

“СУГЕСТИВНИЙ РЕАЛІЗМ” ОЛЕКСАНДРА ДУБОВИКА. ДЕЯКІ РИСИ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Галина Склярєнко

В історії українського мистецтва ХХ ст. період з кінця 1950-х до середини 1980-х і досі залишається, мабуть, чи не найменш дослідженим. Проте висунуті ним творчі пропозиції не лише склали вагомий доробок вітчизняної художньої культури, а й продовжують ще й досі відігравати помітну роль на мистецькій сцені. У цьому руслі творчість одного з провідних майстрів цього часу – Олександра Михайловича Дубовика – заслуговує на окрему увагу не тільки як значне мистецьке явище, але і як віддзеркалення певних тенденцій та спрямувань часу. Розпочата в кінці 1950-х рр., у період суспільної “відлиги” в СРСР, коли найактивніші та незалежні художники прагнули розширити мистецький простір, долаючи ідеологічні та естетичні межі соцреалізму, вона кристалізувалася в період “застою” кінця 1960-х – початку 1980-х рр., увійшовши складовою до унікального культурного феномену радянської епохи – неофіційного мистецтва, андеграунду, де авторська позиція та творчі інтенції О. Дубовика відзначалися особливою цілісністю та послідовністю. Художник інтерпретує у своїх роботах той напрямок мистецтва ХХ ст., який пов’язаний з геометричною абстракцією, супрематизмом, пізнім кубізмом, оп-артом, до яких додає власне бачення пластичних засад вітчизняного іконопису, конструктивізму 1920-х, несподівано виявляючи точки перетину в цих, здавалося б, таких далеких одна від одної образних системах. Його картини існують на межі фігуративного та нефігуративного мистецтва, не виключаючи одне одного, а поєднуючи різні засоби художнього висловлювання. Далекі від засад радянського малярства, його роботи стали відомими глядачам лише з кінця

1980-х, коли “перебудова” вивела на художню сцену досі “заборонені” твори. Відтоді картини художника експонувалися більше ніж на тридцяти персональних виставках в Україні та за кордоном, брали участь у великих міжнародних проектах. Нині вони прикрашають колекції музеїв України, Росії, Німеччини, США.

Тепер, з певної часової дистанції, з позицій іншого (щодо періоду формування творчості художника) суспільного та культурно-мистецького контексту, картини О. Дубовика дозволяють виразно побачити ті трансформації традицій та напрямків світового та українського мистецтва, які відбувалися у вітчизняній образотворчості. Адже штучно відокремлене радянськими ідеологічними догмами не тільки від світового поступу, але й від власної художньої спадщини наше мистецтво протягом багатьох десятиліть мусило йти своїм, часто парадоксальним шляхом, по-своєму перетлумачуючи естетичні цінності, породжуючи явища самобутні й своєрідні, в яких надзвичайно опосередковано відбилися культурно-психологічні, творчі та особистісні колізії. Напруга між “старим” та “новим”, “традиційним” та “сучасним”, що, загалом, складає рушійні сили художнього розвитку, отримувала тут несподівані, складні та неоднозначні виміри, де особистим відкриттям художника часто ставало “невідоме” чи “заборонене” минуле, а “вихід у світовий простір” обертався поверненням до усталених засад творчості, не спотворених ідеологічною пропагандою та відвертою кон’юктурою. Тому, мабуть, особливість українського мистецтва цього періоду складається не стільки зі специфічного репертуару тих чи інших художніх форм, скільки криється у своєрідності художньо-

стратегічного використання вже відомих, у підкресленій увазі до механізмів такого використання.

Безумовно, далеко не всім художникам вдалося свідомо й послідовно продемонструвати ці особливості у своїй творчості, українське “неофіційне мистецтво” покоління 1960-х найчастіше позначилося, радше, інтуїтивними пошуками. Позиція О. Дубовика з цього погляду – більше виняток, ніж правило. Її відрізняють прагнення аналітичності, концепційної окресленості, зваженість і цілеспрямованість. Не випадково в середині 1980-х він працює над рукописом “Палімпсести”, де на основі багаторічних нотаток намагається пояснити собі та можливому читачеві-співбесідникові систему своїх знаків, символів та метафор, а разом з ними – і світоглядних позицій, естетичних уявлень, мистецьких уподобань. Пізніше надрукована у кількох київських журналах, ця праця дає можливість простежити хід авторської думки¹. Однак принциповість творчої позиції відбилася й на загальній еволюції його мистецтва. Адже, на відміну від більшості художників його покоління, для яких пошуки власного творчого шляху найчастіше починалися з ідеологічно витриманих “тематичних картин” соцреалізму та поступового й болючого звільнення від його ознак, в доробку О. Дубовика немає жодного подібного полотна. Позиція художника завжди відзначалася дистанціюванням від пропагандистських замовлень, прагненням працювати в питомо мистецьких вимірах. Його досвід дозволяє по-іншому подивитися на культуру радянського часу, де врешті-решт межі свого творчого простору кожен обирав собі сам...

Олександр Дубовик народився 1931 р. в Києві. Його батька – відомого на той час українського поета Михайла Тадейовича Дубовика – у 1940-му як “буржуазного націоналіста” було репресовано, а в 1941-му – страчено. Лише в 1957 р., після реабілітації, вийшла друком збірка його творів “Вибрані поезії”. Того ж року Олександр представив на захист в Київському художньому інституті свою дипломну роботу – картину “Юліус Фучик” (темна, ледь освітлена камера в’язниці з невеличким віконцем угорі, і людина, що чекає на страту...).

