

УДК 75.052:7.036.5«20»

Андрій Гелитович

аспірант Львівської  
національної академії мистецтв

## Монументалістика Альфреда Максименка: першопчатки художнього поступу

**Анотація.** У статті аналізується монументальне мистецтво львівського художника та педагога Альфреда Максименка як один із напрямів його творчості, притаманний переважно для початку художньої кар'єри. Акцентується увага на зародженні та реалізації провідних творчих ідей художника. Започаткований спершу в монументальних творах і розвинутий у зрілий період творчості митця, аналітичний метод формотворення служить новим ідейним імпульсом до розвитку для сучасного монументального мистецтва України.

**Ключові слова:** монументальне мистецтво, художнє ткацтво, художній метал, художня кераміка, вітраж, скульптура.

**М**ета статті — на прикладі монументального мистецтва розкрити першопчатки мистецької діяльності Альфреда Максименка, проаналізувати ранню авторську стилістику та світоглядні позиції, повною мірою розкриті у зрілій творчості.

Монументальні твори А. Максименка, які переважно належать до раннього періоду творчості митця, на перший погляд, дуже віддалені від проблематики, яку художник розробляв пізніше і завдяки якій став упізнаваним. Ці композиції, хоч і фахові, проте формально вписані у загальні моделі мистецького вияву радянської монументалістики, насправді були ґрунтом для визрівання глибоких творчих ідей. Різні причини зумовили таку «замаскованість» мистецької особистості: тут можемо апелювати до молодечої «пластичності» характеру, яка захищала від потужного ідеологічно-художнього тиску системи, і до випадкових колізій свідомості, сьогодні недоступних до розшифрування. Утім, однозначним виглядає одне — під панциром візуально стереотипних формальних мистецьких проявів молодого митця відбувались

реальні, можливо й підсвідомі, авторські художні відкриття. На початку ХХІ ст. мистецька критика концентрується на ширшому за фізичні параметри картини предметному полі [1]. Саме контекст дає можливість загострити увагу на потрібних деталях, що творять суть роботи. Такий підхід в інтерпретації монументального доробку А. Максименка дає можливість більш об'єктивного аналізу. Подальшою діяльністю художник підказує шлях до відчитування усього, що створював на початках творчого шляху. Часто при розгляді його монументальних творів корисно акцентувати увагу на фрагментах, чи навпаки, на загальній будові композиції, кольорі, символіці окремих складових. Подекуди саме у виокремлюванні елементів і ховається можливість ідентифікувати виняткове значення та художню вагу цих робіт.

Альфред Максименко — сучасний львівський художник, творчість якого є надзвичайно важливою частиною львівського мистецького середовища, бо має безпосередній та потужний вплив на його розвиток. Митець народився 1951 р. у Львові, художню освіту здобув у Львівському державному інституті прикладного та декоративного мистецтва на кафедрі художньої кераміки, закінчивши навчання 1973 р. З кінця 1960-х років веде активну творчу, а від 1989 р. також педагогічну діяльність. Сьогодні А. Максименко є знаним в Україні митцем, який утвердив свою знакову, хоч і недостатньо оцінену роль у формуванні українського мистецького простору, передусім у живописі, зокрема у його концептуальному вимірі. Художник працює у різних жанрах і техніках – як історично «звичних» для українського мистецтва, так і новаторських. Це монументальний та станковий живопис, графіка, фотографія, відеоарт, перфоманс, інвайронмент, у яких автор розвиває мало поширену в Україні формопластику.

Першим здобутком на шляху мистецького розвитку був досвід роботи монументаліста у контексті часопростору Радянського Союзу, де він залишив значний слід. Твори художника публікувалися у всесоюзних мистецтвознавчих виданнях як репрезентація тогочасних досягнень галузі, отримували схвальні відгуки критики. Таким чином аналіз українського монументального мистецтва 1970 – 80-х років не може обійтися без доробку А. Максименка.

Дату «народження» монументалістики у творчості художника важко поставити дуже чітко. Безпосередня робота над такими творами була започаткована ще в період навчання в інституті.

Передумовами для майбутнього монументального мистецтва художника служили особливості його культурного оточення. Так, з дитинства мав можливість пізнавати та практично випробовувати ткацькі техніки, якими професійно займалась мати. Як наслідок, у майбутньому працюватиме над гобеленами як над складовими комплексного оформлення інтер'єрів, таким чином опановуючи ширший технічний арсенал можливостей при вирішенні творчих завдань у площині монументального мистецтва. Саме у такому, монументальному вияві постає у творчості А. Максименка і гобелен, і інші застосовані в інтер'єрах та екстер'єрах техніки.

На перших групових і персональних виставках у юнацькі та студентські роки були представлені експериментальні твори, у яких використано кераміку та ткацтво, що склало підґрунтя для пізніших художніх пошуків (фотографій цих творів у архіві автора не збереглося, опис зі слів автора) [2].

Під час проходження практики по завершенні 4 курсу (1972 р.) А. Максименко виконує проект символічної скульптурної композиції, призначеної для просторового середовища перед головним корпусом тодішнього Київського ордену Леніна політехнічного інституту ім. 50-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції (тепер Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут»). Робота мала представляти собою хромовану пластику у вигляді алегоричної жіночої фігури, вирішеної в кубістичній манері, схожій до стилістики скульптур Джоржо де Кіріко, із використанням конусних і циліндричних форм (проект не збережений, фотографій у архіві автора немає).

