“МАМАЇ” ВОЛОДИМИРА НАКОНЕЧНОГО

Олена Годенко-Наконечна

Упродовж 3–26 листопада 2006 р. в Національному художньому музеї України було розміщено персональну виставку дніпропетровського скульптора Володимира Наконечного, на якій було представлено 31 скульптурний твір. Створено ці твори мистцем за останні 15 років.

Серцевиною виставки став проект з інтригуючою назвою “7514”, що розташувався в окремій залі. Як було зазначено куратором виставки *, “7514 – це рік, у якому ми живемо згідно з давнім українським календарем”.

Для В. Наконечного завжди було важливим осягнення національно-культурного часопростору в його плинності та цілісності, вихід на концентрований символ – багатозначний, глибинний, який би уособлював правічний український дух. Чи є в Україні сталий етносимвол, архаїчний канон, що зберігає пам’ять поколінь? Як художніми засобами висловити сутність української ментальності, дуальність якої розділена межею християнізації? Розмірковуючи над тим, що змінюється все, але незмінним залишається дух предків, скульптор вийшов на образ, що стоїть біля витоків української та, можливо, й усієї індоєвропейської культури, – образ першопредка Мамая.

Мамай – чоловіче віддзеркалення матері, берегині; воїн, батько роду. Степові, курганні статуї в народі називалися Мамаями. Відомий нам запорізький Козак Мамай – це доволі пізній і канонізований образ. Насправді він прийшов до нас із історичної далечини, з архаїчної давнини і літ йому багато тисяч. Це він зберігає дерево Роду. Страж і охоронець, Спаситель і мандрівний самотній лицар. Він вічний. Таким уявляє його автор проекту. На думку скульптора, дохристиянська традиція не перервалась у новому православному, зокрема козацькому середовищі, не повинна вона перерватися й нині.

Про Мамая, про Козака Мамая, написано багато, проте й досі його образ до кінця не розгаданий. Він – ніхто, і він – усе: тотем, богатир-першопредок, вояк-жрець, (б)рахман, волхв, киян, кобзар, характерник, козак-запорожець. Це все – його імена. Чи не тому всі бронзові твори проекту (не враховуючи пластикової інсталяції “49 Мамаїв”) не мають назв; кожна – просто пронумерована “композиція”). Нумерація серії – неначе привід для її продовження, що відповідає задуму автора. Для нього ця серія не має закінчення, як немає меж існування образу Мамая.

Проект “7514” складається з дванадцяти творів серії “Мамай”: одинадцять бронзових композицій та одна скульптурна інсталяція (матеріал – акрил, смоли). На Сході побутує ідея “тисячі Буд” як безмежності його втілень. Українці ж століттями вшановували свого “лицаря Правди”, свого духовного оберега. Знаємо передусім мальованих Козаків – чи не в кожній староукраїнській хаті висіли народні картини “Козак Мамай”. Почавши серію “Мамай”, Володимир Наконечний ніби говорить нам, що на часі відродження й множення скульптурних Мамаїв: малих і великих, твердокам’яних і пластичних, традиційних і сучасних.

Тема Мамая у творчості В. Наконечного не нова. Ще напередодні проголошення Незалежності, коли він працював над пам’ятником видатному історикові Дмитру Яворницькому для Дніпропетровська (як переможець конкурсу на кращий монумент ученому й першому директорові Дніпропетровського історичного музею, що носить його ім’я), зародилися мотиви “Кобзар на коні” (1987), “Великий Мамай” (1990) тощо.

Ще один образ Мамая під небесним

покровом Богоматері-Берегині (цей мотив став основою "Композиції II" експонованого в музеї проекту) з'явився у процесі роботи над ескізом монумента для київського майдану Незалежності під час конкурсу до 10-ї річниці незалежності України. Тоді, у 2000 році, скульптор чітко усвідомив, що Мамай символізує саме Україну, все те, що є корінним, національним та водночас тим, що пов'язує країну з усім світом і навіть Космосом. Це витвір українського генія, викристалізувана віками дума народу про свою сутність. Нічого подібного скульптор не бачив у інших слов'ян та інших народів. На думку художника, цей національний персонаж єднає прадавню історію України з новим, козацьким, часом і новітнім, сучасним, етапом та спрямовує свою ходу в майбутнє. Козак Мамай несе божественне начало, знак вічності та безсмертя, героїчне та жертовне. Не можна сприймати його поверхово лише як символ козацтва, бо він утілює образ усього народу, уособлює народну велич і пісню, життєдайну силу, міць духу, незламність волі, зосередженість на своїй долі.

Для В. Наконечного принципово бути українським національним художником, а не художником Всесвіту, бути зрозумілим пересічній українській людині, яка відгукується на архетипові знаки-символи, бо зберігає їх в генетичній пам'яті. Мамай для українця має виступати в ролі "подразнювача", що пробуджує самосвідомість. (Митцеві цікаво було спостерігати позитивну реакцію простих глядачів на його роботи під час їх створення та ознайомлюватись з відгуками відвідувачів виставки в НХМУ, серед яких були щирі висловлювання на кшталт: "Воістину справжнє мистецтво здатне підіймати національний дух до, здавалося б, недосяжних вершин. Гордимось, що живемо у країні з такою глибокою історією...").

