї. У цій виставці взяв участь і Костянтин Ломикин своєю дипломною роботою, він закінчив училище на рік пізніше. Згодом відбувся II з'їзд Спілки художників, бенкет у Кремлі, де ми були разом з Костянтином Ломикиним, Михайлом Божієм, Іллею Богдеском ... Каховка стала для мене академією, надала мені поштовх для подальшої творчої праці. П'ять років я провів там – від початку будівництва до монтажу останнього агрегату, був там і влітку, і взимку.

Заробляти їздив до Одеси, заробляв копіями у Товаристві художників, там і влаштував першу виставку робіт каховської серії... Каховка народила мене, як художника!

В.К.: Багаторічні творчі стосунки поєднували вас із Костянтином Ломикиним, це і спільна виставка, і творча праця, і особиста дружба...

А.Г.: З Костянтином ми дружили і в училищі, і пізніше – він вчився на молодшому курсі. В той час він працював у Криму, я в Каховці, ми зустрілися і вирішили зробити спільну виставку в Одеському художньому музеї, це була значна подія для кожного з нас, це було визнанням у мистецькому середовищі. Пізніше ми стали сусідами – жили в одному будинку, у цьому самому, де ми зараз розмовляємо, і наші дачні будиночки були поруч на 16 станції Великого Фонтану, на Дачі Ковалевського, і один човен на двох.

В.К.: Ви добре знали Володимира Михайловича Синицького...

А.Г.: Живопис Володимира Синицького я вперше побачив ще в Палаці піонерів, там висіла його робота – портрет Сталіна, сюжет – вождь виступає перед делегатами з'їзду. Але справа не в сюжеті – це був живопис найвищого ґатунку, забути таке неможливо. Трохи згодом, у 1937 році в музеї Західного та Східного мистецтва відкрилася виставка одеських художників, що справила на мене величезне враження - там був пейзаж Синицького, твори Миколи Шелюто, Костянтина Ковтурмана, Всеволода Цимпакова...

В.К.: Чи не в той період виникло зацікавлення доробком майстрів Товариства південно-російських художників?

А.Г.: Так, мені дуже подобався Герасим Головков. Ну і, звичайно Кириак Костанді, і Степан Колесніков, і Петро Нілус, і Євген Буковецький – і всі вони там, в Одеському художньому музеї, просто голова паморочилася - я тоді робив перші кроки в мистецтві, був вихованцем Палацу піонерів...

В.К.: Але ж минуло сім десятиліть з того часу, чи змінилося ваше ставлення до творчості цих майстрів?

А.Г.: Вони подобаються мені все більше і більше!

В.К.: А як склалася подальша доля творчого доробку каховського періоду?

А.Г.: Все те, що я зробив в той час було передано в дарунок місту Нова Каховка від міста Одеса... Була виставка в Одеському музеї Західного та Східного мистецтва у 1961 році, приїздили представники міської влади і будівничі Нової Каховки, було подаровано 237 творів, що започаткували колекцію художньої галереї молодого міста. Звичайно, згодом колекція поповнювалася з музейних фондів Києва і Москви. До мене добре ставляться, шанують у місті, що виникло на моїх очах. В мені досі горить той запал від будівельників Нової Каховки, від їхнього ентузіазму, від того часу, коли все кипіло, гуркотіло, земля тряслася... Саме там я познайомився з Олександром Довженком - відбувалося заповнення котловану, він стояв, спостерігав – я його написав. Цей портрет зараз також у міській галереї...

В.К.: Саме там відбулося ваше творче становлення, звернення до пейзажу...

А.Г.: Я в селі народився... Всі, хто народився в селі, мають надтонке сприйняття природи. Коли босим бігаєш, коли сніг тоне, коли струмки навесні – все це дає безпосереднє відчуття гармонії людини і природи. Від селянина пахне хлібом – від робітника мазутом, хоча і те, і те потрібне.

В.К.: А як ви працюєте над пейзажем?

А.Г. : Якщо з натури пейзаж – я ніколи не роблю рисунку, відразу працюю пензлем. Міський пейзаж робити в один сеанс важко, навіть в невеличкому форматі. Я намагаюся зберегти враження. Якщо наступного дня повертаюся на те ж місце, на другий сеанс – беру вже інший картон, адже день на день не схожий. Я не повертаюся до того, що зроблено на природі, не доопрацьовую етюдів у майстерні. Якщо сонячна погода, я намагаюся «витягнути» етюд на місці. Це півтори-дві години, далі стан змінюється.

В.К.: Окремо працюєте в ділянці рисунка?

А.Г.: Певний час, паралельно з живописом, я захоплювався рисунком. Тоді я працював над портовою і виробничою тематикою: китобійна

флотилія «Слава», завод імені Січневого повстання. Матеріали – туш, перо. Навіть три рисунка були опубліковані в газеті «Правда».

В.К.: Чим є для вас багаторічні подорожі до Седнева?

А.Г.: Передовсім, і не тільки для мене, але й для дуже багатьох художників це захват, це натхнення, це чарівна природа, це всі умови для творчості. А ще - можливість працювати в колі таких майстрів, як Тетяна Яблонська, як Федір Захаров... і щодня! А такі одеські майстри, як Микола Шелюто, Костянтин Ломикин, Володимир Литвиненко - ми всі не раз зустрічалися там, і навесні, і восени, і взимку, це найщасливіші мої спогади...

В.К.: Ми часто зустрічаємося на вернісажах сучасних одеських художників, а що вам подобається в творчості молодших сучасників?

А.Г.: Мені подобається традиційний, класичний імпресіонізм майстрів одеської школи – моя ж творчість реалістичною була і такою лишиться. Для мене сьогодні Володимир Литвиненко найближчий і найталановитіший художник, надзвичайний трудяга. Я неодноразово бував з ним в Седневі, ми працювали в двадцятиградусний мороз – і ще, ще мить, і ще трохи. .. І в Одеському худфонді ми разом працювали над замовними пейзажами, щоразу нам давали на двох одну роботу, не можу без задоволення згадувати ту спільну працю, та й живемо в одному будинку, і майстерні поруч. Безумовно, в Одесі багато талановитих художників, але Литвиненко для мене є найближчим.

В.К.: Ви щаслива людина?

А.Г.: Я щасливий від того, що все моє життя пройшло в Одесі, серед товаришів, чудових людей, друзів, це місто творчості – звідси й натхнення. Я вдячний долі, що пов'язала моє життя з мистецтвом.

В.К.: А що запам'яталося в інших містах, в інших країнах?

А.Г.: Що здивувало в Німеччині? Там люди інші! Я пишу етюд біля підприємства з переробки фруктів. Неподалік стоять місцеві мешканці, стоять ввічливі, виважені, охайні, говорять пошепки. Закінчую працю, збираю рештки фарби – а тут йде презентабельний «гер», на таці чарка місцевого міцного напою прямо з заводу – пригощають! Мені ніяково, я

дякую – а виявилось, вони чекали доки я працюю, не хотіли аби я забрав етюд із собою – це ж їхнє місце, вони господарі. Такий випадок був і в Канаді...

В.К.: А чим відрізняється час нинішній від часу минулого? Що можна побажати наступним поколінням одеських художників?

А.Г.: Зараз пожвавився інтерес до мистецтва, до виставок. Сьогодні висловитися, оприлюднити створене мистцю набагато легше ніж колись, є для того умови. Побажання єдине: від реалізму не відступати ні кроку, хто відступає – згодом повернеться. Це вивірено часом, це не залежить ні від напрямку, ні від моди, ні від манери – тільки б автор вірив у те, що він робить. Те, що створила природа – краще придумати неможливо. Це досконало! Дай Боже наблизитися! Щасливий той художник, що має зорову пам'ять. Все так швидко змінюється... Хоча б на ту миттєвість, на той порух очей від натури до полотна втримати це враження!

Вадим Куцан

Я намагаюся уникати авторитетів...

Смерть завжди приходить несподівано, навіть коли її очікують. Це у повній мірі відчуваєш коли у засвіти йде талановитий художник, товариська і щира людина, якою був Вадим Кучер-Куцан. Йде на високій ноті - у розквіті літ, сил, таланту. Це інтерв'ю було записане у лютому 2009 року.

Вадим Кучер-Куцан вступив до спілки 2008 року. Вступив за апеляцією до Ради НСХУ, всупереч рішенню одеського правління спілки, що відхилило його кандидатуру не зваживши на ґрунтовну академічну освіту, вагомий професійний доробок і певне визнання в Європі. З автором ми зустрілися на його персональній виставці в залах Одеського музею Західного та Східного мистецтва.

- Вітаю з виставкою, земляче! Які враження від занурення в глибини одеського мистецького життя?

- Суперечливі враження... Чому? Тому, що воюють одні з другими. Те, що в мене сталося із вступом до спілки – банальне нерозуміння і неприйняття одеським правлінням того, що роблять інші, органічна упередженість. Те, що не входить у твої погляди – вже вороже, якщо не наш – вже поганій.

- Але, на щастя, життя не вичерпується рішеннями правління. Розглянемо ситуацію більш докладно?

- Свого часу я спостерігав, як на спілчанській виставці Юрій Єгоров дивився роботи, хтось до нього звернувся – «Юрію Миколайовичу, а тут під Вас пишуть!», а він різко так - «Ні. Не хочу». Мені це сподобалося – було цікаво спостерігати реакцію справжнього художника, якому неприємно дивитися на те, чим займається пів-Одеси, на карикатури власного доробку. Як на мене, це показово, дуже. Нещодавно я був у Одеському художньому музеї, поновлював свої враження від одеського живопису. Наша біда – художники заперечують традицію, до того ж ті, що вважають себе найбільш «просунутими», вони ж і є більшими нездарками. Тому, що зараз неможливо писати так, як писали наші класики, а вони писали добре для свого часу. Я розмовляв із мистецтвознавцями з приводу

Одеської школи, не згадуючи про те, що я трохи ознайомлений з архівними матеріалами. Як на мене, це були дуже сильні художники, яскраві особистості: К. Костанді, П. Нілус, Т. Дворников, С. Колесников, Г. Головков, їх об'єднували дружні, товариські стосунки. Одеська школа, насамперед, - співдружність сильних художників, а вже згодом вийшло те, що ми називаємо школою.

- Так, але поняття «школа» не вичерпується особистими стосунками, адже це, передовсім, наявність тривалої в часі традиції... Сьогодні на одеських виставках, і не тільки, справжня картина, картина у традиційному розумінні цього поняття, з'являється нечасто, висловлюються суперечливі, часом полярні думки щодо місця картини у сучасній мистецькій практиці, щодо оцінки надбань попередників...

- Якщо хочеш висловитися цілком серйозно, це треба робити в картині. Картина складніша, це комплекс, там є і портрет, і пейзаж, і натюрморт. Окремо пейзаж написати не важко, а з'єднати, синтезувати – це надзвичайна праця. Картина – це не просто клаптик природи на полотні. Власне, я ніколи не орієнтувався на попит, головне для мене – висловити своє відчуття сучасності.

- Це пов'язано із тим, що порівняно з етюдом картину не тільки важче написати, але й важче реалізувати, знайти замовника? Чи, можливо, на першому місці для тебе – живопис, а форма втілення живопису – чи то пейзаж, чи картина, на другому?

- Великі за розміром картини купляють не гірше, аніж маленькі. Те, що я продавав у своїй практиці, наприклад у Франції, це був Одеський оперний театр, величезна робота – на всю стіну, і, на протилежній стіні - Ліон, готель де Віль, фонтан біля нього, мені замовили ці речі*. Та й чому б це не зробити, якщо є можливість попрацювати в такому форматі. Я щороку відвідую Францію, працюю там, для мене ці подорожі – можливість відбутися професійно, певна перспектива кар'єрного росту.

- А тут, в Одесі?

- Якось говорив на цю тему з одеським художником, Юрієм Гаврильченком, він вважає, що великі картини писати зараз немає сенсу. І раніше це не розуміли, і зараз не розуміють – то ж є сенс писати те, що

продається. Одна моя знайома розписує скриньки, продає їх і проклинає свою працю. Питаю – «Нащо ж ти це робиш?» Відповідає – «Ну як же? Жити якось треба!» Питаю ще – «А живеш для чого?» Питання без відповіді. Таким чином коло замкнулося, але треба його розривати. Інша справа, що це потребує великих зусиль, вольових, моральних, чималої теоретичної підготовки і праці над собою.

- І є шанси розірвати це коло?

- Картин написано безліч у радянський період. Вітчизняний художник існує в соціумі, до речі, моя «помаранчева» серія, над якою працював восени - взимку 2004 року, закуплена повністю.** В чому головна відмінність нашого мистецтва від зарубіжного? Вітчизняне мистецтво завжди соціальним було. Це стала традиція і розривати її сенсу немає, та й навіщо? Я це кажу у середовищі художників, я це зауважую, це мене хвилює, про це варто говорити, а у відповідь знизують плечима – та годі тобі, до чого ці теорії, пишеш собі, то й пиши. Навіть якщо я висловлююся про когось в негативному плані – це ознака поваги до нього, ніколи б не став згадувати про те, що не варте уваги, навіть якщо я з тим не згоден. До речі, я бачив тих, що пишуть абстракцію, наприклад «мамайців»,*** мені довелося побачити їхні реалістичні роботи – це тихий жах, те що вони роблять, це волення бездарів, якісь недорікуваті вигуки, вони просто недоучки і тому ховаються туди – в абстракцію, яку вони теж не розуміють... З іншого боку, художники, які бояться і приховують своє невміння, теоретично розуміють все абсолютно правильно - те, що зараз неможливо писати, як писали раніше, це позбавлено сенсу, це нікого не буде цікавити. Це буде ремінісценція, повтор, ретрореалізм свого роду.

- Свого роду заробітчanship на ґрунті загальних уявлень про здобутки мистецтва ХХ століття, враховуючи попит на ринку?

- Це погана комерція, копійчана. Як і таке твердження: художник має талант і не боїться писати реалістично, відтак - не хоче мислити.

- Ще б пак, нащо ж мордуватися над картиною, адже на виставку пройде й імітація? Це достатньо чітко простежується на прикладі експозицій наших виставок...

- Викликає обурення те, що це робиться зовсім відверто. Абсолютно. Коли я вперше це побачив, відібрали роботи, повісили – себе, палко коханих, на центр стіни і роботи решти зовсім відверто прикладали до своїх - підходять, чи ні? Я був шокований...

- *Що ж, загальний рівень нашої культури позначається і на спілчанській діяльності, зокрема на роботі журі – і навпаки. Звичайно, по-різному складається доля твору в експозиції виставок, та на тому не завершується – після виставок твори повертаються чи не повертаються до майстерні, змінюють власників, живуть своїм життям, на яке автору доволі важко впливати... А як складається твій робочий день?*

- Вранці пишу, увечері рисую – цілий день на це й іде. Хоча майстерня на третьому поверсі, але світла все одно не вистачає, вікна у двір. Влітку пишу у себе вдома, двір там великий, пишу на вулиці – а взимку доводиться працювати в майстерні...

- *Працюєш щодня?*

- Щогодини!

- *Чи береш участь у пленерах?*

- Це цікаве питання. За місто їду в якості відпочинку, писати етюди – це мій відпочинок і розвага. Етюди тільки Альбін Гавдзинський вміє писати, я інших не знаю, хто б міг зробити щось самоцінне в цій ділянці. Якщо пишу етюд – згодом все одно його треба переробляти.

- *А з чого починається робота?*

- Із задуму, з пластичної ідеї.

- *Тематика? Сюжет?*

- Я не акцентую увагу на темі, для мене тема – це привід для живопису. Сюжет на якомусь етапі приваблює, як поштовх для того, що хочеш виразити найсильніше – для того, що тебе хвилює у самому процесі, у самому мистецтві. Цей сюжет для того підходить? І ти пишеш: сюжет – експресія – подія, акцент на саму трактовку експресії, технічну трактовку, тому що є речі дуже технічно складні, мене непокоїть збайдужіле

ставлення до цього колег –« alla-prima» шпателем та й годі. У нас художники вважають – живопис це кілограм зеленої, це якась «одеська хвороба» -це наче «незнайки» у «сонячному місті», за Миколою Носовим. Маю на увазі епізод, коли Незнайка робив портрети, навчився трафаретити і по трафарету – блакитні очі, зелені очі. От і наші діячі – гуртом засвоюють якийсь технічний засіб і вперед – пішли шкварити сотні робіт та ще й претендувати на унікальність власної манери. Мовляв, це моє обличчя, мій імідж. Але це не доказ якихось здібностей, скоріше навпаки – доказ обмеженості, характерна ознака кризи.

- Дивує самовпевненість наших хлопців. Всіх, кого зустрічають на своєму шляху, намагаються нахилити, а якщо не вдається – обурюються. Ну не хочуть руйнувати свій імідж серед собі подібних – це для них надто велика напруга, відверто ненавидять тих, хто посягає на унікальність власної особистості – за що себе щиро поважають. І пішли гуртом, як громадські бички чужими городами...

- Звичайно, а з іншого боку – примара реалізму. Мені каже Анатолій Горбенко: «Тримайся реалізму!» Хочу запитати: «Якого?» І що таке врешті – «реалізм»? Писати те, що заманеться? Так це просто безглуздо! Я приїхав з Петербургу, повір мені на слово – там все це роблять набагато краще ніж у нас. Я показував Альбінові Гавдзинському фотографії – а він: «О! Хто це зробив?» Тому я не намагаюся йти у руслі одеситів, хоча на мене, приміром, справила величезне враження персональна виставка Костянтина Ломикина, що відбулася в Одеському художньому музеї далекого вже 1983 року.

- Чи існують для тебе авторитети, художники, що мають визначальний вплив на твою творчість?

- Я намагаюся уникати авторитетів. Це здається дивовижним, але це так! Мистецтвознавці в першу чергу вишукують те, що на щось, їм вже відоме, схоже. А якщо ні на що? Ніхто не бажає визнавати наявність власних думок про мистецтво, не позичених – а це і є цінність. Я можу для себе це сформулювати, але всі формулювання, які художники собі придумують: трансавангард, пост-реалізм – ні про що не говорять, це ніщо. Хто розуміє сучасні тенденції, той розуміє й те, що не можна рухатися в руслі «абстракції», чи в руслі «реалізму», чи в руслі «імпресіонізму». Влучно

сказано: «Етюдизм, як російська версія імпресіонізму». У нас немає імпресіонізму, як такого, у нас є етюди, більш чи менш вдалі. Тому, мені здається, найбільша цінність сьогодні – це розвиток особистісних художніх концепцій. А як воно відбувається – та Бог його знає! Реалізм, мені здається зберігати треба, а не деформувати, зберігати картину, а не нищити. А в нас – деформував класику і це вже нова версія, та й багато розуму для того не треба. Одним засвоєним засобом нічого не вдієш. От одеський художник, і мені він подобається, Сергій Ликов того не розуміє що реалізм потребує не деформації - трансформації.

- За цим має бути відчуття загальнокультурного контексту, не згадуючи вже про напружену працю...

- Я з цим зіштовхнувся у Франції, я там працював, нас було 60 художників з усього світу, до того ж художників відомих. Я бачив, що вони роблять – абстрактні якісь речі, і роблять це набагато краще, ніж у нас. У той же час наш реалізм там не потрібен – тому що і там це роблять, і роблять дуже добре. З нашою доморощеною, що називають, «школою» їхати туди і сподіватися на визнання – намарні потуги. Стикнувшись з цим, я почав розуміти те, що мені казав наш піаніст, широко відомий там: «У французів є легкість, є подача, є шарм – та немає школи». У наших є школа і піт є також – та це нікому не потрібно, це відразливо виглядає, тому від наших там жахаються. Нам було там не переливки, ми потрапили туди наприкінці 90-х, коли там наїлися «перебудовою», «халтурою», що наші почали туди штовхати після розвалу СРСР. Все «радянське», «російське» викликало відразу, якщо «російське» - це від початку погано, слід зазначити і те, що французи не розділяють ці поняття: «українське мистецтво», «російське мистецтво». І до мене на початку ставилися також з недовірою. Але згодом ставлення змінилося, і вже під кінець нашого перебування до мене зверталися «маестро», говорили, що уявити собі не могли те, що зараз так можна писати. Я побачив, що тільки поєднуючи ці дві тенденції можна чогось досягти – що роблять у них і що роблять у нас, але це праця інтелекту, це механічно з'єднати неможливо, потрібна трансформація. У нас зараз дуже модні ці течії – абстрактне, модерне, але це наче метелики – одноденки. Я ж прагну це синтезувати – освіту, враження, практику в живій ситуації. Це дуже складно. Я спостерігав у Рембрандта – колосальний синтез іде, якщо придивитися, там йде таке

нашарування прийомів, підходів - ці лісирування, ця пастозність, цей академізм, ця абстракція – це несамовито складно, потрібно тримати в собі цілісну картину.

- На жаль, цей напрямок мистецької практики – зв'язки, творчі контакти одеситів початку ХХ століття із зарубіжними колегами, що дозволяв їм цілком органічно перебувати у загальноєвропейському контексті, був у радянський період штучно перерваний і поновлюється тільки зараз. Нещодавно вийшла з друку книга, ґрунтовна праця науковців Одеського художнього музею – листи Петра Нілуса з еміграції, з Франції...

- Я не беру на себе оцінку праці науковців, але особистим враженням поділюся. Мене що в Нілуса засмучує. Я читав його листування. Мені страшенно незручно за нього, за його намагання стати успішним там, у Франції. Він так хапався за будь-яку можливість досягти успіху – ну як же мені бути, як же мені влучити в яблучко? І це після Одеси, де минула молодість, де лишилися друзі, де шанували його творчість, де доля щиро усміхалася.. Але, повернемося у сьогодення. У нас не розуміють однієї простої сентенції: зробити сьогодні красиву річ не банально – практично неможливо. Або це відверта банальність, або таке, що не зжахнувшись дивитися неможливо, за принципом – чим гірше, тим ліпше. Поєднати це доволі важко, якщо людина щось подібне робить – це вже мистецтво, це щось незвичайне, не просто подача сюжету. Я був на київських арт-фестивалях останніх років, я дивився на наших, топ-десятку. У Олександра Ройтбурда щось є - талант, розуміння сучасних процесів у мистецтві, в нього вкладені гроші, на початок 90-х років це були астрономічні суми. А люди, що вкладають гроші, мають бути певні – гроші вкладено не дарма.

- Ці схеми – биті шляхи, нещадно експлуатовані протягом ХХ століття за кордонами нашої колишньої батьківщини.

- Так, це схеми фінансових пірамід.

- Що ж далі, виставку відкрито, автора вшановано увагою колег і глядачів - традиційно переходимо до творчих планів?

- Великі картини лишилися в майстерні – не встиг закінчити. Не останній день живемо, є бажання їх допрацювати. Нас дуже перебиває закордон, багато творів там осідає, в Україні їх взагалі не бачили – а майстерня

порожня. Виставку я розглядаю, як перерву, а далі – працювати, щоб відбутися по-справжньому. Щодо творчих планів, коли мене про них питають, відповідь маю просту – та я ще не починав.

*«Одеський оперний театр», 2002 р., 180x220, п.о., «Готель де Віль», 2003, 180x220, п.о. Колекція Перуза, Ліон, Франція.

** Серія творів живопису і графіки, присвячена подіям осені 2004 р. Була експонована в Одеському літературному музеї в березні 2005 р.

***Об'єднання «Мамай» у складі: І. Божко, В. Басанець, С. Савченко, В. Стрельников, В. Сад, В. Цюпко, О. Стовбур, В. Маринюк.

Кучер-Куцан Вадим Олександрович

Народився в с. Шевченкове Новобузького району Миколаївської області 3 червня 1966 р. Помер в Одесі 1 грудня 2013р.

Навчався в Одеській художній школі у В.Ф.Токарева (1976-80 рр.), студії М.А. Павлюка (1980-83 рр.), Одеському педагогічному інституті, на його художньо-графічному факультеті (1983-87 рр.), Київському художньому інституті (1988-90 рр.), викладачі Ю.М. Ятченко, В.І. Барінова-Кулеба, В.Г. Пузирков, закінчував освіту в Академічному інституті ім. І.Ю. Рєпіна в Петербурзі, майстерня Б.С. Угарова і В. Й. Рейхета. Навчальний заклад закінчив з відзнакою у 1995 р.

Служба в Радянській Армії (1984-86 рр.)

Член НСХУ з 2008 р.

Ігор Гусєв

Картина з виставки

Вздовж білої стіни виставкового залу Музею сучасного мистецтва Одеси вишикувалися твори одеських авторів, готується експозиція розділу живопису в рамках виставкового проекту «Буремні дев'яності». Знайомі імена, картини, віддалені у часі двома десятками років. Мистецькі події, послідовність яких в значній мірі сформувала нове покоління художників, сучасне обличчя одеського малярства...

Серед творів, що увійшли до експозиції виставки – картина Ігоря Гусєва, присвячена пам'яті циркового ведмедя, що розбився на велосипеді під час вистави. Буденне циркове шоу, що призвело до трагічних наслідків і... стало приводом для картинної композиції. Просто і міцно збудовану пластику художник підсилює контрастом лазурового і помаранчевого. Пластичний мотив – відчайдушний рух по вертикалі, долаючи силу тяжіння що тисне долу. Попри все – вгору!*

Згодом, вже по закінченню виставки ми зустрілися з Ігорем біля «Української книгарні» на вулиці Катериненській і продовжили розмову на лавці, у парку на Старобазарній площі...

Володимир Кабаченко: З чого б ти хотів почати відповідь на питання «Як сформувався художник Гусєв?»

Ігор Гусєв: З початку. Коли я почав себе усвідомлювати, ще у дитячому садку, я це часто згадую, розповім і тобі. Вихователька намалювала гарну машину, «Волгу» двадцять четверту, блакитним олівцем – дуже так витончено і каже: «Сьогодні ми будемо малювати на тему правил дорожнього руху: пішоходів, машини, дорожні знаки». Я почав малювати з уяви вулицю й світлофори, мені здавалося що вийшов гарний малюнок. А хлопчик, що сидів за першим столом, перемалював ту саму «Волгу» – але не блакитним, а рожевим кольором. Вихователька показала нам цей малюнок і зауважила що він найкращий. Я тоді збагнув – цей постмодерний хід вартий уваги, він спрацював. А ще зауважив – скільки уваги і поваги отримав малий хлопчина, що тупо перемалював автівку за готовим зразком...

В.К.: І зробив висновок?

І.Г.: Так! Що варто бути художником!

В.К.: Отже це підштовхнуло, спрямувало зусилля?

І.Г.: Саме так! (сміється). У мене добра зорова пам'ять і у радянський час відчувався значний дефіцит візуальної інформації – я намагався розвинути цю якість. Міг, наприклад, вільно намалювати панцерпотяг чи кулемет «Максим», що дивувало оточуючих, адже на той час такої кількості картинок як зараз не було. А тут хлопець малює кулемет «Максим» – справжній, з усіма деталями і ланцюжком включно.

В.К.: Варто було переглянути фільм «Чапаєв» – і запам'ятав?

І.Г.: Так! Це професійна якість і це було з дитинства.

В.К.: А далі було училище?

І.Г.: Спочатку була художня школа, тоді вона була там де й училище. Мені було дванадцять років, ми туди з батьком прийшли і спізналися на вступні іспити. Мені було прикро втрачати рік, а директор школи переглянув малюнки і дозволив мені навчатися. Я тоді не розумів того, що школі були потрібні учні, багато учнів – з іншого боку вони з розумінням поставилися, мої вправи їх зацікавили.

В.К.: Чим запам'яталася художня школа?

І.Г.: Передовсім знайомством із майбутніми друзями, що на той час жили у нових районах, а я на Пересипу. Ми зустрічалися в школі, у центрі міста, де було дещо інше життя порівняно з промислово-робітничим Пересипом. У радянський час безробіття не було – люди отримували пристойну за тогочасними мірками платню і відчували власну соціальну значущість, впевненість у завтрашньому дні. Та все одно – там жили незаможні. Коли я почав ходити до школи, я зрозумів що є й інше життя: університетські квартали, музеї-театри, пам'ятки архітектури, наукова і творча інтелігенція ... є й хлопці, що живуть у районах новобудов, навчаються у нових школах – все те що я бачив лише по телевізору. Склалося так, що у художній школі було інакше, цікавіше життя, ніж у

моїй школі чи у дворі на Пересипу: молоді амбітні хлопці, кожен з них вже тоді намагався себе показати, проявити...

В.К.: Всі були геніями?

І.Г.: Гадаю що так. І на уроках з малювання, ліпки – я пам'ятаю ці уроки, я й зараз підтримую стосунки з Ігорем Івановичем Носком – викладачем скульптури. На його уроках ми вправлялися з риторики, виголошували промови, бешкетували, кидалися пластиліном. Від того часу я став більш розкутим, усвідомив що можу говорити доволі довго – якщо треба. Мені подобалися уроки з історії мистецтва – починалося все з Відродження і помалу переходило на літаючі тарілки. Наші вчителі були відкритими і розкутими настільки, що заохочували нас – фантазуйте, висловлюйтесь. Викладач з рисунку і живопису Галина Семенівна Мещерякова запитувала: «Вам подобається реалізм?» і показувала книги: Пабло Пікассо, Сальвадора Далі, згодом казала: «Мистецтво не вичерпується Репінім». На одному з занять я робив композицію, Галина Семенівна показала альбом з репродукціями чеських художників і за мотивами цих творів я намалював сюрреалістичну картину із сухим деревом, мертвою рибою і затьмареним місяцем, а вона каже: «Нас будуть лаяти, але ми на цьому будемо наполягати!». Мої викладачі відкривали в мені те, що не бажав відкривати соціум.

В.К.: Отже навчання в художній школі розвинуло здібності, які не заохочував побут радянського робітника чи інженера з Пересипу, його промисловими потугами, виробничими цехами, гуртожитками і залізничними коліями... А далі було училище?

І.Г.: Саме так, не заохочувало – бо в тому не було потреби! Але до училища я не потрапив з першого разу... мене зрізали на диктанті, поставили «двійку». Я кажу «зрізали» тому, що наступного року на тому ж іспиті я отримав «п'ять». Що ж – не поступив після восьмого класу, поступив після дев'ятого!

В.К.: А які враження від училища, хто викладав, хто разом із тобою вчився?

І.Г.: В училищі я вперше поїхав до колгоспу збирати врожай, до того я лише чув про це – і мені сподобалося, це було під Ізмаїлом. А далі було

навчання, я дуже хотів учитися разом із старшим курсом, з тими що були б моїми однокурсниками, аби я поступив з першого разу. А от свій курс я не дуже розумів, хоча й студенти були назагал здібні, спокійні – але я все ж тяжів до тих, що вчилися на старшому курсі – вони були яскраві, веселі, модні хулігани...

В.К.: Герої мають імена?

І.Г.: Дмитро Дульфан, Павло Гризлов... і ще багато хто, та не всі згодом стали художниками – хтось емігрував, хтось став міліціонером, хтось барменом. З часом здається – ну як такі люди займали місце тих, що мали стати художниками?

В.К.: На жаль, так влаштовано мистецьке життя – не всі сподівання здійснюються.

І.Г.: Викладав у нас Володимир Васильович Криштопенко, він мені imponував старою інтелігентською закваскою, витонченим естетизмом.

В.К.: Ігоре, я знаю, ти пишеш вірші – чи не під впливом Криштопенка, адже він мав схильність до поезії?

І.Г.: Ні... вплив був сторонній.

На другому курсі я потрапив до кав'ярні «Зося», це в провулку Маяковського, і познайомився там із тодішніми неформалами: панками, хіпі, трешерами...

В.К.: Вони мали відношення до училища?

І.Г.: Вони ходили до нас у гості зграями, вони були колоритними персонажами – ми ж були дещо інакшими. Від кав'ярні до майстерень училища йти десять хвилин – вони приходили до нас погрітися, перекурити, зустрічалися з нашими студентками. Ближче до вечора увесь цей рух прямував до гуртожитку...

В.К.: Промайнули роки навчання, ти впритул наблизився до диплому...

І.Г.: Я вчився на оформительському відділенні, нині це стає в нагоді, цей досвід дозволяє працювати у живопису – це своєрідне продовження дизайнерського дискурсу. Я робив обкладинку – конверт диску рок-гурту

«Синдром». Вони грали треш-метал. Почав дизайнерську розробку в кращих традиціях платівкової графіки, але на мене почали тиснути у напрямку радянської образотворчості. Я бачив – це не те, але з іншого боку – це дипломна робота, яку треба захистити. Ця розробка, фірмовий стиль: логотип, конверт, супутня атрибутика – все більше нагадувала стандарти фірми «Одяг», чи фірми «Мелодія». Рух від авангардних, модних поривань у бік радянської естетики.

В.К.: Який це рік був?

І.Г.: Дев'яносто перший!

В.К.: Ова! Верхи не могли, низи не хотіли...