Після успішного досвіду роботи над проектом металопластики для київського навчального закладу, адміністрація Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва доручає йому як дипломну роботу розробити проект монументального керамічного панно «Наука та мистецтво» для вестибюлю щойно зведеного нового корпусу рідного навчального закладу. Керівником диплому А. Максименка був Зеновій Флінта, а консультантом — Роман Сельський. Дипломний проект, за вимогою архітектора М. Вендзиловича, мав виконуватися у стилістиці Фернана Леже. Це стало приводом для розповідей Р. Сельського про своє перебування в Парижі, французьке мистецтво та безпосередній досвід співпраці з Леже, у якого він перейняв особливу чутливість до живописних зіставлень, проблем

форми, кольору та інших аспектів образотворення. Це проникнення у першоджерела, досягнуте під керівництвом вище згаданих вчителів, ввело монументальну творчість А. Максименка у площину різноманітних культурно-мистецьких впливів. Визначальним видається зв'язок загальноєвропейської та місцевої традиції у творчості художника.

Реалізація задуму щодо надання твору стилістичних особливостей монументальних композицій Ф. Леже, при наявних технічних можливостях, наштовхувалась на ряд технологічних обмежень, які, хоч і звужували арсенал образотворчих засобів, проте були достатньо успішно подолані. Композицію з шамоту площею 40м<sup>2</sup> вдалося виконати згідно з поставленими творчими завданнями. Проблемою стали виявлені інженерні прорахунки у побудові споруди, що зумовили внесення змін в її архітектурне вирішення. Таким чином, внаслідок перенесення входу на раніше бічну стіну, центр інтер'єру переорієнтувався, точка споглядання вже готової композиції в приміщенні змінилася. Твір, який займав просторово обумовлену центричну позицію, втратив своє значення у художній організації середовища. Стилістика панно відповідала строгому геометричному вирішенню архітектури, зовнішній вигляд якої поєднував вертикальні сріблясті пілястри з нержавіючого металу та великі горизонтальні зони чорного скла. Композиція під назвою «Наука та мистецтво» своєю яскравою колористикою в межах основних кольорів, масивною, чіткою рельєфністю зображення та пластичною виразністю узагальнених форм людських фігур і їх оточення вводили глядача в дух авангарду не лише як мистецького явища початку ХХ ст., а і як своєрідного європейського типу мислення. Вже у період незалежності України невідповідні облицювальні матеріали радянського виробництва екстер'єру будівлі почали руйнуватися, створюючи небезпеку для подальшої експлуатації. Необхідна реконструкція фасаду внесла наступні зміни у середовище, поглибивши перелік технічних проблем. Виконаний 1973 р., твір містив початки тих стилістичних і концептуальних пошуків, які, отримавши потужний імпульс для розвитку в стінах навчально-го закладу, надалі мали довготривалу та плідну дорогу розвитку.

Після проходження строкової служби в армії, 1973 р. А. Максименка скеровують на роботу в Львівський художньо-виробничий комбінат, у цех монументально-декоративного мистецтва,

де він працюватиме наступні 16 років (до 1989 р.). У цій установі виконували монументальні твори для різних архітектурних об'єктів на території Радянського Союзу. Схема роботи комбінату полягала в прийомі та розподілі замовлень художньою радою закладу між професійними художниками. Підготовлені ескізи затверджувалися радою, опісля погоджувалися із замовником, і вже тоді проект реалізовувався. Зважаючи на значні об'єми замовлень, це була, як правило, колективна робота. У комбінаті А. Максименко виконує замовлення у різних матеріалах і техніках: металі, кераміці, ткацтві, вітражі. Також створював настінні розписи — роботи для інтер'єрів і екстер'єрів, реалістичні та абстрактні композиції. Кожен з виконаних творів – своєрідний набутий досвід на шляху до становлення мистецьких пріоритетів. Серед них є багато цінних образотворчих знахідок.

Однією з перших масштабних робіт була композиція для фасаду будинку культури м. Бережани Тернопільської обл., виконана 1976 р. у техніці металопластики з листового алюмінію (800x1100x45 см). Твір під назвою «Музи» дістав схвальні відгуки критиків і увійшов до провідних видань, присвячених монументальному мистецтву Радянського Союзу. Трьохфігурна композиція з персоніфікованими Поезією, Театром і Музикою представляла складний та чітко структурований візуальний пласт, багатий на неочікувані технологічні ходи. Куски металу з'єднувалися не зварюванням, а шляхом забивання вручну від 6 до 7 тис. заклепок з алюмінієвого дроту. Уникнення традиційного методу карбування та інших, дещо штучних імітаційних технік і використання більш оригінальних і виразних прийомів не вдалося здійснити у повній відповідності до задуманого через обмеженість доступних технічних можливостей та ремісничого досвіду. Автор поставив перед собою завдання проявити пластичні особливості самого листа металу, його схильність вигинатися, утворюючи свою характерну природну виразність. Незважаючи на суто технічні обмеження, ця мета була переконливо досягнута. У результаті з'явився оригінальний та сміливий візуальний ефект, який надавав усьому творові свіжого звучання, ознак відвертого й незаангажованого мистецького вислову. Робота, займаючи лише певну, відносно невелику частину стіни, складала масштабне враження. Окремо вона може вважатися лише скульптурною рельєфною вставкою, проте, разом з лаконічною

поліхромією оточення у вигляді кількох різновеликих, ритмічно повторених і композиційно узгоджених з рельєфом темних вертикальних смуг на світлому тлі, сприймається цільно з середовищем як своєрідний скульптурний живопис, що охопив усю велику стіну на екстер'єрі будівлі.