Після закінчення інституту професійна кар’єра художника складалася досить вдало: упродовж 1959–1962 рр. він викладав живопис та малюнок у Київському училищі декоративно-вжиткового мистецтва, у 1962–1965 рр. був запрошений навчатися до щойно відкритих в Україні Творчих майстерень Академії мистецтв СРСР. У 1965–1968 рр. він, як і багато інших, тоді молодих митців, захоплювався громадською роботою в Спілці художників, був один з ініціаторів створення в її структурі молодіжного об’єднання. У 1968–1970 рр. працював художником у повноленому журналі “Образотворче мистецтво”. І найголовніше – дуже багато малював. Його твори (живопис та графіка) постійно експонувалися на регіональних, республіканських та всесоюзних виставках. Але з 1970 р. роботи О. Дубовика майже на двадцятиліття зникають з офіційної художньої сцени. І хоча основні твори художника були написані саме починаючи з цього часу, 1960-і рр. стали надзвичайно вагомими як для нього особисто, так і для вітчизняного мистецтва в цілому, а тому варті детальнішого огляду.

1960-і рр., як відомо, позначилися у вітчизняній культурі і мистецтві не тільки лібералізацією державної суспільної політики, певним, хоча й надзвичайно обмеженим, залученням до власного історичного та західного мистецького досвіду, але й складним розшаруванням творчих сил, вибором позицій, де звернення до того чи іншого мистецького спрямування, навіть художньої мови, пластики чи формальних прийомів означало не просто опанування певної естетики, а ламало біографію й починало її заново. Обираючи образно-стилістичні спрямування своїх творів, митець обирав творчу долю, місце в суспільстві, добре усвідомлюючи наслідки цього вибору. Пізніше поет Андрій Вознесенський напише: “Розформированное поколение, мы в одиночку к истине идем...” Ці роки стали часом особистих рішень і самостійних шляхів. Можна зауважити, що проблема творчого вибору завжди стоїть перед художником. Проте в даному разі варто враховувати особливості конкретної суспільно-культурної ситуації в нашій країні. Адже “п’ятидесятників” не було.

Упродовж десятиліть радянське мистецтво переживало майже стагнаційний період, коли вітчизняна культура, здавалося, “випала з історії”, втрачаючи напруження і здатність до змін. Ідеологічна “кора” та творчий конформізм міцно перекривали всі шляхи мистецького поступу. Тому нове “покоління відлиги” прагнуло перш за все повернутися в “нормальний” мистецький простір, дедалі більше усвідомлюючи соцреалістичну доктрину як безперспективну, а попередні роки – як втрачені для мистецтва. Важливим стає поєднати розірвані ланки, переосмислити попередній доробок, повертаючи в культуру значення таких категорій як творча особистість, власний погляд на світ, цінність індивідуального досвіду, не затьмареного ані ідеологічними догмами, ані естетичними нормативами, “потребу виступати не від лица удаваної об’єктивної безособової істини з її повчально-типізованими “позитивними” та “негативними” прикладами, а від себе особисто”². “Шестидесяті” розпочалися в середині 1950-х хрущовською “відлигою” і закінчилися у 1968 р., коли радянські війська увійшли в Чехословаччину. На початку цих років – криза тоталітарної системи, суспільний підйом, VI Всесвітній фестиваль молоді і студентів у Москві, злам “залізної завіси” і великі виставки західного мистецтва в Москві та Києві. Особливого значення набуває “молодіжне мистецтво”, з яким з цього часу певною мірою пов’язується лібералізація офіційних норм, шлях “олюднення” радянської естетики. Проте вже незабаром, у 1962–1963 рр., набирає розмаху “боротьба з абстракціонізмом”, а потім – і з “націоналізмом”, виключення зі Спілки художників небажаних митців, нищення творів. Кінець періоду позначений арештами інтелігенції. Наступають присмеркові часи “застою”.

На цьому тлі творча еволюція художника виглядає показовою і значущою. Це шлях особистої переоцінки пануючих цінностей, визначення інших, відмінних засад творчості. Його ранні портрети та пейзажі були написані в дусі того реалізму вітчизняного живопису кінця XIX – початку XX ст., коли відтворення природи поєднувалося з інтересом до кольорово-пластичної структури картини, суб’єктивізацією авторського погляду,