І.Г.: Так! І тут нарешті закінчився Радянський Союз і – вольному воля. Отримуєш диплом, виходиш з художнього училища – а фарби ти вже купити не можеш. Нині я знаю що в усіх було так погано, а тоді здавалося – лише у мене.

В.К.: Так, немає роботи, немає служби, немає замовлень, немає ясного розуміння – що маєш робити за таких обставин.

І.Г.: І тут з'явився Саша Ройтбурд та запропонував писати йому роботи – і я пішов у виконавці, допомагав виконувати його замовні великоформатні полотна – натягував полотна, переносив рисунок, прописував у його манері. По тому Саша брав до рук мастихін і зі словами «немає легкості» починав їм вимахувати до кінцевої готовності твору.

В.К.: В майстерні на Десятого квітня?

І.Г.: Так. Я там працював деякий час, але не довго.

В.К.: А далі?

І.Г.: Я пішов працювати дизайнером до Фелікса Кохрікта, до журналу «Одеса». Я чув що йому потрібен художник і запропонував свої послуги за порадою Ірини Дратви, тодішньої дружини Ройтбурда. Фелікс попервах відговорював мене: «Ігор, тебе ж це не влаштує, бо треба ж приходити щодня на роботу, працювати, бути серйозною людиною...»

В.К.: А грошей розмова торкалася?

І.Г.: А гроші дали хороші! На той час заробляти доводилось лише дизайном. У середовищі моїх друзів дотримувалися думки: працювати на салон заради копійчаних заробітків не варто, треба відразу бути художником – працювати з великими форматами. І це добре – я не викидував на продаж значних обсягів і зараз немає вторинного ринку тогочасних моїх творів. Колекціонери розводять руками: «Блін, немає!» – а я їх просто не писав.

Ще до журналу у мене відбувся епізод – я продавав роботи у Москву, великі за розмірами твори... і непогано себе почував кілька років поспіль. Але скінчилося це тим, що купу робіт повіз до Москви, а в них чергова фінансова криза – мені не заплатили, полотна поцупили, простіше кажучи – кинули. Я черговий раз зневірився і... взявся працювати в журналі.

Згодом, у другій половині 90-х в Одесі з'явився Фонд Сороса і пішла вже інша хвиля – живопис помер, вектор творчих зусиль змінився. Куратори брали на виставки відеоарт, інсталяції, ну й ще фотографію. Кумедно згадувати, приходимо на виставку – у всіх інсталяції, а в Ройтбурда – живопис. На німе питання Шура відповідає: «Ну, я подумав, це доречно – оця моя робота тут непогано виглядає!» Одеська публіка тих, хто працював у ділянці сучасного мистецтва, до художників не зараховувала. Я ніяк не міг збагнути – наче й училище закінчив, наче працюю головним художником у журналі і... «не художник». Дійсно, кінець дев'яностих був «о, прекрасен!». Журнал «Одеса» і Фонд Сороса... Але пішов з посади Гурвіц, що давав гроші на це видання – і журнал закритися... слідом за ним і Сорос згорнув свою програму.

В.К.: Довелося переглянути вектори творчих зусиль?

І.Г.: Починалися двохтисячні... і у Києві почали щось купувати. По тому як Фонд Сороса згорнув свою програму в Одесі, всі замислилися – якось треба жити, а жити треба продаючи роботи. Мистецький рух посунувся у бік фотошопу – що ж паритись, мова і всі напрямки живопису на тому закінчилися – сідай, роби, з ніг на голову все перевертай, а далі – переводь у формат. І пішла хвиля мистецьким світом. Виникла суперечка – принт чи хендмейд, друк чи живопис. Це змагання багато в чому вирішилося на користь живопису. Тому що це штучний товар, а капіталісти вкладають кошти в ексклюзив.

В.К.: До початку 2000-х ти вже сформований художник, свідомий свого вибору. Від початку нульових ти обрав живопис за головний напрямок творчості, чим він приваблює? Які напрямки, епохи, теми, майстри для тебе найближчі?

І.Г.: Складно... Мене взагалі мало надихають інші художники. Щодо мистецьких епох, національних шкіл – я б не виокремлював, не ставив акцентів, як спадщину все це сприймаю на одному рівні вартості...

В.К.: Стилїстика, технічні прийоми? Чи геть не хвицяє?

І.Г.: Приваблює, але по-різному, і різне – починаючи з експресіоністів, гіперреалістів, абстракціоністів чи фігуративістів – приваблює насамперед естетика, якщо це виразно скомпоновано, якщо це вдале кольорове рішення, чи навпаки – навмисне зроблено погано, але викликає вібрацію у якихось тонких планах – тоді й приваблює.

В.К.: Тема-мотив-сюжет-зміст хвилює?

І.Г.: Геть не хвилює. Це для мене як російська музика, що звучить у таксі, просто – не вслуховуєшся про що вони співають. Звичайно, якщо це не Ленінградський рок-клуб – люблю за інерцією.

В.К.: А у поезії? Що змусило взятися за написання текстів? Що було поштовхом?

І.Г.: Всі в нас почали грати у рок-гуртах, я також писав тексти, музику. Але я не міг дати раду своїм почуттям, все ж таки у рок-музиці найважливіше – пісня, щоб слова добре співалися. Для мене був важливіший зміст якийсь футуристичний. Парадокс – текст і музика можуть поодиноці бути примітивними, а разом – пісня гарна. Тому крім пісенної творчості я ще й поезією почав займатися...

В.К.: А музикою? Володієш музичним інструментом?

І.Г.: Я поганенький виконавець, я скоріше композитор – деякі мої пісні виконуються рок-гуртами, використовуються у фільмах. Мої пісні співають Стас Подліпський, Володимир Нессі, гурти «Пластилінові ноги», «Дюк Тайм» та інші.

В.К.: Маєш літературні вподобання?

І.Г.: Я зараз книжки дуже зрідка читаю, здається – все прочитав у дитинстві. Якщо повернутися до 90-х і до поезії, на той час я намагався віднайти якийсь стиль – брав визначену поетичну форму, звичайний ямб чи хорей і на нього нанизував сучасний текст, працював з нецензурними висловами, з жаргоном. Нині я вже не можу писати про клуби, наркотики, бандитизм, продажну любов – ця тема підв'яла. Друге дихання прийшло разом із революцією, мене хвилюють сучасні події – я почав писати і розміщати на фейсбук невеличкі вірші, що я називаю «лайк-хокку», це було у контексті сучасності і викликало значний резонанс. По тому видав книгу, це вже друга книга моїх поезій.

В.К.: А щодо візуальних мистецтв?

І.Г.: На Старокінному ринку проводив акції. До середини першого десятиліття 2000-х у Києві вже існували розвинені музейні інституції, арт-центри, галереї, в Одесі ще такого не було – але спрага до життя художнього була, і до спільного мистецького вислову також. Виникла ідея виставлятися на Старокінному. Я зібрав людей і запропонував їм виставлятися разом – приходиш, купуєш на 100 гривень якогось мотлоху, робиш з нього інсталяцію і виставляєш її у рамках проекту протягом двох годин. По тому проект згортається, целофанову обгортку викидають на смітник, а те що лишилося забирають додому. Це сподобалося, я спрямував зусилля, задав вектор – адже можуть співіснувати різні куратори, різні теми для виставок у рамках одного проекту. Єдине, що було незмінним, місце і час – Старокінний ринок, неділя, 12 годин. Цей проект мав назву «Артрейдери», часові межі 2007-09 роки.

Багато хто був налаштований скептично щодо цього проекту, доки я не випустив книгу з текстами відомих арткритиків за матеріалами 20-ти акцій протягом 3-х літ. Власне, це було єдине значне явище у ділянці сучасного мистецтва з часів діяльності Фонду Сороса в Одесі про яке варто згадати, а ще це було безбюджетне мистецтво – модна тема.

Нових авангардистів в Одесі немає, мені завжди подобався авангард – те, чого не було раніше. Я пригадую, під час навчання в училищі потрапив на виставку, бачив твоїх «Продавців свинячих голів» – мені це дуже сподобалося, це було дуже авангардово по тих часах.

В.К.: Дякую за пам'ять.

І.Г.: Мені завжди подобалося те, що не влазить у рамки, у будь-які обмеження, але поступово кожен з нас в ці рамки входить і вже не виходить, а молодь, яка б мала виходити за межі – так її немає. Далі інстаграма та фейсбука у них не виходить. А майстрів, рисувальників-живописців, що працювали у 50-ті, 60-ті роки – їх вже немає, повмирали...

В.К.: Певно це хвилювало, коли був студентом?

І.Г.: Не тільки тоді, навіть зараз трапляються добре написані полотна – тому коли не видно якоїсь авангардової ідеї, хочеться бачити професійну вправність.

В.К.: Нещодавно відбулася твоя персональна виставка живопису в Одеському музеї Західного та Східного мистецтва...

І.Г.: Мене запросили Олексій Ботвинов з Євгеном Дем'янком, я готував великий проект до показу в Києві і вони запропонували показати ці твори в Одесі – дату погодили з музеєм, мене це влаштовувало, єдине що відкриття призначили на третю годину дня – не всі мали змогу бути на відкритті.

В.К.: А для тих, хто не встиг подивитися виставку, як би ти її представив?

І.Г.: Останніми роками я працюю у новій стилістиці, що позначена деформованим простором. Якщо у двох словах – перетворенням реалістичного зображення на абстракцію. Одночасно, в якійсь мірі це має сюрреалістичне наповнення і дещо дизайнерське забарвлення. У цих творах можна відшукати багато чого, якщо є бажання пошукати – це широкий комунікативний спектр, це синтез багатьох складових. Сучасне мистецтво чимдалі звужує простір висловлювання автора. Якісь теми є неприйнятними, якісь вже набридли, якісь вже надто експлуатовані... Я знайшов якусь шпарину, що у ній можна попрацювати.

В.К.: І виставка поїхала до Києва, відбулася, а де саме?

І.Г.: Так, у «Шоколадному домі». Там вона добре лягла у простір виставкової площі.

В.К.: Твоя виставка справила на мене позитивне враження вже самим зверненням до великих форматів і, звичайно, професійними якостями живопису. А які подальші мистецькі акції, плани, перспективи?

І.Г.: У мене свого часу була галерея «Норма», підвальчик. Вона не працювала як звичайна галерея – я приходив, відчиняв її вранці у день виставки, ми прибивали до стін роботи, увечері купляли вино у сусідньому магазині, зуживали його, а вночі зачиняли галерею. Отак галерея й працювала – іноді раз на тиждень, іноді – раз на місяць...

Зараз я мрію, аби в мене з'явилося щось подібне, але вже не в підвальчику – у приміщенні більш цивілізованім робити щось подібне. Я розумію, що сам себе навантажу адміністративними проблемами, питаннями реклами, текстами, розсилками, флаєрами – з художниками важко працювати, вони не надто організовані... по собі знаю (сміється).

В.К.: І писати-читати не люблять...

І.Г.: Взагалі нічого не люблять, лише себе в мистецтві... (сміється). Та рано чи пізно у мене з'явиться це приміщення. Я хочу, я мрію про це... новий цвіт одеського мистецтва показати!

2016, вересень

*Гусев Ігор Михайлович, нар. 13 листопада 1970 р., навчався в ОДХУ ім. М.Б. Грекова (1987-91рр.)

2007-09 рр. – проект «Артрейдери»

2008-10 рр. – галерея «Норма»

2009 р. – участь в аукціоні «Сотбіс»

Віктор Покиданець

Зустріч у місті корабелів

Середмістя Миколаєва: п'ять на десять кілометрів, півострів. На північ – Інгул, міст і двічі орденоносний суднобудівний завод, на південь – тричі орденоносний суднобудівний завод і солонувата вода Бузького лиману, на захід лиман і Варварівський міст в бік Одеси, на схід – перешийок і шлях на Херсон. Адміралтейство, Штаб Чорноморського флоту, Старофлотські казарми, верфі, сотні побудованих саме тут бойових кораблів і серед них всі сім авіаносців військового флоту Радянського Союзу.

Ми з Віктором Покиданцем як два хоч і не юних, та цілком годних до вжитку авіаносних крейсера на просторах Атлантики, чи два кухля пива на барній стойці, чи два місцевих партизани, герої-піонери Шура Кобер й Вітя Хоменко. Зустріч відбувається у пивному барі на розі вулиць Потьомкінської й Московської, що вважається культовим місцем Миколаєва і серед демократичних верств мешканців міста має назви «Звіринець», або «Клетка», завдяки заграбованій і доволі місткій веранді. Грудень, куций зимовий день – як заячий хвіст, за вікном безсніжна вулиця, трамвайна колія й чорне гілля. На столах чай, горілка й пиво, за сусіднім столом три миколаївських мачо – три аміго зосереджено і неквапно грають у карти. Незабаром – Новий Рік, а по тому – старий Новий Рік і ювілей Віктора. Щедрий заміс покиданцевого мовного суржика якнайкраще пасує до місця і обставин нашої зустрічі.

В.К.: П'ятдесят років, це як з гори дивишся – далеко видно. Можна оглянути той шлях, що пройшов і той, що попереду – а з чого він почався?

В.П.: До мистецтва в мене не було якогось спеціального потягу, бо я відчував себе завжди не те щоб художником, но тягнуло мене малювати скільки себе пам'ятаю.

В.К.: З якого віку?

В.П.: Пам'ятаю навіть перші свої малюнки вуглем. Мама розпалювала пічку, я вуглем намалював машину вантажну на печі, по білому, класно. Брат прийшов старший, малюнок дуже сподобався. Бо я навіть номер написав і номер цей пам'ятаю – «77- 99 ТА», тобто все було чітко, хоч

читати ще не вмів, я візуально це запам'ятав. На підлозі стояли трилітрові банки зі спиртом – я виріс серед тих банок...

В.К.: Де це було?

В.П.: Це Тернопільська область, Зборівський район, Заложці, ось. Мама працювала на спиртозаводі економістом і жили ми в маєтку пані Цінської, це її був спиртозавод, та прийшли совети у тридцять дев'ятому році. Советам також потрібна була горілка – завод забрали, Цінську вигнали, лишився біля заводу її маєток – роздали на квартири робочим. Чотири сім'ї жило в її маєтку. Тому що там стояв таки прилічний польський будиночок і парк був, культурні насадження, ставок з одної сторони, з другої – алеї, ліс, конюшні тих часів, ось. І це було віддалік від села, тому дитинство моє проходило, в основному, із тими роботягами по кузнях і столярках. До самого десятого класу взагалі ніяких спеціальних студій чи гуртків образотворчості. У десятому класі в мене появився вчитель, що трохи вчив малювати, як би натаскував. Він скульптором був, викладав у Тернополі – я їздив до нього. А до того - я малював як би по наїттю то всьо.

В.К.: І як це сприймалося твоїми першими поціновувачами?

В.П.: Дуже подобалося роботягам, які там працювали, сусідам, тіткам з села – бо я перемальовував дуже чітко пограничника із собакою, наприклад, з книжки, дитячі фотографії, пупсиків різних...

В.К.: А далі, як занесло тебе до Одеси?

В.П.: А не, спочатку я попробував у Львів поступати, та коли показав роботи – вони навіть документи не взяли, сказали «полная неподготовленность», щоб не сказати «полная фігня». У мене навіть був шок: то всі хвалили, кому не показував, а тут перший раз не похвалили... Та малювати я все одно хотів, мені порекомендували в Одесі худграф педагогічного інституту, вимоги там були не такі як би строгі, контингент був не такий вже підготовлений – мені хватило тих знань, що я мав...

В.К.: А хто навчав у Одесі?

В.П.: Гегамян Валерій Арутюнович – рисунок і Зінаїда Дмитрівна Борисюк – живопис, дуже вдячний їм – допомогли, за їхнього наставництва і за допомогою самої Одеси – це культурний центр, ти ж розумієш, художників

повно, всі класні – під цим впливом сформувалося відношення своє, професійне становлення, я почав багато працювати і якби у щось вникать.

В.К.: Вчився-вивчився, а як у Миколаєві опинився?

В.П.: По распределенію з Одеси. Був уже одружений з Ірою, вона з Миколаєва – все співпадало, розподіл у школу. Та не встиг я до школи дійти, а вже забрали в Совецьку Армію, знов таки – служив у Миколаєві.

В.К.: І служити у війську тобі страшенно сподобалося?

В.П.: Нє, спочатку, у перші місяці я офігев от жестокой несправедливості, нечестності і неюта. А потім приноровився.

В.К.: Мабуть примітили в тобі художні здібності?

В.П.: От-от, примітили, узяли кіномеханіком, я виконував роботу художника, а тим більше, що жив у цьому місті – та я навіть звик, втягнувся, навчився халтури робити – імітацію вітражів у садку на Намиві, навіть з'явилися навички оформителя. Так скінчилася армія, командири попалися хороші, добрі...

В.К.: А як прийняли тебе у мистецькій родині міста корабелів?

В.П.: Вийшов я на світ Божий з армії і першим, кого зустрів – Антонюка Андрія Даниловича. Зустрів його взимку, він у кожусі, у дверях під'їзду. Замість «здрасі», я його ще не знав, я почув – «стоп-стоп-стоп, постій тут на шухері» і дістає трійний одеколон. Це був час суворої боротьби з пиятикою, боротьби по-миколаївськи – з місячниками абсолютної тверезості, позаяк геть не продавали горілки. Два фанфурика забацав, а тоді почав зі мною знайомитися, завів у майстерню, показав...

В.К.: І як враження?

В.П.: Враження були дуже сильні і якщо до цього я ще нікого в Миколаєві не знав, не знав чи варто тут оставатися мені – то відразу зрозумів, що варто, бо тут є прекрасний художник, потім зрозумів – і не один, хоч і не дуже багато, – та художнє життя є. І почалося помалу художнє життя. Спочатку я у місцевому педагогічному інституті викладав, на початкових курсах, згодом із Олексієм Маркитаном подалися в

Художній фонд, нас узяли мозаїчистами, а тоді образилися, бо мозаїку ми не робили – говорили, що ми їх обдурили...

В.К.: А що ж ви робили?

В.П.: Малював портрет маршала Язова – намалював. Зайшла комісія, художня рада, у Никитина впав портфель з рук, він каже: «На цьому портретисти в Миколаєві закінчилися!». Прийняли, оцінили роботу ту, а наступного дня Язова зняли з роботи, чи він помер... А наступна робота – панно на девятиповерховий будинок. На дев'яте травня намалювати День Перемоги, у спортзалі малювали величезне полотнище – з девятого поверха аж до першого. Отам намалювали ми з Маркитаном дев'ятку і зірочки – наче феєрверк на синьому небі. Прийшли райкомівці і сказали, що панно схоже на американський флаг – зірочки треба перемалювати на червоні. Але ж червоні буде не дуже видно – то вони порекомендували білі зірочки, біла по краях кайомочка, а всередині червоні – ми отак і зробили і наш керівник, поради якого ми виконали, згодом став куратором товариства миколаївсько-американської дружби, з'явилася така організація. Паралельно ми з Маркитаном працювали творчо, шукали себе...

В.К.: Що на той час впливало на творчість, що хвилювало?

В.П.: Мене хвилювала українська міфологія як тема, як зміст творчості. Потім я відійшов від того.

В.К.: А стилістика, технічні прийоми?

В.П.: Я орієнтувався на одеську школу, мені дуже подобалося вміння одеситів працювати з фактурою, кольором – це незвичайне одеське освітлення, ритми, десь навантажено – десь гладенько.

В.К.: Звичайно, характер живопису в значній мірі залежить від природного середовища – сонця, вологості, атмосферних та ландшафтних особливостей. Як гадаєш, чи є різниця між міськими середовищами Одеси і Миколаєва?

В.П.: Це достатньо близько, але є відмінність – миколаївської школи немає, одеська школа є!

В.К.: Культурне середовище Миколаєва і Одеси аж ніяк не можна порівнювати, ані за минулою славою, ані за теперішнім станом...

В.П.: Ти ж знаєш, місто було закритим, військовим – не варто уточнювати що це є для культури. Може для інженерів це було круто – та для культури це погибель. І так було двісті років, тут все привозне, заїзже, перемішане і замкнуте. Що ж до природи, то немає в Одесі таких очеретів, як тут. Це не морський ландшафт, а річковий, з двох сторін річки – це півострів. Одеса це ба-бах і вже там ні фіга нема – море. Тут воно більш камерне, більш інтимне за масштабами, більш домашнє. Якись там заводі по Інгулу і видно другий берег завжди, Богданівку, корів у воді – вдень пасуться, а увечері ховаються від спеки - заходять по шию у воду.

В.К.: Крім географічних особливостей існує й історичне середовище – античні цивілізації, пов'язані із цією місцевістю, далі – середні віки, доба козаччини...

В.П.: Так, звичайно, але я Ольвією не перейнявся. Це прекрасно – розкопки, горщики ольвійські, уламки колон, але я ні разу не малював Ольвію – воно мене не зачепило. У юності була закладена культура західноукраїнська і відповідна естетика, зібрано все більш чітко, різко, декоративно – чорне, червоне, все розставлено, чіткі лінії. Сирість, дощі, сніги, ліси – це ж не південь, чоботи, кожушки, католики, греко-католики, суржик польсько-український... З дитинства і юності закладеність така, власне, це нікуди не дінеш. Тут я виходжу – ліс чималенький, насаджений чіткими рядами вздовж лиману кілометрів з п'ятнадцять квадратно-ячеєчним способом, там заходиш – вікові стоять ялини. І ця строгість західноукраїнська з небом не завжди сонячним, це в мені лишилося і наклалося на безмежні лінії, горизонти філософські південної України, піщані бурі, коли піском несе по місту.

В.К.: Тривалий період твого життя і творчості пов'язаний із Києвом. Що про це скажеш, як тобі працювалося там – важко, легко, плідно, приємно, чи неприємно?

В.П.: Неприємностей мені хватало і в Миколаєві, і в Києві (сміється)

В.К.: Ти їх не шукав, вони тебе самі знаходили?

В.П.: Так, самі. Ну Київ, ти сам розумієш, що воно таке... До Києва я поїхав, коли депресія в Україні почалася – ні роботи знайти неможливо, ані продати тут не можна було нічого з того, що я малював. У Київ я поїхав на заробітки, як ніби галичани колись у Канаду виїжджали. Працював з галереєю, мав можливість заробляти якісь гроші, щоб було за що випити, попоїсти.

В.К.: Скільки ж це тривало?

В.П.: Років з десять... Культурна ситуація там більш цікава, жвава, темп швидкий, насичений, повно виставкових майданчиків приватних і напівприватних.

В.К. : Були цікаві зустрічі?

В.П.: Не було! Були собутильники, а всі зустрічі у гастрономі навпроти – на Дорогожичах. І серед собутильників були не лише художники, але й художники траплялися. В ті важкі часи художники там жили з усієї України: зі Львова, з Ужгорода, з Харкова. Хто бомжував, хто жив у чужій майстерні, і – життя було цікаве.

В.К.: Добре. А на чому зосереджений зараз, над чим працюєш?

В.П.: Зараз мене вразило, я був на заводі «Океан», попав у доки ці величезні, побачив цих докерів, оці всі машини, оці кораблі – я охренел, так мені це сподобалося. Я вже три виставки зробив на цю тему. Без всякої там ізощрйоної естетики, а так – на виробничу тематику: оці всі фактури, залізо, комбінезони, каски, кораблі...

В.К.: І тут же очерета?

В.П.: Так, там видно Богданівку, очерета, дехто в обідню перерву навіть ловить рибу не виходячи з заводу. І це сонце з туману, крани стоять – машини напівіржаві, залиті мазутом.

В.К.: Логіка конструкції доку розповсюджується й на побудову картини?

В.П.: Так, тут великі форми і тут хоп – і лінія річки, побудова пластичного мотиву діє на контрастах. Там так само і міфологія з'являється, і релігія, і що хоч. Релігія чому? Ну а як же людина може таке зробити? Відчуття космосу – це мене дуже приваблює у цих доках, бо це дуже

живописно, і, якщо це не смішно звучить – релігійно і космічно. Я ніколи не сідав малювати картину думаючи: а як же я попаду в концепцію світового мистецтва. Бо це вже дурість така, що я вже й не знаю... Не треба щось шукати – все біля тебе!

В.К.: Отже, цей матеріал тебе приваблює і цілком задовольняє?

В.П.: Да, і це зв'язано із тим спиртозаводом, бо я по тим кузням ходив, ремонтні оті майстерні, столярка, гараж. Ото я вилетів з того всього і тут попадаю на цей завод – і мені подобається. Я не міг не намалювати це все, но воно не совдепівське виходить, воно інакше – пафосності труда немає такої.

В.К.: Із зануренням у виробничу тематику прояснили, а як щодо занурення у миколаївський побут?

В.П.: Перший урок від Олександра Пухи – коли о четвертій ранку заставляє тебе заходити по пояс в Інгул, в очеретах. І поки ти мерзнеш, і поки ти дивишся на туман – він читає вірша. Ми вже там і сцимо, бо вже холодно. Після віршів Пухиних треба вислухати, як він служив у війську, у Молдавії і біг вночі через сад, і яблука били його по голові, і треба було встигнути до вечірньої повірки. Тільки по тому можна було вийти з води, це такий ритуал був – з похмілля. Виходиш з води - і це більше, ніж на пляжик подивитися – Пуха показує пару прийомів, бо мужчина має вміти битися, а потім ідем до Свети. Саша запевняє, що Света буде дуже рада, д-у-у-у-же...

В.К.: І вона була рада?

В.П.: Замість цього Света дає йому в торець, він падає – це вже п'ята година ранку. А я задкую до ліфту, думаю – це ж він такий благородний, він же міг її скрутити, вона ж йому по пояс, а він – падає на площадку і наче втрачає свідомість. (сміється) Отаке було знайомство з Миколаєвом.

В.К.: Дійсно, нагадує сценарій голлівудського вестерна в інгульських очеретах...

В.П.: Давно це було, ще за совка. Оце Миколаїв! Або промзона – п'янка з Молдовановим, блатной мір, мір гопніков, чуваки, спортивні штани, зранку самогон, драка... Тут головне напитися і щоб тебе не відлупили.

Оце другий урок – треба слідкувати за базаром, не ляпати що попало, бо тільки щось ляпнеш – тут тобі й тунець!

В.К.: А що ж на той час робив Маркитан – пив чи не пив?

В.П.: Маркитан – це інша філософська школа, це Богоявленське, це п’янка на цвинтарі – все чинно, благородно, з філософськими бесідами про мистецтво, про життя. Сиділи ми на лавочці, там тихо дуже було, розумієш? Це улюблене місце Маркитана – ми там сиділи, розмовляли, закусували вишнями, які там росли, а потім йшли на берег лиману...

В.К.: Гуляли з береговими?

В.П.: Береговня це окрема історія, я їх мало знаю – та знаю, що це крутняк. Там, як гуляють – то білі коні з’являються, катання верхи берегом, возять на тачках одне одного, гвалт, крик – втім, все наче й нормально. А оті бесіди на цвинтарі були дуже приємні і корисні – й недалеко від хати Маркитана.

В.К.: А як склалися стосунки з найближчими сусідами?

В.П.: Дали майстерню мені і дуже гарні сусіди попалися: Андрій Антонюк – то вже слів немає, навпроти Олексій Маркитан, навскіс – Степан Гандзюк. Ото він вийшов і каже: «Ану, заходь подивитися, що я тут намалював!». Заходжу, а на полотні намальовані три жінки, тіла їхні гарні, а замість голів Степан Миколайович кожній прималював зміїну голову, а в одній на дракона більш подібна, одна вища, друга нижча. Питаюся: «А що це?» Відповідає: «Картина називається – «Почему змії такі ласкові?» (сміється) Питаю: «А хто ж це намальований?» Відповідає: «Ну ето жена, ето – тьоща...» І так далі, здавалося – нічого такого, та ця картина справила на мене величезний вплив, вже сама назва чого варта.

В.К.: Кожен миколаївський художник час від часу відвідує Художній музей імені В. Верещагіна, а яка твоя найулюбленіша картина в експозиції музею?

В.П. Що мене просто вразило в музеї – це твори Верещагіна, я мав змогу їх роздивитися поближче, людей небагато в музеї, можна наодинці ходити півдня. Вразила його монументальність, його моралізаторський нахил, антивоєнна концептуха. Може деякі моменти не дуже

професіональні, но там друге щось зачіпає – як він цю тему вибудовує, ну й розміри. Це провінційний музей, але роботи, що позавидує і Москва, і Пітер, і Київ, і всі столиці. Показали мені в запасниках роботу Верещагіна, на барабані вона накручена, Росляков показував – «Турецька трупарня». Написана краплагом, коричневими – гнітюче, і тільки мале віконечко уверху, і лежать там... і це д-у-у-у-же антивоєнно (сміється). Воювати не хочеться.

В.К.: А Краєзнавчий музей?

В.П.: Я там не бував.

В.К.: А як тобі забудова Миколаєва, історична і сучасна?

В.П.: Прекрасна архітектура. На жаль, нею не займаюся зараз, бачу - гине багато будинків. Це центр міста: таж таки Потьомкінська, забудова навколо Радянської, Адміральська, Артилерійська – це складає архітектурне обличчя Миколаєва, кожний фасад індивідуальний: двері, вікна, карнизи, різблення по каменю, ковані ґрати. Звичайно – час іде, ракушняк вивітрюється, все воно валиться. Займатися, планову роботу проводити нема кому. Тому лишається, от ти робив замальовки, лишаються фрагменти історичної забудови, а половину вже євроремонтом забудували.

В.К.: Незабаром будеш відзначати піввіковий ювілей, як плануєш це робити?

В.П.: Нема в мене планів наперед. Я можу зараз пройтися трамвайною колією – і плани поміняються, як прийду додому. І піде робота, наприклад, по старим трамвайчикам міста Миколаєва, чи автобусам на автовокзалі – також гарно. Я не планую, в мене немає планів.

В.К.: А виставка буде?

В.П.: Я ще не підготував, я хочу зробити по всіх тих етапах від років ще совєцьких ретроспекцію, воно в мене доволі різне за напрямками, і, звичайно – останні роботи. В Миколаєві треба робити виставку, можливо ще й в інших містах... Буде!

Грудень 2010 року

Любов Заєва

Музей у вікні

Червнева спека 2016 року, верхній поверх творчих майстерень на Великій Арнаутській, 1. За вікном крізь хмару дрібного акацієвого листа ледь проглядає Музей сучасного мистецтва Одеси, над ним ясне небо, за ним – море. Ведемо розмову про мистецьке сьогодні, пригадуємо яскраві епізоди з минулого, мій співрозмовник – Любов Іванівна Заєва, заступник директора музею.

Володимир Кабаченко: Любо, ви маєте безпосереднє відношення до музею, до його колекції, історії її формування, до витоків – згадаймо як створювався музей...

Любов Заєва: Аналізуючи події минулого, передусім варто згадати Михайла Зиновійовича Кнобеля – ім'я цього колекціонера відоме в нашій країні багатьом, одесити знають його не лише як поціновувача живопису, але і як ініціатора створення Музею сучасного мистецтва Одеси (МСМО) – основу експозиції музею, започаткованого у 2008 році, склала перша колекція Кнобеля (відображена в альбомі-каталозі «Мистецтво Одеси в колекції Михайла Кнобеля», що вийшов друком у 2002 році).

Нині, з часом, я можу зауважити що колекціонерів у нашому місті дійсно багато, але колекція Кнобеля насправду унікальна, передовсім унікальна тим, що представляє твори художників одеської школи від 60-х років ХХ століття і по 10-і роки ХХІ. Це зібрання за час існування музею значно розширене і доповнене творами інших авторів. Сьогодні у МСМО представлені твори провідних одеських художників та скульпторів межі сторіч. Музейними «родзинками» є зали, присвячені мистецтву нонконформістів: окремий зал легендарної «парканної» виставки Валентина Хруща і Станіслава Сичова, що у 1967-у започаткувала історію «недозволених» в СРСР виставок, а також експозиція, що відтворює «квартирну» виставку нонконформістів 70-х. Не менш цікавими є зали, що відтворюють революційні події в образотворчості Одеси 80-90-х років – формування в середовищі одеського андеграунду угруповувань концептуалістів і трансавангардистів. Зали, присвячені першому абстракціоністу Одеси радянського періоду – художнику і дисиденту Олегу Соколову; формуванню одеської школи на сучасному етапі та її лідеру – Юрію Єгорову.

В.К.: Ідеєю створення музею сучасного мистецтва були просякнуті 90-ті роки минулого століття. Художниками музей уявлявся як загальнонаціональний, всеукраїнський, що мав би об'єднувати творчі зусилля митців незалежної України та діаспори на противагу мистецтву радянського періоду. Соцреалізм підтримувався, закупувався, музеєфіковувалася державними інституціями – мистецтво пострадянське не мало підтримки з боку держави. Мистецькі ініціативи привертати увагу приватних структур з розмаїтими, а часом різновекторними уподобаннями, державні музеї коштів на закупки не мали – вдовольнялися подарунками доволі випадкових авторів. Державний бюджет, частка держсектору в економіці протягом 90-х невпинно скорочувалася – мови про узагальнюючий національний проект на межі століть вже не було... Звичайно, захмарні ідеї і їх фактичне втілення далеко не завжди співпадають, у нашому випадку – ідея єдиного музею сучасного мистецтва еволюціонувала в низку регіональних приватних ініціатив.