Подібно як Пікассо у своїй конструкції з листового металу «Гітара» 1912 р., що започаткувала синтетичний кубізм, чи Архипенко, що постійно наголошував на матеріальності порожнього простору, А. Максименко дотримується тут принципів структуралізму — знаки для нього не субстанціональні, а утворені методом опозицій. Цілком погоджуємося з твердженням, що форма і значення елементів повністю визначаються їх відмінністю від інших знаків у одній системі, тоді як в ізоляції вони не означають нічого [3, с. 38]. Такий образотворчий підхід ілюструється самим проявленням форм — пласкі смуги алюмінію, нашаровуючись у просторі, створюють нематеріальний, але чуттєво осяжний об'єм. Розглядаючи пластику деталей облич, зокрема, можна зауважити, як розрізнені елементи своїми відмінно прочитуваними контекстами фасових і профільних представлень голови, накладанням грубо окреслених площин і вигинів сукупно утворюють синтезований об'єкт-форму, наділену струнким внутрішнім ладом. Матеріал, що диктує художні рішення (тут листовий метал стає джерелом пластики вигинання та зламів) — це характерна риса конструктивізму. Бажання розчленувати матерію до її повного розпаду на елементарні частинки з метою пізнішого збору з них абсолютно нового та максимально очищеного від зовнішніх нашарувань об'єкта відсилає нас до відомих експериментів поетів-авангардистів зі знищення не лише синтаксису, а й розподілу словесності на фонемі, базові одиниці мовлення. Автори керувалися не футуристичним чи дадаїстським задоволенням від руйнування, а мали намір по-іншому зібрати ці частинки звуку, вписати в нові «слово-конструкції», що передбачають нові смисли [3, с. 126-127].

Підкреслення природних властивостей матеріалу, який диктує певну образність як ключовий пріоритет монументальної роботи — це досить радикальний для часів СРСР крок у напрямку чистого мистецтва, вільного від ідеологічних інтерпретацій. Такою була мета всіх творів А. Максименка, яка, однак, приховувалася за стандартними назвами та декларативними «про-

світительськими» цілями, вміщеними у патетичних категоріях «народного, передового, пролетарського». Мистецька якість реалізованих проектів дала підстави задекларовані формально-філософські проблеми підняти до рангу значних естетичних маніфестацій всередині тоталітарної системи. Недаремно ключова фігура мистецького процесу Львова того часу, харизматичний інтелектуал та український патріот, з думкою якого рахувалися усі, скульптор Дмитро Петрович Крвавич неочікувано прибув у Бережани, щоб особисто познайомитися з новим монументальним твором. Постаць мистецького гуру, що з'явилась на горизонті, неабияк здивувала молодого монументаліста, а розмова, що зав'язалась між митцями різних поколінь і статусів, видалась історичною миттю. Дмитро Петрович згадував український авангард, Леся Курбаса, актуалізацію та розвиток національної традиції образотворення, здійснені бойчукістами. З гіркотою зринула з глибин пам'яті думка про 1937 р., жорстокі репресії, знищення безцінного пагону народного піднесення у мистецтві. Д. Крвавич використав історичну паралель та, як завжди небагатослівно, зате значуще, зауважив приблизно наступне: «У часи Бойчука саме за такі роботи розстрілювали». Згадуючи ту розмову, А. Максименко стверджує: «Для мене це була вища похвала» [2, с. 1].

Тут потрібно згадати про роботу з листового металу, виконану роком раніше. 1975 р. у невеликій за форматом інтер'єрній композиції «Весілля» для ювелірного магазину Бережан, автор фактично випробував можливості цього матеріалу, що й дозволило пізніше з упевненістю взятися за великий проект «Музи». Рельєфна багатофігурна сцена «Весілля» з білого заліза (260x400x25 см), завдяки введенню металевих елементів з м'яким червоним відтінком, містила хроматичну складову. За столом сидять гості, посередині, перед короваем, у святково прикрашеному оточенні стоїть молодий під руку з молодого — автор зображує весілля у момент його розпалу. Магазин всередині розділявся на частини великим арковим проходом, завдяки чому твір, розташований на бічній від прилавка стіні, міг проглядатись з різної відстані. Форма кола, присутня в архітектурі інтер'єру, взята за основу композиції, у якій чітко простежується горизонтальний овал. Монументальна центричність підпорядкування форм, логічно вписана у структуру овалу, як елемент образотворення, набуває основної ваги у цьому творі А. Максименка. Пластичні вза-

емодії форм природи, вираженої у людських постатях, елементах натюрморту та предметної атрибутики, масштабування величин головних і другорядних фігур дають багатий матеріал для аналізу. Художник постає тут як шанувальник природи, що старається сягнути основ її животної глибини, пізнати затаєну мудрість. Відчуваючи на цьому шляху безпорадність виключно раціоналістичного методу пізнання, він відкриває реальність іншого — метафізичного. Саме з наповненого абстрактною, молитовною силою матеріалу художник виліплює образи повсякденного споглядання. Лінія жіночого профілю, до прикладу, чи складки її одягу, володіють самостійним значенням, а трактування цілості синтезує різні перспективні проєкції в одному об'єкті. Матерія видимої реальності розщеплюється та збирається у новій, авторській конфігурації. З плином часу функція приміщення змінилася; нові власники роботу зберегли, проте вимушено заховали її під накладну стіну.