виразністю композицій, образною насиченістю художньої мови. Це була “класика”, чия образна переконливість значною мірою обумовлювалася єдністю поміркованої уяви та реального споглядання, коли правда та вигадка ще не вступали в конфліктні протиріччя, як сталося пізніше. Початок століття бачився тоді “епохою культури”, з її високими духовними, етичними, естетичними цінностями. Не випадково один з автопортретів (1958) зображує художника на тлі “Портрета доньки” М. Несторова, що виступав тут метафорою ідеального образу людини, поезії, витонченості. Пізніше в його роботах з’являється інша стилістика, близька до тих пошуків “сучасного стилю”, яким переймалося молоде мистецтво початку 1960-х рр. “Сучасність” ставала головною ознакою художньої свідомості і трактувалася насамперед як відбиток нового, більш демократичного і відкритого способу життя і відчуття часу. Декоративність, легкість, динамічність позначили новий спосіб художнього мислення. Іншими були й самі персонажі творів – молоді інтелігенти, захоплені можливостями наукової перебудови світу. Саме до цього “стилю журналу “Юність”” тяжіють картини “Біля блакитного щита” (1964), “Фізика” (1965), перший варіант “Операції” (1966), “Портрет В. Журавля” (1966), “Портрет брата” (1966–1967) та ранні пейзажі Карелії, яка бачилася художнику крізь романтику подорожей та поширеним тоді захопленням Північчю. Проте вже в середині 1960-х рр. картини О. Дубовика почали набувати нових якостей. Їхній лаконізм, пластична узагальненість, чітка структурованість композиції та колориту дедалі більше тяжіють до знаковості. Уже другий варіант “Операції” перетворює реальну сцену в лікарні на майже символічне дійство, де зображення людей позбавляються конкретних рис та індивідуальних прикмет. Художника цікавить тепер перш за все насиченість та виразність цілого – картини, принципи розподілу кольорових площин, логічність побудови простору. Трактування реальної сцени перегукується з образністю класичного мистецтва, де композиції навколо стола вже давно набули глибокого метафоричного змісту. Близькі до цієї роботи і картини “Хула-хуп” (1966),

“Пікет” (“Лісосплав”) (1967), де реальні мотиви стають поштовхом для суто пластичної інтерпретації. Ці перехідні для художника твори кінця 1950–1960-х рр. сприймаються сьогодні як “документи змін в мистецькій свідомості”, що відбили не тільки власні пошуки художника, а й значною мірою – певні тенденції часу. На думку Л. Молчанова, “мова пластики, в чомусь подібна до музичної, надавала широкі можливості для “непрямих” висловлювань, причому далеких від “злоби дня””. У цьому бачилися шляхи подолання виступаючої на поверхню художнього життя поляризації, яка набувала скандально ідеологічного забарвлення. Художник заглиблювався у свою, за виразом Врубеля, “спеціальну справу”... Сфера пластичної метафори, з її інтуїтивно усвідомленими, нежорсткими значеннями, народжувала простір для творчого розкріпачення і прориву до духовності. Форма і колір, елементи форми і засоби її ритміко-просторової організації трактувалися як глибоко змістовні, філософські категорії”³. У картинах художника кінця 1960-х – початку 1970-х рр. реальні враження дедалі більше трансформуються у пластичні структури, поштовхом для яких найчастіше виступають мотиви природи, міського пейзажу, побачених крізь вікно, яке стає в них певною метафорою зіткнення різних просторів. Однак разом з цим за просторовими побудовами проглядав і інший, світоглядно-концепційний зміст. На думку А. Макарова, ранні роботи О. Дубовика “можна порівняти із віршами про вікно в майстерні художника, який вдався до самоізоляції, аби уникнути участі у тій жалюгідній комедії, яка називалася у сімдесятих роках офіційним художнім життям”⁴. Тут, за вікном майстерні, О. Дубовик щораз більше зосереджується на структурних основах картини, змістових можливостях форми та кольору, їхньому зіставленні у просторі та площині. Його щодалі більше вабить метафізика самої художньої мови, що протягом ХХ ст. утворила окрему тему в мистецтві. І тут особисті інтереси художника збіглися з однією з головних творчих проблем, яка особливо позначилася в середині століття – конфлікту між образом і зображенням, ідеєю “чистого образу”, вільного від підґрунтя зовнішньої

реальності, але здатного відтворити її структуру, та окреслення нового образу через аналітичну реконструкцію різних, взаємопов’язаних просторових вимірів. Перехід до образу-знаку, прагнення несюжетного висловлювання стане визначальним у його творчих інтенціях. У роботах означеного часу стикаються кілька стильових потоків, поміж яких можна виділити інтерпретації мотивів метафізичного живопису К. Карра та Дж. де Кирико, з їхніми “гіпсовими” фігурами у “безповітряному” просторі. Або прийоми сюрреалізму в дусі Р. Магрітта, з його іронічною метафористикою та відкриттям нереального у звичайному. О. Дубовик звертається до відомих творів, вільно трансформуючи їхні образи у власному художньому контексті, надає їм іншого змісту. Можна згадати такі його роботи, як “Становлення” (1972), “Мадонна з квіткою” (1972), “Букет” (1973), “Полудень” (1973) та ін., в яких інтерес до європейського мистецтва веде до розробки власних образів-символів, що стануть постійними в його творчості. Чи не першими з них були так звані “букети”, схожі на муляжні голови, і “голови”, схожі на букети, що згодом переходитимуть з картини в картину, перетворюючись на самодостатні персонажі. Окремо серед робіт цього часу стоїть “Залізний букет” (1971), де улюблений художником мотив вікна набуває особливої сюрреалістичності, а пластика жорстко-колючого “букета”, що стоїть на підвіконні, – підкресленої агресивності. Тема невідповідності між зовнішнім і внутрішнім, між умовним простором та річчю-символом, що переходить у знак, понятійну форму, стане наскрізною. Важливим стане “відірвати індивідуальне від безпосереднього існування; вийти за межі чуттєво-конкретного назустріч ідеї; встановити закони мови у відповідності до ідеальної моделі”⁵.

