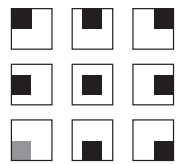
A bronze sculpture of a woman holding a bull's head. The woman is depicted from the waist up, wearing a draped garment. She holds the head of a bull, which has prominent horns and a large, open mouth. The sculpture is set against a background of green and yellow. The text is overlaid on a dark green band across the middle of the image.

Марина Протас

НАРАТИВИ
УКРАЇНСЬКОГО СКУЛЬПТУРОТВОРЕННЯ
XX-XXI СТОЛІТЬ

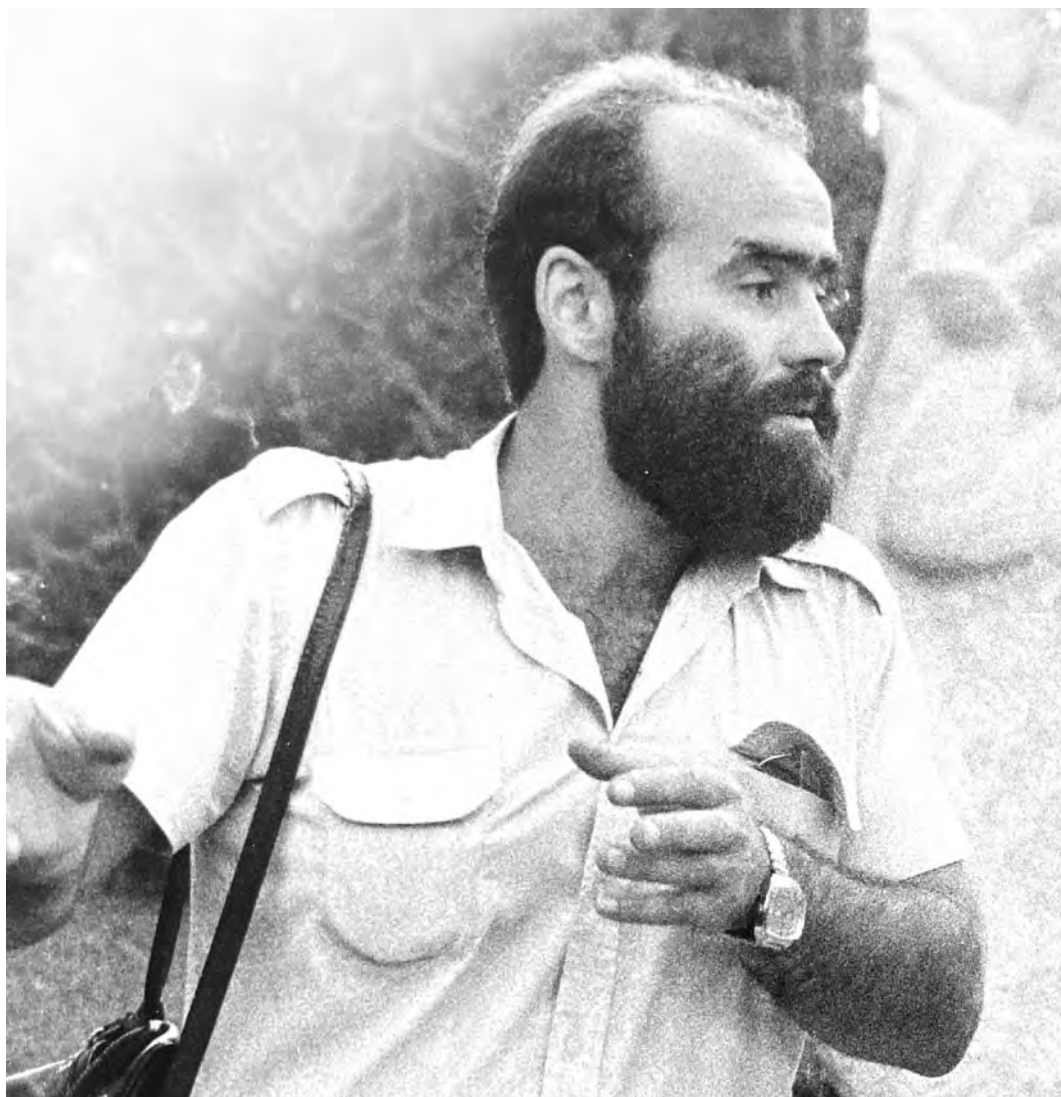
в контексті творчості
Володимира Протаса



І Н С Т И Т У Т
П Р О Б Л Е М
С У Ч А С Н О Г О
М И С Т Е Ц Т В А

Національна академія
мистецтв України

**ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА**



Марина Протас

НАРАТИВИ
УКРАЇНСЬКОГО СКУЛЬПТУРОТВОРЕННЯ
XX–XXI СТОЛІТЬ

в контексті творчості
Володимира Протаса

Ніжин

ПП Лисенко М. М.

2022

УДК 7.036+73.027(477)«19-20»

П78

Друкується за рішенням Вченої ради ІПСМ НАМ України (протокол № 10 від 29 листопада 2022 року)

Published at the resolution of the Academic council of the Modern Art research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine № 10, dated 11.29.2022.