Виразним прикладом прояву індивідуальної художньої манери було виконане замовлення в техніці технічного фарфору для інтер'єру санаторію «Матері й дитини» в м. Моршин Львівської області під назвою «Знаки зодіаку», це схематизована композиція в інтер'єрі зі зображенням зодіакальних знаків, поєднаних з діючим механічним годинником у центрі композиції. У ній особливо гостро проявилось прагнення художника інтелектуально осмислювати процес формотворення, зважаючи його конструкцію та наповнюючи філософським змістом [4]. Керамічне панно тут сприймалося як обумовлений будовою внутрішнього простору елемент до такої міри, що здавалося, ніби сам інтер'єр спеціально створювався для нього. Твір у форматі квадрата 200x200 см, симетричної будови, лаконічний за формою з ритмічно повторюваними темними колами на білому тлі, наповненими символічними та знаковими мотивами. Строга симетрія надавала композиції підкресленого знакового звучання. Це знак сакрального типу — містичної дії, цінний тим, що відображає. І зображуване, перевершуючи свій матеріальний еквівалент, завдяки образотворчому прийомові граничного аскетизму форми, у першу чергу, постає у свідомості реципієнта як надматеріальна й водночас, реальна річ. Художник тут не просто створює «астрологічного ідола», він звертається, за прикладом В. Кандинського чи, по-своєму, К. Малевича, до проблем духовного у мистецтві [5, с. 8]. Така естетика



надзвичайно близька до фольклорної та з певністю може вважатися українською етнічною образотворчою традицією [6].

Ідея, що розкривала зодіакальну тему, відтворена А. Максименком 1977 р. за ідентичною схемою і для інтер'єру готелю «Пеленія» у м. Пеленія Молдавської РСР. Розташування основних елементів композиції, формат, ритмічний поділ і використання круглих форм, у які вписуються графічні мотиви, спільні та обумовлюють єдиний образотворчий характер обох творів. Між ними, проте, є низка відмінностей. Так, у моршинських «Знаках зодіаку» зображені символи у поєднанні з медальйонами, у які вписані, творять темну пляму на світлому тлі, а не навпаки, як у молдавських зодіакальних знаках. Тут з'являється опуклий керамічний рельєф — круглі елементи із зображенням нагадують декоративні розетки. Фігури зодіакальних знаків (Лев, Козеріг, Терези та ін.) займають велику масу в медальйоні, майже заповнюючи його і своїми локальними білими обрисами наближаючись до повної округлості. Між світлою плямою випуклого рельєфного зображення знаку зодіака та такою ж каймою обрамлення медальйону є невеликий плаский простір тла, забарвлений у темно-синій кобальт. Композиція чітко поділена між трьома тонально-колірними градаціями, що також охоплюють і різні матеріали: найсвітліший відтінок, з характеристиками рельєфності — зображальних фігуративних мотивів, найтемніша зона синього кобальту — пласке керамічне тло всередині медальйонів, і середній за тоном охристий відтінок фактурної дерев'яної поверхні – бази, на якій кріпляться керамічні вставки.

Продовжуючи вдивлятися у картину, глядач відкриває для себе нові сенси у згаданій роботі, на її основі розвиває ширший та глибший масив асоціацій. Можливою інтерпретацією зображальних елементів твору постає трактування мотиву кола як символу вічності. Розташування менших медальйонів зі знаками зодіаку навколо центрального, найбільшого, із зображенням сонця передає небесний порядок між сузір'ями у загальній будові космосу. Всесвіт, таким чином, постає як неосяжна анізотропна структура. Осердям цієї будови стає фізичний та композиційний центри, з'єднані в одній домінуючій точці. Це місце загадки, ніби центр незвіданого та найважливішого, куди, завдяки свідомому конструктивному укладу, оптично притягується погляд глядача. Такий смисловий акцент дуже логічно виражає себе через не-

очікувані розбіжності у власному образному ладі. Дві невеличкі стрілки механічного годинника, що з'являються тут, дискретно виділені з темного кобальтового тла, нечутно рухаються, своїми закінченнями позначаючи такі ж майже непомітні цифри на виразній, нерозривній білій лінії годинникового циферблату. Тут присутній раптовий вихід з концептуальної простоти традиційного картинного зображення через включення незвичного для нього медіуму — часового складника, утилітарної частини. Фактично з «віртуального», естетичного поля широких філософських роздумів з'являється абсолютна реальність, зосереджена в практичному елементі, що рухається і безпосередньо впливає на нашу поведінку в щоденних справах. Глядач реагує на твір як на явище, що входить у його особистий простір, він вникає у нього, одночасно зосереджуючись на собі. Отож, випадковий перехожий, плануючи свій день, поглядаючи на час, відміряний на циферблаті, взаємодіє з мистецтвом, як із живою сутністю, а не лише непевною імітацією у вигляді спроектованих просторів чи оцінкових текстів. Тут можемо спостерігати риси інтерактивності та зародки мультимедійної дії, дослідження нових способів вислову, дотик до проблематики експериментального поля сучасного мистецтва, з яким автор активно взаємодітиме пізніше.

Для інтер'єру вестибюлю готелю «Пеленія» м. Пеленія Молдавської РСР 1978 р. А. Максименко створює гобелен «Молдавський мотив» (250x270 см). Тут, у просторі, наближеному до квадрата, закомпоновано двофігурну сцену, яка у достатньо реалістичній манері представляла чоловіка та жінку в народних строях. Постаті зображені в русі, з припіднятими руками, їхні тіла переплітаються зі смугою охристого листя. Фігури вирішені в теплій гамі. Їхній білий одяг об'єднується у цільну пластичну масу на темно-синьому тлі, що творить наповнену тонально-колірними контрастами яскраву картину піднесеного настрою. Хвилеподібні концентричні ритми інтегрують зображальний мотив у контекст абстрактного звучання, творять чітку чуттєво-асоціативну єдність. Ця екстенсивна репрезентація, що відкриває свої конструктивні начала на повну силу й у всій палітрі контрастів, співвідноситься з метою гобелена – піднесеним представленням етнічного колориту.

