

"ТРАГЕДІЙНИЙ АБСУРДИЗМ" У ЖИВОПИСІ ЛЮБОМИРА МЕДВІДЯ

У статті автор аналізує творчість відомого українського художника під кутом зору постмодерністської парадигми з типовими ознаками неklasичного мислення: сюрреалістична свідомість, опора на критерії неусвідомленого ірреального, недовомленості та іншого. Аналізується походження образу "людини-страждальця" — центрального персонажу Л. Медвідя.

"Творчість не має підстав перед актом творчості. Достатньо причин для цієї діяльності нема. Всевишній може не замовляти: людина все одно виліпить свій твір, і в кожному випадку це буде Вавилонська башта. Тим-то Пісня Пісень сумна у суті своїй. Поглянь навколо: ти помітиш Смуток у найвищій Красі. Ти всюди зустрінеш сум. Він притаманний просторові. Можливо, цей сум — лише злуда, як перспектива, що її ніде нема, крім тебе і твоїх очей. Але ти імператор. Ти завжди імператор і, споруджуючи свою Вавилонську імперію, ти, як ніколи, сумне видовище. Збагнеш себе у гіркій ненависті і побачиш, яка марна уся твоя широка любов. Якщо ж ти — художник, ти зобов'язаний бути найтерпеливішим з імператорів. Ти зобов'язаний бути наймудрішим з імператорів, щоб володіти ненавистю своєю і панувати над любов'ю. І коли твій твір вміщує у собі смерть, він повинен вміщувати її як скелет, на якому спирається тіло живе. Нехай мистецтво твоє мітить у конструктивне замість деструкції, і як найдалекоглядніший з імператорів завжди стримуй свій безоглядний шал. Звершившись художником, ти найбільше повинен пам'ятати, що творчість не має підстав, якщо вона не відповідальний акт, себто акт, за який наодинці несеш повну відповідальність".

Любомир Медвідь.

Любомир Медвідь — безсумнівний постмодерніст, хоча не плекає жодних сентиментів щодо часу модернізму; більше того, він бажав би не мати нічого спільного з нашою добою взагалі: "Я у нашій сучасності, можливо, дипломодок. У всякому разі волію бути дипломодок... Але я марнословний як і усі інші. Хочу, щоб цікавилися мною і у деякій мірі поважали. Аби мами на вулиці нахилилися до своїх неповнолітніх чад і показували їм на мене пальцем, як на дипломодка: бачиш, дитино, оцеї дипломодок — це Медвідь..." (З листа Л. Медвідя, 1996). Отак він завжди напівжартуючи, іронізуючи над собою, над власною, відміряною йому добою, промовляє до

"Когось і Чогось, що стоїть поза загальноприродними часовими вимірами" (з листа, 1996). Магнетизм художнього світу Л. Медвідя, його впливовість (сугестія) народжується в конфлікті протилежних категорій: жарту, навіть знижувачого, глузливого сміху, що співіснує з пориваннями до Абсолюту, до тих ілюзій гармонії, в яких ані Медвідю, ані комусь з нас не жити.

"Дивлюсь на тойну собаку,
Що ходить по мойом дворі
Здавалось, дав би їй под ср.,
Да б не ходила більш сюди.

Отака сучасність. Кажуть, що і в історії було безліч таких, що ненавиділи свій час і якимось з тим жили" (з листа, 1996).

Молода творча еліта покоління Андруховича — Медвідя на початку 70-х років відкривала нову літературно-мистецьку галактику, ім'я якій "абсурдизм совєцького способу життя". В будь-яку епоху художник мріяв бути вільним від соціуму. Ця мета, як жмут сіна перед носом віслюка, жила у свідомості митця, що разом з усім радянським народом прямував до "комуністичного горизонту". Ті, що вхопили того сіна, кинули власну мрійливість під ноги системі. Інші рятувалися у чистому малярстві. І лише поодинокі переорганізовували "Текст-буття" у "Текст-твір". Щоб не вмерти від нудьги та безнадії, неофіційне мистецтво зверталося до традицій європейської, так само і до української сміхової культури. Іронія та гротеск надійно оберігали найдорожче — пам'ять — про родинний уклад, про релігійні засади та моральну сталість, спогади про ще відчутну причетність львівської культури до європейської інтелектуально-художньої традиції. Вірність передмістю Львова з назвою

"Зимня вода", як землі батьків — того ж походження. Навіть нову оселю художник буде не на березі якоїсь чарівної річки, а в куті родинного городу. Здивовано дивляться вікна майбутнього житла на нудний зимноводський краєвид, чия відверта непривабливість сформувала вишуканий артистизм митця.