Саме в канонічному зображенні сидячої постаті співця-лірника-кобзаря прочитується національний ментальний тип українця. Мамай у пошуках істини й краси заглиблений у себе, у явний світ природи та потойбічний світ таємних знань. Проте колись він, напевно, був героєм-вершником. Тож його втіленням може бути й вождь, як у "Композиції I", образ якого навіяний відомими арійськими прототипами – "Керносівським ідолом" (з колекції Дніпропетровського історичного музею) та "конеголовим скіпетром" з курганів на Дніпропетровщині та Одещині. Реалістичним віддзеркаленням такого, вирішеного узагальнено й умовно, героя та втіленням надзвичайних здібностей воїна-характерника став інший – чотирирукий ідеальний лицар з "Композиції IX". На відміну від обох так званий "курганний" Мамай ("Композиція VI", власність НХМУ) – позачасовий, недосяжний, у позі медитації, наче обвітрений, серед поля – виглядає вічним охоронцем спокою тих, хто спочив.

Виставка В. Наконечного в Києві – перша його персональна, й одразу в престижному музеї. Крім того, що скульптор тим самим відзначив свій 50-річний ювілей, він своїми творами представив регіон, де живе. (Недарма його проект пройшов за підтримки Дніпропетровської облдержадміністрації, про що свідчили вихідні дані поліграфічної продукції до виставки).

В. Наконечний, уродженець Вінницької області, відкрив на Дніпровських землях нові для себе враження. Тут знайдено цікаві археологічні артефакти від часів кам'яної доби до часів Скіфії (чого варті вже згадуваний ідол з Керносівки або золота пектораль з Товстої могили); на місці передмістя Ігрені (козацької Огріні) знайдено залишки давньоруського міста, яке так і не відродилося після татаро-монгольської навали, а чого варта козацька старовина: шість із восьми Запорозьких Січей були розташовані на території області. Неможливо не поринути в цю історичну глибочину митцеві, який опинився тут у зрілому віці – після закінчення навчання в Києві (три роки в Республіканській художній школі ім. Т. Г. Шевченка та шість у Київському державному художньому інституті на скульптурному факультеті).

Саме тоді, на початку свого мистецького шляху, В. Наконечний замислився, яка вона – українська скульптура; чи склалася її доля та особливий, національний за духом і формою, почерк: від часів "глиняного Трипілля", скіфського золота, дохристиянських кам'яних та дерев'яних стел – арійських, скіфських, половецьких – до християнського та

народного різьбярства й до сучасної пластики. У цьому поступу пластичного мистецтва є своя логіка, свої характерні особливості, з якими не може не рахуватися сучасний майстер.

Попри археологічні асоціації, на виставці В. Наконечного нема відчуття простої історичної реконструкції. Автор, який давно визначився у своїх уподобаннях, відштовхуючись від міфопоетики української минувшини та традицій національної пластики, прямує своїм неповторним шляхом. З одного боку, він прагне художніми методами кодувати інформацію, використовуючи символічну мову, співзвучну образам праукраїнської старовини, а в інших випадках – створювати правдоподібні, достовірні персонажі з тонко проробленими деталями антуражу: кобзою або люлькою, шаблею чи луком зі стрілами. (Такими конкретними та портретними є, зокрема, Мамаї з "Композиції VII" та "Композиції VIII"). Але щоразу скульптор піднімається над реальністю, буденністю до знакового звучання, у цьому йому допомагають прийоми народнопісенної поетизації, особливо в "Композиції X", де Мамая супроводжує казковий кінь, а над ними височить куляста крона казкового дерева.

Деякі Мамаї Володимира Наконечного статичні, узагальнено-монументальні, силуетні, з "розмитими" рисами обличчя, в застиглій позі "по-східному" (такий, з "Композиції III", потрапив на плакат та запрошення), інші – активні, рухливі, проте у стані зупиненої дії, у дусі традицій народної картини. Наприклад, у "Композиції XI" ідея пробудження – Пробудження до духовного життя – вирішена як перемога над світом зла й наживи, уособлених чортом, що скорчився під ногами Мамая, котрий, не вимаючи люльки з рота, стоячи на одній нозі, готується сісти в позу лотоса, проте налаштований перед тим викинути "зло" за хвіст.

Інтуїтивно відчуваючи спорідненість образу Мамая зі східними канонами, скульптор наче зондує ідею сплетіння української та давньосхідної культури: його Мамаї – ніби українські Будди, а чотирирукий лицар – немовби танцюючий Шіва. Тим часом автор не впевнений, що корені українського образу саме на Сході, вони можуть бути і в давньоєвропейській та слов'янській міфології: це кельтський Кернунн, пов'язаний і з вітчизняним Велесом, найзначніший та найзагадковіший персонаж давнини. Канонічне зображення цього міфологічного архетипу в позі лотоса можна побачити від Атлантики до Тихого та Індійського океанів. Ще в старій Європі символіку постави божественного персонажа на одній нозі (як у композиції "Пробудження") прочитували як здібність перебувати у двох світах – видимому та потаємному. Відомо, що таку здібність мали козаки-характерники.