Рецензенти:

кандидатка мистецтвознавства О. П. Корусь;
доктор мистецтвознавства О. О. Роготченко;
доктор філологічних наук О. А. Юдін

Марина Протас

П78 Наративи українського скульптуротворення ХХ–ХХІ століть: в контексті творчості Володимира Протаса / М. О. Протас ; ІПСМ НАМ України. — Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2022. — 352 с. : іл.

ISBN 978-617-640-588-7

Монографія аналізує творчий доробок відомого українського скульптора Володимира Миколайовича Протаса (11.10.1954–21.06.2020), етапи діяльності якого осмислюються в контексті специфіки трансформацій арт-епістеми української культури зламу ХХ–ХХІ століть. Розгляд становлення самоідентифікаційних формотворчих якостей пластичного виразу скульптора спирається на рекогносцирування історико-філософського взаємозв'язку світоглядної моделі античних часів і транс-культурних патернів модерного, постмодерного досвіду з національними традиціями духотворення. Пильна увага приділяється критиці культуріндустріальних проявів ринкової ідеології глобалізованого капіталу, який визначає сучасний арт-mainstream, сприяючи ситуації домінування дизайну у статусі транс-дисциплінарної системної стратегії.

Дослідження розраховано на широку аудиторію фахівців та усіх, хто цікавиться не лише українською скульптурою, але й загальними проблемами сучасної культури і мистецтва.

УДК 7.036+73.027(477)«19-20»

У оформленні обкладинки використано скульптурну роботу
Володимира Протаса «Викрадання Європи І», 1986.

ISBN 978-617-640-588-7

© М. О. Протас, 2022

© ІПСМ НАМУ, 2022

ЗМІСТ

Від автора	9
Передмова	12
Розділ I	
ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ:	
НА ПЕРЕТИНІ ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИХ КООРДИНАТ ФОРМОТВОРЕННЯ	35
Історія десятирічного опрацювання «Мойри»	37
Міфологічні цикли станкової скульптури	47
Рельєфи	48
Триптих «Міфи Елефсину/ Έλευσις» (1998–2001)	50
«Бенкет Діоніса й Аріадни» (1996)	59
Наскрізний рельєф «Музи Трої» (2019)	68
«Мандрі до Трої»: пролегомени	71
«Пам'яті Пікассо» (2013–2014)	82
«Сліди часу» (2014–2015)	91
Станкова кругла скульптура	95
Єгипетська міфологія:	
поглиблення формотворчої епістеми	95
Міфологічний цикл «Давня Греція»	111
Чи є нагальним традиційний символізм міфу	
в добу contemporary art?	121
Симпозіумний досвід як спротив інструменталізації	
творчої свідомості	130
Ілюстрації до розділу I	141

Розділ II

ПОРТРЕТНИЙ ЖАНР В ТВОРЧОСТІ В. ПРОТАСА	235
---	-----

Координати пам'яті: портретний цикл тривалістю в життя	240
---	-----

«Анна Ахматова» (1987) і «Олександр Блок» (1985, 2007)	241
--	-----

«Анрі Матісс» (1987)	245
----------------------------	-----

«Володимир Маяковський» (1986–1987)	246
---	-----

«Ігор Стравінський» (1987)	248
----------------------------------	-----

«Пабло Пікассо» (2007)	249
------------------------------	-----

«Олександр Архипенко» (2008)	251
------------------------------------	-----

«Василь Кандинський» (2008)	252
-----------------------------------	-----

«Казимир Малевич» (2008)	253
--------------------------------	-----

«Марк Шагал» (2009)	255
---------------------------	-----

«Амедео Модільяні» (2010)	255
---------------------------------	-----

«Генії європейської культури XIX–XX століть»	258
---	-----

Ілюстрації до розділу II	275
---------------------------------------	-----

Розділ III

АРХІВИ, СПОГАДИ ДРУЗІВ ТА БЛИЗЬКИХ	293
---	-----

Мацкін Юрій Рувімович

Поклон Протасу!	295
-----------------------	-----

Босенко Олексій Валерійович

Опір матеріалу. Про камінь	296
----------------------------------	-----

Ігор Ісиченко

Сон сирени. На смерть мого отця	304
---------------------------------------	-----

Пам'ятні фотографії	308
----------------------------------	-----

Післямова	334
------------------------	-----

Пам'яті скульптора Володимира Протаса	336
--	-----

Curriculum Vitae of Volodymyr Protas	344
---	-----

Подяка	348
---------------------	-----

Про автора	349
-------------------------	-----

*Світлій пам'яті Володимира Протаса
присвячується*

Схожість та відмінність, єдність та розкол, наслідування та відторгнення, — усе це ми маємо шанувати, якщо хочемо стежити за історією, помічати (сприймати, розуміти) зміни — як просторових і ментальних структур, так і часових або матеріальних процесів; як патернів, так і унікальних подій.

Іхаб Хассан. Постмодерністський поворот. 1987

Можливо, саме в біографії митця криються витоки того, що ми намагаємося виявити. Витоки появи генія, народження дива з хаосу перетинання генеалогічного древа, подій історії, ліній долі.