Не випадково велике місце у формуванні творчості художника зайняв аналіз абстрактного мистецтва. Варто нагадати, що тоді, наприкінці 1960-х рр., цей тип живопису у світовому мистецтві був уже надзвичайно різноманітним і розгалуженим, значною мірою унаочнюючи особливості різних мистецьких течій, мов та засобів малярства. Як пише В. Турчин, до цього моменту воно

“вже деякою мірою законсервувалося і “академізувалося” (як це вже було з ним в 30-і роки в Західній Європі), застаючись хоча й модним, але традиційним ... воно стало звичним для публіки.., хоча й, як і раніш, незрозумілим”⁶. Але для радянських художників саме напрямки нефігуративного мистецтва сприймалися тоді чи не на радикальнішими і новаторськими. У різноманітті абстрактних образів для вітчизняних митців розкривалася та повна творча свобода, про яку вони мріяли. Свобода не тільки від будь-якої ідеології, а й перш за все від самої реальності, що давила на людину тягарем суспільних, побутових та моральних проблем. Водночас актуальність “абстракціонізму” для наших митців певною мірою була пов’язана і з самою художньою природою такого способу висловлювання, що зосереджував увагу на суто фахових, внутрішньомистецьких проблемах. Для часу змін та глибоких сутнісних зламів, що, як відомо, переживало в середині сторіччя і світове, і вітчизняне мистецтво, це було особливо важливим. Адже “в якомусь смислі абстрактне мистецтво – пам’ять про походження мистецтва в цілому. І як тільки починалися сумніви в значеннях, змісті та перспективах традиційного мистецтва, воно зараз же з’являлося, піднімаючи неміметичні елементи форми до абсолюту. Функція абстрактного мистецтва – нагадувати в час втрати багатьох естетичних ілюзій про те, що мистецтво – мистецтво”⁷.

Проте варто пам’ятати, що саме нефігуративні форми мистецтва у будь-яких проявах трактувалися офіційною радянською критикою як “найбільший прояв занепаду буржуазної культури”⁸ і головна загроза ідеям соцреалізму. У 1963 р. вийшла друком книга О. Лебедева “Проти абстракціонізму”, що на десятиліття визначила державну позицію стосовно будь-якої індивідуалізації формального художнього вислову. У цій ситуації звернення до нефігуративних форм ставало для радянських митців проявом соціальної, творчої і особистої незалежності, радикальної відмови від офіційних настанов, виразом опозиційності.

Показово, що досвід абстрактного мистецтва був сприйнятий О. Дубовиком самостійно й досить критично, найперше як те

підґрунтя, вільне володіння яким свідчить про рівень професійної культури та свободи у використанні різних пластичних засобів. Його ж власні пошуки йшли дещо іншим шляхом. Пізніше він писав: “Варіанти абстрактного мистецтва вже достатньо вивчені і можуть бути прогнозованими. Повторювати цей шлях немає сенсу. Треба йти до інших горизонтів”⁹. Але “присутність” П. Мондріана, К. Малевича, абстракцій А. Матісса, Д. Альберса, Д. Ноланда та інших очевидна в його творах, правда, не так на рівні формальних запозичень, як на рівні культурологічних асоціацій, аналогій, що передбачає програмну багатозначність інтерпретацій. Показовий і сам вибір у царині нефігуративних традицій, до яких звертається художник. Це ті “аналітично-конструючі” тенденції в абстрактному мистецтві, що зросли на “геометричному” каноні ХХ ст., відкидаючи відверту чуттєвість та спонтанність мистецького жесту, зосереджуючись саме на раціонально-моделюючих структурних просторово-колеристичних побудовах. В українському мистецтві цього часу подібні інтенції художника бачаться достатньо самостійними, а часто й протилежними до тих форм нефігуративного малярства, які поставали в творчості інших митців, серед яких поширенішими були різні модифікації експресивної абстракції та “нової живописності”¹⁰.

Не випадково одним із наскрізних у творчості художника стає своєрідний “діалог з Малевичем”, що відбувається як на рівні загальної побудови картини, так і тлумачення її окремих елементів. “Чорний квадрат” (1980) та “Червоний квадрат” (1983) – назви програмних творів О. Дубовика. Але якщо для К. Малевича квадрат був проявом “інтуїтивного розуму. Обличчя нового світу! Перший крок чистої творчості в мистецтві”¹¹, то для Дубовика, якому випало жити в епоху “після Малевича”, ця символічна форма набула іншого значення. Він обирає квадрат постійним форматом своїх картин, надаючи цьому концепційного значення: “Квадрат – це світ рівноваги, одвічно інертний, який чекає на наповнення. Формат, що не передбачає руху і немає часу. Він легко розсікається на подібні собі світи... Жорстка система координат – не прийнятна для емоцій, бо

в’яже по руках і ногах. Тим паче, коли в цій системі з’являється вільна, невагома форма. Вона застрягає, чіпляючись за координати, вона тут дискомфортна, неорганічна і невільна...”¹². Пластична структура трактується тут як зліпок певного буттєвого стану, осмислюється символічно, а форма наділяється новими значеннями, що мають свій спектр прочитань. У тлумаченні О. Дубовика квадрат не розширює світ, а окреслює його, фіксує його жорсткі та незмінні межі. Тому в його картинах важливим стає вийти за межі квадрата, подолати його застиглість. Його квадрати – це прагнення розсунути супрематичний канон, виявити частковість форми, що давно стала вже не тільки символічною, а й суто пластичною, навіть декоративною. Тому мотив квадрата може перерости в куб (“Куб”, 1980, “Об’єкт”, 1980, “Скляний звіринець”, 1985) як просторову оболонку, футляр, що стискає в собі частину світу. Так, у творах художника умоглядна геометрична форма стає відбитком світовідчуття, психологічного стану людини, що існує в наскрізь затиснутому світі несвободи, окресленому “квадратами” заборон, де неможливе пряме висловлювання, а тому зашифрований, метафоричний код стає засобом комунікації. З цього погляду особисті пошуки О. Дубовика близькі до певних тенденцій часу, коли саме обмеженість самопрояву впливала на особливості художньої мови, пов’язаної із “...зануренням в себе, з відходом в середину, з відмовою від суспільних сподівань... і зверненням до фундаментальних культурних змістів, близьких до езотеризму”¹³.