Відстежуючи хаос свого часу, Л. Медвідь повторює улюблену говірку: "Пор'ядок мосить бути". Як справжній поставангардист, так і живе між обіймами та відчуженням, переборює ностальгію іронією, вдаючись до зниження будь-якої патетики. В його полотнах 70—80-х років є ознаки нового хронотопу. Художник фіксує знецінення "хомо сапієнс" у суспільстві, де керований натовп ліквідував індивідуальність. Загальною була і лишилася ситуація розриву між очікуванням та здійсненням, приреченості людини до евакуації (згадаймо переселення народів в Імперії). В протидії нормативності соцреалізму художники 70-х виробляли нові мистецькі жанри та форми, зверталися до "естетики абсурду". Вибухи творчої рефлексії звільняли митців та всю культуру тодішнього "андер-граунду" від усталеного мистецького дискурсу. Л. Медвідю — людині, яку Бог зробив з тонкої матерії, нікуди було дітись, як тільки додати до цінностей мемуаризму та антропоцентризму якості "антропоексцентризму". Так Він і живе "на мосту". Його мистецтво створено між "або... або". В циклах "Евакуація" (1970—90-х рр.), в "Синдромі еволюції" (1995), "Кривавник" (1995), "Інвентаризація" (1995) та в інших власних "Притчах" Л. Медвідь оприлюднює сам процес мутації людини на "совка", в манкурта, позбавленого шат традиції, пам'яті, сентиментів.

Очевидні трагедійно-гротескові стосунки персонажів. Чого лише варто обличчя "Васі-Молюска" (1995), яке наче з дурного сну вдивляється в тебе? "Жовтий інтер'єр" (1990) та інші композиції з їхньою невизначеністю просторових координат та сюжетів — все це — втілення дивовижності, абсурдизму, подібного до важкої сновиди і водночас такої наближеної до прикмет життя. "Подорожній, ти котиш задницею по рельсах, виглядаєш крізь вікна своїх прозорих очей, ніби з чужої оболонки виглядаєш, і навіть не силуєшся пригадати — звідки прибув ти, куди йдеш і чому твій невтомний зір так ніжно, як стегно жінки, ласкає вигіни краєвиду назовні уздовж твоєї дивної і тендітної подорожі" (з листа, 1996 р.).

Художнє мислення Л. Медвідя та його образний світ — відверто літературний. В юності він зазнав величезного впливу Кафки. Втім, його "притчі" не наративна оповідальність, ні, це — вслуховування в буття, майже фізичне відчуття

задухи того світу, якому Л. Медвідь не хоче бути ріднею. Він би волів Ренесансу, ідеальної краси Рафаєлевих мадонн (таку саме він має за жінку). "Притомність пам'яті, мабуть, є єдиною справді вартісною річчю у житті, бо вона надає деякого смислу і деякого значення епізодам" (з листа, 1996 р.). Та все, що варто любові, відкинуто екзистенцією реальності. Звідси трагедійно-іронічні неонаративи, сюжетна парадоксальність. На полюсах між ідеалізмом людини з тих часів, які намріяні художником, і болюче-пронизливим його баченням сьогодення, на розриві, на канаті, що зависає над урвищем звичайного буття, страдницьки живе його душа. Її "автопортрет" є в "сюжетному мучеництві" полотен українського "нео-Босха". Діалектику зламу засвідчують полотна: "Розточчя. Міст" (1991), "Esso Номо" (1996), "Хрестоматія почуттів" (1995), "Сліпий дощ" (1996), "Картонний будиночок" (1995) та роботи попередніх десятиліть.