Отже, Музеєві сучасного мистецтва Одеси 8 років, відповідно була стартова колекція Михайла Кнобеля і приміщення банку «Південний», згодом склалася нова концепція, нове розуміння шляхів розвитку мистецтва – нові виставки, нові твори, нові імена...

Л.З.: У перші роки становлення музею ми, тоді молоді, не мали музейного досвіду. Засновник музею залучив до поточної праці новачків у музейній справі, але новачків здатних на нестандартні підходи, на креативні рішення – і ми помалу набували досвід...

Перша наша виставка в новому музеї – виставка творів Дмитра Тронова, особистості не надто відомої у мистецькому світі. Дмитро з родини художників Сергія Тронова і Олени Кучинської, Олена Павлівна тривалий час викладала в Одеському державному художньому училищі ім. М.Б.Грекова. Дмитро Тронов, швидко проминувши етапи навчання, присвятив свою творчість, як і життя, шляху до Віри. Цей шлях проліг між різними релігіями і культурами, а живопис став провідником художника, його супутником і наперсником. У 30 років він прийняв сан священника...

Виставка успішно відбулася, ми придбали багато робіт для музею, знали що автор відійшов від активної творчої діяльності, але займає певну нішу в одеському малярстві і має бути представленим в колекції музею. По тому ми замислилися – а що можна ще зробити? Одеса у кращі і найбільш плідні часи своєї історії відгукувалася на творчі ініціативи.

Наближався день міста* – ми звернулися до мистецької громади із закликом відзначити цю дату художньою виставкою. Художники подали на виставку море творів, ми намагалися для кожного знайти місце в експозиції. Виставка мала значний резонанс, нас навіть критикували – десь у нас був неправильний підхід до експозиції, десь відбір не такий – творів чи авторів. Але, виставка відбулася і, якщо про неї говорять – відбулася вдало! Ми помалу набували необхідного досвіду – до нас приходили художники з рекомендаціями чи без них, когось ми самі знаходили – робили виставки. На початках я ще мала доволі розмиті уявлення про художників, помалу складалася загальна картина одеського мистецтва. Згодом почала писати статті, подавати визначення, концепції тієї чи іншої виставки – звичайно, спілкуючись з авторами. Всі художники вважають себе талановитими і це дійсно так – інакше б вони не були художниками. Протягом останнього часу, з інтервалом у два роки, проходять Одеські бієнале сучасного мистецтва, що торкаються громадсько-політичних, соціальних аспектів нашого життя. Кожна виставка – нова тема і нові питання, які формулює суспільство.

В.К. : Будь ласка, більш детально про бієнале.

Л.З. : Значимість Одеської бієнале сучасного мистецтва важко переоцінити. Нічого подібного в нашому місті у сфері сучасного мистецтва вже багато років не відбувалося. За масштабом і рівнем представництва таку подію можна без перебільшення назвати унікальною. Це співставимо з легендарними «Салонами Іздебського» 1910-х, фестивалями «Вільна зона» 1990-х: одне із завдань бієнале – познайомити одеську публіку з contemporary art. Ще кілька років тому про проведення в Одесі культурної події такого масштабу годі було й мріяти. Квалітет одеської мистецької сцени, роз'єднаність у творчому середовищі, незрілість місцевих інституцій сучасного мистецтва, скепсис міжнародного мистецького товариства в оцінці потенціалу Одеси ставили під сумнів практичну реалізацію такого амбіційного проекту.

Останнім часом в одеській ситуації відбулися зміни на краще – зміцнилися інституції, пожвавилася сцена... зокрема динамічний розвиток Музею сучасного мистецтва обумовив наявність майданчику, на якому регулярно презентується «живе», актуальне мистецтво.

Цілком закономірно, що саме МСМО виступив організатором одеських бієнале бо, у першу чергу, його попередня діяльність обумовила підвалини, створила умови за яких стало можливим проведення такого форуму.

В.К.: У музейній експозиції є зал концептуалізму, чи розгортався цей напрямок більш розлого, чи проводилися відповідні виставки?

Л.З.: Один із залів МСМО представляє творчість художників, що у 80-ті тяжіли до концептуального мистецтва. Співробітники музею організували кураторський проект «Одеська концептуальна традиція» і представили його 2015-го року в Києві, у Національному художньому музеї України (НХМУ), згодом виставка була показана і в Одесі. Зазвичай сучасному мистецтву роблять закиди у піднятті питань, на які немає відповіді. Цього разу все було інакше. Відповіді здивували не тільки киян і одеситів, але й фахівців з далекого зарубіжжя – привабливість Одеси значно зросла у міжнародному культурному середовищі.

В.К.: Чи з`являються останнім часом нові тенденції, нові обличчя, «свіжа кров»?

Л.З.: Музей активно розвивається, останнім часом за нашого сприяння започатковано простір творчих ініціатив «Артерія». Ми долучили художників достатньо комунікабельних, таких що працюють над творами і не полишають контактів з колегами, можуть організувати той чи інший проект, запросити художників з інших міст, організувати конференції, лекції, майстер-класи. Це дає нам змогу популяризовувати творчість молодих, виявляти найбільш обдарованих.

В.К.: Новий напрямок у роботі музею – street art, принаймні цей сегмент сучасного мистецтва не був представлений у колекції Михайла Зиновійовича...

Л.З.: Цим напрямком зацікавився директор музею, він же й куратор цих виставок – йому вдалося витягти на світ графітчиків. Він підняв значний обсяг інформації, це було не просто – ці художники не афішують свої прізвища, ховаються за псевдонімами і мають на те підстави. Але творчість майстрів графіті нас зацікавила. Наприклад, у 2008 році відбулася перша бієнале сучасного мистецтва. У виставці приймав активну участь один з художників-графітчиків під ніком APL 315. Згодом його запросили працівники музею для створення розпису на стіні внутрішнього двору. Згодом наше зацікавлення не минає, ми залучаємо до співпраці художників, які працюють в нашому місті та за кордоном. Виникла ідея організувати виставку художників-графітчиків. Віднайшли у соціальних мережах і зібрали відповідний матеріал, вдалося познайомитися з

авторами і запросити їх до співпраці. Ми роздрукували роботи цих майстрів, зробили виставку в музеї. По тому з багатьма із них у нас встановилися дружні відносини. Два автори подарували нам свої роботи, одна з них була на полотні, її автор виступає під ніком «Ангел». На час праці художника над цим твором відбувалася революція гідності, події на Майдані. Тема побиття беззбройних людей силовими підрозділами хвилювала багатьох. Художник виконав розпис на Фонтані** біля пляжу – на паркані було зображено побиття мирної людини озброєними силовиками. Автора переслідували, розпис знищили – але він встиг зафотографувати, пізніше зробив авторське повторення на полотні і подарував його музею. Інший художник RSHR 37 (R37) також подарував свій твір до музейної колекції. Для авторів це змога зберегти твори в музейному просторі, для творів – увійти до наукового обігу, для нас це приємність. Лишається додати що за тим враженням від виставки і спілкування з графітчиками в музейній експозиції було створено зал «Художник і місто». Ми тішимося тим що твори майстрів графіті нині можна спостерігати не тільки в міському середовищі але й у нашому залі.

В.К. : Нині у нас склалася практика стосунків між автором і споживачами його послуг що нагадує західні схеми – ланцюг посередників, топ-менеджери, меценати, галереї, публікації, презентації, врешті – поважні колекції. Але є суттєва відмінність – там гра у суми з багатьма нулями, тут гра у фантики. Там «гріни», тут гривні...

Л.З. : На жаль... Це пов'язано з кризовими явищами в економіці. Хто нині купує твори мистецтва: пересічний глядач і колекціонер, галерист і музейщик. В нашій ситуації художнику треба вижити, йому треба малювати – він фіксує свої відчуття і розуміння ситуації в усі часи. Музей фіксує сучасну історію мистецтв, що є відзеркаленням сьогодення... Важкі нині часи – всі ми слухаємо радіо, дивимося телебачення, всі ми у вирі сучасності. Наші художники небайдужі, вони свідки історії незалежно від виду чи жанру мистецтва, стилістики чи техніки виконання... у нас відбулися чотири бієнале, зараз іде підготовка до п'ятої, вона має відбутися у 2017-му. Учасники виставки – одесити, кияни, львів'яни – ми всі прив'язані до недавніх подій, нас всіх це хвилює. Учасники з далекого і ближнього зарубіжжя також виявляють небайдужість до нашої ситуації і, відповідно, реагують на неї своєю творчістю.

В.К. : Ми живемо у взаємозалежному світі. Чи впливають події останніх двох років на поточну роботу музею, на виставкову діяльність, на творчі здобутки експонентів бієнале?

Л.З. : Виставкова діяльність останнього часу... Можу запевнити – ці події нікого, і нас зокрема, не лишають байдужими. Ми, як патріоти своєї держави, з тими хто виборює незалежність і територіальну цілісність України. Ми запрошували до участі у виставках авторів, які з перших днів Майдану були у гущі подій. Наприклад, Матвій Вайсберг надав свої твори на виставку в МСМО ще під час драматичних подій на Майдані. Ми всі борці – кожен на своєму місці, ми тут живемо, це цікаво всім. Музей – це структура що висвітлює гострі питання сьогодення, для нас є важливим показати реакцію художника і не менш важлива реакція глядача, що її відображає статистика відвідування, відгуки на виставку. Нещодавно відбулась виставка творів Світлани Бринюк, метафоричний проект – чайники як люди, тема проекту – історія про Чайника, просту людину, яку треба терпляче вести по сучасному життю. От ще доказ на користь того, що події Майдану зачепили струни душі ще однієї творчої людини і патріота своєї держави...

В.К. : Музей втретє змінив адресу...

Л.З. : Музей волею долі двічі переїздив з одного приміщення у друге. Музейна експозиція нині розміщена за адресою вул. Белінського,5 – сподіваємося надовго. Чудовий будинок, що має свою історію,** як і багато інших будинків нашого міста. Багато довелося витратити зусиль аби сам будинок і його зали довести до ладу, провести колосальний ремонт зовні і всередині. Ми зберігаємо фото будинку до і після ремонту...

До переїзду у нинішнє своє приміщення ми тимчасово мали експозиційні площі на Французькому бульварі, тоді першочерговим завданням було привабити глядача у музей, знайти нові форми роботи з відвідувачами. Нам, співробітникам музею, це вдалося завдяки тісній співпраці з художниками, які хотіли влаштувати і провести виставки у МСМО – вони навіть розписали стіни в парадній, а за віком це діти...

В.К. : Це вже не «діти», це за віком вже «онуки» метрів одеського модернізму...

Л.З. : Так, «онуки». Якщо повернутися до нашої розмови про музейні виставки, бажано зупинитися на темі концептуальної традиції в Одесі. У

нульові роки актуалізувався концептуалізм, це засвідчила минулорічна представницька виставка у нас і в Києві, у НХМУ, що викликала значний інтерес фахівців і громадськості. Точка відліку одеського концептуалізму художники – Леонід Войцехов і Сергій Ануфрієв зараз переглянута – адже були ще Олексій Коцієвський, Андрій Маринюк, Віктор Сальников, Володимир Федоров. Зараз у нас експонується виставка «Буремні дев'яності» – здається немає певних точок дотику з творчістю концептуалістів... але виставка важлива, така що дозволяє простежити витоки нинішньої ситуації. В Одесі мистецький процес 90-х був безпрецедентно активним. Його учасники намагалися змінити місцеву соціо-культурну ситуацію шляхом залучення нових видів мистецтва – інсталяції, відеоінсталяції, відео-арту, "іншого" живопису і нового "проектного" підходу до експозицій.

В.К. : Власне матеріал один, хіба що реалізований у інший спосіб, інакше звучить – тут скоріше нюанси транскрипції.

Л.З. : Певно що так. Як хтось з художників сказав: «Отако побешкетували у 90-ті роки!» Від себе додам – можливо й не усвідомлюючи свій прорив у інший вимір. Проект «Буремні 90-ті» - не просто реконструкція виставкової діяльності в Одесі, і не лише бажання відтворити тогочасну атмосферу – це спроба побачити одеське мистецтво 90-х у контексті сьогодення, надати йому новий зміст. І хто знає – може «вчорашня» віртуальна реальність сьогодні вже є дійсністю?

В.К. : А з ким нині співпрацює музей – з колекціонерами, державними музеями, міською владою, мистецтвознавцями?

Л.З. : Ми вже дорослі, нам 8 років – маємо певний досвід! Маємо партнерів, додаткові майданчики для проведення масштабних мистецьких заходів. Ми співпрацюємо з Одеським музеєм Західного та Східного мистецтва, з Одеським художнім музеєм. Ми можемо представити виставку молодих художників на експозиційних площах державних музеїв чи в галерейному просторі, наприклад, «Худпромо», чи у галереї «NT-art» - це невеликі за обсягом площі, але це знані галереї, що залучають до мистецьких подій поціновувачів сучасного мистецтва, потенційних покупців. Наразі це актуально, адже державні музеї не мають коштів на придбання творів з виставки. Ми у дружніх відносинах з керівництвом «Мистецького Арсеналу», Пінчук-арт центру в Києві – нас запрошують, ми беремо участь у мистецьких заходах, нам є що представити – виставки,

проекти, каталоги виставок колективних і персональних, наукові праці. Але основне наше надбання – художники, ми їх любимо! Чому? Тому що вони мають до нас йти і виставлятися. Ми їм допомагаємо – зробили виставку, хай у художника куплять роботу, він отримає стимул для подальшої праці!

*День визволення Одеси від німецько-фашистських і румунських окупантів у Другій світовій війні – 10 квітня 1944 р.

** Фонтан – назва місцевості в Одесі.

***Особняк збудовано архітектором Ю. М. Дмитренком на замовлення купця С. М. Гішицького у 1906 р., після 1917 р. будинок використовувався як офіс: Болгарське консульство, згодом Військово-морська розвідка, по тому Спілка письменників і Рада миру.

Олег Волошинов

Ландшафт повоєнного дитинства

Одеса, двоповерховий будинок на вулиці Канатній. За столом господар – заслужений художник України Олег Васильович Волошинов, гості – Анатолій Глушак і Володимир Кабаченко. Згадуємо відвідини Миколаєва, нещодавню спільну поїздку на виставку одеського мистецтва, переглядаємо альбом сучасного малярства «Модерністи Одеси», розглядаємо щойно роздруковані фото з виставки: фрагменти експозиції, знайомі обличчя у виставковому залі, на відкритті, на банкеті. А ще – Олег Волошинов у дворі та біля воріт будинку на вулиці Нікольській у Миколаєві, того будинку біля церкви Св. Миколая що й досі сниться, саме того будинку, де він і народився влітку 1936 року. Розмова точиться навколо сучасної ситуації у мистецтві, в освіті, торкаємось обставин формування творчої особистості. На столі виникає пляшка горілки, невибагливі канапки і диктофон...

Володимир Кабаченко: Художник народжується у пейзажі дитинства, що маєте проти такої тези?

Анатолій Глушак: Згода!

Олег Волошинов: Дитинство повоєнне, що це було... Пригадати можна, але це нікому не потрібно...

В.К.: Потрібно! Це перші кроки в усвідомленні себе як особистості... Адже все інше: навчання, освіта, практика, досвід, досягнення – все це приходить згодом, лише нашаровується на дитячі враження.

О.В.: Я став таким тому, що батько мій був художником. Коли по війні він демобілізувався, ми переїхали до Одеси, якимось чином з'явилася квартирка тут, на Канатній, маленька – однокімнатна. Ми там мешкали, опалення не було, була маленька грубка з чавунною плитою, там чайник стояв і труба виходила. У нас був двір у бік узвозу Кангуна, далі була дорога у порт, під міст. Що ми там бачили – там жили різні люди. Які? Чим вони займалися? Деякі ставали злочинцями, їх арештовували, вони потрапляли до в'язниці... І наша родина: батько-художник, мати біля нього, я – дитина, моя сестра Таня* – зовсім маленька. Я ходив до художньої

школи, там викладав Олександр Сергійович, майже як Пушкін, але прізвище в нього інше було – Горб. Він був директором школи, прийшов по війні з одним оком після поранення. Тоді взагалі ні чорта не було, навчання відбувалося у підвалі, там де училище. Ми туди ходили, там була якась навчальна програма – ми малювали. Історію мистецтв нам викладали так: беріть зошити і записуйте. Викладала дружина директора школи, в неї була якась освіта, вона нам розповідала про художні епохи – що таке середньовіччя, що таке італійське мистецтво, що є імпресіонізм. Це були первинні, дуже скромні знання які ми засвоювали.

В.К.: А малювали що?

О.В.: Малювали якісь кубики, якісь кульки, але не в цьому справа – ми робили ілюстрації до художніх творів, ілюстрували «Руслана і Людмилу» Пушкіна, ми тішились, ми це малювали, ми були дітлахами. Це була «школа». З іншого боку була «вулиця», це був зовсім інший світ, світ руїн і згарищ.

В.К.: На Канатній? На Кангуна?

О.В.: Зруйновані будинки були скрізь, ми жили серед них. На цих розвалках, на згарищах відбувалося справжнє життя, наше дитяче життя. Ми збирали набοї, розпалювали багаття... От якщо взяти гвинтівочну гільзу, забити туди кулю, а тоді загорнути це у борт пальта і підпалити – куля вилітає. Такими були наші розваги. Єльцин у той час також цим бавився... Грали у «маялки», ти знаєш що це?

В.К. : Не знаю... Розповідай!

О.В. : Це коли у шматі ганчірки засипається пісок, зав'язується і підбивається ногою, отак і так (показує). І скільки разів ти це зробиш.. Я був таким спеціалістом, такі фокуси показував. Або теж саме із шматочком свинцю і вовни. У школі в нас не було спортивних заходів, але ми собі влаштовували такі змагання... Були ще такі ігри в «осла», знаєте?

А.Г. та В.К. разом: Ні!

О.В. : Боже мій, з ким я маю справу! От дивись, отак. Стаєш. Стрибаєш. Від межі. Тоді на відстані (показує). По війні почали з'являтися фільми іноземні.

В.К.: Трофейні?

О.В. : Американські трофейні фільми. В школі йшла торгівля кіноплівкою. Плівка розрізалася на шматки і продавалася по кадрах. Торгівля була жвава. Це була ціла епоха, далі вона геть зникла... У ті часи брали ключа, порожнього всередині, у порожнину набивали голівки сірників, тоді в цю трубку застромляли штир, до вушка ключа чіпляли мотузку і коли цим знаряддям били об стіну – все це вибухало!

А школа... А школа являла собою тоді, коли я вчився, щось несусвітнє. Вчитися ніхто не хотів, ніхто не розумів нащо це – якісь викладачі, якісь математики. Це були повоєнні роки – 46-й, 47-й.

А.Г.: Всі трояшниками були?

О.В.: Взагалі невідомо хто ким був!

А.Г.: А школа де була?

О.В.: Недалеко від 117-ї, а тоді 117-у побудували, де зараз письменнику пам'ятник встановили, Бабелю. А нижче вулиця була, там і була ця школа. Парти були, ручки, чорнильниці, та ніхто не хотів вчитися. Вимикач був, хто його ламав – невідомо, але з нас хтось. Коли приходив вчитель, дроти з'єднували, вчитель щось розповідав – шапкою раз по цим дротам і пітьма!

А.Г.: Навчання було в дві зміни?

О.В.: Мабуть так. Дівчата вчилися окремо. В нашій школі такі хулігани були, що я виглядав тихим і спокійним. І от починалося! Починалось стрибання по партах. Стрибали всі, вчитель стояв під стінкою в коридорі.

А.Г.: І зараз депутати Верховної Ради...

О.В.: Це вам ніхто не розкаже. Дошка на стіні, на якій пишуть крейдою. Так от були такі фахівці, таке вони підлаштовували, що коли вчитель писав на дошці – дошка падала!

А.Г.: Антирадянщина процвітала!

О.В.: Оця дошка... Хтось викладає щось... І тут гам у класі – шурх-шурх, шурх-шурх, ніхто нічого не розуміє, всі наче сидять смирно. А це – підкладували сірники під ноги, під кожний черевик, терли об підлогу.

Розповім, не можу не розповісти: урок музики, приходив якийсь чоловік інтелігентний, витончений такий, з борідкою, погано вдягнений, і нам щось про музику розповідав. Він зі скрипкою приходив, починав щось пілікати. А ця наша орава – їм треба було саме зараз піти та іншими справами займатися. Боже, що починалося! Цей бідний чоловік до стінки був притиснутий, всі стрибали по партах, всі горлали і ніякого директора не було.

А.Г.: В кіно це можна показати? Це можна зробити?

О.В.: Це жах. Я кажу – цього не треба робити. Це покоління було таке, воно не вчилося... Мені досі соромно.

А.Г.: Наступне покоління не гірше і не краще!

О.В.: Це ще не все. Після занять шкільне життя тривало, це називалося «стукалка». У кожній школі були «авторитети», в кожному класі свої, вони мали вплив на школярів, стежили за «порядком». Повідомлялося по всій школі, що йдемо туди чи туди – у розвалку, там буде «стукалка». «Авторитети», як і зараз, от і розвалка, всі кругом сідали на свої портфелі, виходили два хлопці і билися – це відбувалося щомісяця, як правило. Я тоді малий був, а вони вже дорослі, старшокласники. Билися страшенно. Але якщо один падав – ніхто не міг його добити ногами, це заборонялось. Отакі були суворі часи. А паралельно в мене була художня школа.

А.Г.: Це з якого класу – паралельно?

О.В.: Другий, третій, чи пізніше. В училище я потрапив у чотирнадцять років.

В.К.: А з ким учився? Хто з тобою навчався на курсі?

О.В.: Це корифеї... По-перше це Таня Добровольська, чули про неї?

В.К.: Чув, бачив її дитячі рисунки.

О.В.: Я маю її фотографію, Тані Добровольської. А ще Володя Литвиненко, Коля Волков, ми вчилися на одному курсі...

В.К.: А викладав хто?

О.В.: Микола Артемович Павлюк, це взагалі – дещо! Він працював з Михайлом Бойчуком, він лишився чи не останнім з бойчуків, він цю теорію пам'ятав і сповідував – і він нас навчав.

В.К.: Як він вчив?

О.В.: Ставився куб з дроту. От будь ласка – порахуйте його пропорції, куб у скороченні, визначте пропорційні скорочення у перспективі – це для початку. А далі – куб на площині, площина також має чотири кути, різні кути. І це все треба з'єднати у єдине ціле, зрозуміти систему взаємин кубу і площини, кутів у перспективних скороченнях. Більш того, далі він ставив стільці, один на другий - це також просторова система, взаємодія скорочень форми, але більш розлога.

В.К.: Стільці під різними кутами?

О.В.: Так. Ми повинні були це засвоїти. Я це зрозумів, не знаю як інші, але, як на мене, це зрозумів Володя Литвиненко. Добровольській цього не треба було, вона геніальна була з пелюшок. Вона прийшла до училища і всі дивувались – як це вона робить, вона могла намалювати будь-що без якихось завдань.

А.Г.: А що з нею трапилося?

О.В.: Це довга історія. До того ж вона красуня була, але не так як зараз – тиха, спокійна, невеличка на зріст. Добровольська, Литвиненко, Андрійчук – так, я з ними навчався!

А.Г.: Основний віковий контингент, який він був?

О.В.: Студенти були переважно після фронту, вояки були, моряки-торпедники, у шинелях прийшли. Вони вже дорослі були, з іншою свідомістю, а я був дитина і вчився погано. Аби скінчити цю тему повоєнну я хочу дещо розповісти. Отже, у дворах були смітники, сміття з них вивозили. Знаєш, що таке сміття у дворі? Пам'ятаєш в училищі у дворі був смітник?

В.К.: Залізний ящик, контейнер іржавий... у той час як я вчився.

О.В.: Ні, не контейнер! Дерев'яний ящик, збитий. Туди кидали все що завгодно. Я там свою училищну спадщину спалив, думав згодом будуть

ще роботи, а це все не варте уваги. Так от – у кожному дворі стояв дерев'яний ящик, а сміття не вивозили по півроку.

А.Г.: А якого розміру ящик?

О.В.: Отакий о! (показує руками) може метрів зо два. У нас на Канатній також стояв. Одного разу я зазирнув туди і знайшов там наган, справжнісінький наган з барабаном, брудний, засмальцьований. Я пацан, я цей наган – раз і підчепив, а вчився вже в школі, в шостому чи сьомому класі. Вдома ніхто того не знав – я той наган вичистив таємно, барабан крутиться, спусковий гачок справний – я все те вивчив. А тоді поніс його до школи. Цілий клас сидів з цим наганом, передавали один одному попід партами, всі грались з цим наганом... Згодом, коли у війську служив, також мав наган – я був танкістом. Важкий він, цей барабан, цей курок тугий – коли натискаєш. Але я нормально з тим порався і непогано стріляв. Але тоді в школі це була така іграшка – увесь клас був у захваті. А тоді він кудись зник, невідомо куди – не пам'ятаю. Добре що без набоїв був.

В.К.: А училище? Диплом? Я чув, що ти написав свою сестру в дипломній роботі.

О.В.: Так! Взагалі це було щось таке, от Микола Артемович нам викладав, я про це згадував, але написати картину – геть інша справа. Ми не уявляли що це, ніхто не уявляв.

А.Г.: На якому курсі ви це не уявляли?

В.К. : На дипломному.

О.В.: Так, на дипломному. І в інституті, коли я там учився, ми також не уявляли що це – написати картину. Голу бабу ставили і ми її малювали. А скомпонувати?

А.Г.: То що, ви навіть не могли й подумати написати картину?

О.В.: Могли! В мене склалося тверде переконання що дипломну картину треба починати писати з третього курсу, аби зрозуміти що це таке. Картинний простір це не те, що ти з натури намалював, це зовсім інше. Ти дійшов до шостого курсу, у тебе полотно величезне в майстерні стоїть, а ти не знаєш як з ним бути...

В.К.: А як підійшов до вирішення дипломної композиції?

О.В.: В мене була ідея, дещо дитяча. І в училищі також, от Микола Артемович коли в нас на курсі був – я зрозумів як з цим бути. Я сиджу, рисую, він підходить зі спину, руки кладе на плечі, у нього товсті пальці чомусь були, каже «Цей піде!» Чому? Тому що я засвоїв його систему. На мій погляд і Литвиненко це засвоїв. От у Анатолія Димчука в колекції є натурна штудія, рисунок Литвиненка, я дивлюся - стоїть цей Ізя Ренкель, натурна постановка. В мене такий рисунок є, ми разом рисували на п'ятому курсі училища. Я попервах думав що це мій рисунок, придивився – ні, це рисунок Литвиненка, там так пальці зроблені, що я тоді ще так не міг – не дотягував.

Щодо дипломної роботи – повна розгубленість. Слава Божій мені допоміг, дуже допоміг. Тема була дитяча. Поставили. Сфотографували. Але віднайти рішення - це непросто. Слава Божій дуже допоміг у побудові, в організації картинного простору. Написав я диплом, захистив... По тому мене взяли до війська і я на десять років взагалі зник з одеського обр'ю.

В.К.: До інституту ти поступив вже після служби в армії?

О.В.: Так, після армії. Я приїхав у чоботях туди. Я поступив чому? Тому що пільги були для демобілізованих. І це правильно! Три роки відслужити і що – забути свою професію? Я взяв свої солдатські вправи і виставив на обході в академії, отримав «четвірки». А там люди поступали по кілька років, вони заздрили мені, моїм оцінкам.

В.К.: Добре, ти поступив до інституту більш-менш розуміючи що таке картина...

О.В.: Ні, ні хера!

А.Г.: Браво!

О.В.: А отак! Валька Філіпенко закінчив ту саму академію з відзнакою, повернувся до Одеси і не знав що воно є – картина. Як мучився тут, оці його перші спроби зробити картину... Там неправильно навчали!

В.К.: А твій диплом в академії, яким він був?

О.В.: Я захопився романтикою Півночі, ходив до музею Арктики, навіть хотів на Шпіцберген поїхати. Я узяв тему Північного флоту, ти не бачив цієї роботи?

В.К.: Бачив чорно-біле фото.

О.В.: В мене навіть фотографії не лишилось...

В.К.: В спілчанському архіві бачив, років п'ятнадцять тому...

О.В.: Там море, гори, щось там з водолазами.

В.К.: Час написання? Рік створення?

О.В.: Шістдесят восьмий.

В.К.: Стилiстика «суворого стилю»?

О.В.: Так. Навіть стильові ознаки були сформульовані пізніше. Я був на Баренцовому морі. Була змога обирати – куди бажаєш. Тільки не в Африку. А по усьому Радянському Союзові – будь ласка!

В.К.: А скільки часу відводилося на диплом?

О.В.: Рік.

В.К.: Зараз стільки не дають.

О.В.: Я впевнений, навіть зараз в училищі треба починати працю над композицією картини з другого курсу. Брати формат більш-менш пристойний і навчати поступово переходити до видовища загального. Вчити на творах попередників. Ти хоч сто років пиши оголену, та коли дійдеш до картини – треба складати, уявляти, фантазувати. Це має бути видовищем.

А.Г.: Як можна давати рік? А де ще рік дають?

О.В.: Поступовість. Не треба пудрити мізки, а тоді лишати тебе наодинці з невідомим. Саме тому до незвіданого треба готувати.

А.Г.: Скільки років викладають композицію?

О.В.: Я сам її вивчав, мене ніхто композиції не вчив.

А.Г.: Нічому не можна навчити, якщо немає задатків...

В.К. : І бажання навчитися!

О.В. : Талановиті хлопці завжди в училищі були. А якщо пішли з училища, то не тому що не впоралися – доля в них така.

В.К. : Вийшло так, що ти в училищі, в академії працював над картиною у різних стилях, одна справа – 50-ті роки, інша – 60-ті, нині ти прийшов до нефігуративу. Чим зумовлена потреба такого переходу?

О.В.: Я чоловік ще живий, я ще не помер, я ще ворушуся. Через мене пройшли епохи – імпресіонізму, південно-російської школи, академізму, але я відчував – не достатньо того що вже зроблено. Мої спроби праці в іншому форматі базувалися на тому вишколі, який я пройшов.

В.К.: Коли прийшло розуміння того що вишкіл не ототожнюється із сучасним станом розвитку мистецтва? В чому був поштовх до переоцінки попередніх здобутків? Це відбулося в Ленінграді?

О.В.: Ні, не в Пітері. Ми повернулися, такі-сякі академіки, що в Пітері навчалися – Філіпенко, Слешинський. Тоді ще Радянський Союз був. А тут, в Одесі вже з'явився Коваленко, та й не він один. Ми в академії були ізольовані від сучасного мистецького руху і ми це відразу відчули. Філіпенко намагався писати якісь-такі картинки, але в нього нічорта не виходило. І він це навіть в своїй книжці визнає. А Лоза якимось так успішно тулив нове до старого. Якщо брати Ломикина як взірець – я що, маю писати так як він? Ні, не можу, бо відчуваю що є інші фарби – є інше! Я намагаюся цьому відповідати, відповідати новому часові, я відчуваю що це потрібно. Я намагаюся віднайти нові форми, адекватні часові. Я себе запитую - «А в якому середовищі я перебуваю?» і відповідаю собі - «Середовище незмінне!» Що ж робити? Я намагаюся щось зробити. Праця не має сенсу? Врешті долаю відчай і роблю те, що мені хочеться. Приймуть те що я роблю – не приймуть, але те що я робив вже робити не варто – час пройшов. Це зовсім інша естетика. Це може подобатися чи не подобатися – врешті я виявився чужим серед всіх. Мені вже треба заспокоїтися і піти у відставку, а я намагаюся щось робити, а як робити – не знаю. Та й сил бракує – задля цього потрібна енергія.

В.К.: Отже, середовище несприятливе?

О.В.: Немає середовища, яке тебе підпитує.

В.К. : Ти згадував минулий час – «Я по березі моря ходив, дивився, робив!»

О.В. : Колись цього було достатньо. Ти можеш бути містечковим художником і гарно відтворити містечковий побут, але є щось таке, що важко визначити...

В.К.: А зараз працюєш?

О.В.: Зараз важко. В мене був період коли я займався підготовкою, я підготував багато картонів, заґрунтував їх і зафарбував у різні кольори. Зовсім різні, протилежні кольори. Мав намір працювати, створити серію пейзажів. Я гадаю, цей хід, може й ти ним користуєшся, ця підготовка, ця поверхня... але я потрапив у пастку – намагаюся на цьому працювати, а в мене нічого не виходить. Я зараз живу цією трагедією, можна сказати, треба це – чи не треба, цей експеримент. Леонардо да Вінчі казав – «Не той художник, що малює, а той, що займається фарбою». От на тебе справляє враження сірий колір?