Картини О. Дубовика навряд чи можна назвати чисто абстрактними чи навіть нефігуративними. Їхня просторова побудова і конкретність зображення наповнені складними змістами, що виростають із взаємодії окремих елементів, форм та кольорів, із “пізнаваності” руху і наявності дії, що надає їм особливої конкретності і реальності. Геометричні форми стають тут знаками культури, її кодами, що пов’язують між собою різні художні системи. Може, тому сам О. Дубовик називає своє мистецтво “сугестивний реалізм”, де сугестивність свідчить про те, що це не чиста реальність, а реалізм – що

це не абстракція. Сама ідея “чистої абстракції” здається художникові, радше, ілюзорною. Йому ближче думка П. Пікассо про те, що “абстрактного мистецтва взагалі не існує. Завжди потрібно з чогось починати. Пізніше можна вилучити всі залишки реального. І в тім немає нічого страшного, тому що ідея зображеного предмета вже встигне залишити в картині незгладимий слід. Ідея предмета – ось що первісно дає поштовх художнику, примушує працювати його розум, запалює його почуття. Ідея і почуття знайдуть своє вираження в картині. У всякому разі, якщо вони не зникнуть...”¹⁴.

У своїх кращих картинах О. Дубовик найчастіше не переступає межі, коли предмет і почуття повністю зникають із формального вирішення. Поштовх реальності залишається важливим для нього. Правда, саме розуміння “реального” у даному разі є достатньо метафізичним. Маються на увазі не тільки і не стільки суспільні чи життєві колізії, скільки світобудова в цілому, де природа, техніка, твори мистецтва вже давно утворили майже нероздільне ціле, визначаючи світоглядний та культурний простір людини. Та й саме тлумачення “реальності” протягом століття надзвичайно ускладнилося. На думку С. Жижека, “реальне у сучасному мистецтві має три виміри, які повторюють в середині нього тріаду Вигадане – Символічне – Реальне. Реальне пред’явлене тут як аморфна пляма, викривлення прямого образу реальності – як перетворений образ, як чисто тотожність, що “суб’єктивує” об’єктивну реальність. Реальне тут виконує роль пустого місця, структури, досвіду як такого, реального як символічної конструкції”¹⁵. Дійсно, протягом ХХ ст. можливість прямого відтворення реальності постійно підлягала сумніву, часто взагалі перестаючи бути об’єктом мистецтва. Між нею та художником поставали складніші й різноманітніші моделі образного бачення, різні художні мови на засоби виразності. Таким чином, і саме мистецтво давно перетворилося на “третю” реальність, не менш впливову, ніж природа і техніка. Власну концепцію інтерпретації реальності у своїх картинах О. Дубовик формулює так: “Це наче “ущільнена реальність”, що наділена власним життям і взаємозв’язками. В моє-

му варіанті це зміщення, розриви, заглиблення на різну глибину, співіснування безлічі станів, часто протилежних..., замість послідовної зміни подій відбувається їх нагромадження, накладання, співіснування, повторне поглинання. Це час палімпсестів. Це сугестія...”¹⁶.

Вибудовуючи свою картину світу, художник так чи інакше залишається в його “земних” вимірах, де визначена система координат фіксує належність до світобудови – горизонталь земного обр’ю і вертикаль сонячного коловороту над ним. Проте в його тлумаченні горизонтальна лінія фіксує ще й відлік абсолютного початку, а разом з тим – і місце зсувів, зміщень, деформацій. У свою чергу вертикаль має два напрямки – вгору та вниз, визначаючи рух духовних спрямувань та емоційних станів...

Така семантична насиченість твору свідчить про наявність в його образній програмі двох важливих складових – своєрідної “оповідності”, що об’єднує окремі елементи картини “просторовим сюжетом”, та авторської інтерпретації іконопису, на яких варто зупинитися окремо.

Тяжіння до “оповідності” проявилось в самому принципі працювати серіями, які складаються від 5 до 30 композицій, що надає можливість розвивати, уточнювати, варіювати певний мотив. Упродовж 1970-х – початку 1990-х рр. художник пише такі серії, як “Букети”, “Свята”, “Знаки”, “Ніки”, “Палімпсести”, “Сумні та радісні”, “Карнавал”, “Діалоги”, “Нірвана”, “Тріумфатори”. У кожній із них наявний своєрідний “сюжет”, “історія”, представлена як кольорово-пластична “дія з персонажами”, у ролі яких виступають створені ним знаки-символи: “ніки”, “фантоми”, “гості”, “тріумфатори” та ін., що живуть у його картинах складним життям, то потрапляючи в несподівані ситуації, то прагнучи вирватися в інший, незнаний світ. “Втеча”, “Катастрофа”, “Набат”, “Подолання” – не тільки назви окремих творів, але й один із головних змістових мотивів. Картини О. Дубовика можна розглядати як певні кольорово-пластичні “тексти” із особливою семантичною насиченістю кожного елемента: жорсткість квадрата порушується кольоровими деталями, які наче розсувають його обриси, тим паче, що

край, як вважає художник: “це область драми, місце певного напруження, потенційного неблагополуччя, здатного викликати розриви і розпад цілісного світу”¹⁷. Проте художника цікавить сама конструкція “події”, її просторова структура, а тому він прагне виокремити її в “чистому вигляді”, абстрагувавши від деталей та конкретності.