1979 р. А. Максименко виконує керамічний фриз «Молдавське весілля». Композиція складалася із семи скульптурних сцен,

інстальованих у малу архітектурну форму довкола колодязя готелю «Пеленія» в Молдавії. Поливані шамотні одно- та двофігурні зображення становили рельєфні пласти, розмірами 90x50 см та 90x70 см відповідно. У кожній вставці розміщувалася сценка з весілля: постаті музик, що грають на різних інструментах, дружб і дружок, молодят у центрі – неодмінні атрибути свята. Рельєф неглибокий, сильніше виступають лише головні елементи — руки та обличчя, активно працює лінія та фактура. Постаті утворюють світлу пляму на локальному темному тлі. Кольорова палітра стримана та поєднується з кольором архітектурного середовища. Це м'який відтінок золотистої охри у білому кольорі фігур та стримане зелене забарвлення їх темного оточення. Нерозривна єдність усіх складників простору завжди була для художника основою мистецького твору. Конкретне зображення було лише фрагментом у структурі монументального цілого. Аналізуючи «Молдавське весілля», хочеться ще раз, по-особливо-му на цьому наголосити. Тут переконливо спрацьовує ансамблевість, узгоджене зіставлення масштабів, кольорів, фактур, форм архітектури та образного ладу самих фігуративних композицій як елементів єдиної системи. Очевидним є прагнення художника до пошуку зв'язків. Активна цеглеподібна рельєфність кладки стіни, строге чергування дерев'яних балок перекриття, що підкреслено виявляли тектоніку споруди, разом були доволі агресивним фоном для художнього твору. Влучним виявилось застосування гротеску як методу представлення сюжету. Поста-ті підкреслено гігантизовані, з масивними руками та головами, важкими ступнями, проте, водночас, тонкими прорисованими елементами та деякими свідомо заменшеними частинами тіла. Сукупність вжитих трансформацій утворювали складний об'ємно-просторовий хід. Наявне площинне звучання зображення поєднувалося у синтезі з елементами перспективного скорочення. Прискіпливий відбір деталей, спрощення великих мас, вдале композиційне балансування та застосування широкого спектру формальних контрастів, узагальнення всього цього матеріалу в межах єдиного виразного силуету — ці творчі підходи дали змогу сформувати великий синтезований монументальний образ, сповнений внутрішньою напругою та глибиною. Викривлення та узагальнення форм людського тіла, елементів одягу та предметних атрибутів, проведене у відповідності з авторським пере-

осмисленням об'єктів, спрацьовує як елемент їх нового переконливого представлення. Образно-пластична мова рисунку фігур у «Молдавському весіллі» проявила індивідуальні риси творчості митця, що у подальшому розвинуться і закріпляться у впізнаваній манері творення.

Гобелен «Згадка про літо», витканий вручну з вовни та люрексу 1983 р. (350х700 см) для приймального покою санаторію «Матері та дитини» в м. Моршин Львівської області, попри присутність натуралістично зображених елементів флори та фауни, розкриває майже абстрактний, асоціативний образ розквітлої природи. При розгляді твору виникає розуміння важливості сприйняття роботи в контексті свого часу та простору, з урахуванням тодішніх естетичних реалій. Це був період чіткої суспільної субординації, врегульованих інформаційних потоків, очищеного від небажаних впливів суспільного життя. Лаконічний функціональний дизайн нових інтер'єрів, мода на футуристичні стильові комбінації, що відсилали до ідеї соціалістичного прогресу космічної держави, продукували своєрідну символіку виражальних засобів. Розуміння такого органічного зв'язку не лише монументального твору з конкретним інтер'єром, а і з усім культурним фоном епохи, є передумовою успішної інтерпретації робіт художника. Гобелен «Згадка про літо» може служити прикладом, коли контекстуальне поле виступає чи не на перший план серед смислотворчого матеріалу роботи. Саме органічна зв'язка з часом стає кодом розкриття головного повідомлення картини. Глядач переймається духом часу, настроєвістю доби, легше сприймає присутню у творі поетику.

Композиція симетрична, складається із трьох частин та займає всю стіну. Локальне трактування площин надає творові текстонічного зв'язку з поверхнею стіни. Завдяки введенню тональних розтяжок та ілюзії перспективного скорочення деяких форм, ця площинність співіснує з одночасним відчуттям глибини. Центральна частина передає відчуття двовимірності, зображення наче виведене на передній план. Бічні композиції отримують зі зовнішніх країв геометричний елемент, що своєю формою творить ефект перспективного скорочення. У поєднанні з тональними розтяжками у верхній та нижній зоні, вони наче відсилають зображення бічних частин у віддалений простір. Основний зображальний мотив композиції формує пластична структура хвилястих плям, єдність якої підсилена їх спільною горизон-

тальною напрямленістю. Ритмічно повторювані хвилясті чергування елементів групуються на темному «космічному» тлі. Вони нагадують чи гірський ландшафт, чи коливання морської гладі, метеоритні нетрі чи коралові колонії водних глибин – пульсуючу життєву енергію. Літо виявляється як метафізична життєва сила. Митець розмірковує про неї, вникаючи у глибини своєї пам'яті. Незбагненність природної будови в гобелені передана через символ метелика – особливості його біології ставлять під сумнів еволюційну теорію, наштовхують на думку про існування вищого розуму.