В.К.: Так!

О.В.: А жовтий?

В.К.: Також, але враження інше.

О.В.: А червоний?

В.К.: Зовсім інше ніж сірий!

О.В.: Я замислився над цим, над автономним життям фарби, не залежним від сюжету, від дії. Наприклад: щось відбувається, якась дія, приміром на сірому, чи на жовтому. От у тебе – рибки пливуть там, чи ворони літають. А якщо їх занурити у цю систему, у сіре, чи жовте, чи синє? А тоді я подумав – а нащо? Нащо ці деталі?

В.К.: Так! Формальна логіка простежується – відмова від сюжетності, далі – рух у бік мінімалізму, далі – відмова від предметності – рух у бік абстракції, подальше занурення в колір... А далі, що далі?

О.В.: Я просто зафарбував картонку, можете вважати мене божевільним – просто я не Ломикин, це ж не означає що я чогось досяг. Тому давайте вип'ємо!

А.Г. та В.К.: Згода! За майстрів пензля і різця! І щедрих шанувальників!

В.К.: Ми щойно переглядали книгу «Модерністи Одеси» - імена наче всі знайомі, мистецька якість розмаїта, часом бісові копитця зрадливо зблискують з під порфір, межі цього явища в мистецтві розмиті до непристойності...

О.В.: Колись за столом ці «ліві» сиділи. Я колись доповідав оцим шістдесятникам, що вони з себе являють, чого вони домагаються, про кожного розповів. Всі вони сиділи і мовчали, наче води в рота набрали...

Промайнула година, скінчилася плівка в диктофоні, та не вичерпалася тема розмови. Домовляємося про наступну зустріч, прощаємося...

2 грудня 2015 року

*Сестра художника Тетяна Василівна Басанець

Тарас Максим'юк

Я чужим себе в Одесі не відчував

З відомим колекціонером україністики Тарасом Максим'юком ми зустрілися у одеській кав'ярні «На семи вітрах», що поруч із Соборною площею.

В.К.: Тарасе, як ти опинився в Одесі, як потрапив сюди – адже народився на Холмщині?

Т.М.: Точніше, не просто на Холмщині – а у Холмі. Спочатку там народився Михайло Грушевський, згодом я. Пізніше, вже у Миколаєві, я пишався тим що є земляком Грушевського. А переселили нас добровільно-примусово у 45-му році, у лютому – як казав мій тато. Пункт призначення – Рорбах, спустошена війною німецька колонія на Миколаївщині. Мені тоді було півтора року – що я можу пам'ятати? Нині я один лишився з кола моїх родичів близьких і далеких.

В.К.: Це була спільна акція двох комуністичних режимів – Москви і Варшави, в українців згоди не питали...

Т.М.: Так, переселення українців Підляшшя, Холмщини, Надсяння і величезної Лемківщини – це переселення понад півмільйона людей протягом 44-46 років. Тато мій був в приймах у діда – Іванчука Андрія Пилиповича. І от що цікаво, мої батьки побралися в Холмі у 42-му році, коли вони виходили з собору який нині став католицьким, до того він був уніатським, а з 40-го року німці віддали українцям, як тато з мамою виходили з собору – німецькі офіцери віддавали їм честь. 30-го липня 43-го року з'являюся я, а на кінець 44-го починається акція обміну – поляків виселяли з України до Польщі, українців до України. Отак тато потрапив у прийма. Дід мій був солтисом у селі Жовтанці під Холмом, а тато народився в Оренбурзі у 1918 році в родині православних біженців з Холмщини – це була попередня, 1915 року хвиля переселення з цієї території. Його батьки померли, жив у дядька, почав працювати, вивчився на кравця, брав участь у театральних виставах. А от дід був пасічником. Дід мав 2,8 га землі, хату, коня, корову, пасіку. Тато був кравцем у Холмі, де якраз і вирувало українське життя. Загалом була проукраїнська родина. От тато й каже: «Раз така наша доля що треба їхати, так поїдемо ближче до моря». І оце «ближче до моря» призвело до того що ми опинилися на Миколаївщині. По

війні там лишилися цілі села, покинуті німецькими колоністами: Шпеєр – це нині Піщаний брід, Ландау – Широкий лан, тепер там військовий полігон. Нас, холмщаків, селять у німецькі хати – отже ми не рили землянок, жили у пристойних помешканнях. Приїхали ми – коня відразу забрали у колгосп, корову з'їли вовки у 46-му, ще привезли з Холмщини мед і кілька вуликів. А ще була стодола, де зберігали сіно, – там була колонія їжаків. Дід забивав їжаків – це й була наша їжа. Таким чином голод 46-47 років нас зачепив, але не дуже. З отих холмщаків зліпили колгосп – це у Веселинівському районі, головою поставили росіянина, ну й переселенці почали жити у степу.

В.К.: До моря південного таки далеченько – але ж степ як море, якими ж вони були, перші степові враження?

Т.М.: Я себе пам'ятаю з 47-го року. Дід грає на скрипці, а я співаю, біля мене стоять гарбузи – чи трошки нижчі від мене, чи такі як я. Пам'ятаю як виїздили на косовицю, як боявся я води, пам'ятаю криницю, що у балці ще від німців лишилася – з тих часів є дві фотографії з сестрою, що вже тут народилася, у 45-му році. Тато у 46-му кинув все і втік. Моя бабця, теща є теща, – так цього не полишила і написала заяву в міліцію, його почали шукати, знайшли аж у Львові та й посадили на два роки – опинився він аж в Ухті. З'явився вже у 48-му, в мене залишилися дві його листівки, мальованих від руки з вітаннями мені й сестрі на Великдень.

Дідові вдалося продати хату і знайти хату у Натягайлівці під Вознесенськом. Дід із бабою працюють в колгоспі, мати – магазині, з'являється тато і працює кравцем у ОРСі на залізниці, грає у драмгуртку, ми живемо у Вознесенську, там я пішов до школи. Школа була у центрі, біля базару, ходив пішки.

В.К.: А далі Миколаїв?

Т.М.: Ні. Тато, не зважаючи на два роки таборів, ще молода людина, має фах кравця, має можливість заробити – зняв квартиру у Вознесенську щоб не жити разом із тещею, яка його фактично посадила. Вознесенськ – місто поважне, районний центр, залізничний вузол. Згодом тато влаштувався на роботу в Миколаєві і у 52-му році ми переїхали...

В.К.: А де саме?

Т.М.: Винаймали квартиру – там де Ялти, на перетині Шостої Слобідської і Скороходова, поруч товкучка. Я туди ходив, купляв дрова, ходив до школи, помер Сталін – я плакав. Мені було десять років. Далі ми змінювали помешкання і школи – 38-ма, 14-та, 39-та, врешті 5-та – на Адміральській, поруч на Набережній татові нарешті дають кімнату в комуні. До школи я ходив з дітьми-сиротами, поруч був дитячий притулок. Дівчата і хлопці вчилися разом, окремого навчання не застав. А поруч Дикий Сад... там тоді проходила залізниця, пам'ятаєш?

В.К. : Так. Залізнична гілка йшла від заводу Флотським бульваром до Дикого Саду, повертала на Сухий Фонтан, повз Яхт-клуб йшла до 1-го КП, а звідти повертала у бік старого залізничного вокзалу... Дикий Сад – місце надзвичайно цікаве своїми археологічними знахідками.

Т.М.: Я цікавився географією та історією і от, мій однокласник Олександр Богдан одного разу привів мене до краєзнавчого музею і познайомив мене з унікальною людиною, Камінським Феодосієм Тимофійовичем – старшим науковим співробітником музею, у мене зберігся його лист до мене 56-го року, писав він російською бо пройшов 24 роки таборів, він тільки у 54-му році звільнився – а до 30-го року був директором історико-археологічного музею у Миколаєві. Ми щотижня ходили до музею, допомагали йому наводити лад у фондах, упорядковували старовинні знахідки. Був гурток друзів музею ще з 20-х років, але тоді це були поважні люди – а тепер школярі. Того ж 56-го року до Миколаєва приїздить експедиція на чолі з директором Інституту археології АН УРСР Лазарем Славніним. Він переважно працював в Ольвії, а тут зробили шурфовку в Дикому Саду – це було моє перше знайомство з археологією. Наступного року я вже їду на офіційні розкопки у Новогригорівку під Вознесенськом, де беру участь у розкопках двох курганів – це була московська експедиція, переважно московські студенти. Там я навчився співати білогвардійських пісень, це була «хрущовська відлига», поворот до романтизму. Камінський приїздив туди на розкопки у 58-му, йому на той час було 70 років. Чим він цікавий для мене, для Миколаєва, для Півдня? Це людина, що була членом миколаївської «Просвіти», брат його Степан Тимофійович змінив прізвище на «Каменський», він будував кораблі, брав участь у будівництві панцерника «Потьомкін», потім жив в Одесі померу 1946 році.

А ще я почав займатися волейболом, мама мене туди повела – у Спаську, в Яхт-клубі. Дякуючи їй і тренеру я став спортсменом. На змаганнях в Одесі виборов першість у всесоюзних змаганнях СК «Буревісник» серед юнаків. У школі вже знали що Вітя Крученко і Тарас Максим'юк – спортсмени. А от Олександр Богдан разом батьками переїхав до Тирасполя і наші шляхи розійшлися.

Камінський розповідав мені про Миколу Аркаса, Камінський знав його особисто, він був відзначений у звітах «Просвіти». У нього був музичний слух, потяг до музики. Аркас збирав кобзарів, записував співи на валках. У Богданівці він організував школу, де вчили українську мову – під час революції 1905-го року. Розповідав він і про Лесю Українку, вона подарувала йому бандуру. Він опинився в Ялті, на той час там була Леся Українка, перейнявшись тим що здібний юнак не має змоги придбати музичний інструмент, вона прислала йому бандуру до Миколаєва. Зараз ця бандура у музеї Лесі Українки, він віддав її на початку 60-х років. Він був знайомий з удовою Миколи Аркаса, яка згодом переїхала до Чехії, там і померла. На час Першої Світової війни він був офіцером царської армії, закінчив юнкерське училище – у 15-му році був у Львові, відвідав німечного Івана Франка, що на той час перебував у притулку Січових стрільців, приніс йому гостинця – пляшку вина та продукти. Він був знайомий із Дмитром Яворницьким, з Борисом Фармаковським – знавцем античної археології.

От, розумієш, це моє оточення: Толя Шаповалов, Вітя Крученко, Вася Никитин – я зараз їду у Миколаїв на День археолога, у суботу буду в Дикому Саду, там десятиліттями проводяться археологічні дослідження. У Вознесенську нас звали “поляками” бо з Польщі переселилися, говір у нас був український – у батька з матір'ю, у бабусі польсько-українська говірка. З нашого гуртка, що сформувався навколо Камінського, українство перейшло лише до мене. Я пишаюся тим що я холмщак!

Феодосій Тимофійович на українську майже не переходив та оті його розповіді запали мені в душу. А ще він дружив з братом художника Руфіна Гавриловича Судковського, що мешкав в Очакові. Академік Судковський рано помер, Камінський опікувався його мистецькою спадщиною.

В.К.: А удова художника, що згодом стала дружиною академіка Самокиша?

Т.М.: Так, Судковська-Самокиш, шляхи їхні розійшлися, вона виїхала за кордон – Микола Самокиш лишився тут. У мене є листівки з її роботами. Пейзажист Судковський став моїм першим зацікавленням у образотворчому мистецтві. Це було на перетині археології і образотворчого мистецтва.

У 1957 році мама мені дала п'ять карбованців і я купив книгу «Матеріали з археології Північного Причорномор'я». Ця книга в мене досі є, це перша книга з моєї збірки. З неї я дізнався що по лівому берегу Південного Бугу археологічні розвідки не проводилися. І ми з Віктором Крученком вирушаємо удвох на розвідку – узяли з собою якусь ковдру, брикети каші, какао і кави. Доїхали до Вознесенська, на той час там мешкала моя бабуся, і звідти вдень виходимо на північ – туди де Зелений Гай, далі Олександрівка, потім ночували на Гарді, там де зараз атомна електростанція – на горі, над порогом, над тим островом. Потім річка Корабельна де впадає, там село Семенівка – звідти родом поет Микола Палієнко. Ночували під кущами, у скирті, на деревах. Тоді ми відкрили одну дуже цікаву мезолітичну стоянку – а все що зібрали, передали Камінському.

В.К.: Добрий старт кар'єри науковця!

Т.М.: У 60-му році я закінчую школу, отримую атестат, отримую рекомендації від музею, від школи. На той час іде республіканська спартакіада в Одесі – все співпадає, я їду поступати на історичний факультет Одеського університету, у мене іншої дороги немає – тільки на історичний. Приїхали, грали, дружили – одеська команда і миколаївська. Та мені ж треба здати документи – приходжу до головного корпусу університету, а мені кажуть: «Запізно. Документи вже не приймаємо». Але ж я не міг повернутися не “на коні” до Миколаєва. Мені сімнадцять років, я граю у волейбол – мене беруть до збірної «Буревісника». Ми згодом вдало виступили у Ростові-на-Дону, був кубок «Буревісника» – вибороли I місце серед юнацьких команд СРСР. Я думаю – а що ж робити? А тоді навчальні заклади за спортсменів змагалися, мені поталанило – без особливих зусиль поступаю до будівельного інституту, стаю студентом. Що ж тоді представляв будівельний? Удень працювали, увечері вчилися. Я потрапляю на кафедру графіки де Олександр Постель був завідувачем, а там малюють, відмивки роблять – а я ж археології не цураюсь, це речі дотичні. Працюю, вчуся. Я не дуже гарно вчився, це було не моє, я змушений був працювати – у 62-му році постало питання академвідпуски. А

тут я знайомлюся з майбутньою дружиною, з Емою Августівною Гансовою, батько її помер, за фахом – історик, естонець за походженням, але з Сибіру – їх туди теж переселяли. Завдяки Еммі я потрапив до кола істориків, а у 63-му я знайомлюся з Валентином Леонідовичем Морозом, українським поетом – він закінчив філологічний факультет. Тут, в Одесі, я став членом Археологічного товариства, тут сформувався як особистість. Не родина, не вчителі у школі – Камінський був моїм вчителем по життю. А другим своїм вчителем я вважаю Валю Мороза, він журналістом був, працював на радіо, під його впливом я перейшов на українську мову. З татом, з мамою, з бабцею я говорив українською – не скажу що вишукано, але й не суржиком.

В.К.: Але ж освіту тоді здобували російською – як у миколаївських школах, так і у одеських інститутах...

Т.М.: У моєї дружини був дядько – Давид Якович Дар, він був чоловіком письменниці Віри Панової, дисидентствував, згодом емігрував до Ізраїлю, де й помер. Я з ним російською розмовляв, кажу йому “броюсь”, а він мені “бреюсь” – я це запам’ятав. Так от, Валю він називав “фашистом”. Валя тоді був свідомим українцем і комуністом одночасно. З того ж кола були й одеські письменники: Рутківський, Нечерда, Яворівський і Різників, що повернувся до Одеси після відсидки. Завдяки тещі я потрапив до середовища істориків і філологів, завдяки Валентинові Морозу – до кола письменників. Коли вийшла книга Бориса Нечерди «Материк», він мені її так підписав: «Тарасові, тезкові того Тараса». У мене ця книга досі є. А от з Юрієм Коваленком тоді не знався, трохи згодом познайомилися. Я скрізь підкреслюю що Валя Мороз мій другий вчитель, саме він увів мене в українське середовище. Я пишався, що є холмщак – не кожен може тим хвалитися.

В.К.: До речі, чи багато в Одесі вихідців з Холмщини?

Т.М.: Багато було, але й багато повтікало, не прижилися. Колись Велика і Мала Долина були заселені холмщакми, але більшість виїхала, південь був їм чужий. Тікали вони на Тернопільщину, на Волинь.

В.К.: Минають студентські роки...

Т.М.: Вчуса я, майже перестав грати у волейбол, я вже одружений, у 64-му в мене з'являється син Андрій, моя дружина стає аспіранткою інституту інженерів морського флоту, але починається призовна кампанія – мені світить

армія. Воєнком каже: «Всьо, пайдьош служіть!» Але він не знав можливостей впливу секретарок на прийняття таких рішень. Секретарка озвучила пропозицію: «Береш 90 рублів, кладеш у конверт, ідеш до воєнкому, даєш». Я так і зробив, а він блискавично вихопив конверт та й каже: «Пашол атсюда!» Ну я й пішов... і з 1 вересня 1964 року став студентом II курсу водного інституту, факультет механізації портів. Немаловажний факт: військові кафедри були в інституті зв'язку, медичному і здається все, а от у водному була бронь і я міг спокійно вчитися далі.

Але, паралельно, з того часу мій діагноз «колекціонування» став підтверджуватися. Я став продавати через букіністичні магазини, Старокінний ринок книги з археології і купувати українські книжки. Камінський мені дарував книжки з бібліотеки Аркаса. Я почав формувати ідею колекції – історія української культури. Сюди і Судковський потрапляє. бо він з України – тут був вплив Камінського. Не забував я й Лесю Українку, Івана Франка, Дмитра Яворницького – це листівки, марки, значки, грошові знаки. Валя Мороз привернув мою увагу до народного мистецтва і у 1968-му році завдяки єврейці Августі Марківні Таранташ, з моєї ініціативи, – не у Києві, не у Львові а тут, в Археологічному музеї, зробили виставку писанок три колекціонери: Маркушевський Петро – комуніст, Валентин Мороз – також комуніст і я – “падла безпартійна”. На виставці було представлено більше шести сотень писанок - це був початок моєї виставкової діяльності. Мене запросили на телебачення, я говорив українською мовою, з того часу у публічних виступах я користуюся українською. Всі знали що я збираю українське мистецтво, ніхто мені того не закидав. Я Борі Херсонському кажу: «Я українець – я збираю українське. Ти єврей, чому ж ти юдаїку не збираєш?» Після 68-го року де б я не їздив, я збирав витвори українського мистецтва: рушники, кераміку, листівки, літературу. Тоді ж почав збирати одеську україністику. Я знайомлюся з родинами, вийшов на родину Амвросія Ждахи, він пов'язаний з Віталієм Боровиком – його розстріляли у 37-му році, а Ждаха помер в Одесі – я знаю де похований. Я підтримую контакти з Камінським – він дарує мені листи, книжки, а ще – цинкові кліше ілюстрацій до петербурзького і краківського видань «Історії України-Руси» М. Аркаса.

Я відчуваю себе в Одесі не те щоб як риба у воді, але мені ніхто не закидає українства, або я того не помічаю, навпаки, – вирішили на мені заробляти, коли я збирав марки Центральної Ради з тризубами – мені їх відшукували, тоді

в СРСР не було ніяких каталогів, збирав штемпельовані марки: Одеса, Катеринослав, Київ. А головне – мене не викликали поки що. Я собі збираю, після виставки писанок чутки пішли, слава розійшлася. Я подорожую Буковиною і Гуцульщиною ще кілька років по виставці. Львів'яни зацікавилися грішми УНР, просили придбати – у Львові це б не пройшло, а в Одесі можна, спокійно продавалися. Я купляв книжки, листівки – найбільше на Старокінному ринку. Коло знайомих розширювалося – крім Борі Нечерди, крім Валі Мороза з'явився ще Юра Коваленко, він тоді повернувся з Ленінграду, а до того навчався тут у театральному училищі разом із Миколою Вилкуном. Я працюю у бібліотеці – тоді можна було брати газети. Віля Кошевич, який очолював бюро комсомолу водного інституту, дав мені рекомендацію на дозвіл працювати з газетами від 1870 року.

В.К.: Тим часом навчання добігає кінця, 68-й рік – «Празька весна» там, масштабні збори резервістів тут...

Т.М.: Мене викликають до військомату, питають: « А куда тебе б записать? В авто-тракторніє войска!» Через три місяці викликають на збори, дають мені «молодшого лейтенанта», дослужився я до «старшого» та найцікавіше те, що присяги радянській владі не давав, а от військовий білет зберігаю.

У 81-му році Мирослав Мосюк мене знайомить з Василем Барладяну, Василь приходив до мене додому й каже: «Та це ж наукова бібліотека!» На той час мене вже добре знали музейники, поети, колекціонери. Через комісійні магазини, через «Будинок Книги» я вийшов на Сергія Зеноновича Лущика – ми закінчили в різний час один навчальний заклад, він цікавився практичною археологією: монети, античний посуд, і він затягнув мене у секцію книги Будинку Вчених. Там були різні люди, але я був єдиним хто займався україністикою – всі мої виступи стосувалися української тематики. Я вважаю Лущика своїм третім вчителем по життю після Камінського і Мороза. Сергій Зенонович вже помер, на 91-му році життя. Лущик практично історією української культури не цікавився, але Михайло Жук його зацікавив. Він зустрівся з сином художника, що працював на заводі імені Марті. Жук помер у 64-му році, Лущик почав дещо зі спадку купувати, згодом дав мені адресу і я у 72-му році придбав панно Михайла Жука «Біле і чорне». Ніхто тим не цікавився, я купив згорнутий у трубку рулон з 7-ми аркушів паперу.

В.К.: В повісті Василя Барладяну-Бирладника «У дорозі до матері» є епізод, в якому директор Цапород з музею картини брав, перемальовував та продавав оригінали іноземцям, а всі думали що в експозиції й надалі старі висять. А перед смертю зізнався у тому прокуророві. Звісно, це художній твір, але...

Т.М.: Йде 1983 рік – рік столітнього ювілею, Василь Барладяну мав бути автором першої фундаментальної книги про Жука, бо Іван Іванович Козирод – директор і Сергій Сергійович Шевельов – його підлеглий экс-балерун, користуючись тим, що у 68-му році з'явилося Товариство охорони пам'яток історії і культури, узяли частину архіву Михайла Жука для написання монографії. Писав Барладяну, я маю машинопис його книги. Але Вася на той час “сів”. В Івана Івановича не було часу, а той балерун також ще писати не вмів – на 90% монографію написав Барладяну, перед першою “посадкою” цей рукопис він передав мені. Монографія вийшла без Василевого імені. Я це вперше кажу, я тримався до останнього...

В.К.: Вже й Василя немає...

Т.М.: Вже й Шевельова немає.

В.К.: Але ж Козирод ще є, навіть до спілки художників прийнятий як мистецтвознавець.

Розмова щораз переривається церковними дзвонами, вигуками відвідувачів, телефонними дзвінками – але поновлюємо бесіду...

Т.М.: Тільки що мені подзвонила Галина Федорівна Крикун, співробітниця Очаківського музею. З давніх давен, чи з певних часів, скрізь писалося у довідниках, в енциклопедіях, що Амвросій Ждаха народився в Очакові. Був такий дослідник Забочень Михайло, у Москві він жив, українець, збирач україністики і листівок, Він знайшов відомості про те що родина Ждах (в них подвійне прізвище Ждаха-Смагій), що А. Ждаха народився не в Очакові, а в Ізмаїлі у 1855 році, коли поразкою Росії закінчилася Кримська війна. Частина територій Ізмаїльщини знову перейшла до Туреччини і частина місцевих мешканців виїхала. Родина Ждах опинилася в Очакові. За документами Одеського архіву Ждахи значилися міщанами очаківськими. Звідти почався міф що Ждаха – очаківець, з того часу міф тримається. От як казали свого часу що Юрій Липа народився в Одесі у 1900 році, і це тоді як Іван Липа приїхав до

Одеси у 1902 році. Мало того, він потім всиновив Юрія за згодою його матері у 1909 році.

Зараз Галина Федорівна написала книгу про Ждаху, хоча й статей про нього багато. От і Григорій Зленко писав що Ждаха народився в Очакові. Та добре що пані Галина написала – завтра приїде з текстом. А у мене є частина архіву Ждахи. Дві родини: Ждахи і Боровики поєдналися у 1895 році коли Віталій Боровик став зятем Амвросія Ждахи, одружився на його доньці. Вінчання відбулося у церкві села Біляївки. Син Амвросія загинув під час російсько-японської війни у 1904 році, залишки архіву Ждахи зберігалися в Боровика. Звідти до мене перейшла якась частина творчого архіву художника. Отже на кінець 80-х років я маю три основні теми для створення міні-музеїв, по-перше це Шевченкіана. Без Одеси, без одеських друзів, без допомоги поетові під час заслання, вшанування пам'яті Шевченка важко уявити...

В.К.: Мова про Варвару Репніну і Андрія Лизогуба?

Т.М.: Так, саме звідси вони помагали Шевченкові у 1847-48 роках, коли він потрапив до Оренбургу. Тут за життя поета продавалися його книжки, тут Василь Пащенко написав полонез на смерть Шевченка і разом з автопортретом художника надрукував восени 1861 року – це один з перших творів присвячених пам'яті Шевченка. Одеса, як культурний центр, відіграла у тому велику роль. У 1870-х роках тут почали збирати кошти на відкриття у Каневі школи імені Шевченка через газету «Одесский вестник». Збирали по всій імперії, там де «Одесский вестник» розходився, вийшло дві книжки де зафіксовані ці публікації в одеській пресі. Не можна не згадати і перший фільм про Шевченка, знятий на Одеській кіностудії, де Бучма грав Шевченка.

В.К.: І перше виконання «Реве та стогне...» що відбулося в Одесі на Пересипу, у робітничому клубі...

Т.М.: Так, це те що нині є позивними українського радіо – це написано в Одесі, в Одесі і Болграді Данилом Крижанівським, зараз Роман Кракалія працює над книжкою про цього композитора. А ще в Одесі, у 1920-му році виник театр імені Шевченка. Перший випуск театрального інституту імені Кропивницького, що виник також в Одесі у 1918 році, став першим складом театру, який разом із оперним театром фінансувався з бюджету. Одеса в житті і вшануванні пам'яті Шевченка зіграла неабияку роль.

Другий напрямок – це Амвросій Ждаха, про якого ми говорили. Він перший задумав проілюструвати «Кобзар» як книгу. Ілюстрували багато хто, але Ждаха був першим. Він був майже самоуком, закінчив Рисувальну школу тут в Одесі. Потім віддав 30 років праці у Земельному банку – тут поруч, на Садовій, 5. Був членом «Просвіти» одеської, був неперевершеним ілюстратором українських пісень. Він розпочав ілюстрування наприкінці XIX століття, а завершив напередодні I Світової війни. Він перший проілюстрував і видав у Одесі «Чорну раду» Куліша. Після музею Шевченка мені б хотілося зробити другий музей - це щодо Ждахи.

А от третій напрямок – Михайло Жук з'явився у моїй біографії, будемо так казати, десь у 1971 році, коли від Лущика, мого третього вчителя, я довідався про існування такого художника. Так сталося, що у 1972 році я придбав програмний твір Жука, ще у стилістиці модерну, бо художник закінчив у 1904 році Краківську академію, вчився у Станіслава Виспянського. Відтоді й по сьогодні я назбирав колекцію творів М. Жука, певна частка його архіву потрапила до мене через Василя Барладяну. Але повернімося до твору «Біле і чорне», створеного у Чернігові на березі Десни, у 1912-14 роках. Зараз, коли я влаштовую виставки цієї роботи по всій Україні, приводжу на презентацію пляшку «Десни», цей коньяк виробляється тільки в Одесі.

В.К.: А як бути з закарпатським коньяком «Десна» ?

Т.М.: То вони “творчо запозичили” в Одесі! Так от, з 71-го року ця робота в мене, та що з нею робити? Вона лежить скручена, вона складається з семи частин загальний розмір 2х3 метри. Єдиний спогад самого Жука про цю картину був надрукований у Літературно-Науковому віснику в 1913 році, це спогад про Коцюбинського «Погасле світло». Михайло Жук згадує як у 12-му році Михайло Коцюбинський приходить до нього в майстерню, як художник показує йому початок роботи над цим панно: там права і ліва частини – квітковий рай, композиція з квітучих рослин, а по центру, він пише: «Я йому розповів що маю намалювати». Аби ми знали що він розповів, не існувало б проблем з написанням історії цього твору, з тлумаченням його сюжету. А тут не зрозуміло що. Задум, як нині каже Павло Гудімов, - це земля, український чорнозем. А внизу дві напів-постаті що йдуть і на нас, і повз нас. Чоловіча фігура з чорними крилами і жіноча з білими, жіноча склала руки на грудях, чоловіча – це портрет, практично перший, Павла Тичини, оголений поет грає

на сопілці. Виявилось, вже потім, коли в архіві Михайла Жука віднайшовся цикл віршів «Панахидні співи», що розгадка сюжету панно пов'язана з цими віршами. Справа в тім що Тичина 1891 року народження, Михайло Жук викладав у нього і в училищі духовному, і у семінарії. Вчитель знав багато що про приватне життя, будем так казати, свого учня. На 10-й і 11-й роки припадає перша закоханість Тичини, далі був розрив. У поетичному циклі «Панахидні співи» поет уявно ховає своє кохання – на цій літературній основі художник створює композицію. У 14-му році починається I Світова війна, на цей час Тичина поступає до комерційного інституту у Києві, але інститут підлягав евакуації до Саратова. Перед від'їздом в евакуацію учень лишив чернігівську адресу вчителя, як довіреної особи для листування. У 15-му році українська громада Одеси домоглася виходу журналу «Основа» незважаючи на заборону українських видань під час війни. Загалом вийшло три числа, у першому вийшли друком вірші Тичини, далі був надісланий цикл «Панахидні співи», рукопис надходить в Одесу, пошта працює, журнал закривають – рукопис осідає в редакції, а далі пересилають до М. Жука. У 16-му році Михайло Жук переїздить до Києва, панно «Біле і чорне» лишається у Чернігові, на тому сліди поетичного циклу Павла Тичини губляться. На якийсь час обидва забувають про «Панахидні співи».

В.К.: А як склалася доля твору у повоєнні роки?

Т.М.: У 1917-18 роках Михайло Жук серед професорів-засновників Української академії мистецтв, у Києві. На той час видавничий бум охопив Україну, виникло видавниче товариство «Вернигора». Художник активно працює не тільки як живописець і графік, але і як поет, прозаїк, драматург, дитячий письменник. Мало вийти друком кілька томів його прозаїчних творів, ще у 12-му році виходить його поетична збірка «Співи землі», де один з віршів перегукується з назвою панно, він так і називається «Біле і чорне». Видавництво «Вернигора» випускає чотири листівки з творами Жука, одна з них – панно «Біле і чорне». Отже панно виходить на поверхню, тобто люди побачили що такий твір існує. У 19-му, коли приходить Денікін, Жук втікає до Чернігова, а твір знову лягає на дно. У 20-х журнали «Шквал» і «Червоний шлях» подають цикли його віршів, у 29-му році, до 25-річчя творчої діяльності виходить ціла низка публікацій у київських журналах «Глобус» та «Всесвіт», харківське видавництво «Рух» видає альбом його творів (упорядник Юхим Михайлів). Цей альбом відкривається репродукцією панно «Біле і чорне». Але,

що цікаво, за 25 років лише одна персональна виставка у 1904 році, у міському музеї Києва. От я й починаю збирати матеріали пов'язані з цим твором... Потім з'являється стаття Ігоря Диченка, колекціонера, я знав його особисто, бував у нього вдома і бачив колекцію, що зараз перейшла до «Мистецького Арсеналу». Він знаходить портрет Тичини, а справа у тім що Жук і Тичина були членами угруповання «Музагет» і у 1919 році однойменний журнал надрукував три портрети роботи Жука: Павла Тичини (не сецесійний, а скоріше кубістичний), Юрія Меженка (книгознавця), Дмитра Загула (буковинського письменника що приїхав сюди, на Велику Україну і був репресований). Меженко вижив, бо втік до Ленінграду. Тичина вижив з різних причин, став академіком. Починалися 30-ті роки... Потім, у пік репресій Жук втікає до Москви, працює на Дулевському заводі як кераміст, та починаючи з середини 30-х його портрети набувають ознак соцреалізму.

В.К.: А де й коли його заарештували?

Т.М.: Тут, в Одесі. Десь у 30-му чи 31-му, сидів у в'язниці з півроку.

В.К.: Потому почалася доба соцреалізму і нещадна боротьба з усім що на нього не схоже?

Т.М.: Та він наче «перевиховався» і до ранніх творів вже не повертався. У 30-х роках брав участь у Всеукраїнських виставках, викладав на керамічному відділенні тоді вже училища. А далі війна, вже II Світова, залишився в окупації. Як фахівець мав житло на розі Ботанічної вулиці і Французького бульвару, там він живе до 43-го року. Коли я встановлював меморіальну дошку до його 120-річчя – це 2003 рік, як би не я – дошки б не було...

В.К.: Але ж це було на Канатній, я був на відкритті.

Т.М.: Так, на Канатній, 76. Там здається 3 кімнати, у яких містився увесь його архів, все що він привіз: портрети Курбаса, Зерова... Він пройшов окупацію, нічим себе не заплямував, не як Божій що малював портрети Антонеску, ні як Цимпаков – Божія не чіпали, а от Цимпаков “загудів”. Коли у 44-му звільняли Одесу Жук працював у антикварному магазині, малював натюрморти, продавав їх – один з них в мене є.