Коррадо Ауджуас. Модільяні. 1998

Володя красиво пішов із життя і, головне, життя хвацько прожив, навідліг. Бо не кожному фізично це під силу — адже робота пекельна. <...> У мене ревниве ставлення до Протаса. Незалежно від того, як до нього ставляться, він поза досяжністю, і він збувся, знаєш, немов ті неznані творці, про яких тільки фахівцям відомо, але вони впливають на весь розвиток, і не лише скульптури. Він відбувся в усіх сенсах. <...> Боляче, звісно, та було б набагато гірше, якби з Володі робили національну гордість. А те, що ми живемо не за найкращих часів, то — коли вони були найкращими?

Олексій Босенко. З електронного листа до М. Протас від 13, 17 вересня 2020

ВІД АВТОРА

Благочестивий від темряви віку цього перейшов до світла вічного... <...> він залишить на землі кіфару власного тіла, що стала непотрібною; він відтворить себе у серці своєму.

Ambrosius Mediolanensis. De Jacob et vita beata
(I, 8, 39). 386 p.

Скажу відверто, спочатку я не хотіла писати цю книгу, навіть коли змусила себе вичавити з населеного внутрішньою катастрофою світо-відчуття, частина якого відійшла разом із чоловіком у небуття, третю (за 31 рік спільного життя), вже поминальну, статтю «Пам'яті скульптора Володимира Протаса» [*Протас М. Пам'яті скульптора Володимира Протаса // Образотворче мистецтво. 2020, № 3-4. С. 137–141.*].

Але після сонму сумних роздумів вирішила — так, писати в мазохістському чаду буде дуже боляче, з кожним словом повертати у серці той клинок горя, знову і знову все ширше і глибше роздираючи рану втрати, та, мабуть, саме в тому і містилося моє призначення чи місія на цій землі: залишити після смерті майстра капсулу пам'яті, що не дозволить культурі нації та цивілізаційному людству забути не стільки його самого, скільки його твори, без яких світ, котрий тепер поринув у темряву «after all», був би біднішим, блідим і дійсно таки примітивним. Тож писати цю книгу стало моїм фаховим обов'язком, навіть якщо: «Журиться серце моє, що був узятий від нас чоловік, якого знайти ледь можемо» [*Амвросий Медиоланський, свт. Две книги о покаянии. Москва: Синодальная Типография, 1884. С. 210, 212.*]. Звідси набував чітких абрисів і другий переконливий аргумент стосовно необхідності братися за нелегку справу написання монографії про високо-фахову творчу діяльність чоловіка — йдеться про культурну і мистецьку кризу у світовому й національному масштабі; кризу, якій самим фактом свого народження протистояв Володимир Протас.

Ми щодень проговорювали з ним певні формотворчі нюанси історичного та сучасного пластичного вислову, знаходячи прихований зв'язок із суспільно-політичними подіями, аналізуючи певні явища ми-

стецького буття соціуму, де каменем спотикання завжди ставали ринкова ідеологія культуріндустрії і глобалізований капітал. Гадаю, прийшов час підвести ризик під усіма тими дискусіями, тим паче, що ми давно дійшли спільної думки стосовно феномену посткультурної ентропії, використовуючи єдину на двох критичну систему аналізу і тлумачень. До того ж, як відомо, і на це звертав увагу В. Беньямін, особистісне щільно пов'язане із творчим світоглядом, а все разом визначає долю не лише індивідуального, але й суспільного буття: «Долю і характер заведено вважати пов'язаними один з одним каузально, і характер при тому визначають як причину долі» [Беньямин В. Судьба и характер. / В. Беньямин. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб. ст. / Пер. с нем. Москва: РГГУ, 2012. С. 52.]. Внутрішньо зосереджений, інтровертно-мовчазний, спокійно-врівноважений, але нестерпний до несправедливості, кон'юнктури і хамства, — характер Володимира став чинником його творчого шляху, спрямованого до вічних загальнолюдських цінностей, гармонії і краси, ніби підтверджуючи правоту академіка Ф. І. Шміта, який запевняв: саме душевний лад народу визначає його історію і майбутнє.

Однак Протас не був відірваним від реальності, котра наздоганяла його повсякчасно, і це теж було визначено долею, адже, як образно підмітив його товариш і колега по цеху В'ячеслав Гутиря, «він народився і помер на вулиці», та все своє життя (хай би як тривіально це не звучало) він щиросердно поклав на примноження істинної краси до вколишнього світу. Він не тішив себе ілюзіями приналежності до творчої еліти країни, слава і лоск гламуру його не цікавили, він знав справжню ціну арт-ринковим фетишам. Імовірно, антидот проти омани будь-якої пропаганди він здобув замолоду: його шкільні «університети» розпочалися далеко від батьківського дому — у гуртожитку Київської художньої школи, трохи згодом у подібних же гуртожитках в Одесі та Пітері (де бачив різне і робив висновки).

Був ще третій, останній, аргумент для створення цієї книги. Ним стали наполегливо переконливі аргументи дітей, Ігоря та Марії, і друзів, серед них й Олексія Босенка, який — не минуло й року — полишив нас і так само пішов у засвіти.