Особливою є історія великомасштабної монументальної роботи — гобелена з вовни та люрексу під назвою «Екологія» (280x980 см) спроектованого та витканого власноруч у співавторстві з рідним братом художника Владиславом Максименком 1985 р. для Музею природи на території Заліського заповідно-мисливського господарства Броварського району Київської області. Вона може бути наочним прикладом того, що мистецтво може виконувати свою функцію передбачення. Твір пропагував ідею необхідності шанобливого поводження з довкіллям і містив пересторогу про небезпеку, яку криє в собі споживацьке ставлення до нього. І знову зримий образ розпадається на свої першоеlementи. Технічні засоби діяльності людини (частини космічного апарату, механічний годинник, елементи LED світильника), виткані на гобелені, переходячи від свого об'єктивного вигляду аж до абстрагованого знаку-коду, проникають у матерію відображеної природи. Ніби на молекулярному, глибинному й непізнаному рівні дві реальності — людини та природи — з'єднуються, викликаючи тривогу. Реалістичне зображення, подане в самостійній пластично-образній конфігурації, стає одночасно й абстрактним. Отже, відбувається образотворчий перехід від буквальної розповідності в складнішу філософську площину, з її широтою асоціацій та масштабом узагальнень.

Природа у вигляді структурованих пейзажів, дві людські постаті, спрямовані одна до одної та подані у симетричних, фронтальних положеннях, квіти чи комахи, як і елементи техніки, наприклад, циферблат годинника, показані у такий спосіб, що забезпечують єдність, вражену драмою протиріч. Поєднуються раціонально осяжна модель людського мислення із неохопним простором природи, яку цивілізація обмежено бачить лише кризь

лінзу мікроскопа. Чоловіча і жіноча фігури у гобелені – це портрети Владислава Максименка та його дружини. Як бачимо, тут присутні й автобіографічні риси творців, вони дивляться на себе збоку як на неодмінну частину екологічної системи. Наче намагаються зафіксувати життя настільки повно, наскільки здатні – уприсутнюючи самих себе в знаковій системі образотворчого мистецтва як об'єкт до перегляду. Символ метелика чи закрученої мушлі, зображення розкритого яблука, у якому видно зернята, нагадує про таїну глибинних природних зв'язків, аж до появи містичної настроєвості. Трепет перед непорушністю священної аури життя пронизує всю роботу. Пересторога закладена і в колористичному рішенні гобелена. Це, фактично, чорно-білий образ з обмеженим проникненням інших кольорів та їх доповняльних відтінків. Об'єкт, забарвлений кольором в одній частині, у іншій міг переходити у ахроматичний, спелілий стан, наче вмішуючи в собі два полюси – життя і смерті. З'єднані рухом плавної тонально-колірної розтяжки, вони ставлять питання вибору. Природа постає як екологічна система з певними характеристиками. Вони можуть бути одухотвореними і життєдайними, або матеріалістичними й отруйними, у такий спосіб передаючи характер природи. Стіна з гобеленом відмежовувала від зовнішнього простору зали з експонатами природничого музею, служила не лише фактичними (картина розділялася дверними прорізами), а і смисловими ворітьми. Твір попереджає, пророкує. Містичним збігом виглядає катастрофа на Чорнобильській АЕС, що сталася наступного, після завершення гобелена, року. Для автора цей твір може бути символічним, що схвильовує емоції людини в момент самоусвідомлення себе як істоти естетичної на межі тіла і духа – конфлікт агресивно вривається у життєву дійсність, він видимий та публічний.

У моршинському санаторії 1986 р. реалізовано керамічний твір «Осіній лист». Це модульна композиційна група в структурі художнього вирішення інтер'єру ресторану. Фарфорові рельєфні елементи увійшли в підпорядковане інтер'єру фонове звучання, виконуючи насамперед функціональне навантаження ажурної стінки. Їх білий масив м'яко розтягнувся на велику площу стіни, що займала центральне положення у архітектурній організації внутрішнього простору. Повтори випуклих глекоподібних форм і кахельні вставки з мотивом листка створювали найактивнішу

вібрацію серед багатой на різні матеріали оздоби ресторану. Ідея керамічної композиції виходила з бажання вдосконалити цю започатковану різноманітність облицювальних технік введенням панівного акценту. Твір повністю розчиняється у просторі, актуалізуючи кожний елемент інтер'єру як художній об'єкт. Рельєф обшивки стелі, текстура мармуру, гладка поверхня прямокутних світильників, матеріальність скатертин на столах, вертикальні напрямки колон, підсилені вертикалями «спадаючих» форм керамічного твору, покриття підлоги – довкола усе зливається у світлому мерехтінні, наповненому віталістичною, попри відображення осені, енергетикою природи. Осіння ностальгія тут розчиняється в білій пустоті залів, залишаючись у ній наче романтичним зітханням наповненої життям дійсності. Вся увага, врешті-решт, спрямовується на простір для відвідувачів – широкий зал, заставлений столами з темними кріслами.

Щодо аналізу самої композиції, загальний розмір якої 1250x350x40 см, то вона утворюється чергуванням по горизонталі різних за структурою секторів. Найбільші зони, включно з центральною, заповнюються килимовим способом (повністю, від стелі до підлоги) сильно виступаючими вертикальними модульними повторами, складеними наче з половинок виготовлених на гончарному крузі керамічних форм. Ці більші зони розмежовуються між собою такими ж локально вирішеними частинами стіни, заповненими квадратними кахельними плитками з неглибокою рельєфністю та округлими зображеннями листка з діагонально зорієнтованою лінією симетрії. Листки вписані посередині квадратних плиток, з увагою до їх тектонічної структури. У певних місцях, між секторами основних частин композиції, вводиться рельєфний проміжок з чергуванням кількох прямих вертикальних смуг, що розширюють діапазон контрастів у формальному трактуванні вертикалі.