У просторі музейної зали вільно й статечно розташувались, наче в позачасовій тиші, ці кумири, полірована бронза яких виблискувала тональними відтінками: золотом в сяючій фігурі "Композиції V", матовим і теплим світом у "курганному" Мамаї, синявою кулі-дерева із золотими гронами калини в "Композиції X".

Музейну експозицію проекту "7514" було доповнено трьома великими вертикалями монохромних фотопанно степової України (фотохудожника Олекси Шпака): прозорі тони весняного пробудження змінювалися відтінками стиглого літа й переходили до настрою осіннього заходу сонця. Таким чином створювалась атмосфера первинності природи, віковічності історичних образів.

У другій залі демонструвались скульптурні твори різних років, проте об'єднанні певним замислом. При поверхневому огляді експозиції можна було просто говорити про історичну та міфологічну тему у творчості художника. Діапазон авторських вирішень простягався від знаковості та символічності в одних творах до поетичного реалізму з елементами стилістики, притаманній народному мистецтву, в інших.

Поруч із конкретними й точними портретами (наприклад, у диптихах "Анна Ярославна та король Генріх I Капетінг"**, "І. Мазепа та Карл XII", у поліптиху "Гра. Гетьман Іван Мазепа та цар Петро I" йдеться передусім про рельєфи в дереві, мармурі, амальгаліті, що розташовані на стінах та у вітринах) за контрастом представлені величні бронзові композиції вигадливих форм, пов'язані з доісторичною міфологією. Це й істота індо-арійського сонячного божества

“Пушана” – Пишного, покровителя добробуту, знавця щасливих доріг, провідника воскреслих небіжчиків, який став прообразом грецького Пана, й шлюбна пара “Зевс та Європа” (їх відповідники в праукраїнському, індоєвропейському епосі – Дьяус, Батько-Небо, та Прітхіві, Мати-Земля); Троянська Єлена, дочка Зевса, народжена Ледою з яйця (“Народження Єлени”) та ін. Індоєвропейські праобрази, на думку автора, є й грецькими, й давньоукраїнськими. Їх знаковість та загадковість, абстрагованість від світу реальних істот, відхід від оповідальності в поєднанні з довершеністю наче реальних деталей роблять ці композиції одночасно архаїзованими та модерними.

Очевидно, що характер пластичного вирішення залежить від обраної теми. Так, мізинський меандр композиції “Родина”, де в геометризованих умовних формах прочитуються постаті батька, матері й дитини, переносить нас до сакрального світу мезолітичної первісності. Мармуровий овал з татуйованим жіночим торсом відсилає до часів Трипілля (“Трипільський торс”). А в композиції “Цвіт папороті” скульптор художніми методами кодує інформацію, використовуючи символічну мову, співзвучну образам архаїки.

Проте В. Наконечного приваблює не сама тема, а змістові ходи. Філософські концепції національного героя-вождя-Спасителя-пророка, балансування на межі життя і смерті, розгорнуті в серії “Мамай”, є наскрізним для всіх творів виставки. Правда, до переважно чоловічих “дійових осіб” першої зали додалися й жіночі – не лише репрезентативні, як Анна Ярославна, та поетичні, як “Лада”, але й драматичні і трагічні, як полонянки триптиха “Ясир” або Мотря Кочубеївна у великому дерев’яному рельєфі “Кохання гетьмана”. В основі більшості робіт – драматургія зіткнення або протистояння народження і смерті, творення і руйнації, чоловічого і жіночого, краси і злочину, людського і тваринного.

Відзначимо, що високий професіоналізм, ідейна насиченість, образність та національний колорит творів скульптора Володимира Наконечного, оригінальність пластики, особистісна манера відшліфованої форми, позбавленої будь-яких випадковостей, дозволяють говорити про виставку його творів як про подію в культурному житті країни.

* Автор-укладач набору листівок “Володимир Наконечний. Проект 7514” та куратор виставки В. Наконечного в НХМУ є й автором цієї статті.

** У співавторстві з В. Гончаровим.

□□□□□□□□□□ □□□□□□□□□ □. □□□□□□□□□□□□

□□□□□□□□□□ V□
(□□□□□ “□□□□□”). 2006 □.
□□□□□□, 23 □17 □11

49 □□□□□□
(□□□□□ “□□□□□”). 2006 □.
□□□□□, □□□□□, 104 □104

□□□□□□□□□□ □□
(□□□□□ “□□□□□”). 2006 □. □□□□□□, 53 □20 □13

□□□□□□□□□□ □□
(□□□□□□ “□□□□□□”). 2006 □.
□□□□□□□, 54 □35 □20

□□□□□□□□□□ □□□
(□□□□□□ “□□□□□□”). 2006 □.
□□□□□□□, 54 □40 □34

□□□□□□□□□□ □
(□□□□□□ “□□□□□□”). 2006 □.
□□□□□□□, 42 □26 □20

□□□□□□□□□□ □□
(□□□□□□ “□□□□□□”). 2006 □.
□□□□□□□, 53 □32 □14