Спочатку Олексій застерігав мене тяжкою відповідальністю у справі пост-смертного увічнення спадщини митця, проте, дізнавшись про моє рішення таки взятися за книгу, де окремий розділ міститиме спогади тих, хто знав скульптора а, отже, й самого Олексія Босенка, він, на моє прохання висловити свої думки про Володимира, зауважив

в електронному листі від 5 листопада 2020 року: «...Ти мені довіряєш настільки, що дозволяєш писати про Протаса. Я ніколи не пишу з почуття обов'язку. Мені подобаються його твори і він сам як скульптор і людина. Він справді фантастичний майстер. Єдине, що бентежить, — відповідальність. Про нього не можна просто добре написати, про нього треба писати блискуче, інакше краще не писати. < ... > Ти знаєш, як іноді текст стає неслухняним, а відбуватися загальними фразами по відношенню до такої глиби, як Володя, негоже»; і пізніше, коли 15 листопада надіслав свій есей, додав: «Я писав як “глядач” (таке багатозначне слово) від себе. Навіть якби не був знайомий із Володею, то це було б саме так, з варіаціями на зростання. В ньому була справжність, до якої і зараз прямуєш, на що орієнтуєшся, спиравешся. Тож у мене немає меморіальної пам'яті. Пам'ять жива. Дякую тобі, що нас познайомила, і зараз пам'ятаю симферопольську платформу, і цей Крим, і взагалі все наше спілкування».

З тим я й приступила до роботи. Діти активно допомагали розбирати й оцифровувати архіви з величезним обсягом слайдів, фотознімків, книг; коли необхідно було звільнити майстерню НСХУ для іншого господаря, де накопичилися неймовірно важке каміння, гіпсові форми, скульптури в матеріалі та ще не переведені у матеріал, — усе це, напрацьоване за роки невпинної діяльності скульптора (який, до слова, не мав за життя жодної персональної виставки), вантажили і перевозили у нове місце дислокації зі скромно-тендітною надією, що все нами збережене суспільство колись затребує, усвідомивши раптом необхідність повернення до високих ідеалів мистецтва, до естетичного судження теорій і практик, з неодмінною духовною прерогативою культуротворення, у скульптурі зокрема.

І я завдячую Володимирі тим, що він дозволив мені подивитися на світ мистецтва його очима, усвідомлюючи принципову непохитно-критичну позицію, яку, наприклад, Едвард Саїд в останній книзі «Гуманізм і демократична критика» визначив наступним чином: *демократичний гуманізм зможе перемогти руйнівну ринкову культуріндустрію, якщо інтелектуальна критична опозиція буде протистояти прапорам м'якого імперіалізму, захищаючи справжні культуротворчі цінності.*

ПЕРЕДМОВА

Це не кінць — талант. Це не верблюд. Це тягар каменів. Це опір каменю. Це необхідне нерозуміння сучасників. Душу потрібно тримати як щоглу, розтягнувши її вантами до бортів. Берегів в річці немає. Ми самі їх створюємо. Опори нам немає, крім вітру в парус.

Віктор Шкловський (М. Загребельний. Сергій Параджанов. 2011)

... і, по суті, оскільки ви з Протасом одне, він бачить твоїми очима, як і ти відчуваєш його почуттями, і смерть штука мерзенна, але вона безсила щось змінити. Я ніколи не бачив Афродиту Праксителя (і ніхто не бачив із сучасників), але вона своєю відсутністю, неіснуванням міцно вплетена у сучасні почуття і, певною мірою, своїм небуттям являє ідеальний витвір мистецтва. Що вже казати про людей у нашому житті. Це більше, ніж факт біографії. Тож тримайтеся — не для того, щоб стиснути зуби і чіплятись за життя, а заради відчуття свободи життя, як свободи самого часу бути рухливим образом вічності.

*Олексій Босенко. Лист до М. Протас
від 1.01.2021.*

Так сталося, що найпродуктивніший період творчої віддачі Володимира Протаса, а разом і суспільного визнання його таланту, коли кожну нову роботу одразу закуповували Спілка художників та Міністерство культури України, припав на 1980-ті роки. Тоді це був лише яскравий початок молодого митця, який повернувся з навчання до Києва і енергійно поринув у безліч творчих проєктів.

Протягом наступних 1990-х, на хвилі пере-відкриття у національ-

ному культурному просторі досвіду «розстріляного відродження», він доторкнувся до формотворчого абстрагування пластичного вислову. Зрозумівши сутнісну обмеженість уречевленої мови (котра стала трансформуватися в contemporary реїфікацію під гаслами феноменології речі), покинув штучну концептуалізацію задля естетичної сутності образного втілення, — політична ситуація обернулася так, що виживати митцю за рахунок творчості стало практично неможливо.