В.К.: Стилістика?

Т.М.: Пів дороги від реалізму до салону. Його не чіпають, він продовжує викладати в училищі, має вже порядний вік. Тодішні його студенти згадували як він показував фрагменти панно у себе вдома. Він продовжує писати вірші, у поетичних збірках виходить друком його «Героическая Одесса», це остання публікація – 45-й рік. Крім усього іншого Михайло Жук перший в українській літературі у 1918 році створив вінок сонетів. Я маю цю публікацію з Літературно- Наукового вісника, є й уривки надруковані на машинці. Наприкінці 40-х починає писати спогади про школу Мурашка, вони надруковані зараз у Чернігові, пише автобіографію, дві його автобіографії в мене є – одна з них написана на початку 20-х, друга у середині 50-х років. Пише російською, пише олівцем – розібрати можна все, впевнений почерк. У середині 50-х, через Тичину і спілку письменників, яку очолював Бандуренко, пропонували видати його прозу – не вийшло. Ходить як всі, вік не додає зовнішньої привабливості. У 61-му Тичина приїзжав сюди, до університету на конференцію присвячену його творчості. Він приходить до свого вчителя на Канатну, 76, дарує йому свої книжки (та вони не в мене, вони в Лущика), разом із ним приходять Андрій Незвінський, Панас Данилко, можливо ще хтось. Це була вже остання зустріч: У 64-му помер Жук, у 67-му помер Тичина.

В.К.: Простежимо подальший шлях панно, зокрема його виставкову складову?

Т.М.: Колекціонерська діяльність тоді в Одесі була досить активною, відбулися виставки з приватних збірок і от у 76-му році Одеський художній музей організовує нову презентацію робіт з особистих колекцій. Галкер тоді був заступником директора, Яків Абрамович. Я приходжу до музею, розгортаю панно на підлозі Сомовського залу, а він каже: «Пулемьот не пройде!» Тоді на виставку я подав ікони і невеликі за розміром твори Жука. Тут розмір відіграв свою роль, я не міг оформити цей твір – акварельний поліптих потребує певних столярних робіт: визначену кількість планшетів, раму, оргскло значного розміру. Настає 83-й, рік 100-ліття Михайла Жука. Літературний музей організовує виставку «Пером і пензлем». Я дав лише центральну частину, оформив її як міг, це було перше оприлюднення.

В.К.: Але життя триває, колекція поповнюється, чи не так?

Т.М.: Так! Я зібрав купу робіт Коваленка, коли він пішов від своєї першої дружини Людмили Луценко. Кинув її та й пішов жити на Тираспольську. Все

що вона викинула з його робіт я забрав з-під воріт. Ми ж в одному будинку жили, та я його не знав – не був з ним знайомий.

В.К.: Отже часткове оприлюднення твору Жука відбулося, що далі?

Т.М.: У мене накопичився матеріал про панно, воно ж десь муляє... і настає перебудова, 1987 рік, в мене зажевіла ідея, адже на той час Павло Загребельний написав про перше кохання Тичини, щось подібне зробив Станіслав Тельнюк. Отже щось штрихає – треба щось робити! І от у 1988 році, коли мене таки потурили з Чорноморсько-Азовського управління морських шляхів, бо я таки був поганим інженером, більше часу віддавав колекціонуванню ніж управлінню. Головний інженер питає: «Тарасе Івановичу, а чому я вас зустрічаю в центрі міста, а не на роботі?»

В.К.: А він де був? На роботі чи в центрі міста?

Т.М.: А він їхав машиною на роботу! Так от, у мене визріває думка – а чому б не зробити виставку однієї картини? Я йду до художнього музею, звертаюся до Віталія Абрамова: «Давайте зробимо таку виставку, після Куїнджі це буде вперше!» Мені дали місце, оргскло, пилку, молоток, решту я сам зробив: рейки, планшети із болтами включно. І от, у травні 1988 року ми відкриваємо виставку однієї картини.

В.К.: З того часу почався її триумфальний шлях музеями України!

Т.М.: І триває досі! От він, список: 1990 – Київ, Літературний музей, 1991 – Чернігів, Музей ім. М. Коцюбинського, 1991, 1995 – Київ, Музей образотворчого мистецтва, 1996 – Музей Павла Тичини, 1999 – Одеса, Наукова бібліотека ОДУ, 2006-07 – Чикаго, Нью-Йорк, 2007-11 – Київ, Національний художній музей, 2011 – Львів, Картинна галерея, 2011-12 – Луцьк, Краєзнавчий музей, 2012 – Рівне, Краєзнавчий музей, 2013 – Житомир, Музей космонавтики, 2013 – Вінниця, Музей Михайла Коцюбинського, 2013 – Хмельницький художній музей, 2013 – Київ, Мистецький Арсенал, 2013 – Чернігів, Художній музей, 2013 – Київ, Національний художній музей, 2014 – Харків, Художній музей, 2016 – Черкаси, 2019 – Одеса, Художній музей, 2019 – Тернопіль, Краєзнавчий музей, 2019 – Львів, Картинна галерея ім. Б. Возницького, 2019 – Ужгород, Художній музей...

В.К.: А яким, на твою думку, має бути майбутнє колекції?

Т.М.: Я маю мрію – отримати приміщення в Одесі під «Тарасів Дім», назву я запатентував, потрібно 400-500 м², три основні експозиції та 5-6 однокімнатних, сформувавши експозиції і фонди та подарувати саме Одесі, місту де збиралося, зберігалося, вивчалося, публікувалося, виставлялося те, що я маю. Колекція має стати окремим відділом одного з одеських музеїв: художнього, літературного чи краєзнавчого. А ще – мати службову квартиру від міста!

2019, жовтень

Ірина Гресик

Погляд з острова

Хортиця – це справжність. Те, що неможливо придумати. Те, що розчиняє будь-які заочні уявлення. Чи не тому на острові можна зустріти людей, які непорушно, заморожено вдивляються у простір води, скель, неба? У тому й справа: феєрія зустрічі стихій Степу і Дніпра перевершує найсміливіші фантазії. Правічні скелі, рухливі хвилі по воді... Перетин стихій, перехрестя шляхів, культур, народів, способів мислення, типів світовідчуття і, водночас, цілісність, чітка історична перспектива. Свідчення віків і тисячоліть, славні і драматичні події, що відбувалися саме тут тому, що не могли відбутися в жодному іншому місці і, водночас, сьогодення – навколо сучасне місто.

Ми на Хортиці. Співоче поле, спека... Йде вистава Запорізького кінного театру - козацькі забави, у повітрі курява з під копит. Поруч музей Запорозького козацтва Національного заповідника «Хортиця». Пленерні заходи цього літа зосереджені на острові, де вшосте відбувається Всеукраїнський мистецький пленер «Хортиця крізь віки», організований Запорізькою організацією Національної спілки художників України у тісній взаємодії з обласною і міською владами, музеями, іншими установами та організаціями. Розмовляємо, сидячи на брилі граніту, з організатором пленеру – заслуженим художником України Іриною Станіславівною Гресик.

Володимир Кабаченко: Будь-яка мистецька акція прив'язана до певного місця і часу, в якому вона відбувається. Якщо пригадати історію пленерів - барбізонці, згодом французькі імпресіоністи і постімпресіоністи, російське Товариство пересувних виставок були достатньо близькими у часі, але мали дещо різні підходи до пленерної практики, не кажучи вже про наші сьогоденні реалії: пленери радянської доби і сучасні пленери – достатньо контрастні речі. Багато що залежить й від особистості...

Ірина Гресик: Щодо прив'язки до місця – що воно і для чого робиться, безумовно, перша ідея належить Миколі Маричевському і першу групу формував він. Початок був такий, що він задав дуже високу планку. Присутність самого Миколи, присутність Володимира Данилейка – до нього різне ставлення як мистців так і мистецтвознавців, але він дав поштовх,

дав особливе бачення тим мистцям, що тоді брали участь у пленері, бачення історії, значення історичних подій. Тепер, якщо порівняти перший і шостий пленери, простежити становлення мистецької акції, з чого ми почали і до чого прийшли – бачу, що де в чому ми пішли інакшим шляхом, ніж це бачив Маричевський: тільки історична картина. Чи це добре, чи погано, але наш пленер вирізняється тим, він тим і цікавий – ми не обмежуємо якоюсь певною темою: це має бути тільки козацтво, історія козацтва, історія України на Запорозжжі, у Запоріжжі. Тепер ми бачимо, що на Хортиці чимдалі з'являється все більше пам'яток археологічних - ці кромлехи, ці капища, що датуються періодом бронзової доби. Ми кожного разу змінюємо маршрути екскурсій, відвідина історичних місць, але обов'язково це - Кам'яна Могила, яка датується ХХ тисячоліттям до Різдва Христового, - отже коріння надзвичайно глибоке і мабуть свідомий митець, який відчув це коріння, - він вже не буде працювати так, як раніше, коли цього не знав. І не так важливо, в якому напрямку, в якій техніці він працює – тобто це, передовсім, освіта, це самоосвіта, це зміни у свідомості.

В.К.: А яким чином здійснюється підбір учасників?

І.Г.: Це характерно для всіх пленерів – іде селекція самих художників. Є якась група, яка є сталою, яка постійно приїздить, інші художники міняються. Кому ця ідея є близькою - ті залишаються, решта відходить у бік, йде своїм шляхом.

В.К.: У пленері беруть участь як знані художники, так і творча молодь, що тільки розпочинає свій шлях у мистецтві ...

І.Г.: Я ставлю себе на місце цих молодих художників, які мають можливість брати участь у пленері. Напевно, абсолютно інакше склався б мій шлях - до того, до чого я зараз дійшла у своїй творчості, цю дорогу я б здолала набагато швидше, набагато б більше встигла у своєму житті. Зараз є така можливість у молоді і людина, якій це близько, може цим скористатися. Але, що мені цікаво – щоб людина залишилася самотньою, а відчувши своє коріння вона обов'язково зміниться.

Щойно ми спілкувалися з тележурналістами ICTV, були якраз питання щодо галереї сучасного мистецтва, щодо актуального мистецтва. Моє особисте бачення - якщо і були раніше якісь домисли, то зараз цілком зрозуміло,

що шлях до такого чистого, актуального мистецтва – це шлях в нікуди. Цей шлях насаджується нам, щоб знищити національну ідею. Якраз такі пленери, як «Хортиця крізь віки», концептуальні пленери, мають протистояти тому шляху. Тому, що актуальне мистецтво, що зараз насаджується тим самим глобальним урядом, його мета – знищити наше коріння. Художники можуть працювати дуже сучасно, суперсучасно, генерувати нові ідеї, але ідеї мають базуватися на національному корінні. Ніхто не говорить, що ми маємо ходити у домотканому одязі щодня, але маючи любов, розуміння до цих речей, ми багато чого поганого не зробимо, як просто люди, як громадяни і мистці. Знову таки, ця тема піднімалася сьогодні – чому історична тема в мистецтві? Історія завжди писалася на політичне замовлення системи, вона переписувалася десятки і сотні разів. Але те, що зроблено мистцями – воно є живе, є неповторне, воно не має права ні на яку брехню – адже художник малює те, що він відчуває, те що він бачить, тим більше на пленері, адже це його безпосередні враження. Згодом вони підтвердяться чи ні, але починаючи з елементарних речей, наприклад: місток такий-сякий, минулого року він був у плавневій частині, змалював його художник, тут буревій його знищив, його вже немає. Якась історична хвилина зафіксована. Так само, як архітектура, як вулиці Києва, чи вулиці старого Олександрівська – їх намалювали художники, тепер їх вже немає. І так само відчуття якесь історичне, не конкретна пам'ятка, а відчуття ситуації – художник це відчуття вже залишає в історії і це вже історична тема.

В.К.: Щораз у пленері беруть участь і запорізькі художники, що це для них - нові знайомства, творчі контакти з художниками всієї України, щорічні змагання різних мистецьких спрямувань, широке представництво інших шкіл, можливість накопичення етюдного матеріалу?... І все це – у себе вдома?!

І.Г.: Це, можливо, найболючіший для мене момент, тому що в нас ніколи не бракує заявок на участь від запорізьких художників. Але, з одного боку це можна зрозуміти – не відпускають домашні «гріхи» людину, увесь час доводиться вирішувати домашні питання. Художники з інших міст сіли в поїзд і все залишили на два тижні... А тут домашні проблеми не відпускають нашого художника повністю, але художник бажає потрапити до каталогу, дає твори, є момент «нечесності» якоїсь –

з'являється на відкритті і закритті, чи може на якійсь екскурсії, але він робить шкоду самому собі...

В.К.: Втрачає свої можливості?

І.Г.: Абсолютно вірно. Ті, що працюють у повній мірі – тільки набувають. Але, коли ми вже це бачимо на наших обласних виставках, складається враження – та невже ми не бачимо тієї краси, що навколо нас? Отак, як мені кажуть кияни, що вони не помічають, не можуть побачити Києва – який він гарний. Розуміють, що він гарний, але бачення того немає... От наприклад: Володимир Кабаченко подарував мені етюд з виглядом на Бабурку і я дивлюся на той краєвид, який є дуже гарний, але якщо б я малювала той краєвид, я б ніколи не намалювала цей мікрорайон на скелястому березі Дніпра - ці будинки, дев'ятиповерхівки. Але дивлюся – воно в принципі класно, органічно... і все нормально. Хоч я б це зробила інакше - у фотошопі вирізала б цю забудову, - тобто це інша стилістика, це інша естетика – те, що на свіже око зовсім інакше сприймається. І от часто, коли сама буваю на пленері – приїздиш, не маєш того бачення, далеко ходиш, мучишся. А тоді, коли вже залишається пару днів – бачиш це місце, воно ж у двох метрах, під носом, і не треба далеко ходити – мотивів море є, тут, за пару кроків. Повертаючись до місцевих художників, варто сказати, що останнім часом на виставках з'явилося набагато більше, просто безліч творів запорізьких художників, які почали малювати свої місця – Хортицю, Запоріжжя...

В.К.: Тобто поштовх запоріжцям у цьому надав саме хортицький пленер?

І.Г.: Так, поштовх обов'язково є, і були ревності місцевих художників старшого покоління, так званої «запорізької школи пейзажу», вони казали: «Як це так – хтось Хортицю буде малювати крім нас?». Але, це здорові ревності, спершу так: «Це - погано, всі роботи – погані!». Згодом: «Ум-ма! А це нічого, зачіпляє...». І починають вже бачити свої красоти трохи по-іншому...

В.К.: Мені було цікаво подивитися на цьогорічні роботи з карпатського пленеру. Що мене здивувало: рух від узагальнень, від площинної декоративності до конкретики, до побудови реального простору натурального

мотиву. Значна частина художників рухається у зворотному напрямку – від натурного мотиву у бік узагальнень.

І.Г.: Взагалі я не вважаю себе пленерним художником...

В.К.: ?!

І.Г.: Так склалося – це п'ятий, чи шостий, я вже не знаю, пленер (сміється). Щось я трошки збилася з цього рахунку...

В.К.: Може це пов'язано з тим, що не маєте змоги у повну силу працювати саме на Хортиці через завантаженість організаційними питаннями?

І.Г.: Навіть минулого року вдалося хоч три-чотири роботи зробити, а зараз одну тільки почала, тай то невдало... Звичайно, коли ти є організатором – працювати неможливо, часу обмаль, проблем вистачає, динаміка цього процесу надзвичайно висока. Те, що ми випускаємо каталог до завершення пленеру і неможливо це обминути, і це має бути дуже якісно зроблено: нюанси друку, якісь помилки, що згодом вже не виправиш...

В.К.: Повернемося до історичної картини, адже учасники пленеру мають змогу знайомитися з музейними експозиціями, безпосередньо контактувати з науковими співробітниками запорізьких музеїв, працювати на території заповідника, врешті - опрацьовувати матеріал для роботи над картиною історичного жанру. Що ж створено художниками у ділянці історичної картини на матеріалі хортицьких пленерів за останні роки?

І.Г.: Керувати творчим процесом – справа дуже тяжка. Ми вимушені співіснувати одне з одним і спільні праці створювати. Нещодавно я повернулася зі Славського пленеру, там жартома вирішили зробити таке гумористичне панно, таку картину, яка б символізувала гуцула і гуцулку, вирізати дірки для облич, до того ж всі мали брати в тому участь, виконати певні фрагменти і залишити це панно господарям. Це була мука пленеру. Врешті господиня сказала: «Так! Я приготувала вам матеріали, фарби, лист ДВП, я вас годувала і якщо ви завтра мені цього не зробите, я вас годувати відмовляюся!»

В.К.: Може варто було взяти етикетку від «Поляни квасової», збільшити і розфарбувати, трембіту в руки й годі?

І.Г.: Це не складна штука і, в принципі, всі отримали задоволення, але протидія колективній праці завжди присутня. Коли вже була небезпека залишитися голодними – от тоді все зробили і отримали суперзадоволення, всі – і господарі і учасники (сміється). Коли б все зробили відразу, за планом – такого б задоволення не було. Це жарт, але направляти, щоб хтось зробив картину... хто мусить її зробити, хто хоче зробити - той і зробить. Я не маю, напевно, стовідсоткової інформації, що з того виходить, та точно знаю, що Віктор Гонтаров, який працював на першому пленері, просто робив такі малюнки, замальовки на четвертому форматі олівцем, а потім з'явилася прекрасна робота «Січ крізь віки», монументальна, велика, чудова, що була на всеукраїнській виставці. Той самий Володимир Козлов, його робота, що після пленеру була зроблена, закуплена Міністерством культури. Знаю, що Богдан Ткачик створив декілька робіт, які закупив Батуринський заповідник, ці роботи були створені на Хортиці. Тобто результати є незаперечні. Але, щодо історичної картини - знаєте, якщо будемо тільки говорити про національну ідею, про історичну картину – нічого з того не буде. Коли кожен потрошку, в своєму розумінні буде щось робити – то воно і зміниться, і станеться. Напевно немає зараз соціального замовлення на історичну картину. Що таке зробити історичну картину – не треба розповідати ніякому художникові - наскільки це складно. Немає гарантій, що її купить музей, отримати у подарунок – так, із задоволенням кожен візьме!

В.К.: А як просувається справа створення Художньої галереї на Хортиці?

І.Г.: Ми мріємо про це – побудувати галерею...

В.К.: Адже колекція є?

І.Г.: Колекція вже є, і колекція потужна. Я з цифрами не дуже дружу, але бухгалтерія ведеться – середня кількість 25-30 учасників кожного року, та по дві роботи, шість років, то маємо десь 300 робіт, частина їх подарована Національному заповіднику «Хортиця», але решта – всі роботи є, це серйозна колекція: скульптура, кераміка, прикладне, і живопис, графіка – у переважній більшості. А решта за малим, основне – це

відношення держави до мистецтва. Бо якщо, наприклад, пленер... Вибачте, не можу про це не сказати – менше ніж за тиждень Міністерство культури знімає фінансування, тих 30 000, та я знаю, що багато наших можновладців платять за власну вечерю дорожче. І якщо з вечора нам говорять: «Передавайте документи електронною поштою на укладання угоди», а на ранок знімається фінансування... Я все розумію, в державі багато проблем – голодні діти, повинь, але має бути якийсь державне ставлення, треба попередити хоча б за місяць. Коли вже люди взяли квитки, коли вже їдуть на цей пленер... і, вибачте, – у мене погана звістка для вас... Та для мене це добра звістка – не треба нам допомагати, тільки не заважайте! (сміється). Але з іншого боку, наші заходи активно підтримує місцева влада - фінансування в цьому році відбулося за рахунок міського і обласного бюджетів, і відношення телебачення нашого державного – кожного дня знімають інтерв'ю з художниками, я намагаюся показати нових учасників... У нас є матеріали, хроніка попередніх пленерів і коли людина працює з професійним журналістом (я спостерігала), я у людях повідкривала багато таких речей, стільки мудрих думок, жаль, що не все фіксується і зберігається, це все ж таки переважно інформативні матеріали. Але це унікальні матеріали: роздуми художників, мудрість їх велика, розум, знання, і свідомість яка висока. Я не можу сказати, що у нас були погані групи – всі були гарні, і тепер дуже гарна група, і я думаю, що й виставка буде дуже цікавою, без сумніву, і по кількості робіт, а через кількість йде якість... бо не можна нічого не робити, а потім сісти і раптом – шедевр. Людина розписується, розмальовується, як музикант, що кожного дня грає гами. Вже й не знаю що сказати, так багато набалакала, мабуть вже й плівка в диктофоні скінчилася...

В.К.: Та є ще трошки плівочки... і питаннячко маю – а чим для голови спілки є острів Хортиця?

І.Г.: Щодо самої Хортиці – це мабуть найпростіше. Якщо б не було Хортиці в Запоріжжі, я б напевно тут не жила... Колись на будівництво Дніпрогесу брали людей, які – або селяни, що не мали паспортів, - або злочинці, що втікали від покарання, і ці люди ставали мешканцями міста. Винищені голодоморами і радянськими історичними часами, генетично підкошені – люди складні. Але Хортиця для кожної людини - чи мистця, чи не мистця, чи робітника, який просто хоче це бачити, знає – якщо він раз

на тиждень приїде на Хортицю на дві години, в нього буде нормальний стан протягом тижня, як найменше. Просто мені хотілося, щоб художники наші бачили Хортицю взимку, навесні – коли починає степ розквітати, бачили квіти по пояс і ці реліктові рослини, а не як зараз - бачили поживклу траву... Іще Данилейко колись казав, що Хортиця здатна самовідновлюватися. А скільки маразматичних ідей планувалося тут втілити, пам'ятники невідповідні тут встановити, будівлі якісь... Якось воно не сталося. Автори ідей – з ними щось ставалося «по життю», чи щось ще. Так само і Кам'яна Могила – хто там побував хоч раз, воно, як до храму входиш, - і як приходить час знову там бути, відчуваєш, що не прийти туди неможливо, босими ногами не стати на каміння... Хоч я і не прихильниця тих усіх езотеричних речей, але цю енергію відчуваю, вона є в тих каменях. Туди ідеш із тремтінням, а назад спокійний, як наче ти приходив на могилу батька і відчув полегшення. Так само приходиш на Хортицю - з тебе знімаються якісь напруги, забуваєш якісь проблеми, аж наче крила виростають.

В.К.: Чого чекають художники від хортицьких пленерів? Чи виправдовуються їх сподівання?

І.Г.: Ми своїм пленером намагаємося зробити трошки – щоб кожний художник став щасливіший, щоб вірив у себе, бачив, що комусь він потрібний – потім знайде і самореалізацію. Робота, яка зроблена, коли художник береться за полотно, не думаючи про гроші – вона обов'язково знайде свого поціновувача, свого покупця. Якщо ж мистець працює і думає: «Боже, скільки ж то взяти за цю роботу – сто, двісті, чи може тисячу», то вже закриті всі шляхи до цієї роботи і вона буде нецікавою, недоброю, неталановитою. Ми намагаємося, щоб з'явилися в нас шедеври. Як казала директор нашого художнього музею Галина Борисова: «Якщо за всю історію наших пленерів з'явиться хоч один шедевр, що переживе віки - то наші сподівання можна вважати виправданими».

В.К.: Дозвольте подякувати за бесіду і побажати ще не раз проводити такі пленери, зустрічатися на них. Я так гадаю, що років п'ятнадцять - двадцять ми ще будемо розважати наших шановних співвітчизників, тай одне одного

серпень 2008 року.

Олег Приходько

Живопис – це відчуття світу хребтом

Миколаїв. Майстерні художників на Садовій. Ми в Олега Костянтиновича Приходька, заслуженого діяча мистецтв України. Дивимося щойно написані роботи – ще фарба не висохла...

В.К.: Олеже, нині ти повернувся з пленеру в Криму, поділися враженнями!

О.П.: Якщо я скажу тобі так... По-перше, тільки у цьому році я зауважив – у Севастополі на пленері я з 2001 року, 12-й раз, мене там цінують, а я тільки цього разу помітив, чесно тобі скажу, – там зовсім інше біле! Так виходить, що Севастополь розташований на півострові, ми це знаємо, ми казали про це, – море рефлексує на небо, небо – на море, зовсім контрастні тіні і зовсім біле місто – он, бачиш етюд написав, із човном (показує рукою), знаєш в якому стані? Сашко Ольхов за кермом, я взяв собі на відновлення, став, пройшовся – у тоні не міг влучити, повернулися, він мені каже – будинки там не сірі, вони з теплим відтінком в тіні, розумієш! Це Севастополь! Там таке, знаєш, біле – навіть на південному березі Криму такого немає, а у Севастополі є – біле колосальної якості!

В.К.: Чи є різниця між Миколаєвом і Севастополем у площині пейзажної творчості, адже обидва міста – півострівні?

О.П.: Колосальна... колосальна!

В.К.: У чому?

О.П.: Чистіше, сміливіше... Знаєш, щоб Севастополь написати, треба бути чистішим і сміливішим – у кольорі. І не так у кольорі, як у тоні. Вальор тут, у цьому випадку, недоречний. Тому що тут найбільше і найчорніше, якщо ти це побачив, додай любого кольору – все, влучив! Миколаїв зовсім інший – тому що Миколаїв. Розумієш, воно все у пилюці завжди, і для палітри Севастополь – найкраще місто на землі, я там десять років пробув...

В.К.: А як же Миколаїв?

О.П.: Я жив на Темводі*, там моє дитинство минуло. Бараки, машина заїздила туди раз на день – завозила хліб. Уявляєш? А це ж поруч суднобудівний завод, колосальний! Удень нікого нема – всі робочі працюють. Парк був, каруселі, виставка досягнень народного господарства... Та машина заїжджала об одинадцятій з продуктами і хлібна ще – їх було дві. Сонце палило нещадно – і нікого не було, всі були на роботі. Оце миколаївський пейзаж мого дитинства! А ми, діти гуляли – це щоденне, одноманітне, колосально одноманітне життя!

В.К.: Не дивлячись на те що поруч ріка, берег Інгулу?

О.П.: Це було, як я мав сім років. Згодом ми підрости, почали ходити на Південний Буг. Велике значення мало те середовище, в якому ми виростили, боротьба за першість, за лідерство у школі, в класі. Купалися у Бузі та в Інгулі. На Інгулі будували міст і очерет там був, а ще взимку грали у хокей – це вже Брейгеля нагадує!

В.К.: Якщо дивитися з високого берега Інгулу?

О.П.: Так! А от літнє враження від пейзажу ніхто не відтворив, миколаївську тему ніколи ніхто не написав! Була у Задвицького робота – узвіз, контражур – оце було щось подібне...

В.К.: А Завгородній? Чи може розглянемо питання більш розлого – образ міста у творчості миколаївських художників, може не тільки миколаївських, ти набагато краще знаєш тему, я це знаю гірше... Яскраві образи Миколаєва, його околиць?

О.П.: Немає такого! Ніхто ще цього не робив!

В.К.: Здавалося б – місцевій спілці 40 років, художники щодня ходять містом і... немає такого?

О.П.: До мене одного разу заїхав у гості мій друг, студент – він вчився на IV курсі академії, і жив у мене на Радянській, 12, на четвертому поверсі – він з балкону написав пейзаж – це найкращий твір на цю тему, як на мене, за колоритом.

В.К.: Можливо у графіці? Бурлака? Корнюков? Лебідь?

О.П.: Ні, з Миколаєвом це не зв'язано. От у Володі Бахтова це є, є Ольвія. Чи коли ми разом писали з Матійком, а тоді завершив я ту роботу «Діалог» - є. Треба було продовжувати цю тему... У Лебідь щось схоже є – зимові передноворічні дворики.

В.К.: Не так місто, як місцевість нагадує торт, що складається з коржів та шарів варення, така собі багат шаровість цивілізаційних напластувань помножена на тривалу у часі історичну перспективу: Ольвійські факторії, поселення часів Київської Русі й Литовського князівства, доба козаччини і облоги Очакова... Це відчуття якось впливає на формування свідомості миколаївців? Через ландшафтне і архітектурне оточення, міське середовище втілюється у творах миколаївських мистців?

О.П.: Знаєш, тобі треба задавати такі питання Рослякову... Знаєш, Миколаїв – єдине місто в світі, де на старих будинках фронти, не звертав увагу, - там є три лінії, коло і дві лінії. Виявляється це знаки, що позначають наявність підземелля у такій формі: є круглий хід, два невеличких. Це є в Миколаєві, а ще – в Індії! Система прихованих знань: це робилося для того щоб знавці знали, що під будинком проходить підземний хід визначеної конфігурації. Ті, хто не знають – не знають що це. Та був закон, що забороняв повторювати декор фронтона. Уявляєш собі?

В.К.: Ходи підземних сполучень Миколаєва - тема цікава...

О.П.: На Темводі був хід, під столовою знаходився, столова для робочих там була, не засипаний повністю хід – казали, що від турків лишився, викладено було все каменем, дуже якісно, метрів 30 було ходу, а далі – засипано. Казали, що вихід був у районі Сухого Фонтану – під річкою повністю, на випадок війни...

В.К.: Будували турки?

О.П.: Наче так. Місто було добре задумано, між іншим – не Фалеєв його будував, а Князев Іван Іванович. Йому Миколаїв зобов'язаний прямими і широкими вулицями. Я читав, це було опубліковано – указ про ширину вулиць, це з флотом ніяк не зв'язано, це 65-85 метрів у центрі міста, а на слободці 30-35. Миколаїв – він добре запланований, структурований, але йому ніколи не наділялося належної уваги. Якщо брати, наприклад, Херсон чи Одесу, Миколаїв знаходиться у найгіршій

позиції. Пейзаж? Пейзаж одноманітний... Я дивувався Андрію Антонюкові замолоду – він якось міг компоувати з цього всього, а тут компоувати нема з чого - голий степ, річка тече і хатки такого розміру, що б ще менші були на метр, то вже вриті в землю зовсім, як ями раніше рили. У Миколаєві замало архітектурних пам'яток з яскравим обличчям – я маю на увазі будинки, співмірні з архітектурою Одеси, Харкова, Києва.

В.К.: Жоден миколаївський художник не проминув художнього музею, а як ти оцінюєш експозицію? Що запам'яталось, що вплинуло на твоє формування, як художника?

О.П.: Мені сподобався жіночий портрет роботи невідомого автора XVIII сторіччя, там гарно написані краї. Ну й Верещагін, звичайно, - ота велика картина з орлом і тигром. Айвазовським я ніколи не захоплювався. А знаєш, був дуже гарний натюрморт Карева, з рукавичкою, він був чимсь таким, гуашшю чи що, на полотні написаний. А так - чогось надзвичайного я не помітив... А ще зимові етюди Верещагіна. А решта - воно в нього має якість таку, яку я зрозумів пізніше ...

В.К.: Публіцистичне? Ілюстративне?

О.П.: Не те щоб ілюстративне – просто зроблене і все! Може навіть з фотографії.

В.К.: Ти постійно їздиш на ці пленери – що вабить, що шукаєш там? Чи це для тебе форма існування як художника, форма, що природно склалася? Це пов'язано з певним місцем – Севастополем, чи є й інші місця? В чому для тебе сенс праці на пленері?

О.П.: По-перше, на пленері в місті, де працюєш, тебе ніхто не знає: ти можеш вільно вийти і писати посеред вулиці, у ресторані, у кав'ярні. Тебе не впізнають, ти малюєш, ти нічого не боїшся. По-друге, на пленері доводиться працювати, там нема коли відпочивати. Тобто - ти прийшов, береш пензлі, у тебе робочий час від початку визначений. По-третє, на пленерах, наприклад севастопольських, є попередні перегляди і гарні роботи колег «заводять». А погані – ти намагаєшся так не робити, бо будеш схожий на них. Праця у колі гарних колег, художників-творців «заводить». І, врешті, це вміння швидко написати, «живо» написати живопис – у майстерні це можна перетворити на рутинну працю.

В.К.: А хто з художників-пейзажистів є для тебе авторитетним сьогодні? Що тебе приваблює, пейзаж-картина, чи може вдалий етюд?

О.П.: З одеситів – Микола Шелюто, Володимир Литвиненко, Володимир Синицький . А ще – Шишко, Самохвалов, Осьмьоркін. Був дуже гарний радянський художник Дейнека, він з паузою все робив, з відбором. Якщо брати кримських художників...

В.К.: Мабуть Захаров?

О.П.: Від Захарова я ніколи не був у захваті... От Столяренко мені більш подобається. Я тобі скажу, у тій групі, де я працював були і Петро Столяренко, і Олексій Власов, із сучасних, з ким зараз був – Михайло Гуйда, Тетяна Красна, Олександр Ольхов – він трудяга, у нього з 20-и робіт обов'язково «вистрибує» одна, а то й дві гідні експозиції будь-якого музею. Михайло Гуйда, але він попередньо знає, що зробить гарну роботу, він «себе» робить і мабуть правильно робить. Дудченко Микола був нічого спочатку, а зараз, у зв'язку з викладанням трохи здав. Андрій Чебикин, він не поспішає, уважно komponує, він може виїхати на етюд і нічого не зробити, а згодом у майстерні «доводить» свої враження...