Не випадково художника привертала тема “битви”, що може правити за уособлення самого поняття “події”. У Дубовика є кілька “Битв”: одна – 1985 та дві – 1989 років. Найпромовистішою видається перша: чіткий умовний горизонт, що розділяє червоне “небо” і чорну, вкриту жорсткими уламками “землю”, знак “ніки”, що пливе угорі і падає додолу... Спектр прочитань тут може бути дуже широким – від політичних та соціальних алюзій до духовних протистоянь. “Конструкцією події” виступає і його “Втеча” (1978) – вільний політ у просторі, де головне не напрямок руху, а енергія звільнення.

Натомість, прагнучи зберегти постійну відстороненість від “злоби дня”, будувати свої картини як чисті просторово-кольорові структури, художник так чи інакше відбивав у них свій час, його напруження і конфлікти, правда, не на рівні зовнішніх колізій, а радше, уможлядних конструкцій. Картина “Маятник” (1990), можливо, чи не найтісніше пов’язана із суспільними подіями – роками перебудови, коли стрілки історії знову хитнулися в інший бік, змітаючи широкою амплітудою коливань заржавілі уламки старих уявлень, а разом з ними – і людських доль.

Одночасно принципи побудови картин художника свідчать про його інтерес до традицій іконопису. Звернення до ікони як особливого типу мистецтва склало одну з наскрізних тенденцій в українському несоціалістичному мистецтві. Можна згадати твори художників В. Сазонова, В. Стрельникова, В. Наумця, В. Цюпка, А. Макаренка, що трансформували усталені іконні композиції в напрямку модерністичної образності. Для О. Дубовика особливо важливою є семантична насиченість іконного простору, символічна знаковість кожного його елемента, тлумачення окремої картини не як фрагмента, а світу загалом. Йому близький той тип живопису, що “має на меті вивести

глядача за межі чуттєвого сприйняття фарб та полотна в деяку реальність, і тоді живописний твір розділяє зі всіма символами взагалі головну їхню онтологічну характеристику – бути тим, що вони символізують”...¹⁸. У картинах художник використовує мотиви мандорли, лещаток, засоби зворотної перспективи, відсилаючи, таким чином, не тільки до іконних прототипів, а й підкреслюючи складність, багатовимірність простору своїх творів, зв’язуючи свою новочасну роботу із традиційною символікою.

У генезі творчості художника можна побачити також авторські трансформації мотивів народного мистецтва. Кольорова драматургія його творів – чорного, білого, червоного, жовтого, синього, відкритість кольорів, тяжіння форм до певної орнаменталізації та декоративності виступають тут не стільки безпосереднім “зразком”, скільки глибоким підґрунтям його живопису. Можна вгледіти і своєрідне прочитання барокової традиції, з її тяжінням до “зашифрованості”, алегоричності змісту, вишуканості орнаментики.

З другого боку, серії картин О. Дубовика, в яких найчастіше за допомогою зміни кольору варіюється певний композиційно-просторовий мотив, можна порівняти із гексаграмами східної “Книги змін” – “І дзин”, що досліджують “незмінне в мінливому”, де з певного набору ситуацій, фрагментів і тверджень складається життя та світоустрій. Чи не найнаочніше це засвідчує цикл “Нірвана” (1989), що наче ілюструє різні етапи духовного становлення, просвітлення, піднесення, де “акцент переноситься на протиставлення одного стану світу, де немає форм, немає розмежувань, де є спокій Небуття, іншому стану світу, де є форми, розмежування, встановлені свідомістю, де все перебуває в русі, схвильованості...”¹⁹. Тому його композиції часто подібні до ієрогліфів, з їхнім одномоментним відтворенням різних подій, що не розрізняють початку від кінця, а основою реальності бачать пустотність.

Подібна “еклектичність” (переплетіння в образній структурі твору різних складових) надзвичайно показова для вітчизняного мистецтва цього часу. Адже відокремленість від світового художнього поступу, “незнання” першоджерел і необхідність їхнього

самовідкриття часто кардинально змінювало ці джерела, трансформуючись в індивідуальній уяві художника. На думку В. Ракітіна, “не знаючи зразків, художник працює з уяви і створює щось інше, до невпізнанності деформуючи “джерело”. Роль особистого бачення надзвичайно велика. Психологія належності до одного певного напрямку чужа. Художник сам хоче пройти крізь усе, що вважає сучасним і потім висунути своє”²⁰. Так виникає “мистецтво індивідуальних міфологій”(О. Єрофєєв), з одного боку, тісно пов’язане з особистістю автора та регіональним культурним середовищем, з другого, – з власними уявленнями художника про мистецтво, що надзвичайно опосередковано перетиналися із загальнохудожнім поступом.