Це було справжнім випробовуванням, але скульптор не відмовився від власних принципів, не покинув фахову галузь, не емігрував, натомість продовжував завзято працювати на благо українського мистецтва. Міленіум трохи підбадьорив митця перспективами участі у скульптурних симпозіумах, однак відчуття, що він «видав зі свого часу», залишившись на узбіччі, де весь накопичений і ретельно засвоєний досвід пластично-досконалого вислову став раптом нікому не потрібним, укріпив його в думці, що він мусить змиритися з новими умовами існування, при цьому не зраджувати власному розумінню істинної суті образотворчого мистецтва. Він чітко усвідомлював, що головний розлом, котрий відбувся у XX столітті та загнав мистецтво XXI століття у кризовий стан, поділив творчу царину на два табори: в одному трималися емпатії трансцендентного формотворення, в іншому — тяжіли до інструментально-розсудливої репрезентації візуального об'єкту. Протас добре пам'ятав — мистецтво як вид культурної діяльності, що втілює/відображує естетичні ідеали епохи й ідеали сучасника художніми засобами, ще за Шарля Бодлера визначалося «мнемо-технікою прекрасного», а отже справжнім джерелом творчих інтенцій була і залишалася для нього не техніка вислову, але майстерність виявлення вищої краси як пам'яті традицій. Невипадково ж Томас Еліот бачив традицію не *тягарем*, як то воліли мислити модерністи, натомість *легкістю буття*; а Вальтер Беньямін пропонував у мить небезпеки «схопити пам'ять, як вона спалахує». Ось у таку мить небезпеки перехідного періоду, розтягнуту на десятиріччя зламу століть і початку нового міленіуму, тривав творчий шлях Володимира Протаса, і він весь той скрутний час міцно тримався традиції як парадоксальної легкості становлення краси, без якої втрачався сенс буття, як його особистого, так і культури нації. Цей принциповий момент, котрий аргументує сутнісну значимість життєтворчого шляху Володимира, на мою думку, потребує стислих роз'яснень.

* * *

Кант мимоволі відкрив прийдешнім адептам contemporary art скриньку Пандори, коли запевнив, що «не існує жодного об'єктивного правила смаку, котре через поняття визначає, що саме є прекрасним», «найвищий взірець, прообраз смаку є лише ідея, яку кожний має створити в собі самому і відповідно до якої він має судити про все, що може бути об'єктом смаку або слугує прикладом смаку» [Кант И. Критика способности суждения. Санкт-Петербург: Наука, 2006. С. 171, 172.].

Тож краса, що донедавна сприймалася трансцендентною сутністю поза явленням, отримала обґрунтовану можливість для падіння у бруталне уречевлення (відповідно до тлумачень інструментальної свідомості, за інвективною критикою М. Горкгаймера). Оскільки найголосніше дзвенить саме порожній глечик (як не згадати тут рядки Ліни Костенко: «дозиметром не виміряєш дози тотального спустошення душі»), то нині ми стали свідками нескінченної какофонії, де кожна скільки-небудь меркантильно-креативна персона намагається довести світові свою розсудливо-унікальну геніальність, «задовольняючись насолодою, отриманою лише від чуттєвих відчуттів за обіднім столом або за стійкою в трактирі», хоча Кант попереджав про умову свободи як усвідомленої необхідності: «Варто нагадати, що в усіх вільних мистецтвах все ж має бути щось примусове, чи, як кажуть, певний механізм, без чого дух, який у мистецтві має бути свобідним і єдино який оживляє твір, був би позбавлений тіла і зовсім випарувався б <...>; адже деякі новітні вихователі вважають, що вони найкраще сприятимуть свобідному мистецтву, якщо звільнять його від усякого примусу та з праці перетворять лише на гру» [Кант И. Критика способности суждения... С. 234, 235.].

Тож, сучасник замість свободи як усвідомленої необхідності, за висловом О. Босенка, обрав «ендшпіль при цейтноті».

Саме в цьому контексті Гегель, міркуючи про вільний час як простір цивілізаційного розвитку, у «Феноменології Духу» наголошував, що істинна свобода міститься лише в абсолютному самосвідомому дусі, завдяки чому історія стає джерелом культури. Але на плані емпірики свобода опиняється «фурією зникнення» і несе вульгарну смерть, ніби розрублений качан капусти [Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа / Пер. с нем. Шпета Г. Москва: Академический Проект, 2008. С. 456.].

То було болісним передчуттям прийдешній культурної інверсії, котру ми переживаємо зараз, не усвідомлюючи небезпеки відмови від духовних традицій.

Отже тепер сучасні аналітики, зокрема Д. Елкінс і М. Ньюмен, констатують поширену думку, буцімто в перетворенні творчості на бізнес винен саме Кант, завдяки якому теорія і практика поділилися на емпіричний та трансцендентний аспекти, хоча дуалізм цей сягає античності. Втім, як наголошував в 2014 році Тай Нілсон з Університету Маккуорі (Сідней, Австралія), завдяки критичній теорії аналітикам вдається «зберігати теоретичну та методологічну прихильність емансипаційній політиці», позаяк вони виходять з того, «що історія не є неминучою ходою прогресу; історичні зміни, спричинені діями людей у контексті їхніх матеріальних умов, можуть бути як руйнівними і репресивними, так і емансипаційними», через те суб'єктивність митців є «історичною, варіативною та соціальною, змінюючись по відношенню до політичних та економічних сил», а також до естетики, що є «мінливою цариною суперечок» між духовно-культурним та науково-технологічним досвідом, яка породжує напруженість між життєвими й художніми практиками [*Neilson Tai*. Frankfurt Critical Theory in Review. Cultural Studies at George Mason University, 2014. — URL https://www.academia.edu/7364292/Frankfurt_Critical_Theory_in_Review?email_work_card=title].