В.К.: А що передовсім приваблює в роботі: експромт, кінцевий результат, якась провокація?

О.П.: Нє-нє-нє. Я тобі скажу – найголовніше в пейзажі, на пленері – це побачити! Зробити можуть всі і роблять це схоже, а побачити... бачення – це головне. Я не люблю роботи, що схожі одна на одну - це жах, це запрограмованість, це дурість, це не творчість.

В.К.: В училищі ти вчився в Костянтина Філатова...

О.П.: Філатов говорив – не бачу нічого, ходжу тупий... Розумієш? Там у нього дружина хворіла, не міг він працювати повноцінно. Головне – бачення, інакше праця перетворюється на ремесло оформлювача, до того ж низької якості. Чому? Тому що ти не на підйомі. Художник творить, коли він найкращий, коли він побачив, коли він літає від щастя. А так – все намарно, все перетворюється на добротний, непоганої якості, професійний живопис, що нікому не потрібний...

В.К.: Хіба що продати – кусень хліба заробити.

О.П.: Так.

В.К.: Такий живопис можна дивитися хіба що вночі, як і згадувати сучасну Україну...

О.П.: Дійсно, гарні, розумні передачі про українську історію, про українське мистецтво можна подивитися по ТБ тільки вночі – от нещодавно дивився фільм про Миколу Стороженка. А бачу я зовсім інше. І тільки зараз я починаю робити відбір – всередині себе.

В.К.: Емоційний відбір?

О.П.: Розумовий, раціональний відбір. Тому що одне і теж можна висловити по-різному. Життя – це вибір, це відбір що будується на собі – подобається, або не подобається – на тому вся лінія й будується. Тут головне – собі не брехати. І ти себе збудуєш, тому що завжди приречений на вторинність. Ми й так всі під впливами, а тут буде катастрофа! Ти ніколи не будеш самотійним, ти завжди будеш під впливом великих майстрів. Але життя багатше і не вичерпується впливами! От Караваджо молодим помер, а як влучив у тему чорної плями і світла! І йому це подобалося, до нього це ніхто не робив. Шопенгауер казав: чим пізніше приходить визнання, тим довше воно живе. Тут треба досягнути, у кожного термін досягання свій. Якщо у жінок 9 місяців - це закон, то в художників це анти-закон. Ти можеш бути у 90 років немудрим, а у 20 – мудрим. Мудрим, я не кажу розумним. Головне – це ставитися до цього серйозно – і переможеш. Перемога в тому, що став самим собою. І брехати не треба, і не треба ні під кого підлаштовуватися!

В.К.: Чи існує логіка еволюції у творчості, у смаках, у вподобаннях, чи це для тебе процес некерований, хаотичний?

О.П.: Я брав цей стілець (показує), його на День народження подарували, от він – де палітра лежить, купував автомобільні фарби, от вони стоять, і задував – робив етюд миттєво. Але це було 8-10 років тому, тоді мені це було цікаво. А от останнім часом я полюбив старих, нормальних художників: Васильківського, Левченка, Похитонова – це великі люди були.

В.К.: Момент добротності дуже важливий для визнання у мистецькому колі, у професійних рейтингах...

О.П.: Був час, коли добротність була ознакою несмаку, тобто розуміння плями, входу тону в тон, розкладу темного із світлим, колориту, вважалося поганою якістю. Але, я тобі скажу, з'явилися нові художники – відповідно в роботі добротне начало, дилетантизму немає, всі ж вміють малювати, а мислити кардинально – одиниці. Чому одеська школа стала одеською школою? Тому що мислили кардинально, на нових якихось якостях кольорових. Можна взяти Попова, Литвиненка Власова, Токарева, любимо-не любимо, хто ще? Філатова, Ломикина. Вони породили новий напрямок, вони мучилися плямою, тепер в Одесі того немає і в Миколаєві не бачу. Хіба що Антонюк, але це окрема живописна тема, до того ж останнім часом у мене до нього дуже багато питань, як у художника. Питання таке – добротність як така, похитонівська. Це якість, яка забезпечується колосальним внутрішнім змістом. Він влучив відразу в тему, в якому плані: він зрозумів що полотно треба мастити фарбою, плямою і пластикою, це графіка і колір. Присутність графіки у картині обов'язкова, вона визначальна - вона може бути м'якою, але це вміння рисувати і мислити. От пам'ятаєш, ми розмовляли про жіночий портрет XVIII сторіччя, це ж графіка – вміти зробити цю лінію, тоді вже й живопис підключається...

У слові «искусство» два «с» закладено. Був Авраам, а поки він був Аврам - у нього не було дітей до 89 літ, а Бог йому й каже: додай ще букву «а». Так і в мистецтві – у тебе будуть діти і започаткуєш новий рід і нарід. От вона – друга «с» у слові «искусство», але більш точно це визначено в українській мові – «образотворче мистецтво», створити образ – сенс творчості. Бачиш, як воно – «Хоп! А!» - і непомітно. І заради цього варто жертвувати всім, навіть добротністю.

В.К.: Щоби ти зробив, якщо б мав зараз мільйон євро?

О.П.: Я придбав би маєток, придбав би гарну майстерню...

В.К.: Де?

О.П.: Тут! Звичайно в Миколаєві і я тобі скажу чому. По-перше, я тут згоден з тезою, що вдома й стіни допомагають. Це правильно, це точно. І ще – всі інші краї, вони привабливі на якийсь період, все одно там не приживешся. По-друге, за мільйон багато що можна, можна тисячу відкласти – і з'їздити куди-небудь. А майстерня має гарною бути, фарби мають гарними бути. Тоді можна зайнятися здоров'ям – тоді це має сенс.

В.К.: Суто візуально тонові і кольорові контрасти приваблюють сильніше ніж монохромні нюанси, ти згадуєш творчість Джотто, ти кажеш Тінторетто...

О.П.: У них все було на зближених тонах, я серйозно зараз кажу. І Михайло Ряснянський мені казав: чим ближче – тим краще. У тоні, у кольорі. Та на мій погляд – світ такий контрастний, це треба робити на повну силу і не треба нічого боятися. А оце от «мило», що я зараз привіз, передивився... Треба бахати по повній програмі, а знівелювати ти завжди зможеш, якщо є з чого. Основа – яскравий контраст!

В.К.: Хоча одеська школа трималася передовсім на точності співвідношень, а не на яскравості...

О.П.: Одеська школа, як на мене, трималася на московських знахідках бубновалетців, знахідках Сурикова – момент накладання фарби – щоб зробити фіолетове – клали синє, а всередині червона пляма – здаля воно виглядало фіолетовим.

В.К.: Теорія країв, що її у свій час сформулював Ацманчук...

О.П.: Не тільки він, так робило багато художників. Менш талановиті робили це менш талановито, більш талановиті робили це більш талановито. Але одеська школа була завжди сміливою. У ставленні до кольору. А з сміливості щось та виходило. А з посереднього вийде нижче посереднього. Гоген писав: «Молодий художнику, відчуваєш що треба два кілограми фарби класти – клади чотири!» Розумієш? Підсилюй, перебільшуй!

В.К.: Гарно писав, жаль що сифіліс такого вислову йому не простив...

О.П.: Сифіліс був проти! Сифіліс – за послаблення контрастів, за нівелювання. Гоген, як на мене був скоріше скульптором, ніж живописцем. У нього всі твори, всі ці полотна – він їх komponував як скульптор.

В.К.: Низький рельєф?

О.П.: Так! І у нього це добре виходило. Гоген ще писав на неґрунтованих полотнах, знаєш? І не випадково, адже краї списати – це ж мізків треба мати палату! А ще Гоген писав картини – і вони пластично вибудовані. Будова полотна, будова плями, будова площини – ці речі художник має отримувати у 15 років, у 19 років, але я не мав таких вчителів...

В.К.: Тоді?

О.П.: Так. І у мене не було таких суперзавдань. Решта – відкриття світів, що вже давно відкриті. Винахід велосипеда. І коли ти сам відкриваєш, це звичайно для тебе вагомо, хоч ти на це витратив роки, -

а треба б було, щоб тобі це просто дали. А от у киян, у київської школи така тенденція є, вона від початку була. Це без варіантів. У живописі важливе світло, і світло має йти з середини. От як це зробити? У олійної фарби є така якість – вона вбиває світло, а от як це світло зберегти? Я гадаю, що крім акварелі, ніяка фарба на те не спроможна... Фарба олійна, як така, вона від початку вбиває білий колір полотна. Я не знаю, відчуваєш це ти, чи ні – від початку. Білило покладене згори вбиває білий ґрунт полотна, лесоване – й поготів.

В.К.: То візьми акрил!

О.П.: Не-є, акрил візьми, білу фарбу поклади - наступного дня вона буде удвічі темнішою за полотно. Найгірший матеріал. Акрил – це для нездар! Акрил – це тоді, коли людина не може писати олією! Вибач, це не про тебе сказано, ти занадто талановитий...

В.К.: Отакої, а я гадав – акрил для нетерплячих, сохне швидко...

О.П.: Акрил – це смерть, він темнішає, а тоді його навіть лесировкою не витягнеш. Колись були мудрі хлопці, оці всі Ван Ейки, вони були настільки мудрі, що й у майстерню нікого не пускали. Чому? Тому що знали, як з цієї олії зробити не олію. Це геніальні знахідки були. Знаєш, хто тут найяскравіший приклад? Похитонов! Подивися на його твори – світлі, сяють! І досі!

В.К.: Що для тебе є живопис?

О.П.: Живопис... його треба спинним мозком відчувати, це відчуття світу хребтом!

Жовтень 2011 року

*Темвод – мікрорайон Миколаєва назва якого походить від своєрідної аббревіатури заводу «Трубковий електромеханічний завод (ТЕМвод)», що виробляв трубки та детонатори до морських снарядів і мін, прилади для керування артилерійським вогнем (1915-18 рр.). Під час II Світової війни містився концентраційний табір «Шталаг 364» для військовополонених і місцевих мешканців, після війни табір НКВС для німецьких військовополонених

Олександр Лісовський

Згадуємо дев'яності

Разом з Олександром Лісовським пригадуємо дев'яності роки минулого століття, події тогочасного мистецького життя, обмінюємося враженнями з точки зору безпосередніх свідків і учасників...*

Володимир Кабаченко : Рубіж вісімдесятих-дев'яностих асоціюється з динамічними процесами у громадському житті, поживленням зацікавленості до образотворчості з боку очманілих від швидких змін «своїх» чиновників і новонароджених бізнесменів, та інтересом до вітчизняного мистецтва з боку іноземних поціновувачів, калейдоскопом різноманітних виставкових проектів на тлі розвалу державних інституцій, структурними змінами у мистецькому житті...

Олександр Лісовський : Наприкінці 80-х гнила радянська номенклатура вирішила продатися Заходу за коврижки, мерседеси й роллс-ройси... і відкрила кордони СРСР – люди емігрували за кращим життям в інші країни. Але тоді не дозволяли вивіз капіталу, тому деякі шукачі кращого життя обмінювали квартири на картини, таким чином виникла мода на придбання артефактів, мода на хвилі перебудови, як це сказати...

- Імітація вкладення коштів?

- Так, ілюзія. Взагалі мистецтво – це світ ілюзій. Я пам'ятаю як я стикнувся з ринком. Радянська система заідеологізованих замовлень фонду і спілки художників вщухла, ринок почався з індивідуальних ініціатив та уподобань. Емігранти намагалися вивезти гроші у вигляді картин і кон'юнктура склалася на користь неофіційного радянського мистецтва...

- А як ти стикнувся з 90-ми?

- Валентин Хрущ був тоді у Москві і запропонував молодшим колегам прилучитися до нових умов, до «ринкових відносин», хоча й це важко назвати «ринком». У Москві було багато іноземців, інтенсивний продаж

робіт. Так на запрошення Хруща у Москві опинилися Юрій Плісс, Віктор Хохленко, Віктор Павлов...

- У «Домі 100» були лише одесити?

- Не тільки, це не так важливо – звідки, це був пострадянський простір. Як на сьогодні – це відбувалося безсистемно, але виникла мода на радянське, андеграундне, дисидентське...

- Визначеної стилістики, якихось естетичних програм не було?

- Так, не було. Це була свобода мистецького вислову – що маю, те й везу. Я потрапив на межі 89-го і 90-го до міста-героя Москви, столиці нашої батьківщини колишньої... Мої тодішні враження – багато іноземців, до речі й радянська еліта зазнала метаморфоз, вона була вже не така кондова, я зустрічався з багатьма людьми – це вже були освічені наступники радянських функціонерів, вони вже побували в Європі і збирали колекції, підхід до формування збірок – комерційний.

- Що ж вирізняло Москву серед інших міст-героїв?

- В Одесі один зал спілки - на Торговій, 2. А в Москві виставкових залів багато, у кожному районі свій. На хвилі лібералізації суспільного життя художники одні з перших сформулювали те, чим дихає суспільство. Як на мене, впала залізна завіса – відкрили консерву, а що по тому? Читати - писати доволі довго, а засобами живопису і графіки це можна подавати оперативно. Це наче стихійний ринок, хоча не знаю, наскільки він стихійний.

- Як Біца у Москві, чи Андріївський узвіз в Києві...

- Насправді це почалося в Одесі, у Міському саду у середині 80-х.

- Почалося сучасне мистецтво, мода на все з додатками «нео» і «пост»...

- Я пригадую Всесоюзні художні виставки у Манежі наприкінці 80-х, у яких ми з тобою та іншими одеситами брали участь. Пригадую картину Савадова «Печаль Клеопатри» – це виглядало дійсно свіжо, кияни стежили за кон'юктурою, але всі ці савадови – мафія спадкових художників. Я спілкувався з Чичканом, дід його був соцреалістом – Ковпака малював, батальні сцени, батько вже шістдесятником був, а син нарешті –

постмодерністом. Але, я гадаю, що це все одно кон`юктура, поза попитом нічого не існує. Ці кмітливі хлопці вже вивчили трансавангард, нових диких, німців, італійців – але врешті оригінальні твори робили, ані в німців, ані в італійців таких не було.

- Добре, вчилися-вивчилися, з діда-прадіда, фарб не жаліли-малювали, а тепер – ближче до одеської ситуації!

- 90-ті, це коли перебудова почала згасати але деякий час все йшло за інерцією. Недремні сили у вигляді Фелікса Кохріхта і Рити Жаркової – шістдесятників, що варилися у власному соку дисидентських кухонь нарешті набули легального статусу і нового дихання. Фелікс Давидович сприяв організації тогочасного художнього життя, це стосується фірми «Тірс», директором виставкового залу у Шахському палаці на вулиці Гоголя була Рита Жаркова (Ануфрієва), відома особистість в колі андеграундних художників, вона натхненно взяла на себе місію романтизації руху дисидентів. Взагалі гроші липнуть до мистецтва не тому, що воно прекрасне, хоча й таке буває, а тому що це престиж.

- В той самий час існувала галерея Асрієва «Червоний квадрат» у готелі «Красна»...

- Так, це паралельна структура, що виникла на тій самій основі, на хвилі інтересу іноземних туристів до мистецтва країни, що вже розпалася. І це була комерція, звичайно. Тут можна було купити за одну суму, а там – продати за іншу. Це був вихід і ним користувалися.

- На спілку художників з її консервативністю і ностальгією за «світлим минулим» у той час не звертали уваги.

- Спілка – структура Радянського союзу, політична структура, що відкидала андеграунд як явище. Власне, я змінив своє ставлення до дисидентів, зараз я інакше ставлюся й до соцреалістів. Раніше здавалося це погане, кондове – дійсно багато недоліків, а от нещодавно зайшов до Наді Коріновської у галерею «Муза», подивився на роботи Камінського, та у порівнянні з тим, що зараз роблять – це висока професійна якість виконання.

- Закінчилася сувора регламентація мистецького життя радянською системою, у 90-ті до професійного мистецтва прилучилася купа аматорів, злетілися – як мухи до меду...

- Це масова культура, коли в цьому процесі задіяні гроші – будь-хто може сказати: «А я чому не можу цим займатися? Чому я не маю права заробляти?» Це не інтелектуали від мистецтва – це заробітчани.

- Рубіж 80-х і 90-х – не тільки масовий від'їзд людей, що споживали мистецтво, але й від'їзд художників нашого покоління. Власне, зараз у мистецтво прийшло нове покоління, що сформувалося саме у 90-ті. Ці хлопці не мають потреби боротися з догмами соцреалізму чи ідеологічними засадами суспільства минулої епохи, але й помітного прогресу в ділянці професійної підготовки не спостерігається.

- «Не продається вдохновенье, но можно...» - зауважував Пушкін, але стосовно професіоналів. Дійсно, ти правий, до мистецтва прийшли люди, що за інших умов ніколи б не взяли до рук пензля, але вони побачили в тому спосіб прожити в цьому світі.

- Кожна доба має фаворитів серед жанрів чи видів мистецтва. Які найбільш популярні форми мистецтва пропонували нам 90-ті роки, живопис, асамбляж, перформанс, інсталяція, стріт-арт? На той час графіка була занедбана разом з мистецтвом книги, монументальне мистецтво зникло взагалі... Колишні нонконформісти, а за сумісництвом передовики худфондівського виробництва, самозакохано надували щоки – але попиту на монументальні роботи не було.

- Так, це природно – монументалка зникла взагалі, а може й назавжди... Знову таки, тут не обійтися без фірми «Тірс», без асоціації «Нове мистецтво», без Олександра Ройтбурда, без Михайла Рашковецького... Вони уповали на інсталяцію, вони вираховували кон`юктуру, вони прагли влитися у глобальний контекст. Оскільки Ройтбурд ділова людина, завдяки його зусиллям було відкрито представництво фонду Сороса в Одесі. Я не знаю, добре це, чи погано – але це факт. А коли Ройтбурд з Рашковецьким почали співпрацювати – почали з шістдесятників. Власне «Тірс» тримався легенди нонконформізму, романтики перебудови – знайшлися бізнесмени, яких вмовили вкласти в це гроші.

- Шістдесятники номінально очолювали, до певної міри були заголовками, але наповнення, зміст тогочасних проектів був іншим – це було вже інше покоління.

- Так, це було наступне покоління. Власне, Фелікс Кохріхт знайшов бізнесменів, які погодилися вкласти гроші.

- Мова про Георгія Котова і Семена Каліку?

- Так, вони нас возили до Німеччини як відповідальна сторона, вели перемовини, утримували виставкові площі, збирали твори одеських художників... З німецької сторони було державне фінансування, відповідні гранти. Ми привозили роботи, продавали – на той час це були непогані гроші. Нас утримувала німецька сторона, частину робіт ми подарували німцям. Вони це хитро зробили – там платив муніципалітет, тут платили підприємці.

- Шахський палац – чудове приміщення для музею сучасного мистецтва, стартова збірка була, але...

- Дійсно, фірма перебувала там недовго, по тому виставковий зал був на проспекті Шевченка... Згодом ситуацію осідлали Рашковецький з Ройтбурдом. І з центром Сороса вони діяли за тією ж схемою. Фонд Сороса в Одесі мав річний бюджет у 100 000 зелених. Ройтбурд з Рашковецьким наймали трьохкімнатну квартиру на Соборці і просували «актуальні» теми актуального мистецтва – «Синдром Кандінського», «Кабінет доктора Франкенштейна». Як на мене те, що тоді робилося – сатанізм.

- Але це подавалося як мистецтво?

- Так, але все одно мав бути ринок збуту і він був. Я думав чому Шура Ройтбурд не запросить професіоналів а перебивається дріб`язком, шушерою. Я дивувався, бо був наївний...

- Весела була культурна ситуація...*(сміємося разом)*

- З іншого боку варто було на ці виклики реагувати, чи так як один з тогочасних експонентів – взяв зі смітника ліжко, два засцяних матраци, наклав каміння і дав назву «Принцеса на горошині». Що це? Інсталяція? Головне – заробити!

- Вважаєш це має відношення до сучасного мистецтва?

- Ні до сучасності, ні до мистецтва! Але на це давали гроші. Коротше кажучи, приїздить цей Акінша, агент впливу, а з ним американські фахівці з питань сучасного мистецтва від фонду Сороса. Я дивлюся – вони приїхали, на виставці стільки г..., а бюджет по нашим міркам чималий. Цей Сорос міжнародний спекулянт, йому 100 000 як нам 10 копійок. От вони приїхали подивитися інсталяції – сковорідка, на ній кольорові дитячі кубики, згори петрушка з Нового ринку дрібно посічена. Що це? Я думав, приїде експертна комісія, вони ще не бачили такого у Нью Йорку – але байдуже, їм все підходить, вони розповсюджують цей дилетантизм по світу.

- Те, що вони проковтнули дуже схоже на примітивну попсу...

- Це дідькові витівки під маркою сучасного мистецтва, каламутна гра зі змістом – а експертам Сороса все підходить! А щоб не виникало сумнівів Шура для них такі банкети влаштовував у ресторані Печерського... Як на мене, Соросу не треба ніякого мистецтва взагалі. Але в той час, який ми згадуємо, я почувався впевнено, обділеним себе не відчував. Що це за «актуальні теми» – я поступово, згодом почав це осмислювати...

- Наскільки це актуальні теми для зубожілого і здичавілого народу?

- І його достойників!

Березень 2016 року

*Лісовський Олександр Олександрович нар. 31.07.1959 р. в Одесі. Навчався в Одеській ДХШ №1, закінчив ОДХУ ім. М.Б. Грекова в 1979 р. Член ТОХ (1986 р.), НСХУ (1993 р.)

Школа – це відчуття силового поля

Олексій Малік тяжіє до складання лірико-епічних текстів, до сюжетності, проте мова його живопису важко піддається перекладу мовою слів. Його мова - рухлива експресія контрастних кольорових плям і ліній, невимушені переходи від предметності до абстракції, експромти і метаморфози пластики письма, вибух особистісних рефлексій і сплеск довільних асоціацій, все нові й нові нюанси у значеннях цілком визначених понять. Його живописні твори відзначаються виваженістю композиційної побудови, інтенсивністю локального кольору, підкресленою декоративністю, часом нагадують картони вітражів, часом гобелени, часом серію кольорових ліноритів. Дослідною ділянкою його творчого городу є не так портретність зображення чи типовість обставин певної дії, як міжособистісні стосунки портретованих, характер зв'язків між ними. Творче кредо: «Предмет моєї уваги в мистецтві – Людина і середовище її існування. Пріоритет віддаю внутрішньому змісту над зовнішнім...» - окреслює гуманістичну спрямованість його мистецьких пошуків. Ми зустрілися в майстерні художника по закінченні його персональної виставки в Одеському художньому музеї.*

Володимир Кабаченко: Олексію, твоя виставка має назву «У сфері тяжіння», з чим це пов'язано?

Олексій Малік: Тут декілька аспектів можна простежити. По-перше, це образи, що притягуються один до одного, образи, що взаємодіють. Це, звичайно, закохані. Це апогей тяжіння, любов – та сила, що притягує людей одне до одного. По-друге, це образи, що близькі мені особисто, до яких я тяжію. Всі твори, що залучені до цього проекту, всі образи тим чи іншим чином пов'язані цією силою тяжіння, це може бути чоловік і жінка, це можуть бути і предмети побуту між якими існують ці зв'язки, це і решта сюжетів, у яких ця тема має розвиток і продовження. Тема взаємності у стосунках була для мене важливою деякий час тому. Всі картини я піддаю режисурі, я не пишу постановочно з натури, для мене це якесь враження, яке я переживаю, трансформую і, врешті, виплескую на полотно. Але таке

було, я хотів щоб ці образи були світлими, ці стосунки гармонійними, взаємне тяжіння обов'язковим. Та з якогось моменту мені це стало набридати, я відчув що цей підхід однобокий, що він штучно створений мною для мене ж, я відчув творчу спрагу і вирішив – а нащо себе обмежувати, адже життя просякнуте протиріччями від політики до побуту – є любов, є й нелюбов, є наближення, є й віддалення. Одне без другого не існує, від любові до ненависті лише крок. Тому у цьому проекті, що називається - «У сфері тяжіння», є теза, а є й антитеза.

В.К.: Мінливість форми, трансформації предмету зображення, постійні трансформації зв'язків між предметами накладають свій відбиток на зміст твору, сутність того, що власне відбувається. З іншого боку – метаморфози форми збуджують уяву глядача, ускладнюють «прочитання», спричиняють неоднозначне сприйняття твору мистецтва. Що це для автора – свідомий режисерський хід, прикра недосконалість мистецького вислову, звичайна недомовленість?

О.М.: Для мене це недомовленість, протиставлення визначеній однозначності. Як і те, що мінливість форми – це протиставлення застиглоті, постійний рух – це протиставлення статичності. Мені подобається імпровізація, динаміка, мені подобається «джазовість», я свідомо цього прагну.

В.К.: Гадаю, не будеш заперечувати того, що як художник ти сформувався в Одесі, не зважаючи на те, що професійну освіту здобув у Харкові і між мистецькими традиціями цих міст є суттєві відмінності. Одеська школа сьогодні, як і сотню років тому, відзначається різнобарв'ям творчих пошуків, об'єднує творчі доробки різних за стилістичною спрямованістю мистців, традиційно існує певна спадкоємність мистецьких поколінь, а як складаються в тебе стосунки із школою?

О.М.: Я приїхав до Одеси молодим художником, ще не визначившись в якому напрямку йти, не уявляючи, що то є - Одеса, чим є її мистецьке життя і вже на місці освоював ці горизонти, занурювався у цей простір. Безумовно, я мав якісь уподобання, інтуїтивні поривання, щось мені подобалося, щось – ні, але я побачив цілий пласт нової для мене культури і це мені сподобалося – сподобалася, зокрема, твоя творчість, творчість якоїсь частини наших з тобою однолітків, творчість старших за віком

мистців – за мовою, за світовідчуттям мені це було близьким, тобто в цьому середовищі я не відчував себе самотнім. Я, все ж таки, позиціоную себе в мистецтві з авангардизмом у більшій мірі, ніж з традиціоналізмом, хоча під час навчання я цілком серйозно ставився до академічних студій майстрів радянської школи, що вміли і могли подати ці секрети, цю основу – я це отримав. Водночас я відчував – мені цього не достатньо, з одного боку – я вдячний своїм вчителям, з іншого боку – мене це не влаштовує. З цього моменту – завершення навчання, я почав шукати якісь свої підходи. Мене цікавить досвід одеситів, я не можу заперечувати цей вплив на свою творчість та є і внутрішній спротив – вважаю, що не має бути ніяких кумирів. Якщо й з'являються якісь кумири на обрії, я до того ставлюся обережно, це для мене цікаві пошуки в тій самій сфері, у якій існують рухаюся я. Мені цікаво – о, у людини такий порух, а у мене може бути інший. Місце школи з такої позиції не є визначальним. Це якась основа, базова ситуація для стрибка далі. Завдання для художника – народитися, як художнику. Можна бути учнем, улюбленим учнем тільки Сергія Герасимова чи тільки Марка Шагала – й лишитися учнем, лише учнем...

В.К.: Отже, бійся людини, що прочитала лише одну книгу?

О.М.: Я з тобою згоден, в Одесі немає міцної традиції у галузях графіки і скульптури, є одиниці, є цікаві майстри, але це скоріше виключення з правил, ніж сталий творчий прошарок. Зовсім інакше це виглядає у Харкові й це мене здивувало, коли сюди приїхав. І справа, як на мене, не стільки у одеській ментальності, скільки у відсутності профільного вузу, що охоплював би ці галузі. Є художнє училище з давніми і добрими історичними традиціями, які я сприймаю, як достатньо консервативні, це якийсь позаминулий вік. Я там працював - склад викладачів такий, що зрушити щось дуже важко, практично неможливо, ще й до того ж затишність з їхнього боку – так, отака вона одеська школа. Але це застиглість. От, наприклад, візьмемо Харків – у Харкові є Академія дизайну, що охоплює всі ці галузі починаючи від станкового та монументально-декоративного живопису, станкової та книжкової графіки, плакату, дизайну інтер'єра, промислового дизайну, промграфіки, костюму, історії мистецтва. Це Вуз із значним спектром можливостей, якщо є такий заклад, виховуються кадри, кузня працює – значить є люди, що цим займаються. Подібна ситуація у Львові, а в Одесі такого немає.

В.К.: Тому одесити «стоять на воротах в червоних чоботях» і вихваляють своє училище! Справді, якщо Кіріак Костанді навчав Павла Волокидіна, Павло Волокидін навчав Миколу Шелюта, Микола Шелюта навчав Костянтина Ломикина - передаючи майстерність з рук у руки безперервно, протягом тривалого часу, у стінах одного навчального закладу - це вже нагадує епос... За тим місцем, що займає цей навчальний заклад в історії художнього життя міста, жоден із одеських Вузів не можливо порівнювати з училищем.

О.М.: У якійсь мірі це поле заповнює художньо-графічний факультет педагогічного університету. Знову таки, завдячуючи долі, я зараз там викладаю, я опинився в тому середовищі, там були і є цікаві художники-викладачі, творчі особистості, що могли щось передати своїм учням і згодом із тих учнів вирости цікаві художники. Але це все ж таки педагогічний навчальний заклад, системної художньої освіти він не дає. Зараз в Академії архітектури з'явився художній факультет, де викладають наші колеги - дай Бог щоб все в них вийшло і факультет існував, бо це все не так просто – в Одесі вже була Академія мистецтв, три роки проіснувала, а далі – немає фінансування та й годі. А візьми Львів – цікаве в мистецькому плані місто, там є Академія, що кує кадри, так само і Київ – там є Академія, що постійно поповнює лави художників своїми випускниками. А в нас це урізано – завершеного циклу немає.

В.К.: Олексію, а чим для тебе особисто є викладання - формою існування в мистецтві, способом заробити гроші, можливо є й інші мотиви?

О.М.: Для мене - якщо ти викладаєш, насамперед маєш чітко знати предмет викладання, не маєш права на сумніви, повинен все визначати – все це мене змушує чітко визначити своє місце. Якщо художник просто пише в майстерні – багато що в нього проходить інтуїтивно, несвідомо, не завжди він може назвати те, що відбувається, але викладач зобов'язаний чітко відповідати на питання і в свідомості мати таку ж чіткість. Завдяки педагогічному досвіду я це маю і це моя перевага, як художника – я постійно тренуюся.

В.К.: А чим є контакти зі студентами?

О.М.: Бувають різні студенти, але я орієнтуюся на тих, у кого потенціал найбільш високий. Тут контактуєш з особистостями, що через якихось п'ять років будуть поруч з тобою працювати і це дуже цікаво. Інтерес у чому - ти щось даєш йому і бачиш - це щось повертається до тебе із зовсім несподіваної сторони, про яку ти й не думав. Ти даєш йому оце й оце, а він повертає тобі це та й ще оце, та ще й те, що ти собі не уявляв. Тобто йде взаємне збагачення, взаємний обмін. І ще одне - сьогодні для художника важливо мати хоч невеличку, але все ж таки заробітну платню, адже картини продаються не кожного дня.

В.К. : Художник працює над твором на замовлення чи не має такого замовлення, визнає чи відкидає власну зааганжованість, отримує суспільне визнання своєї творчості чи ні, виховує майбутніх художників чи працює у видавництві – в якій ділянці, для кого, для чого він це робить сьогодні? Проходить десяток-другий років і змінюється розуміння визначень «академізм», «авангардизм», ставлення до цих напрямків, але лишається незмінним поняття «школа». Як ти уявляєш собі ідеал таких відношень і як це складається насправді?

О.М.: Я працюю нині в ділянці живопису, так склалося. Це за другою освітою я графік, але училище я закінчив, як живописець. Я б ще й у ділянці скульптури попрацював, але такий досвід у мене був лише в художній школі, зараз все якось руки не доходять. В Одеському художньому училищі я викладав на дизайнерському відділенні, вів рисунок, живопис і композицію, композиція там спеціальна, проектного напрямку. Але, знов таки, рисунок і живопис це академічні дисципліни, вимоги до них розповсюджуються на всі відділення. Зараз, в університеті я викладаю ті ж самі предмети, але тут зсув у бік станкового живопису. Час іде, змінюється життя і розуміння академізму також змінюється. Те, що викладають в це поняття художники старшого покоління, та ж сама Тамара Іванівна Єгорова, яку я дуже поважаю, її життя – це чесне служіння мистецтву, але в межах того, що вона бачить, своє завдання вона виконує - дає добрі базові знання своїм учням. Я також перебуваю у цьому стані вже не один рік – вношу свій внесок у підготовку майбутніх художників, у формування обличчя цієї школи. Я намагаюся не думати про це, не давати оцінок власній праці – прийде час і все стане на свої місця. Стан школи тридцять років тому, коли ми були студентами, відзначався

достатньо високого рівня професійною підготовкою, хоча й достатньо однобоко трактованою. Нині, я гадаю, підготовка студентів має бути більш різноплановою, більш різнолікою. Існують загальні основи композиції, які об'єднують всі напрямки в єдине ціле – є художник, який має визначені навички, що дозволяють назвати його професіоналом і є художник, якого можна назвати лише аматором. І не має значення – чи це абстракціоніст, чи це реаліст, чи це авангардист, чи це традиціоналіст.