Не випадково однією з найскладніших проблем для мистецтвознавства стає зіставлення вітчизняного “несоцреалістичного” мистецтва з широким контекстом, співвідношення цього мистецтва із сучасним йому західним досвідом. З огляду на це варто пам’ятати, що середина століття стала періодом нового зламу епох – завершенням модернізму та поширенням інших, постмодерністських реалій, що збіглося з тими процесами художнього оновлення, які так чи інакше були розпочаті в роки “відлиги”. Проте постмодерністська іронічна, сповнена гри та авторської свободи “ревізія минулого” так відрізнялася від вітчизняного “повернення до культури”, яким, загалом, переймалося несоцреалістичне мистецтво²¹. Вітчизняні художники шукали альтернативи соцреалізму, не стільки піддаючи сумніву та переоцінюючи здобутки різних моделей мистецтва та культури, як це відбувалося в постмодерні, скільки відкриваючи для себе їхні можливості. А отже, мова може йти, радше, про близькість до проблематики пізнього модернізму, де незаперечність авторської індивідуальності поєднувалася з певною традиційністю художньої мови та засобів висловлювання, а разом з тим – з увагою до формально-пластичних якостей твору.

Щодо цього варто окремо зупинитися на такій рисі творів О. Дубовика, як програмний естетизм, що значною мірою виділяв його серед митців андеграунду. Адже неможливість експонувати свої роботи, трива-

ла “відсутність публіки” певною мірою відбивалися на особливостях їхньої мови, відкидаючи необхідність будь-якого формального “блиску” та “комерційності”, а разом з тим – і довершеності та ясної визначеності. Існування в андеграунді, радше, “сприяло” зануренню в суто художні, фахові проблеми, де глядачами ставали колеги та друзі, добре обізнані з особливостями мистецького світу конкретного автора. Крім цього, у модерністському мистецтві естетичне як прекрасне взагалі давно перестало бути провідною категорією, передаючи ці риси іншим сферам художньої діяльності. Для О. Дубовика естетичність не тільки залишалася концептуальною, а й з року в рік набувала більшого значення, входила одним із компонентів в його образну систему, підсилюючись зростаючою декоративністю, несподівано кореспондуючись з певними інтенціями українського мистецтва. Але тут потрібно зробити невеликий історичний відступ.

Як зазначала С. Павличко, однією з показових рис українського модернізму в часи його становлення на початку ХХ ст. було тяжіння до підкресленої естетичності художнього вислову, що мало протистояти формальній “розпливчатості” тодішнього регіонального варіанта реалістичного мистецтва²². Естетизм тлумачився як засіб підключення до західної творчої проблематики, де, зокрема в образотворчості, на той час панував стиль модерну, з його формальною відпрацьованістю художньої мови, пошуками нових принципів гармонізації життя та наголошенні на декоративних рисах твору. В умовах вітчизняного мистецтва другої половини століття ця ситуація наче програвалася заново: естетична завершеність виступала опозицією до антихудожності масової продукції соцреалізму та побутового оточення. У баченні художника естетичність ставала ознакою авторської фаховості, високого етичного статусу митця як майстра. Через естетичність своїх робіт художник намагався знайти свого глядача і чекав на нього. Можливо, саме тому в нових умовах вільної виставкової діяльності О. Дубовик виявився чи не найбільше підготовленим до “зустрічі з глядачем”, про що засвідчили десятки виставок його творів в Україні та за

кордоном у 1990-х – на початку 2000-х рр. В одному зі своїх виступів (на відкритті власної виставки у 2003 р.) Олександр Михайлович підкреслив: “Я залишаюся вірним естетизму. Адже якщо раніше життя було гіршим від мистецтва, то тепер мистецтво все більше прагне стати гіршим від життя. Я сповідував і продовжую сповідувати красу як єдиний для мене засіб вивищувати людину...”. Однак “краса” в мистецтві, як відомо, є категорією небезпечною, прямування її шляхом легко веде до того “художнього салону”, в царині якого твори мистецтва втрачають образно-змістову напругу, трансформуються в “художні вироби”.

Аналіз творчого шляху О. Дубовика дозволяє внести певні уточнення до загального постулу вітчизняного мистецтва другої половини ХХ ст., де в найбільш поширеній інтерпретації критики “мистецтво 60-х рр.” розтягується майже до часів перебудови, наче перекриваючи особливості культурної ситуації 1970-х – початку 1980-х рр. Тим часом саме на ці роки припадають найплідніші періоди творчості більшості представників “покоління відлиги”. Епоха “застою” стала часом самозаглибленої творчості, накопичення досвіду, відпрацювання власних мистецьких цінностей. “Імпульс відлиги”, що вплинув і значною мірою сформував його покоління, протягом десятиліть переживав суттєві трансформації, що відбивалися в роботах художників.