Процес омасовлення, зокрема теорії, помітний ще в «Салонах» Дені Дідро (1759–1781), коли різні твори (Давида, Шардена, Ватто, Пуссена) описувались так, аби заохотити потенційного глядача, і Дідро, кажучи про жахливого Ф. Буше, врешті додавав, що не може відірватися від його пейзажу, і констатував амбівалентну красу: умовну і практичну.

Авангард спочатку намагався об'єднати обидва ці аспекти, руйнуючи кордони між життям і мистецтвом, але, довели Дьйордь Лукач, Клемент Грінберг і Петер Бюргер, авангард зазнав поразки і почав продукувати масовий смак. Все це, тим часом, сприяє розвитку дизайну, котрий поступово поглинає усі види творчості, так що у 2002 році Гел Фостер іронізує у роботі «Дизайн і злочин»: ми тепер маємо досліджувати «політекономію дизайну», де реїфікація чергується з реанімацією; а тому єднання критики, історії і теорії у сучасному судженні є не лише корисним, а необхідним. Аналітик підкреслює: дизайн «повертає нас до майже тотальної системи сучасного спожив-

вацтва. Дизайн — увесь про бажання, але дивно, що це бажання сьогодні здається майже безмежним...», і тому дизайн «сприяє новому виду самозакоханості, бо він усім дає образ, але не сутність — це апофеоз суб'єкта і водночас його потенційне зникнення». Фостер констатує: у такої людини немає майбутнього, немає бажання розвитку, ситуація сторічної давнини розчиняє людину у черговому «the neoArt Nouveau world of total design and Internet plenitude» [Foster H. Design and Crime (And Other Diatribes). London, New York. Verso, 2002. P. 25, 26.]. Погоджуючись із думкою Генріка Ібсена, Фостер нагадує: «спроба особистості битися з технологіями, виходячи зі своєї сутності, призводить до її падіння», що Вальтер Беньямін, міркуючи про стиль зламу XIX–XX століть, пояснює індивідуалізмом модерну, який певної миті втрачає свою сутність ідеології, вироджуючись у «трансфігурацію самотньої душі». Невипадково протягом першої чверті 2000-х років перевидають низку критичних творів Роберта Музиля, в тому числі «Der Mann ohne Eigenschaften» (Людина без властивостей), визнаного шедевиру німецької літератури, чії ідеї є актуальними саме сьогодні.

Справді, позиція Р. Музиля, яку згадує і Гел Фостер, аналізуючи занепад стилю модерн, влучно характеризує теперішню ситуацію, де також «утворився світ якостей без людини, переживань без людини, котра б їх переживала, і дуже схоже, що ідеал індивідуалізованого досвіду минувся», «розчинений у системі формул можливих значень», позаяк відбулося «розчинення антропоцентричної точки зору, за якою протягом тривалого часу вважали людину центром Всесвіту, але яка згасала в століттях, і нарешті дійшло до самого “Я”», викриваючи там непривабливі боки егоїстичного меркантилізму.

З огляду на світоглядно-ціннісну девальвацію, чи маємо ми дивуватися, що справжніх поціновувачів високого мистецтва тепер навіть серед профільних фахівців небагато, а творців мистецтва, де досі живе екстатичний дух, — ще менше. Адже коли гіганти, що несли на своїх плечах карликів, ідуть, мистецтво дрібнішає разом із новими володарями фахових навичок. І єдине, що залишається у виправдання тим карликовим митцям, — кивати на добу постправди, де фейк ніби закономірно здобув статус нової false-алетеї. Я, проте, сумніваюся, що закоханий в орнамент і чітку архітектурну логіку Алоїз Рігель погодився би з подібним тлумаченням брутално модернізованої сучасниками Kunstwollen.

Кожний contemporary твір ніби волає про смерть високого мис-

тецтва і втрату витонченої культури душі, де «естетичне мистецтво як красне мистецтво є тим, що вимірюється рефлексією здібності судження, а не чуттєве відчуття» [Кант И. Критика способности суждения. С. 237.].