Із розпадом Радянського Союзу налагоджена схема роботи в рамках великих мистецьких колективів стала неактуальною. Зокрема, нове мистецтво, не пов'язане з ідеологією, вже не потребувало такої кількості монументальних «інтервенцій» в архітектуру. Бо хоча автори, що працювали на попередню систему, часто старались уникати безпосередньої пропаганди, проте, так чи інакше, їх мистецтво укладалось у загальну естетичну концепцію тоталітарної держави. Співпраця з Львівським художньо-ви-

робничим комбінатом припинилася 1989 р. унаслідок прийняття А. Максименком пропозиції від керівництва ЛДІПДМ зайняти посаду старшого викладача кафедри рисунку.

Вже як викладач А. Максименко продовжує виконувати індивідуальні замовлення в ділянці монументалістики. Зокрема, 1991 р., у співавторстві з братом Владиславом, створює гобелен-заставку для сцени залу урочистих подій «Різдвяний», у приміщеннях трускавецького санаторію (вовна, люрекс, 500х900 см). Цей сценічний задник передбачав функціональну конструкцію, завдяки якій з-за самого гобелена до глядачів могли виходити персонажі культурної програми. У такий спосіб площину картини розбито на вертикальні смуги (центральна, завширшки 180 см, та по чотири з обох її боків, завширшки 90 см), які могли повертатися, утворюючи прохід за куліси. Зображення було двобічне, передбачало можливість різних комбінацій, а сам механізм роботи зависі нагадував принципи рухомого малярства Олександра Архипенка — Архипентуру [7, с. 133–135]. Геометризоване «футуристичне» дроблення форми самої композиції надавало їй динаміки. Етнічні орнаментальні та символічні мотиви вводилися в це концептуальне «силове поле». Традиційні елементи з гуцульських килимів, інкрустацій по дереву, із зображенням різдвяної зорі, інтегрувалися діагональними геометричними сплетіннями підкресленої архітектоніки рисунку. Тепла гама різних за температурою відтінків зосереджувалася на головних охристому та коричневому кольорах. Робота давала відчуття вертикального руху вгору, з темряви на світло, пульсацію та зростання життя — народження Спасителя світу. Симетрія центричної композиції підсилювала цей ефект. У переломний час української історії поява твору з винятково національним підтекстом християнського гуманізму трактувалась як акт солідарності з українським патріотичним рухом.

1995 р. для приватного будинку художник створив великий, власноручно тканий вовняний гобелен «Карпатський мотив» (8х4 м) і віконні вітражі, розміщенні в єдиному просторі на стінах сходового маршу. Робота над цим замовленням вилилась у нову творчу форму. Її неповторним елементом стало просторове вирішення. Геометрія лаконічної архітектури, з твердими прямими кутами та діагоналями сходових поруч, стала оточенням, що впевнено розділяло між собою інсталювані елементи. Характер



твору тут вже не такий центричний та строгий, як у композиції на тему знаків зодіаку. Він має зовсім іншу будову. Творене ним середовище м'яко оточує глядача, вводить його сприйняття під дію складних відтінків грецької палітри та багатих на деталі пластичних взаємодій. Масштаб, розміщення та характер композицій у масивному, витягнутому вгору об'ємі інтер'єрного простору сформували інсталяційне середовище з відчуттям перебування у храмі. Власник будинку, виходець із єврейських кіл, бажав втілити у своєму домі символічну єдність дорогих йому української та єврейської культур. У смислового наповненні введеного художнього елементу інтер'єру мали бути присутні знакові та символічні мотиви Карпат і Святої землі, з домінуванням західноукраїнського колориту. Зокрема, потрібна була присутність єврейського оберегу — зображення долоні з уписаним оком посередині, яким традиційно позначали одвірки входу в житло, та двох символів знаків зодіаку господарів. Художник включив ці образи в багату на значення будову картини. Тут у складних конфігураціях проявилися не лише карпатські ліси Гуцульщини (основний мотив), а знайшлося місце для пустельних гір Ізраїлю, вписаних у каскад розгалуженої системи асоціативних знакових форм і символічних пластичних структур. Не оминув увагою митець і свого особистого ставлення до природи — знову присутній тут метелик продовжує у новій настроєвій ситуації, новими відтінками смислів збагачувати світоглядну нарацію монументального образу. Композиції властиві риси зрілої творчості мистця, розвинуті у створюваних у той час живописних циклах. Це підкреслена лінія горизонту, активне застосування лінії різної товщини та характеру, модульні геометричні побудови та майже «колажне» зіставлення фактур. Багатство текстур у гобеленній техніці було досягнуте авторськими технологічними нововведеннями — художник досягає ефекту гобеленового ткання не лише працюючи методом «під гребінку» а й, винайшовши власний спосіб перекидання ниток, успішно використовує тип ткацтва «під бердо», що дозволило досягнути нових фактурних зіставлень. На цій новації варто наголосити, оскільки в технологічному плані такі невідомі загалу напрацювання можуть збільшити палітру виражальних можливостей сучасного професійного ткацтва. Композиційна схема роботи вибудована цілісним ієрархічним способом, де контрастні взаємодії плям згруповані в єдиний масив. Своєю чергою, обра-

зний лад цього структурного домінантного утворення укріплюється зрівноваженим балансом різних за характером пластичного вирішення та рівнем активності, пропорційно узгоджених складових. Завершує структурну субординацію основний акцент насиченої червоної охри у центральній частині, підсилений введеним у композицію доповняльним синім кольором.