За десятиліття змінювалися і твори О. Дубовика. Ідея чистого образу, вільного від прямих зображень (головна в його мистецтві), домінувала в 1970–1980-х рр. – найяскравіших і найрезультативніших у його доробку. Пізніше предметні зображення тією чи іншою мірою знову почали з’являтися в його роботах, утворюючи складні еkleктичні поєднання між фігуративними та нефігуративними формами. Тлумачення картини як тексту набуває в них іншого – прямишого та безпосереднішого виміру, впритул підходячи до постмодерністської проблематики “мистецтва як дослідження мистецтва”, правда, відтворюючи її не стільки аналітично, скільки ілюстративно. “Реченнями” його робіт 1990-х – початку 2000-х рр. стають парафрази класичних картин, прикмети різних

стилів. Так, “Одаліска” (2000 р.) складається з двох частин – авторської варіації на тему Дж. Белліні, що кольоровим фризом проходить угорі, і лежачої жіночої фігури, написаної на взірці модерністських узагальнень, що зводять реальний мотив до художнього архетипу. Або “Меланхолія” (2000 р.), нав'язана відомою гравюрою А. Дюрера, де від першоджерела не залишилося майже нічого. Жіноча постать із м'яко округлими формами виступає тут алегорією класичного мистецтва, якому протистоїть інша – “авангардна” класика ХХ ст., уособлена чорним чотирикутником. Художник наче гортає сторінки історії мистецтва, зіставляючи у своїх полотнах образи різних епох.

Однак доробок художника останніх років виглядає досить неоднозначно. У більшості робіт кінця 1990-х – початку 2000-х рр. декоративність, яка раніше була лише однією зі складових його загальної концепції, виходить на перший план, перетворюючи картину на декоративне панно. Змістова напруга та конструктивність, що відзначали твори художника 1970–1980-х рр., замінюються суто умоглядними поєднаннями сюжетних та абстрактних мотивів. Художник ніби прагне зробити свої картини більш “зрозумілими” і “відкритими”, більш “красивими” та “доступними” глядачеві, жертвуючи при цьому тією концепційністю, яка надавала їм образну значущість та самобутність. Проте подібне “ослаблення концепційної напруги” стало характерним для пізньої творчості більшості вітчизняних художників колишнього андеграунду, спричинене, радше, невизначеністю нових – тепер уже ринкових стосунків, які змушують митців заново шукати власного місця в його плінних структурах...

У контексті українського мистецтва другої половини ХХ ст. творчість О. Дубовика виступає виразним і значущим явищем, що висвітлює складні процеси у вітчизняному художньому поступі. Вона не тільки поєднує розірвані соцреалізмом зв'язки між художніми відкриттями та пропозиціями початку

століття та їхнім переосмисленням в його кінці, стає певним переходом від модерністичних до постмодерних спрямувань, але й окреслює власне образне поле, в якому відбилися особливості індивідуальності художника і складні колізії українського культурно-мистецького контексту.

¹ Дубовик О. Сугестивний реалізм // Апологія. Кур'єр муз. – К., 1996; Дубовик О. Палімпсести // Хроніка 2000. – 1992. – № 2.

² Герчук Ю. Искусство “оттепели” в поисках стиля // Творчество. – М., 1991. – № 6. – С. 29.

³ Молчанов Л. Сакрализованный пластицизм // Вопросы искусствознания. Вып. IX(2). – М., 1997. – С. 576.

⁴ Макаров А. Повернення авангарду (ескіз до творчого портрета Олександра Дубовика) // Сучасність. – 1993. – № 2. – С. 131.

⁵ Делез Ж. Логика смысла. – М., 1995. – С. 169.

⁶ Турчин В. Вторая школа абстракции в Москве: 1950–1990-е годы // Вопросы искусствознания. – М., 1996. – Вып. VIII. – С. 116 – 117.

⁷ Там само. – С. 118.

⁸ Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – М., 1979. – С. 116.

⁹ Дубовик О. Палімпсести. – С. 187.

¹⁰ У мистецтві Києва твори О. Дубовика можна зіставляти з картинами К. Ігнатова.

¹¹ Малевич К. Собр. соч. в пяти томах. – М., 1995. – Т. 1. – С. 53.

¹² Дубовик О. Палімпсести. – С. 181.

¹³ Пацюков В. Зрение сумерок и тихого света // Декоративное искусство. – М., 1991. – № 7. – С. 14.

¹⁴ Пикассо. Сборник статей о творчестве. – М., 1957. – С. 19 – 20.

¹⁵ Жижек С. “Матрица”, или Две стороны извращения // Искусство кино. – 2000. – № 6. – С. 94.

¹⁶ Дубовик О. Палімпсести. – С. 171.

¹⁷ Там само. – С. 184.

¹⁸ Флоренский П. Иконостас // Павел Флоренский. Избранные труды по искусству. – С.Пб., 1993. – С. 46.

¹⁹ Григорьева Т. Японская художественная традиция. – М., 1979. – С. 79.

²⁰ Ракитин В. Русская волна, кажется, пошла на спад // Творчество. – М., 1991. – № 11. – С. 28.

²¹ Скляренко Г. “Новий” живопис 1960-х у контексті часу та історичній перспективі // Родовід. – 1995. – № 3 (12); Її ж. Яким Левич: Живопис на перехресті часу. – К., 2002.

²² Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1999.

SUMMARY

The article is devoted to Alexander Dubowyk's – one of the most brilliant Ukrainian artist of the second half of the XX-th century, creative work. The representative of so called "unofficial art" of the 1960-1980-th, he belongs to the sixtiers generation, which brought the renovation of the native fine arts, the establishment of the individual author's artistic and world outlook positions. The author's painting peculiarity is defined by the usage of different kinds of geometric ab-

traction, what is rather rare thing in the Ukrainian art, which mostly addressed the emotionally – lyric expression means. It is retraced the development of the author's creative work from the end of 1950-th till the 2000-th, characterized the peculiarities of his works' image system, that existed on the line of figurative and unfigurative art. The pictures of the artist are considered at the context of the native art development of the second half of the XX-th century.