Літературні та образотворчі тексти автора нагадують: свідомість є парадоксальністю, до якої неможливо звикнути. Злука спостережливої свідомості із одкровенням підсвідомості — основа творчого методу Л. Медвідя, підґрунтя його "гіпертекстів". У них є образ людини, розіп'ятої між Богом і дріб'язковою ганебністю повсякдення. Це зображено так переконливо, нервово та відверто.

Світ Л. Медвідя індивідуалізовано-герметичний, але не егоцентричний. В образних шифрах є шлях кожного, хто потрапляє в круговірт обставин — як пір'їна несеться в безмежному Божому світі, благаючи Всевишнього про ласку. Якщо в творах релігійну рефлексію не унаочнено стилістично, та саме Вона є етичним підмурком християнської метафізики автора — Церквою митця. В цьому секрет порозуміння між художником і глядачем; земля, небо і Бог для них ті ж самі, а "шифри" Л. Медвідя все ж прочитуються, якщо не просто дивишся, — вдивляєшся.

Л. Медвідь пише муку існування людини. Тіло, яке в просторі-часі не знає "гравітаційного щастя". Воно летить, йому не судився вертикалізм, розіп'яте, воно волає в поліперспективі дивовижного світу. Живописні візії Л. Медвідя, так само, як і його літературна творчість провадять в інші виміри — в ірреальність підсвідомого. З часів відкриття сюрреалізму це не є новою. За І. Босхом — С. Далі — М. Ернстом працює чимало художників. Але у сюрреаліста Медвідя є відмінність — він не хоче бути екзотичним, він лише Свідок життя, що божеволіє, втиснуте в шпарину радянського (зараз — пострадянського) "галуту". Особливо виразним це є під збільшувальним склом провінційного буття. Тут від "глухого куту" ніде подітись, як у "Притчах"

Л. Медвідя. Спостерігаючи, митець опановує "простір непередбаченого" — сучасну "хаосферу". Мова художника — натяки, алегорія, метафора (за Т. Гундуровою), як "перегравання постколоніального синдрому".

І знову лист до товаришки: "я тобі кажу: давай, Олю, зустрінемося о шостій вечора після довгої і виснажливої війни (війна — життя. Дивись "Марксизм-ленінізм". Твори. Сторінка будь-яка), але не о шостій, як Швейк, а о четвертій, як справжні вільні люди. В четвер о четвертій. Мілітаристи чомусь люблять четвер і люблять четверту. Водночас вони, мілітаристи, чомусь не люблять багато чого іншого. Мілітаристів дуже не просто зрозуміти, але нам це ні до чого. Взагалі не збагну, де і з якої дідчої матері на оцьому листковій паперу появилися мілітаристи..." (з листа, 1996 р.). Принцип конфлікту — зіткнення логіки та алогізму є типовим "режисерським" ходом автора. Він визначився ще в першому циклі "Евакуацій" (1966—1969), де кури та якісь босхівські істоти котять на колесах львівським передмістям із романтичною назвою та захланним краєвидом. Саме тоді народилася тема гонитви одного натовпом, щоб протягом тридцяти років розвиватися, трансформуватися в композиції: "Голуба евакуація" (1991), "Шинелі" (1991), "Синдром еволюції" (цикл. "Притчі", 1995). Ми у постійній евакуації. Нас перекидає місто з домівок-спалень до працювань, а ввечері — в зворотному напрямі. Нас перекидали з України за Урал і ще далі. В цьому божевілья нашої історії, дурдом кожного дня, хронометраж діяльної глупоти і приреченості. В "Евакуаціях" сформувалися пророчі образи "людини-страждальця", "істоти-злодія". Утвердилася назавжди тема урочої самотності людини у "скляному звіринці". "Двоє в човні" (1995) — тут в контрасті темної та світлої зон композиції, у вишуканій біло-сріблястій просторовій аурі проросла тема непроникнення, фатального незближення людей. Недарма, ще в полотнах 70-х років, популярним у Л. Медвідя був мотив мертвого метелика, який не подолав прозорого скла.