Нині, коли провідні критики та історики мистецтва з'ясовують, чому університетські програми [The State of Art Criticism. Edited by James Elkins and Michael Newman. New York, London: Routledge, 2008.] зневажливо уникають сучасної критики, сприймаючи теорію «швидкоплинною примхою», — вважається інтелектуальним анахронізмом писати про скульптора, чия творчість розвинулася у класичних координатах естетичного досвіду кантівсько-гегелівської традиції. Тепер у фаворі — contemporary проекти, дизайнерські спрощені скульптурні об'єкти паблік арту, що більше нагадують машинне виконання 3D принтером геометричних форм: петлі, куби, піраміди, кулі, вузли, мережива, площини, фактурні співставлення, графічні ребуси, кольорові ефекти... Причому митці без тіні сорому позичають ідеї один у одного, немов учиняють ментальне рейдерство, списуючи відсутність авторських знахідок на легітимізовану культурну апропріацію, відтак вже вторинний пастіш вітчизняних і закордонних митців українські неофіти експропріюють і знов реплікують, а молода генерація регіональної критики усім аплодує, не вникаючи в дійсні чинники того, що відбувається, сприймаючи ринкову кон'юнктуру за істину. Не дивно, що тверезі аналітики, як редакторка «Texte zur Kunst» Isabelle Graw, чи згадуваний Джеймс Елкінс, ставлять питання про шкідливу описовість і компліментарність теперішньої меркантильної критики, яка остаточно втратила свої функції в умовах глибокої кризи. Тож, я припускаю, якби К. Малевич, зазирнувши у майбутнє, побачив, якими стали теорія і практика, певне відмовився би від «виходу за нуль форми», оплакуючи вихолощений, вилущений майбутнім супрематизм, якому вже байдуже, чи існує дух за нульовою шкалою, адже ринок добре платить за візуальну простоту пастішу, реплікацію розтиражованих помилок у вигляді порожніх оболонок з примітивно-розсудливою грою концептом, причому добре платить усім: кураторам, митцям, філософським аналітикам (ніби глузуючи з постулатів давнього гуманізму, що зокрема в Аркадія і Бориса Стругацьких, передано як: «нехай ніхто не піде скривдженим»).

Зрозуміло, були вагомі підстави у 2001 році під час проведення круглого столу «The Present Conditions of Art Criticism» часописом «Ос-

tober» відомому фахівцю Benjamin Buchloh відверто констатувати «death of art criticism», вказуючи передусім на жест самознищення арт-практики; та у подальші 20 років криза нікуди не зникла, і псевдо-критика так саме продовжує занепадати, стрімко рухаючись за фальсифікованим мистецтвом у прірву. Цікаво те, що свобідне падіння не тільки не хвилює сервільну і номенклатурну творчу еліту, а вводить у ейфорію, і вона комфортно почувається, вигукуючи, в душі ярмаркового зазивали, енергійно-беззмістовні гасла, ніби доводячи свою остаточну перемогу, як-от Василь Татарський у Facebook: «Концептуалізм, Контемпорарізм), Та інші ...ізми. В новому Всеукраїнському скульптурному симпозиумі!!! ІРПІНЬ 2020».

Задоволені успіхом, наші митці не прагнуть заглиблюватися у суть «естетичного повороту» комерційної культури, проаналізованого Ф. Джеймісоном у контексті постмодернізму пізньої фази капіталізму, коли арт-бізнес використовує ідеї З. Фрейда, Ж. Лакана, П. Лазарсфельда в маніпулятивних технологіях маркетингу. У цьому контексті варто також нагадати, що товариш і співавтор музичних композицій нашого співвітчизника полтавчанина Фоми Гартмана [Yale University Music Library. Thomas de Hartmann Papers. Collection Number: MSS 46 — URL <https://archives.yale.edu/repositories/6/resources/10627>], Георгій Гурджієв, яким захоплювалися українські авангардисти, в останній книзі «Усе і вся» цю маркетингову рису описав так: найжахливішою людською особливістю є навіюваність, що стає «потужним фактором повної атрофії» в галузі зведеного в «абсолютну порожнечу» мистецтва, де Істину вкладають в абсурд препаративаних феноменів, чи то розтяжку тону, чи зміни запаху від заморозки до розкладання плоті, чи в деформації пропорцій, де «вчені-скульптори» кодували в потворному «будь-яку корисну інформацію та фрагменти вже відомого їм знання», що — разом із модернізованим театром — «особливо згубно вплинуло на процес прогресуючого “вси-хання” їхньої психеї», вироджуючись у «жалюгідний фарс ... з величезною зарозумілістю й домішкою імпульсу гордоців» [Гурджієв Г. Все и вся. Глава 30. Искусство. — URL. <https://fil.wikireading.ru/51376>]. Актуальність рядків, написаних у 1949 році, вражає. Апелюючи також до аргументів професора з глибинної психології Кейрона ле Грайса, маю констатувати: відмова митців від образотворчого естетичного судження, особливо в усвідомленні архетипального сенсу міфу, позбавляє людину справжньої творчої інтуїції, спроможної охо-