В.К. : А як відбувалося твоє творче становлення в Одесі, чим є для тебе живописна творчість сьогодні, чи є плани на майбутнє?

О.М. : Це для мене актуальне питання. У свій час, коли я тільки приїхав сюди, я був налаштований більш графічно, займався плакатом і до спілки вступив як плакатист. Я і сьогодні не вважаю це другосортним мистецтвом, як багато хто вважає в Одесі - це той пласт, який тут не розроблений, знов таки, порівняно з Харковом. Згодом, почавши викладання в училищі, я відчув необхідність визначити для себе – хто ж я такий, якщо викладаю живопис, і це мене підштовхнуло до переосмислення пріоритетів, це був поштовх у бік живопису. Графікою я не мав можливості займатися щільно, хоча й мав бажання – не мав майстерні, не мав станка. А коли отримав майстерню – вже не мав бажання. До того ж з'явилися комп'ютери, новий спектр можливостей, нові технології – я переключився на це, не повертаючись вже до офортного станка. Інколи мені закидають – та це ж комп'ютер, а ти спробуй зробити це на комп'ютері! Далеко не кожен це здатен зробити – потрібна голова, інше мислення, освоєння інших форм праці. Я роблю плакати, буклети, іншу графічну продукцію і мені це цікаво, адже це моя спеціальність. Це те, що ми колись робили на рівні прибрати – додати ручками, ножицями вирізати і пересунути вправо-вліво, фотографувати і наклеювати, а тепер є інструмент, яким все це легко можна зробити. А композиція залежить від здатності до художнього мислення, якщо його немає – буде видно, що робив це не професіонал. А тепер до планів – є таке питання! У живописі я імпровізатор, я і в житті імпровізатор – чітко визначених планів у мене немає. Через рік я зроблю се, а через два роки буду робити те – такого немає і не може бути, адже всі плани корегуються життям. Мені здається, що на якомусь етапі я затупцював на місці, рухався за інерцією, гальмував. Сутність творчості в тому, щоб створити продукт і донести його до глядача,

а я писав живопис, переписував його, сам себе критикував і не показував його глядачеві... А коли хтось потрапляв до мене в майстерню і казав – та це ж закінчена річ, у мене це викликало внутрішній спротив, адже для мене це процес заради процесу. Я не пишу живопис заради вдячності клієнта. У мене немає мецената чи замовника на живопис і ніколи таких не було. Але й не було керівників моїм творчим процесом, моїм творчим мисленням – може це й добре, я є замовник і виконавець в одній особі та й врешті сам собі суддя. Для мене акт виставки – це розрізав сам себе напіл і показав усьому народові, не дуже це приємно, але з іншого боку – це потрібно робити заради того, щоби почути якісь відгуки на те, що я роблю. І ці відгуки дуже різні – від звинувачень у бездуховності до оплесків – оце свіжий струмінь в мистецтві!

В.К.: Отже, шлях до персональної виставки живопису йшов долиною графіки, зокрема плакату, певний карб лишило й викладання в училищі, а згодом в університеті, спілкування зі студентами. Розглянемо більш детально обставини цього шляху на сучасному етапі – як відбувається процес праці над твором, як ти ставишся до праці над натурним мотивом?

О.М.: Для мене важливо від природи отримати імпульс, враження, отримати те, що чіпляє... В природі є різні компоненти і ти знаходиш те, що тебе цікавить найбільше і починаєш все розгортати. Завдання в тому, щоб віднайти цей ключовий момент, щоб саме він прозвучав. А письмо з природи я постійно практикую в учбових постановках...

В.К.: Постійно працюєш разом із студентами?

О.М.: Іноді. Крім того я постійно спостерігаю цей процес: студенти часом не вміють компонувати, не вміють завершувати, не знають де і що поставити – я постійно це контролюю і час від часу це просто показую, це для мене практика.

В.К.: І ніколи не виникало бажання написати скибку стиглого кавуна і пляшку зеленого скла на білому столі – і все це на повітрі, на сонці?

О.М.: По-перше, у мене немає такої змоги – так працювати, крім того – так простір я не будую, я прийшов до іншої образотворчої мови. Я брав участь у пленері на Харківщині, в Чугуєві, пленері традиційної орієнтації – виїздив на природу, писав там етюди, але дуже маленькі, повертався там

таки до майстерні і за етюдним мотивом створював вже іншу річ. Якщо б не було першого контакту – цього етюду, звідки б узявся наступний твір?

В.К. : Як часто повертаєшся до твору, вносиш уточнення?

О.М.: Останнім часом пишу так, що не повертаюся. Чим приваблюють виставки? От коли готуєшся до виставки, визріває якийсь проект, якась загальна канва – це не просто картини, що написані протягом життя, я намагаюся працювати в руслі певної теми і у контексті цієї теми вирішувати загальний простір виставки. Коли ущільнюється час, не маєш можливості довго бавитися – так, я маю ескізи, вони більш-менш годяться, вони лягають у загальну канву, часу на довгі міркування просто немає – я повинен ці полотна написати, сьогодні й завтра я напишу по одному. Це стан сильного нервового збудження, стискуєшся в кулак – і видаєш. Твори, написані у такий спосіб – згодом, коли дивишся на них у інтер'єрі, вже й не хочеться доопрацьовувати. Раніше, в інших випадках, коли часу достатньо, пишеш у кілька сеансів, фіксуєш ці стадії фотоапаратом – перший сеанс, другий, десятий, а згодом дивишся на ті фото й бачиш, що на п'ятому сеансі було краще ніж на десятому. І думаєш – «А нащо? Треба було зупинитися.» А коли працюєш швидко – щось спрацьовує, щось тебе дисциплінує і ти не встигаєш зіпсувати роботу. Не варто повертатися до того, що вже минуло...

Березень 2009 року

*Малік Олексій Володимирович нар. 1959 р. (м. Кременчук). Навчався в Кременчуцькій ДХШ (1974-75 рр.), ХДХУ (1975-79 рр.), ХХПІ (1979-84 рр.). Член НСХУ (1995 р.)

На березі Бузького лиману

Корабельний район, берег лиману. На півночі лишився Миколаїв, його стапелі, на яких будувався майже увесь Чорноморський флот протягом останніх двохсот років, старі матроські казарми, мости, Південний Буг та Інгул. На південь, на протилежному березі - Ольвія, і рахунок відразу йде на тисячі років. Далі - Очаків і Чорне море. Поруч маяк, під ногами пісок і глина, в очеретах виблискують пластикові пляшки, навколо - сосновий ліс, під сосною два етюдники. Тут, на березі, розмовляємо з відомим миколаївським художником Олексієм Маркитаном.

В.К.: Олексію, твоя творчість широко відома в Україні, сьогодні ти авторитетний майстер, а з чого все почалося?

О.М.: Почалося з Одеси, де я навчався на худграфі педагогічного інституту. Там зібралися хлопці, що шукали спосіб не йти до війська, відповідно склалася достатньо вільна система - «пофігізм», як принцип, було закладено з самого початку. Тоді я ще не знав слова «перфоманс», проте за перфоманс мене ледь не вигнали з першого курсу. Я виставив композицію «Нетривка рівновага буржуазного світу», що складалася з мольбертів у майстерні, мольберти на стінах від стелі до підлоги. Викладачі не відразу впетрали в чому справа, спитали: «А де ж композиція? В чому ж нерівновага? Чи рівновага?» І тут мольберти почали падати з гуркотом, у них на очах.

В.К.: Дійсно, нічого сталого у буржуазному світі немає, а рівноваги й поготів!

О.М.: Але мене таки не виключили з інституту - спрацювала корпоративна солідарність одеських художників. Закінчилося це тим, що створили наукове студентське товариство, де ми мали можливість експериментувати. Звичайно, крім того, я достатньо серйозно студіював академічний рисунок, отримував «п'ятірки» і «четвірки».

В.К.: Але служба у війську все одно була?

О.М.: А по тому – військо. Повернення у Миколаїв, сюди також після навчання в тому ж інституті і служби у війську повернувся Віктор Покиданець. Ми почали працювати разом. Для початку орендували майстерню, одну на двох.

В.К.: А де саме?

О.М.: На Никольській. Велика, світла майстерня. Три роки майже не виходили з неї, працювали з дев'ятої ранку до дев'ятої вечора. Грошей не було. Годувалися смаженим хеком по 60 копійок, писали картини і були щасливими. А по тому - виставилися. Почалися яскраві, незвичайні виставки - 87-й, 88-й, 89-й рік. Ті роки, коли вперше про себе заявило наше покоління. До речі, і ти брав у цьому участь. Виставки у Москві, у Києві, молодіжні заїзди у Седневі. Володимир Кабаченко, Олексій Маркитан, Віктор Покиданець - тоді ми спільно виставлялися у Києві, Москві, Мюнхені, Одесі, Миколаєві. Про нас писала Олеся Авраменко. Нове, цікаве українське мистецтво. Піднесення, захват, здобуття незалежності Україною. І ми, що бажали очолити цей рух, формалізувати це відчуття. У той час створювався оригінальний живопис, мені зараз жаль, що багато художників згодом, у гонитві за грошима, перейшли до глобального, космополітичного живопису. Була втрачена самобутність, авангардна самобутність українського мистецтва.

В.К.: А як тоді сприймалася твоя і Віктора Покиданця творчість у Миколаєві, адже це місто рідне як для тебе, так і для мене?

О.М.: Нас не дуже любили, ми були нахабними, схильними до епатажних акцій. Так нас сприймало, і небезпідставно, старше покоління. При вступі до Спілки за нас із 40 проголосувало лише 9 чоловік. Та завдяки запрошенню правління Спілки у Києві ми достатньо впевнено поступили. Хоча в очах старшого покоління ми так і лишилися «поганими дітлахами».

В.К.: Гіршими за Чука і Гека, персонажів Аркадія Гайдара?

О.М.: Гіршими. Нам вже під п'ятдесят, але присмак такого сприйняття лишився й зараз.

Лиманом, у бік Миколаєва, йде новенький балкер, йде порожняком, виблискує на сонці червоним корпусом. Понад сотню років тому у

зворотному напрямку, але тим самим фарватером йшов новенький, щойно збудований, панцерник «Потьомкін» на ходові випробування в Чорне море. У складі екіпажу був матрос Вакуленчук... Кажуть що тут, на березі, достатньо колупнути пісок носом черевика і знайдеш уламок давньогрецької кераміки. І якщо це не килик, пеліка, ольпа чи амфора - журитися не варто, знайдеться козацька люлька часів облоги Очакова. Ой і багато ж люльок загублено у цих очеретах! Тарас Бульба того б не схвалив... Але! Продовжуємо розмову

В.К.: Вже десять років ти викладаєш в Університеті культури і мистецтв, у його Миколаївській філії, що скажеш про викладацьку діяльність? Як складаються стосунки з студентами?

О.М.: Систему викладання безумовно треба реформувати. Освіта сьогодні просякнута рудиментами радянської доби, не відбувається якогось оновлення. Але з молоддю цікаво працювати - вона бадьора, збуджує, активно відгукується. Із студентами ми робили багато мистецьких акцій у Миколаєві, у Києві. Під час Помаранчевої революції влаштували акцію «Схід і Захід - єдині» у Миколаєві, на вулиці Радянській. Студенти реагували екзальтовано - «Олексію Віталійовичу, а давайте ще щось забацаєм! Тільки скажіть!» Молодь треба підтримувати, особливо у сучасній ситуації, адже художники зараз нікому непотрібні, як такі. Як нам з тобою, Володя, у свій час допомагав Андрій Антонюк своїм словом, своєю живописною практикою, так і ми маємо продовжувати, безкорисливо віддаючи свої сили і можливості молоді.

В.К.: Кому цікавіше вчитися - нам тоді, чи нинішнім студентам зараз?

О.М.: Все залежить від викладача.

В.К.: А як гадаєш, коли була більша потреба у художниках, двадцять років тому чи сьогодні?

О.М.: Тоді була потреба в ідеологічних одиницях з мистецькою освітою. Блиск і злиденність ідеологічних настанов тієї доби... Зараз художник отримує свободу і, одночасно, власну непотрібність. Слово «свобода» стає синонімом слова «непотріб». Але романтиків ніколи не бракує, тим паче серед молоді. Взагалі, сьогодні мистецтво перетворюється на процес самопоїдання, це просто циклічність розвитку мистецтва. Можна

розглядати наш час, як накопичення матеріалу, який згодом вибухне. Зацікавленість до визначених видів живопису йде хвилями. На якійсь хвилі ти стаєш популярним, актуальним художником, потім - відносно затишшя. Але через років 10 - 15 ти знову станеш актуальним. Я все ж таки інтроверт, мені найбільш цікаві свої внутрішні переживання. Мистецтвом треба займатися щільно, серйозно і не дивитися на те, що відбувається навколо тебе, хоча і це цікаво. Мені подобається східна мудрість: « Сиди спокійно на березі ріки, роби свою справу - і вниз за течією пропливе труп твого ворога».

В.К.: Чи справдилися сьогодні ті сподівання нашого покоління, ті відчуття, з якими ми починали свій шлях?

О.М.: Тоді був час романтиків - ми отримали свободу, ми вийшли з підвалів, з тих майстерень, ми будували свою країну і своє мистецтво. Але грошова система багатьох пригнітила, Захід зацікавився новим мистецтвом і всі туди рвонули, гублячи шарм українського сучасного живопису, втрачаючи дуже багато від свого бажання бути зрозумілим на Заході. Власне, наше покоління проіснувало дуже довго, років 15, тільки зараз з'явилося нове покоління. А от у середині 90 – х одне покоління було просто «убите». Молоді художники у середині 90 – х були просто втрачені, частково долучилися до нашого покоління...

В.К.: Вони про себе не заявили?

О.М.: Так. Не заявили, як покоління.

В.К.: Були інші варіанти розвитку подій?

О.М.: Я гадаю ніяких варіантів не було. Наше покоління підсвідомо створювало нову ментальність вільної України з своїм розумінням її самостійного, а не колоніального статусу. Це спричинило з одного боку - цілісність покоління, а з іншого боку - різнобарв'я, спроби заповнити «білі плями» в історії країни і її мистецтва. Ми вважали себе творцями нової ментальності, ми відчували себе «геніями» і «героями», можна в лапках, а можна і без. А зараз час і молодим заявити про себе.

В.К.: Ти вважаєш, що у нового покоління цілком відмінне відчуття того, чим має художник займатися зараз?

О.М.: Вони вже художники вільної держави, громадяни незалежної України. Для нас це було героїзмом, для них це даність, нормальна практика європейської країни. Поняття героїзму їм не властиве і не потрібне, вони займаються просто мистецтвом.

В.К.: Що є для тебе творча праця на пленері?

О.М.: Насамперед, це вільне змагання різних мистецьких напрямків, представництво різних шкіл. Навіть незважаючи на те, що не всі пишуть пейзажі. Художники мають змогу спілкуватися, виходити з контексту свого міста, розсунути горизонти. Це надзвичайно важливо для провінційних художників, провінціали дуже «філософічні», зосереджені на глобальних ідеологіях - і цим цікаві.

В.К.: Це пов'язано із більш повільним ритмом провінційного життя?

О.М.: Так, це добре і погано водночас. Це просто традиція, обличчя провінційного мистецтва. Я вживаю слово «провінційного» у позитивному сенсі, у добу постмодернізму не має понять «вершини» чи «центри», є особливості територій.

В.К.: Миколаївські художники останнім часом активно заявляють про себе на загальноукраїнській арені...

О.М.: Обличчя миколаївської спілки визначив Андрій Антонюк, подальші покоління підтримували той рівень, ту планку, яку встановив Андрій. Наше покоління і молодші: Дмитро Молдаванов, Яків Булавицький, Рустам Мірзоев. Кожне покоління представлене двома - трьома дуже активними, цікавими художниками і для Миколаєва такої кількості цілком достатньо, більшої кількості геніїв місто не переживе.

В.К.: Чи можна говорити про миколаївський мистецький осередок, як про певну цілісність?

О.М.: Ми робили виставку разом із молодими художниками і жартома спробували сформулювати, що нас об'єднує, чим ми відрізняємося від решти художників, адже кожне покоління по-іншому відчуває живопис. Зійшлися на слові «душевність». У нашому середовищі визнається жорсткий, різкий, парадоксальний живопис - але душевний.

В.К.: Отже, миколаївці - лірики?

О.М.: Немає визначення школи, але є ставлення до оточуючого простору - душевність, доброта, ліризм.

В.К.: Важливим чинником формування образотворчої системи будь-якої країни є географія, природне довкілля...

О.М.: Україна, як на мене, оптимальна за обсягом і компактністю, вона не маленька і не велика, від Ужгорода до Донецька можна за добу доїхати. Я люблю гори Криму і Карпати, чернігівські ліси, південні степи і лимани. Тут є все для життя і творчості.

В.К.: І за кордон не треба їхати?

О.М.: Не треба! Можна спокійно існувати без усяких комплексів меншовартості. Давно вже треба заспокоїтися.

В.К.: Які напрямки в мистецтві, які епохи впливали на тебе найбільше?

О.М.: Я б виокремив Відродження, Романтизм, з вітчизняної історії - добу Бароко. Епохи переломні, немає усталеної стилістики, все бурлить і розвивається, існує стан енергетичного напруження.

В.К.: Над чим зараз працюєш, які подальші плани?

О.М.: Зараз йду повільно і важко, важко себе формулюю - 50 років це переломна фраза, далі навряд чи щось зміниться. Тому треба добряче підготуватися до ювілею, можливо створити себе як нову особу, і тоді вже спокійно до ста років прожити, померти спокійно...

В.К.: Тож дозволь подякувати за розмову і сподіватися на наступну - до 100-літнього ювілею!

О.М.: У цих очеретах?

В.К.: Отак!

Квітень 2008 року

Український вектор і одеські реалії

Університетські квартали у центрі Одеси: вулиця Пастера, Наукова публічна бібліотека, комплекс будівель Медичного університету, поруч Художній музей і Новий ринок... В майстерні Стаса Жалобнюка ведемо розмову про український живопис в Одесі, його adeptів і шанувальників. За вікнами залитий сонячним світлом двір, у дворі припарковані автівки й жодного дерева, безліч інтенсивних золотавих рефлексів ковзають стінами будинку. На варті уваги антикварів столі натюрморт, гідний визнання найвишуканіших гурманів...

Володимир Кабаченко: Український живопис межі століть, художники Одеси в мистецькому просторі України, – як це сприймається сьогодні, адже у часі це співпало з періодом формування нинішніх сорокарічних живописців?

Стас Жалобнюк: Важко сказати, скажу так: це було часом визначення власної особистості, усвідомлення родинних витоків, мій батько з Вінничини – я щораз повертаюся до витоків. Так само я повертаюся до витоків у своєму живописі. Мене бентежить ця тема, а далі зазвичай підключається фаховий досвід, якісь рефлексії, враження, якісь матеріали живопису: фарби, дошки, фанерки.

Українство в Одесі... Зараз це взагалі дивно виглядає, Одеса, якщо це порівнювати з іспитом, цього іспиту на українство не складає. Я йду вулицею, я спілкуюся з перехожими, щось там підслуховую, але бачу – іспит не складає, не відчуває, ну немає почуття чогось рідного. Я розумію що це наслідки колоніального статусу, потужної пропаганди з того боку, це давній досвід маніпуляцій. Ну й звісно, самому треба розмірковувати, аналізувати. Це щоденна важка праця, це робота яку одесити не хочуть виконувати.

Щодо українства у живописі: був Юрій Коваленко, але його сприймали як якогось діда-казкаря, чи казковий персонаж. Ну й він виглядав якось так... Достатньо розглянути пару Губар-Коваленко, ну як Олег Губар з його «руцьким міром» ставився до Коваленка – як до української казочки. Ну добре, ми берем тебе до нашого світу – будеш лісовичком екзотичним. А ми демонструємо

красу гри – бачте, у нас є і українці. Але при тому Коваленка понизили, перевели з категорії суперваговика у найлегшу категорію. Це зміна статусу – ти можеш бути українцем, але ми будемо визначати твоє місце. Твій статус – розважати нас. А давайте по-чесному: що було зроблено, що було знищено, скільки українського було в Одесі знищено. По-чесному згадаймо все, а не тільки ліричні моменти. Коли бабуся звертається до продавчині українською, то їй можна, а як я – так ні. Це викликає в неї подивування – молодик, належно одягнутий, звертається українською – на нього підозріло дивиться вся черга: «Ну як так, ти ж не бабуся!». В Одесі можна говорити українською, але бабусям – тоді це нормально, або на рівні приколу – тоді можна.

В.К.: Є ще одна категорія крім «бабусь», – «заробітчани». У аборигенів це викликає зацікавлення: «Ти звідки приїхав?»

С.Ж.: От-от, я кажу: «Мені шкарпетки, будь ласка!», а у відповідь: «В гості приїхали?», кажу: «Я з Пастера!», у відповідь: «Шутіте!» Якщо тут є живопис український, є й дивне до нього ставлення. Давайте глянемо з іншого боку – у всіх нас українські паспорти...

В.К.: Графу «національність» нам ще Кравчук відмінив у 93-му році, тепер ми всі українці, але новий український паспорт не став сертифікатом якості його власника.

С.Ж.: А звідки той Кравчук і де його партквиток? Він працював головним ідеологом партії яка нищила все українське. Але я маю свою тему, я її малюю. Раз на рік я їду до Києва на «Artweek» і розумію що мій живопис сприймається як одеський дуже важко.

В.К.: Чи під час подорожі виникає питання: «Чому говориш українською, якщо приїхав з Одеси?»

С.Ж.: На мову не звертають уваги – як хочеш так і розмовляєш. У «київському казані» про це не питають, я так розумію що Київ більш цілісний у сприйнятті українського.

В.К.: Ти навчався в училищі на межі двох століть, чи мав можливість отримати освіту українською?

С.Ж.: Ще й про школу скажу, бо пішов до школи ще за радянських часів – тоді дуже модно було не вивчати українську мову. Не вивчали її діти військових і ті,

що того домоглися – це тоді було дуже круто. Щодо училищної освіти – мій викладач Валентин Захарченко використовував українську у навчальному процесі, але решта – це щось інтернаціональне, але російськомовне. На той час я не переймався цим питанням. Все залежало від того з ким спілкуєшся, були епізоди спілкування з Юрієм Єгоровим і Володимиром Власовим. Пізніше, коли почав розмірковувати над темою дипломної роботи, вийшло так що познайомився з Володимиром Федоровичем Цюпком, він багато розповідав, це допомогло мені відчути колір, – те що він розповідав було набагато цікавіше ніж те, що було в училищі: невідомо хто ти, невідомо що ти.

В.К.: А як, на твою думку, пов'язувалося те що розповідали Захарченко і Цюпко з тим що вони малювали?

С.Ж.: Дуже цікаве питання! Як на мене, українства у живописі Захарченка немає й близько. А у Цюпка ця напруга, цей вибір кольорів – це дуже по-українські, але це абстрактний живопис...

В.К.: Національне і абстрактне – речі, що не поєднуються за визначенням.

С.Ж.: Так, але такий приклад наведу: я поклав кілька трипільських глечиків на український рушник і кажу Олегові Волошинову: «Пасують? А от античний горщик тут буде зайвим!» Проходить певний час і у мене з'являється якийсь малий рушник, на ньому птах античний. Я його поклав і все гарно поєдналося. Та я зараз про інше. Абстрактний живопис нинішній, не заглиблюючись у глибину віків, було започатковано Кандинським і Малевичем. Це мистецтво супроводжувалося текстом. Абстрактний живопис потребує текстового супроводу. Сам по собі живопис як флюгер, його можна сприймати будучи освіченим і налаштованим. Текст може подаватися як від художника, так і від теоретика чи глядача, його тлумачення є слабкою стороною – я так розумію природу абстрактного живопису,

В.К.: Але ж абстрактний живопис може бути задекларований як національне образотворче мистецтво, та від того сутність абстрактного мистецтва лишається без змін, незалежно від того хто перший підійшов до мікрофону та цікавіше розповідає – куратор, теоретик чи митець.

С.Ж.: Я до того що абстрактний живопис завжди вимагає декларацій, якщо смислового контакту не відбувається живопис стає банальним дизайном. Це дуже ефектно виглядає: я відвідував виставки об'єднання «Мамай», знав про

декларацію що додавалася до виставки. Також я бачив виставки абстрактного живопису за кордоном – там такий самий живопис...

В.К.: І декларація також?

С.Ж.: Ні, у якості тексту там було крісло, синє крісло в інтер'єрі виставки. Крісло і абстрактні роботи подавалися на одному смисловому рівні – це класно виглядало: замість декларацій меблі, ніякого національного контексту. Стилістика стилістикою, та найважливіше – це стиль життя, побут. Ти даєш інтерв'ю – ти щось декларуєш, ти у щось одягаєшся – також щось декларуєш. Ми у цьому процесі, наявні всі ці складові. Втім, я вже не знаю – це залежить від трактування: у якій колекції буде моя робота, у якому контексті колекціонер буде розповідати про мій твір, яке буде сусідство – чи впишеться твір у інтер'єр, які будуть публікації. От приміром як Тарас Максим'юк, його цікавлять історичні постаті, – ти розумієш що все вже пішло, що немає вже Михайла Жука, але є захоплення постатями українських митців, історією української культури, археологією і в Одесі це спрацьовує. Згодом розумієш що все це просякнута українськістю і за тим стоїть труд усього життя, хоча й для сторонніх спостерігачів не відразу зрозуміло що це. От як з Жуком – не відразу розумієш що це все пов'язано: колір, пластика, символи, стилістика українського модерну. Попри пунктирність лінії українського життя Одеси, його фрагментарність, – це мистецтво збуджує, надихає. Можливо згодом якісь дослідники нас усіх нас об'єднають в якомусь переліку, але зараз ми перебуваємо у гущі подій – я відчуваю пульс. Щось спалахнуло і згасло, тоді знову спалах – загальної об'єднавчої програми немає.

Чесно кажучи, мені дружина дуже допомагає, вона молодша за мене на 15 років, вона мені каже: «Починаймо вдома говорити українською!» Ми разом за це взялися і пішло: освітні програми, словники, літературні зацікавлення.

В.К.: Повернемося до формування Жалобнюка-художника?

С.Ж.: Мене сформував Одеський художній музей. Ота його стара експозиція від Галкера, що так чітко була зроблена. Зараз я чекаю коли закінчиться оцей аматорський фестиваль від нинішнього музейного керівництва – стару експозицію треба повернути, вона була дуже чітка і логічна, ретельно задокументована. Експозиція наочно демонструвала звідки і як відбувалося те мистецтво, як воно змінювалося у процесі розвитку. Я там навчався. Я там

почав розуміти ще будучи студентом – щось не так, щось не те. Я йшов і дивився картину Миколи Ге «Що є істина?»

В.К.: Хочу уточнити в режимі віртуальної подорожі музеєм: чиї твори справили найяскравіше враження під час навчання в училищі?

С.Ж.: Коли навчався приваблювала сентиментальна ліричність, насамперед робота Левітана «Восени». Мене заворожувала ця робота, таке відчуття що наче вона ганчіркою брудною зроблена – така легка. Там дуже переконливо узята тональність, відчутно живопис. А ще Єгорова дивився багато, годинами простоював біля робіт Головкова – ота його калюжа запам'яталася на все життя, так все просто і точно. Було зацікавлення Нілусом, а ще – Кримвим, його зимовим пейзажем, а от Рериха я тоді не відчув, згодом сподобалася картина Серебрякової «Жнива».

В.К.: А на другому поверсі?

С.Ж.: Так, там Глущенко, Шовкуненко – вони були закохані у творчість майстрів Ренесансу, як я розумію. А ще етюд оголеної натури роботи Лебедева, твори Синицького і Шелюти – там таке відчуття світла, це надзвичайно важливим було для мене. Ще я був закоханий у роботи Фрейдіна, мені здавалося що я так ніколи не зможу зробити. От як приміром дивишся роботи Слешинського чи Попова – нібито все зрозуміло, а от як це робив Фрейдін – незбагнено. Я дивився, вивчав, сприймав це як експеримент: він ці шари фарби накладав, зрізав, робив якісь уточнення... Останнім часом я до музею не ходжу.

В.К.: А поза музеєм, за межами України що приваблювало?

С.Ж.: Були автори, творчість яких ми вивчали, вони мені подобалися, я розумів що буду використовувати певні технічні прийоми, здобутки цих авторів. Але були й автори, які мені дуже подобалися, але щодо користування досвідом... От, наприклад, Анрі Матісс – я нічого в житті не зробив такого що б нагадувало його творчість, це наче з іншого світу, це інша вагова категорія. Взагалі не можу збагнути як то можна робити. Ще одне захоплення на все життя це іспанський художник Антоні Тапієс – я мав змогу переглядати його роботи коли жив у Барселоні. Я зрозумів що це не абстракція, що це каталонське відчуття – його родина була задіяна в русі за незалежність

Каталонії. Це як у Гарсія Лорки – як зачиняють вікна і накривають дзеркала, а іспанці відкривають...

В.К.: Зневага до смерті, гра зі смертю – така вона еспанська вдача. В інших країнах смерть – це все, вона приходить – завіса падає, в Еспанії навпаки – піднімається. «Направду живим є тільки мертвий, вид його раниць як лезо бритви» – казав Гарсія Лорка.

С.Ж.: Як на мене, це відчуття пов'язано з коридою, корида – свято смерті.

В.К.: А інші барселонські знаменитості: Пікассо, Гауді, Далі?

С.Ж.: Ну ще – Міро. Гауді – звичайно, але не можу назвати його близьким, хоча й те що він зробив на мене справило неймовірне враження. Коли дивишся Міро десь у музейній колекції чи друкованому виданні – це одне, а коли бачиш його твори у Барселоні – це переконливо, ти розумієш що це так а не інакше. Це дуже ясно, дуже чітко – там, на його землі, в оточені тієї архітектури, у тому середовищі.

В.К.: А якщо згадувати не тільки каталонців, але й інших еспанських художників?

С.Ж.: Ель Греко насамперед, його дуже люблю, вивчаю, дивлюся. А ще – Гойя, хоча й не знаю чи доречно використовувати тут слово «подобається», це відчуття жаху, як він його передає – нинішні автори фільмів жахів відпочивають. Я йду більше від відчуття коли мене щось цікавить. Мене приваблює коли автор точно відтворює ситуацію. Мені подобався Гоген, я його переглядав доволі. Згодом подобався Марке – я відчув що буду його дивитися принагідно. Для мене історія мистецтва – це спалахи, це окремі спалахи до яких повертаюся, вони знову з'являються в моїй свідомості.

В.К.: Ми згадали період навчання: той час, прізвища, емоції. Зараз, 20 років потому, якісь правки є? Які пріоритети в мистецтві для тебе на першому плані нині?

С.Ж.: З цими уподобаннями, це як перша любов – так воно все відбувалося. Зараз вже немає того відчуття, але так приємно його згадувати... Зараз я переглядаю свої тодішні враження – тоді для мене історія мистецтва закінчувалася концептуальними штуками, грантівським мистецтвом, корпоративними проектами: хтось це візуалізує, хтось це адаптує до місцевих

реалій і починається гра на гроші – ті проекти математичні, все розраховано. Тоді мені казали: ти ж не сповідуєш віру «наших хлопців», нащо тобі хвилюватися – нині емоції зайві. Та я з цим не погоджуюся – мене мистецтво хвилює. Якщо мистецтво не хвилює, воно стає дизайном – тим співвідношенням мас, фактур, кольорів. Це зручно для сприйняття, це нічого не вимагає від глядача – хіба що глядачеві треба відповідно вдягатися, бути частиною дизайну. Останнім часом я повертаюся до старих майстрів – це пов'язано з подорожами Європою, це дозволяє переглянути давні уподобання. Колись я був закоханий у живопис Єгорова... потім була виставка, яка мені не сподобалася, було багато повторів сюжету – мені здалося що треба було залишити 1-2 роботи ніж показувати 10 робіт про теж саме. Мені імпонував Філіпенко своїм академічним підходом до живопису: начерк-початок, тональний рисунок-базове рішення, далі працяю на полотні. В нього було розуміння живопису як раціональної конструкції. Я в житті, у своїй праці такий підхід не використовую, я надто емоційний. Мені здається що деякі роботи можуть взагалі загинути внаслідок такого підходу, технологічно це не витримує іспиту часом. Це як кубісти клеїли ганчірки, деревину, папір – те пожовкло, це поблякло. Це життя твору, він змінюється у часі, поновлювати його немає сенсу, він буде руйнуватися й надалі. Це карб часу. У якомусь сенсі я також до цього дотичний – живу у руїні, відчуваю цю руїну. Вона триває з часів Богдана Хмельницького досі. Є вона і у живописі – я її демонструю, цю непевність. Водночас я пишаюся своїм народом, може це виглядає пафосно, та мені подобаються ці спалахи, прозріння, злети, падіння – ми всі так живемо.