Вертикальні напрямки ритмічно повторюваних квадратних віконних прорізів, композиційно об'єднаних архітектором, наповнювалися регулярними членуваннями вітражної спайки, вміщуючи улюблений мотив квадрата. Світла гама вітражу зі значною кількістю прозорого скла вступала у контраст із дещо темнішим гобеленом, що ставало додатковим образотворчим елементом, засобом узагальнення та групування у комплексно-му художньому вирішенні інтер'єру.

Аналіз монументальних композицій А. Максименка дає підстави виокремити низку їх спільних ознак. Можемо стверджувати про особливо продумане рисункове вирішення при формуванні образу творів, що дуже доречно при творенні монументальних композицій у громадському просторі. Монументалістика була сферою, яка започаткувала подальший творчий поступ художника. У наш час дослідники ототожнюють А. Максименка з раціонально-виваженим конструктивістичним напрямком у мистецтві [4, с. 2]. Зазначемо, що такими рисами наділені вже і перші його монументальні твори. Хоча часто досить реалістичні, вони, проте, постають як результат аналітичного методу формотворення. Велика увага надається самостійному, абстрагованому значенню зображення на площині. Також відзначимо у монументальних творах їхню передусім естетичну проблематику (прямі ідеологічні теми А. Максименку вдалося оминати).

У напрацьованому масиві монументальних творів підкреслити необхідно педантичне ставлення А. Максименка до роботи, складні технологічні вирішення та високий фаховий рівень виконання. І кераміка, і тацтво, і метал як матеріал монументальної роботи для художника були не лише засобом творення образу, а й одним із сенсів цього образу. Праця над художнім твором включала дослідження матеріалу (металу, глини, керамічних полив, способу переплітання ниток та ін.). Саме таке ставлення до справи та вдалі технологічні ходи забезпечили готовим композиціям автора художню вартість і вже згаданий професіоналізм.

Для майбутніх поколінь монументальна творчість А. Максименка, вважаємо, стане джерелом творчої наснаги, свідчитиме про талант та непересічні якості його характеру. Можемо виявити динаміку змін стилістики цих творів і їхнє місце у загальній структурі мистецького доробку А. Максименка. Хронологічно пізніші роботи, які збігаються з часом постання перших станкових живописних циклів і поступового розвалу СРСР, становлять зразки більш усвідомленого формотворення. У подальшому розвитку творчість митця спрямується у напрямку ще сильнішої образної чистоти в більш незалежних умовах станкової картини чи навіть віртуального живопису. Отже, вважаємо, що монументалістика Альфреда Максименка може вважатися первнем його подальшого художнього поступу.

1. Скринник-Миська Д. Мовні проблеми опису мистецтва в мистецтвознавчій методології (американська теорія мистецтва 1960-1970-х рр.) / Д. Скринник-Миська. — Львів : Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей міжнар. наук. конф. (Львів, 27 листоп. 2015 р.) / НАН України, ЛННБ України імені В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів; Музично-меморіальний музей С. Крушельницької у Львові ; ред.-упоряд. : О. Осадця, В. Пасічник ; відп. ред. Л.В. Сніцарчук. — Львів, 2015. — С. 45-50.
2. Інтерв'ю з Альфредом Максименком. 10.04.2016. Львів. Архів автора.
3. Искусство с 1900 года: модернизм, антимодернизм, постмодернизм / Под. ред. Фостер Х., Краусс Р., Буа И., Бухло Б., Джослит. Д. — М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2015. — 816 с.
4. Аполлонова Л. Метафізичний простір Максименка / Л. Аполлонова // Образотворче мистецтво. — 2007. — № 2 — С. 46-47.
5. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства / В. Кандинский. — М. : Гилея, 2001. — Т. 2. — 344 с.
6. Маркаде Ж. Малевич / Ж. Маркаде. — К. : Родовід, 2013. — 304 с.
7. Яців Р. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія. Ч. 1. — Львів : Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України, 2012. — 232 с.
8. Голубець О. Проникнення в простір А. Максименка / О. Голубець // Образотворче мистецтво. — 2002. — №4. — С. 34-35.
9. Голубець О.М. Мистецтво ХХ століття: український шлях / О. Голубець. — Львів : Колір ПРО, 2012. — 200 с.

10. Голубець О.М. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ століття / О. М. Голубець. — Львів, 2001. — 176 с.
11. Малевич К. Чорний квадрат / К. Малевич. — М. : Азбука-Аттикус, 2012. — 288 с.

#### ANNOTATION

**Andriy Helytovych. Alfred Maksymenko`s monumental art: first principles of artistic progress.** The characteristic of essential features of the modern Lviv artist Alfred Maksymenko`s monumental art, which is one of the areas especially inherent to the artist`s earlier creative period are presented. Attention is given to the origin of creative tasks, which in the future will be central for the artist. The idea of analytical method of shaping had been started in the monumental works first, and received its development in a mature period of the artist`s creativity later. New ideological impetus for Ukrainian modern monumental art progress are presented.

**Keywords:** Alfred Maksymenko, monumental art, art textile, metal art, art pottery, stained glass window, sculpture.

#### АННОТАЦИЯ

**Андрей Гелитович. Монументалистика Альфреда Максименко: первоначала художественного прогресса.** В статье анализируется монументальное искусство львовского художника и педагога Альфреда Максименко как одно из направлений его творчества, присущ преимущественно для начала художественной карьеры. Акцентируется внимание на зарождении и реализации ведущих творческих идей художника. Начатый сначала в монументальных произведениях и развит в зрелый период творчества художника, аналитический метод формообразования служит новым идейным импульсом к развитию для современного монументального искусства Украины.

**Ключевые слова:** монументальное искусство, художественное ткачество, художественный металл, художественная керамика, витраж, скульптура.