Гостра спостережливість, майже дюрерівська аналітичність, бездоганний малюнок — все це міцно пов'язує творчість живописця із традиціями Північного Ренесансу. Л. Медвідь — Свідок і спостерігач. Але співчутливе ставлення до людини водночас дозволяє продовжити зв'язки з традиціями європейської образотворчості, аж до гуманізму та психологізму Рембрандта.

Подвійність, життя на гойдалці, постійні контрасти — основа контрапункту в картинах майстра. В творах втілено темпоритм ХХ століття. Як і властиво сюрреалізму, якому сон за реальність, а буття — за зайвину, простір ком-

позицій Л. Медвідя позбавлений координат. Немає позначок землі-неба, верху-низу, царює глибина, що силою власної сугестії примушує глядача стрімко увійти в простір ірреально-заманливої недовомовленості, разом з персонажами плавати в тому розрідженому, перенасиченому натяками, духовному повітрі.

Просторове мислення художника ейнштейнівське. Тільки-но наше око, вдивляючись у "ландшафти" Л. Медвідя, намагає якусь там прикмету горизонту, як автор виштовхує цю рятівну підказку з-під ніг зосередженого глядача, перегруповує просторово-часові ознаки картини, нібито промовляє: "пейзаж — то душа тіла, простір — крик тієї душі, час — мить події". І ще: "Можливо, тільки Велика любов є більшою за миттєву красу" (з листа, 1996 р.). Цінність миті, екзистенцію матеріалізовано в естетизмі, навіть — гедонізму живописної матерії.

Змісти візії Л. Медвідя в тій же мірі розчакнуті перед глядачем, як і закриті — не надаються до проникнення в них. За принцип обрано дратівливу трансавангардну багатозначність. Дуалізм, варіативність у "прочитанні" авторської "міфології" провокує до особливої спостережливості. Всупереч власним сентиментам, Л. Медвідю не судилося розминутися ані зі своїм часом, ані з наймодернішим способом відтворення найгостріших його проблем. Трансавангардне мистецтво Л. Медвідя сформувалося в розриві із попередніми системами образотворчого мислення. Його живопис — сукупність родових ознак "трансавангарду", його метамова. Епатаж, блюзнірство, трагедійність під машкарою іронії, мандри у підсвідомість та елітарність художньої форми — все з наймодернішої мистецької "кухні".

Від композицій 60-х років (з вираженим фольклорним акцентом) до творів 90-х років простежується зміна образного світу Л. Медвідя: поступова трансформація — від фігуративних композицій до більшої умовності сюжетної основи — до розмивання фігуративності. В триптиху "Відбіл полотна" (1996), або в "Esso Homo" (1996) домінує пульсуючий простір. Заманлива далечінь, гра валерів, тональностей, вираженість кожного мазка, насолода від струмочка стікаючої й застиглої фарби, відблиски срібла на сріблі — на цьому кохається маестро. В цих розкошах фігуративність тане як крижина по весні, до нас промовляє чиста живописна матерія. Це справжня маестрія.

Я відчуваю ту втіху, яку має Л. Медвідь у власній працювній, що як пташине гніздо проросла й піднеслася над родинним городом у тій самій Зимній воді, що і є Батьківщиною всього, зробленого митцем. По скляній стелі стукає дощ,

сяє подряпане срібло на гуцульських образах. Любомир скаржиться, що "якась паскуда, мабуть тля, з'їла квітку у вазоні. Із тією тлею треба щось робити". Поскрипують дошки підлоги.

У сутінках з кутів визирають старі рами. Пахне пилом, часом, фарбами, олією, ясно виблискує палітра. Це та "домівка духу", де народжуються неznані світи.

Petrova O. M.

TRAGICAL NONSENSE IN PAINTING OF LIUBOMYR MEDVID

In this article the author analyses the creative work of the famous Ukrainian artist Liubomyr Medvid from postmodern with typical features of neoclassical mentality point of view. The author analyses an origin of the character "human-sufferer" — the central type of L. Medvid.