В.К.: Наша Руїна як і наш Пафос лишаються незмінними протягом століть.

С.Ж.: Так, інші народи це вже забули, ідуть собі як на роботу: статус, гарантії. У них вже дизайн – у нас ще бароко, Мазепа його профінансував і прижилося. Пафос супроводжує протягом життя. Я не знаю що за цим стоїть і як я буду виглядати якщо доведеться платити по-справжньому, власним життям. Пригадую Гарсія Лорку – завіса впала, це лише початок... Як це сприймали кати поета, такі ж самі іспанці – а ніяк, розстріляли та й годі. У катів відчуття лірики відсутнє: є механіка і план дій. Краса у тому як буде виглядати страчений поет, як народжується легенда... тому на питання: «У якому стилі Ви працюєте?» відповідаю: «Український пафос!»

В.К.: Драматизм ситуації породжує драматургію твору і заперечення дизайну, як вектору.

С.Ж.: І провокує занурення у живопис!

В.К.: А яку б роботу повісив у віртуальній експозиції власного музею?

С.Ж.: Я маю твори Волошинова, Зільберберга, Наумця, Власова, Тихолуза, є й малюнки Єгорова, Сичова, Алтанця, Лісовського – отже щось є, є що експонувати.

В.К.: А що хвилює зараз?

С.Ж.: Пам'ять. Я намагаюся з'ясувати для себе факти історії, національні трагедії, поразки і перемоги – осмислити, пережити це емоційно ... Люди зі здоровим глуздом кажуть мені що не треба так занурюватися у минуле, але ніхто не підкаже наскільки треба занурюватися у сьогодення, як треба полювати на майбутнє – це мої власні відчуття. Коли починаю згадувати – не можу визначити межі, не можу зупинитися, далі занурююся в особисту депресію, тоді намагаюся з неї вийти і ніхто не підкаже яким чином. Я не знаю як працюють дослідники архівів, роздивляються фото людей, документи, свідоцтва людського болю. Розумієте про що я: обрав живопис, мене пече проблема знищених – війна не закінчена допоки не похований останній загиблий солдат. А війна не припиняється – нам треба забути про це чи пам'ятати? Кількість, скільки ми повинні про це говорити? Як ми маємо це пам'ятати?

В.К.: Хотів би почути що думає з цього приводу твоє покоління, чи збігаються твої відчуття з міркуваннями твоїх ровесників.

С.Ж.: Зараз я живу усамітнено, переймаюся своїми дослідженнями, переглядаю те що вже зроблено, уточнюю якісь речі. Якщо чесно, я не знаю про що думає моє покоління. Я розумію те, що дуже важливо відчувати що ти з кимось разом. Не знаю чи це нормально – чи не нормально, але я не відчуваю окремішність свого покоління. Колись Лариса Павлівна Колесніченко сформулювала це так: «ти одинак», мені це сподобалося – не треба мені з кимось бути. Коли працював у майстерні на Садовій, там постійно були люди: Дульфан-молодший, Лісовський, Войцехов заходив. Зараз цього немає, але

мені й так добре – є мій уявний глядач, якому можу продемонструвати свої досягнення.

В.К.: Яким ти його бачиш?

С.Ж.: Мій глядач... коли Україна стане набагато менша за розміром ніж нині, коли її залишиться небагато, але це буде країна свідомих особистостей, з культурою і мовою там буде все гаразд – сподіваюся Одеса там буде і мої шанувальники також. Одеса – українське місто, то чому потрібна звитяга щоб робити український живопис? Звичайно, постколоніальна ситуація швидко не минає, це як юдеї сорок років блукали пустелею під проводом Мойсея.

В.К.: Власного Мойсея у нас сьогодні немає, у чужинців свого пророка чи власного розуму не позичиш...

С.Ж.: Як на мене, це добре – ми самі маємо спалахувати, чужі пророки вимагають послуху, не терплять зауважень. Ми всі – самі собі Мойсеї. А ще нам треба порівнювати – що відносно чого у нашій історії. Нам здається що лише у нас так і порівнювати немає з чим, бо нашу історію не можна порівнювати з чужинськими історіями – у нас все інакше. Нам треба усвідомити своє окреме місце, свій шлях. Із живописом так само, адже навчаємося на якихось прикладах, щось порівнюємо. Треба почати свій живопис, а як він буде виглядати – все це у порівнянні, це складне питання. В історії мистецтв є течії, що існували протягом століть, це колективні дії, всі працювали разом – а у нас все робиться особисто. На обрії вже нова історія мистецтва – треба про це говорити. Одесі досі щастило, вона «паровозиком» дотична до великої історії – нині вона є вкрапленням у історію мистецтва України і цей стан потребує усвідомлення. Хочеш-не хочеш, але треба починати з Трипілля, можна й ще раніше – зі стрічкового орнаменту. Так сталося що в Україні проблем з вектором немає, як і з історичною спадщиною: скіфи, сармати, гуни, козаки, Данило Галицький і Володимир Великий. Як український одеський художник я маю в цьому річищі рухатися, працювати – але в мене як і у вас виникає роздратування, бо я це роблю самотужки, я не відчуваю підтримки мистецького середовища.

В.К.: А як складаються стосунки зі спільною художників, з близьким оточенням?

С.Ж.: Складні стосунки: із викладачами вистачало ускладнень, з родиною – спершу батьки зацікавилися моїми професійними успіхами, а коли зрозуміли що це спосіб життя і значне побутове навантаження, ентузіазм вичерпався. Тоді я зрозумів що спілка художників для мене вихід, що зможу заявити про себе раніше моїх ровесників. Я почав активно працювати, брати участь у виставках, у мене не було випадків коли відхиляли мої роботи. Вже на V курсі училища мене прийняли до спілки. Майстерня? Я був тоді одружений з Олесею Зайвою, вона була старша на курс, ми користувалися одною майстернею на двох. Деякий час я перебував у спілці, брав участь у спілчанських заходах, а потім перестав відчувати в тому потребу. Формально – я заборгував членські внески і мене виключили декілька років тому. Я налагодив своє життя, колись я був більш активним в Одесі, нині директор художнього музею зняв мою роботу з постійної експозиції, надалі робити там виставки не бачу сенсу. У музеї західного та східного мистецтва певний час також робив виставки, але зараз не відчуваю потреби це продовжувати. Нині я працюю тематично, створюю серії робіт і щорічно виставляю їх у Києві, серія над якою працюю зараз – «Реквієм».

2020, лютий

Вавилонська вежа постмодернізму

Замість післямови

На столі репортерський диктофон «Olimpus» та кілька касет «Panasonic» – тоненьких, завтовшки з половину сірникової коробки. Зараз таких не виробляють. Записи розмов із живописцями і графіками, власниками колекцій і музейниками, зошити із розшифрованими спогадами учасників та свідків культурних подій другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя.

Століттям раніше в Україні з'явився винахід Едісона – фонограф і, відповідно, можливість записувати та відтворювати, а згодом тиражувати записи музикантів. Цією технологією зацікавився художник Опанас Сластіон і переконав Лесю Українку та Климента Квітку скористатися фонографом для документування кобзарського мистецтва. Звичайно, можна зафіксувати кобзарський спів за допомогою друкованого тексту і нотного запису мелодій, але старі валки зберігають неповторну атмосферу студії звукозапису: кризь золотий гомін історичних дум, балад і ліричних пісень чути живу інтонацію, вимову, старече кахикання і сміх кобзарів, часом – власний спів зірки українського модерну...

Нинішні метамодернові хитання поміж модернізмом і постмодернізмом набувають інтенсивності внаслідок інформаційного вибуху, спричиненого домінуванням інтернету та соціальних медіа у щоденному житті пересічної людини. Поточні коливання визначаються хвилями медійних узагальнень стану культури з 1990-х років і до сьогодні, що прийшов на зміну модерну з його імітацією цінностей та підміною будь-чого на будь-що. Розвиток подій та варіативність версій, мінливі смисли та неявні наслідки нагадують стислий виклад інтелектуальних розваг з роману «Гра в бісер» Германа Гессе. Сьогодні зайве навіть згадувати про вміст твору – на часі мистецтво обкладинок.

Ситуацію у морі давніших протистоянь загострює гаряча фаза інформаційної війни – точку зору та орієнтири слід шукати особисто (і свідомо), залишаючись в стані пошуку між протилежними берегами. Традиційна колективна безвідповідальність (і безпорадність) радянського зразка не витримує сучасних викликів. «Bellum omnium contra omnes» – так давнє латинське прислів'я позначає день нинішній. Те, що лише вчора було маргінальним

струменем у загальному річищі колоніальної образотворчості, до того ж поділеному на стариці і заплави різнорідних ідейних і стильових орієнтацій має шанс стати (чи не стати) мейнстрімом. За таких обставин для загалу виробників і споживачів масового культурного продукту лишається стабільним лише перемінний струм «між і поза межами іронії та щирості», впевненості та сумнівів у пошуках невловимих обривів, чи за визначенням Люка Тьорнера – «ностальгії і футуризму», «інформованої наївності» та «прагматичного романтизму» (Metamodernist//Manifesto, 2011).

Мистецький краєвид козацького степу та його осмислення зазнають змін протягом життя навіть одного покоління. Визначені чинники формування мистецької генерації, як от природне середовище і культурна традиція, загальна та фахова освіта, потреби суспільства і попит на той чи інший вид мистецтва, світоглядні уявлення та естетичні уподобання поціновувачів – попри сталу структуру щораз наповнюються іншим змістом, суттєво різняться від обставин формування генерації попередників. Репутаційних втрат зазнають вчорашні авторитети, усталені концепції, визначені правила, державні інституції, творчі спілки. Загальний стан турбулентності та перманентна переоцінка досягнень радянської доби, тогочасного трактування світових мистецьких процесів ХХ сторіччя і більш віддалених у часі епох вносять суттєві корективи у поточну практику. Емоційного наповнення доробку сучасників відчутно додає економічна криза, війна, пандемія... Але, щодо порядку формування: народження і усвідомлення себе в пейзажі хронологічно передують навчання, виховання, еволюції естетських уподобань та світоглядних міркувань – усьому подальшому розвитку.

Пропоноване видання містить інтерв'ю з діячами культури записані протягом 2006-20 років. У текстах позначені місце і обставини зустрічей, збережені характер лексики учасників та особливості диктофонного запису. Частина матеріалів була надрукована у часописах «Образотворче мистецтво», «Українська культура» та «Буковинський журнал», газеті «Вечерняя Одесса» у скороченому варіанті – до книги ж увійшли повні тексти.

То про що ж співали кобзарі? Що відбувається? На це питання шукайте відповідь в собі. Де й коли? Це не суттєво: в раю чи пеклі, століття тому чи століття потому – лінійний час тут ні до чого.

Алфавітний покажчик

- Абрамов Віталій Олексійович (135)
- Авраменко Олеся Олександрівна (169)
- Айвазовський Іван Костянтинович (29,39,148)
- Алтанець Валентин Іванович (25,34,181)
- Акімов Микола Павлович (51)
- Акінша Костянтин Олександрович (159)
- Ананян Ваган Вазгенович (54)
- Андрійчук Михайло Омелянович (114)
- Андрухович Юрій Ігоревич (55)
- Антонеску Йон Віктор (133)
- Антоніоні, Мікельанджело (28)
- Антонюк Андрій Данилович (8,16-26, 148,151,170,172)
- Ануфрієв Сергій Олександрович (108)
- Аркас Микола Миколайович (127)
- Асрієв Володимир (156)
- Афанасьєв Володимир Миколайович (35)
- Ацманчук Олександр Павлович (44,45,68,152)
- Бабак, родина: Олександр Петрович і Тамара Іванівна (63)
- Бабель Ісаак Емануїлович (14,112)
- Бандуренко Євген Федорович (134)
- Басанець Валерій Лукич (30,82)
- Басанець Тетяна Василівна (110)
- Барінова-Кулеба Віра Іванівна (82)
- Барладяну-Бирладник Василь Володимирович (128,129,131)
- Бахтов Володимир Олександрович (57-66,147)
- Бахтова Тетяна Олександрівна (57-66)
- Богдан Олексій Михайлович (124)
- Богдеско Ілля Трохимович (71)
- Борисова Галина (144)
- Боровик Віталій (127)
- Бершадський Юлій Рафаїлович (68,70)
- Бетховен, Людвіг ван (55)
- Богдан Олександр (123)
- Божій Михайло Михайлович (33,34,43,44,62,63,71,133)
- Божій Святослав Михайлович (116)
- Божко Ігор Антонович (82)
- Бойчук Михайло Львович (114)

Борисюк Зінаїда Дмитрівна (95)
Борисюк Петро Іванович (52)
Боровик Віталій Гаврилович (130)
Ботвинов Олексій (91)
Брейгель Пітер (146)
Бринюк Світлана Петрівна (107)
Бульба Тарас (170)
Букашкін (Малахін Євгеній Михайлович (55-56)
Булавицький Яків Іванович (172)
Бурлюк Давид Давидович
Бучма Амвросій Максиміліанович (130)
Вакуленчук Григорій Микитович (170)
Ван Гог, Вінсент (32,53)
Ван Ейк, брати Губерт і Ян (153)
Вайсберг Матвій Семенович (107)
Васильківський Сергій Іванович (150)
Вінграновський Микола Степанович (17,19, 20-22)
Верещагін Василь Васильович (19,101,148)
Вернадський Володимир Іванович (18)
Вилкун Микола Митрофанович (128)
Висоцький Володимир Семенович (26)
Виспянський Станіслав (131)
Власов Володимир Григорович (44,151,176,181)
Власов Олексій Федорович (149)
Возницький Борис Григорович (135)
Войцехов Леонід Юрійович (108,182)
Волков Микола Данилович (114)
Волковинська Зінаїда Володимирівна (39,40)
Володимир Великий (182)
Волошинов Василь Наумович (68)
Волошинов Олег Васильович (55, 110-120,181)
Волокідін Павло Гаврилович (29,163)
Ворошилов Климент Єфремович (41)
Гавдзинський Альбін Станіславович (34,67-74,78)
Гаврильченко Юрій Никифорович (77)
Гайдар Аркадій Петрович (169)
Галкер Яків Абрамович (134,177)
Гандзюк Степан Миколайович (77,100)

- Гансова Емма Августіновна (126)
- Гарсія Лорка, Федеріко (179)
- Гаря Валерій Павлович (56)
- Гауді-і-Корнет, Антоні Пласід
Гільйом (179)
- Ге Микола Миколайович (178)
- Гессе Герман (184)
- Гегамян Валерій Арутюнович (95)
- Генендліс Аарон (68)
- Герасимов Олександр Михайлович
(162)
- Гішицький С.М. (109)
- Гландін Олексій Леонідович (68)
- Глоба Павло Павлович (9)
- Глушак Анатолій Степанович (110)
- Глущенко Микола Петрович
(33,34)
- Гнилицький Олександр
Анатолійович (31)
- Гойя Франціско (179)
- Гоген, Ежен Анрі Поль (152,179))
- Гоголь Микола Васильович (5)
- Головков Герасим Семенович
(71,76,178)
- Голубовський Євген Михайлович
(53)
- Гонтаров Віктор Миколайович
(141)
- Гончарова Наталія Сергіївна (51)
- Горб Олександр Сергійович (111)
- Горбенко Анатолій Олександрович
(79)
- Горький Максим (Пешков Алексей
Максимович) (42)
- Греков (Мартищенко) Митрофан
Борисович (103)
- Гресик Ірина Станіславівна (136-
144)
- Гризлов Павло (86)
- Грінуей, Пітер (28)
- Грушевський Михайло Сергійович
(121)
- Губар Олег Йосипович (174)
- Гудімов Павло Володимирович
(131)
- Гуйда Михайло Євгенович (149)
- Гурвіц Едуард Йосипович (88)
- Гусев Ігор Михайлович (31,83-92)
- Гумільов Лев Миколайович (57)
- Гуттузо Ренато (54)
- Дар Давид Якович (126)
- Далі, Сальвадор (85,177)
- Данилейко Володимир Григорович
(137,143)

Данилко Андрій Михайлович (9)
Данилко Панас (134)
Данило (Романович) Галицький
(182)
Дворников Тит Якович (76)
Джотто ді Бондоне (151)
Дзюба Іван Михайлович (21)
Дейнека Олександр Олександрович
(149)
Дем'янок Євген (91)
Денікін Антон Іванович (132)
Димчук Анатолій Володимирович
(27-36,116)
Диченко Ігор Сергійович (133)
Дмитренко Юрій Мелетійович
(109)
Добровольська Тетяна
Костянтинівна (25,113,114)
Добролежа Анатолій Тимофійович
(25)
Довгань Михайло Васильович (13)
Довженко Олександр Петрович
(20,72)
Дратва Ірина (87)
Дудченко Микола Якович (149)
Дульфан Дмитро Люсьєнович
(86,182)
Забочень Михайло Степанович
(129)
Забужко Оксана Стефановна (5)
Загребельний Павло Архипович
(135)
Загул Дмитро Юрійович (133)
Завгородній Анатолій
Петрович(146)
Задвицький Борис Еммануїлович
(146)
Заєва Любов Івановна (102-109)
Зайва Олеся Юрїївна (183)
Захаров Федір Захарович (73,149)
Захарченко Валентин Андрійович
(56,176)
Зеров Микола Костянтинович (133)
Зільберберг Юрій Давидович (181)
Зленко Григорій Дем'янович (130)
Зюскінд, Патрік (56)
Едісон Томас Алва (184)
Ель Греко (Доменікос
Теотокопулос) (37,179)
Єгоров Юрій Миколайович (9,28,
29,35,36,37-
47,38,68,75,103,176,180,181)
Єгорова Тамара Іванівна (25,165)
Єльцин Борис Миколайович (111)
Іванчук Андрій Пилипович (121)

Іздебський Володимир
Олексійович (104)

Іздрік Юрій Романович (56)

Жалобнюк Станіслав (Стас)
Васильович (174-183)

Жаркова (Ануфрієва) Маргарита
Георгіївна (156)

Ждаха Амвросій Андрійович
(127,130,131)

Жук Михайло Іванович
(7,128,129,131-134,177)

Каліка Семен Еммануїлович (158)

Камінський Еммануїл Абрамович
(156)

Камінський Феодосій Тимофійович
(123,127)

Камінський (Каменський) Степан
Тимофійович (123)

Кангун Мойсей Ісаакович (111)

Кандінський Василь (29,158)

Капелюшний Леонід
Володимирович (32)

Караваджо, Мікельанджело Мерізі
да (149)

Карев Олексій Єремійович (148)

Касіян Василь Ілліч (70)

Кац Адам Захарович (68)

Квітка Климентій Васильович (184)

Кибрик Євген Адольфович (25)

Кирико, Джоржо де (28)

Кириченко Степан Андрійович
(39,40)

Кличко, брати: Віталій і Володимир
Володимировичі (35)

Кнобель Михайло Зиновійович
(32,54,102,103)

Князєв Іван Іванович (147)

Коваленко Андрій Юрійович (48-
56)

Коваленко Юрій Андрійович
(9,34,47-
52,118,126,128,134,174,175)

Коваленко-Шведова Світлана
Сергіївна (55)

Ковпак Сидір Артемович (156)

Ковтурман Костянтин Кононович
(71)

Козирод Іван Іванович (129)

Козлов Володимир (141)

Колесников Степан Федорович
(29,53,71,76)

Колесніченко Лариса Павлівна
(181)

Кордонський Мартин-Вігдор
Лейбович (70)

Коренева Ганна Юріївна (53)

Коріновська Надія Григорівна (156)

Корнюков Юрій Костянтинович (146)

Корольов Олександр Леонідович (42)

Костанді Кіріак Костянтинович (17,25,28,33,36,39,71,76,163)

Костенко Ліна Василівна (11)

Котляревський Іван Петрович (5)

Котов Георгій (158)

Кохріт Фелікс Давидович (156,158)

Коцієвський Олексій Олександрович (108)

Коцюбинський Михайло Михайлович (131,135)

Кошевич Віктор (128)

Кравчук Леонід Макарович (175)

Крайнев Данило Карпович (70)

Кракалія Роман Тарасович (130)

Красна Тетяна Іванівна(149)

Кремінь Дмитро Дмитрович (4)

Крижанівський Дмитро (130)

Крикун Алла Михайлівна (51)

Крикун Галина Федорівна (129)

Кримов Микола Петрович (178)

Крижанівський Данило Якович(130)

Кропивницький Марко Лукич (130)

Криштопенко Володимир Васильович (86)

Крученко Віктор (124,125)

Куїнджі Архип Іванович (17)

Куліш Пантелеймон Олександрович (131)

Курбас Лесь (Олександр Зенон Степанович) (133)

Кучинська Олена Павлівна (56,103)

Кучер-Куцан Вадим Олександрович (75-82)

Ларіонов Михайло Федорович (51)

Лебедев Володимир Васильович (177)

Лебідь Ольга Юрївна (146)

Левітан Ісаак Ілліч (178)

Левченко Петро Олексійович (150)

Леонардо да Вінчі (119)

Леся Українка (Косач Лариса Петрівна) (9,124,184)

Лентулов Аристарх Васильович (51)

Лісовський Олександр Олександрович (154-159,181,182)

Ліст Ференц (37)

Лизогуб Андрій Іванович(130)

Ликов Сергій Миколайович (80)

Литвиненко Володимир
Миколайович
(30,35,73,114,116,149,151)

Литовкін Олексій (52)

Липа Іван Львович (130)

Липа Юрій Іванович (129)

Лоза Адольф Іванович (118)

Ломикин Костянтин Матвійович
(33,34,70,71,73,79,120,151,163)

Лорка, Гарсія (179,180)

Лукашов Євген Отарович (49)

Луценко Людмила Олександрівна
(134)

Лущик Сергій Зенонович (128,131)

Мазепа Іван Степанович (180)

Максим'юк Тарас Іванович (121-
138,177)

Малевич Казимир Северинович
(176)

Малік Олексій Володимирович

Маринюк Андрій Вікторович (108)

Маринюк Віктор Васильович (25,
30,82)

Маричевський Микола
Миколайович (13,136,137)

Марке Альбер (179)

Маркес Габріел (56)

Маркітан Олексій Віталійович
(25,96,100,168-173)

Маркушевський Петро Трохимович
(127)

Мастрояні Марчелло (21)

Матвеев Олександр Терентійович
(41)

Матісс Анрі (27,178)

Махно Нестор Іванович (14)

Меженко Юрій Олексійович (133)

Михайлів Юхим Спиридонович
(132)

Мірзоев Рустам Євнанович (172)

Міро-і-Феррі, Жоан (179)

Мельник Олександр Іванович (13)

Мещерякова Галина Семенівна (85)

Мовчан Павло Миколайович (22)

Мозолевський Борис Миколайович
(20)

Мойсей (182)

Молдованов Дмитро Іванович
(20,172)

Мороз Валентин Леонідович
(126,127,128)

Мосюк Мирослав Михайлович
(128)

Мурашко Олександр
Олександрович (134)

Мучник Леонід Овсійович (70)
Муцельмахер Мойсей Давидович (69)
Наумець Володимир Петрович (181)
Незвінський Андрій (134)
Нессі Володимир (Андрій Рибалко) (89)
Нечерда Борис Андрійович (126)
Никитин Василь Іванович (124)
Никитин Михайло Іванович (96)
Нілус Петро Олександрович (29,76,178)
Носов Микола Миколайович (79)
Носок Ігор Іванович (85)
Ольхов Олександр Васильович (145,149)
Осмьоркін Олександр Олександрович (41,149)
Островський Лев Михайлович (25)
Павлов Віктор Анатолійович (155)
Павлов Едуард Євгенович (25)
Павлюк Микола Артемович (25,41,43,70,114,115,116)
Палієнко Микола Олександрович(125)
Пархет Петро Пантелеймонович (70)
Пащенко Василь Григорович (130)
Петров Євген (51)
Пізіс, Філіппо де (55)
Пікассо Пабло (27,85,179)
Плісс Юрій Анатолійович (155)
Подліпський Стас (89)
Покиданець Віктор Богданович (25,93-103,169)
Попов Олексій Олексійович (151,178)
Постель Олександр Борисович (125)
Потьомкін Григорій (14,170)
Похитонов Іван Павлович (150,153)
Приходько Олег Костянтинівич (145-153)
Пузирков Віктор Григорович (82)
Пуні Іван Альбертович (41)
Пуссен Нікола (27)
Пургін Афанасій (70)
Пушкін Олександр Сергійович (157)
Пуха Олександр Іванович (99)
Рахманін Євген Іванович (28)
Рашковецький Михайло Маркусович (157,158)
Рейхет Віктор Йосипович (69,82)

Реріх Микола Костянтинович (178)
Репін Ілля Юхимович (39,43,69,85)
Репніна-Волконська Варвара
Миколаївна (130)
Рембрандт Хармес ван Рейн (41,81)
Різників Олекса Сергійович
(16,126)
Росляков Сергій Миколайович
(101,147)
Росовський Семен (55)
Ройтбурд Олександр Анатолійович
(31,81,87,88,157,158)
Рубенс, Пітер Пауль (27)
Рутківський Володимир
Григорович (128)
Ряшнянський Михайло Олексійович
(152)
Савадов Арсен Володимирович
(31,155)
Савченко Сергій Олександрович
(82)
Сад Василь Зіновійович (82)
Самокиш Микола Семенович (124)
Самохвалов Олександр
Миколайович (149)
Сверстюк Євген Олександрович
(21)
Серов Валентин Олександрович
(51)
Сент Екзюпері, Антуан де (21)
Серафимович Олександр
(Олександр Серафимович Попов)
(68)
Серебрякова Зінаїда Євгенівна
(178)
Сібеліус Ян (55)
Синицький Володимир
Михайлович (71,149,178)
Сиротюк, подружжя: Петро і
Єфросинья (50)
Сичов Станіслав Іванович
(33,35,102,181)
Сколибог Ілля Степанович (70)
Славін Лазар Мойсейович (123)
Сластіон Опанас Георгійович (184)
Слешинський Орест
Володимирович (118,178)
Соколов Олег Аркадійович (103)
Солнцева Юлія Іполитівна (20)
Сомов Костянтин Андрійович (43)
Сорос Джорж (88,90,157,158,159)
Сталін Йосип Віссаріонович
(16,71,123)
Степанов Микола Іванович (25,30)
Стовбур Олександр Григорович
(82)

Стороженко Микола Андрійович (150)
Стоун, Ірвінг (51)
Стрельников Володимир Леонідович (82)
Суворов Олександр Васильович (14)
Судковський Руфін Гаврилович (124,127)
Суриков Василь Іванович (38,152)
Сутін, Хайм (51)
Тальберг Борис Олександрович (42)
Тапієс Антоні (178)
Таранташ Августи Марківна (127)
Тарантіно Квентін (28)
Тихолуз Давид Наумович (181)
Тельнюк Станіслав Володимирович (135)
Тимофєєв Яків Петрович (68)
Тичина Павло Григорович (131,132,133,134,135)
Тінторетто Якопо (151)
Ткачик Богдан Іванович (141)
Токарев Валерій Пилипович (82)
Токарев Вячеслав Васильович (45,151)
Тронов Дмитро Сергійович (103)
Тронов Сергій Миколайович (103)
Тьорнер Люк (185)
Тютюнник Григій Михайлович (20)
Угаров Борис Сергійович (82)
Утьосов Леонід Осипович (14)
Фалєєв Михайло Леонтійович (147)
Фармаковський Борис Володимирович (124)
Філатов Володимир Петрович (21)
Філатов Костянтин Володимирович (149,151)
Філіпенко Валентин Володимирович (117,118,180)
Філоненко Олександра (64)
Федоров Володимир (108)
Федорук Олександр Касьянович (31)
Федченко (24)
Фелліні Федерико (28)
Франкенштейн Віктор (158)
Франко Іван Якович (14,56,124,127)
Фраєрман Теофіл Борисович (40-41)
Фрейдін Олександр Борисович (29,40,41,178)
Фрумїна Діна Михайлівна (25)

Херсонський Борис Григорович (127)

Хмельницький Богдан-Зиновій (68,180)

Хохленко Віктор Глібович (155)

Хрущ Валентин Дмитрович (29,33,102,154)

Цимпаков Всеволод Олександрович (71)

Цюпко Володимир Федорович (82,176)

Чаркін Андрій Серафимович (53)

Чебикин Андрій Володимирович (149)

Червоненко Олена Олександрівна (25)

Чистяков Павло Петрович (17)

Чичкан Ілля Аркадійович (158)

Чехов Антон Павлович (18)

Чорновіл В'ячеслав Максимович (14)

Чубинський Павло Платонович (4)

Шагал Марк (162)

Шаляпін Федір Іванович (37)

Шаповалов Анатолій Вікторович (124)

Шевельов Сергій Сергійович (129)

Шевченко Андрій Миколайович (35)

Шевченко Тарас Григорович (69,130)

Шевчук (Шеф) Олександр Вікторович (30)

Шелюто Микола Андрійович (29,45,71,73,149,163,178)

Шенкер Ілля Якович (68)

Широков Анатолій Іванович (68)

Шишкін Іван Іванович (39)

Шишко Сергій Федорович (33,34,149)

Шовкуненко Олексій Олексійович (178)

Шолом-Алейхем (Шолом Наумович Абрамович) (24)

Шолохова Катерина (55)

Шопін Анатолій Степанович (29)

Шопенгауер Артур (32,150)

Шполянський Григорій Юхимович (40)

Штігліц фон, Олександр Людвігович (40,42)

Шура Кобер і Вітя Хоменко, піонери-герої (93)

Яблонська Тетяна Нилівна (73)

Яворівський Володимир Олександрович (126)

Яворницький Дмитро Іванович
(124,127)

Яценюк Арсеній Петрович (23)

Язов Дмитро Тимофійович (96)

Ястреб Людмила Лукінішна (30,33)

Ятченко Юлій Миколайович (82)

Умовні скорочення

АН – Академія наук

ГЕС (ГЭС)– гідроелектростанція

ДХШ – Дитяча художня школа

КДБ (КГБ) – Комітет державної безпеки

ЛВХПУ – Ленінградське вище художньо-промислове училище ім. В.І. Мухіної

ЛОСХ – Ленінградська організація спілки художників

МВС (МВД) – Міністерство внутрішніх справ

МІПідІ (МИПиди) – Московський інститут прикладного і декоративного мистецтва

МСМО (МСИО) – Музей сучасного мистецтва Одеси

НКВС (НКВД) – Народний комісаріат внутрішніх справ

ОДУ – Одеський державний університет

ОРС – «Обеспечение рабочих и служащих» - відомчий підрозділ залізниці

ОДХУ – Одеське державне художнє училище ім. М.Б. Грекова

ОХМ – Одеський художній музей

СК – Спортивний клуб

СРСР (СССР) – Союз радянських соціалістичних республік

ТПРХ – Товариство південно-російських художників

УРСР (УССР) – Українська радянська соціалістична республіка

НХМУ – Національний художній музей України

ХДХУ – Харківське державне художнє училище

ХХПІ – Харківський художньо-промисловий інститут

Зміст

| | |
|---|-----|
| Замість передмови..... | 3 |
| Солодкий дим Вітчизни..... | 16 |
| Шедеври не варто шукати за кордоном..... | 27 |
| Осінній день одеського архонта..... | 37 |
| Батько і син..... | 47 |
| Реконструкція вогнем..... | 57 |
| За вікном білі хмари у сизому небі..... | 67 |
| Я намагаюся уникати авторитетів..... | 75 |
| Картина з виставки..... | 83 |
| Зустріч у місті корабелів..... | 93 |
| Музей у вікні..... | 102 |
| Ландшафт повоєнного дитинства..... | 110 |
| Я чужим себе в Одесі не відчував..... | 121 |
| Погляд з острова..... | 136 |
| Живопис – це відчуття світу хребтом..... | 145 |
| Згадуємо дев'яності..... | 154 |
| Школа – це відчуття силового поля..... | 160 |
| Український вектор і одеські реалії..... | 174 |
| Вавилонська вежа постмодернізму. Замість післямови..... | 184 |
| Алфавітний покажчик..... | 189 |
| Умовні скорочення..... | 198 |

Володимир Кабаченко

Мистецтво козацького степу

Пейзаж формує художника – художник формує пейзаж, тому цікаво вникнути у цю філософему крізь творчість художників, що нині стала мистецькою візитівкою півдня України. Життєві події і світоглядні уявлення знаних в Україні і далеко за її межами творчих особистостей – Андрія Антонюка, Віктора Покиданця, Олексія Маркитана, Юрія і Андрія Коваленків, Михайла Жука та Юрія Єгорова, Олега Волошинова і Володимира Бахтова... Спогади і свідчення мистців та їх сучасників мають документальну цінність, що дозволяє подивитися на мистецький процес очима учасників.

Підписано до друку

Видавництво