пити увесь втаємничений Всесвіт, і яку не замінить розсудливий інтелект, скільки б він не апелював до формальної інтерпретації сакральних формул, як то робив, скажімо, піднятий культуріндустрією на котурни П. Антип, фахівець з усіх дисциплін, популістськи цитуючи архаїчні культурні коди, немов педантичний гример, котрий фарбує обличчя померлих. Чеснішою тут є пластична геометрія Люди Маляренко, яка моніторить питомі світовою кон'юнктурою проекти, крокує за модою і створює типові дизайн-об'єкти, ідентичні зокрема дизайн-продукції студентів італійського курсу *Marble Techniques of the Reggio Calabria Academy of Fine Arts*. Таких її сестер-близнюків по арт-бізнесу багато — скажімо, Ana-Maria Negara з Румунії, чії постетнічні об'єкти концептуально намагаються штучно прив'язати до ідеї національної ідентичності, постулюючи те, чого немає, принаймні певні об'єкти румунської мисткині ідентичні творам українській візаві. Намагання Люди боротися за визнання через гендерну діатрибу лише доводить правоту С. Жижека: пафос конформної боротьби за права лише приховує корінь проблеми, адже арт-ринковий диктат тих митців влаштовує). Мода в мистецтві, безумовно, важлива, та важливо пам'ятати, казав Едвард Саїд, що «естетизована покора усуває залишки демократії», і олігархічна влада на свій розсуд починає керувати процесом накопичення культурної пам'яті [Саїд Е. Гуманізм і демократична критика. Київ: Медуза, 2014. 144 с.]

Отже через ту маніпулятивну амбівалентність нав'язаної ззовні арт-ринкової «модернізації» Володимир не довіряв технологіям відвертого консюмеризму, якими проте користаються численні митці задля легкої слави і заробітку. Ані культурна еліта, ані чиновники від влади, позбавлені естетичного судження і витонченої культури сприйняття, не мають наміру і не прагнуть збагнути небезпеки руйнівного паразитування на ідеології апропріації культурних кодів мінусулого, свідомо чи підсвідомо підтримуючи, за висловом Т. Адорно, «жаргон автентичності». З кон'юнктурних міркувань сьогодні не згадують той неприглядний факт, що з легкої руки племінника Фрейда, Едварда Луї Бернейза [Edward L. Bernays. Автор відомих праць: *Crystallizing Public Opinion* (1923), *Propaganda* (1928), *Public Relations* (1952), редагував *The Engineering of Consent* (1955). — URL <https://global.britannica.com/biography/Edward-Bernays>] — фундатора прихованої пропаганди, котра отримала безвинну дефініцію «зв'язків з громадськістю», формування суспільної думки і вплив на колективну свідомість стає

науковою маніпуляцією омасовленням індивідуальності, де ринок починає контролювати розвиток мистецтва технологіями керованого «стадного інстинкту натовпу», торкається освітніх базових уявлень молоді, популістським піаром деформує культурний досвід спільноти в угоду капіталу, так що демократія і державна політика перетворюються на банальний товар. Пропаганда public relations передбачає «оптимізацію хороших новин та попередження поганих новин» [Public relations. — URL <https://global.britannica.com/topic/public-relations-communications>], що американський арт-дилер Лоуренс Гілберт Гагосян, для якого арт-ринок є просто «танок з доларом», висловив за наступну мету повного підкорення ще й академічної думки мистецтвознавців і культурологів. Це є черговою реалізацією «агресивного» етапу розвитку кон'юнктурної гібридизації ідей британського нейрохірурга Вілфреда Троттера, французького психолога Гюстава Ле Бона і австрійського психоаналітика Зигмунда Фрейда.

«Освічений деспотизм» маніпулятивної пропаганди в галузі культури і мистецтва після Другої світової війни починає контролювати капітал, який з 1990-х, вже як транс-національний, формує масову свідомість усієї сучасної цивілізації, непомітно опроміненої «колективним ментальним вірусом» (К. Юнг), а на зламі міленіумів — стає остаточно хворою на групове контемпоранне розуміння арт-епістеми. Психологія натовпу на теренах творчої уяви руйнує сутність людини і суспільства, але цей факт нікого не хвилює, тому що модними є експерименти і провокації, заклики мислити концептуально, перформативно та жестуально спілкуватися з громадськістю на вулицях міст. Завуальована пропаганда спрацьовує, позаяк, свідчить «адвокат з питань зв'язків з громадськістю» Едвард Бернейз, ретельно проведена «кристалізація громадської думки» [Bernays, Edward L. *Biography of an idea: memoirs of public relations counsel*. Editorial: Simon and Schuster, New York, 1965. 849 p.].

Через те в Україні нині добре почуваються адепти візуальної практики і апологети неоавангардного руху, яких підтримує приватний капітал, приватні галереї і куратори, які воліють не згадувати концепцію Петера Бюргера стосовно «провалу проекту авангарду». В Україні з початком діяльності приватних галерей і адаптацією західних парадигм відбувся перехід на ринкові стратегії, а з 1990-х хвиля відродження авангардного досвіду і пошук національної ідеї трансформується в адаптацію contemporary art. Скульптура втрачає

формотворчу специфіку, розчиняючись в техно-естетиці паблік-арту і реплікаціях десь побаченого, естетичне судження заміщується феноменологією речі. Дизайнізація витончує духовний потенціал національних культур у пост-етнічну порожнечу, недарма Адорно визнавав, що техніка як продукт людської культури та історії є елементом насилля, а техно-естетика протистоїть високому мистецтву, утворюючи дисонансну пасивну ідентичність.

Так, скажімо, навесні 2021 року в Українському домі при скупченні політичного бомонду презентували гучний проект «Сучасна архаїка» Петра Антипа. Творчість цього скульптора з Горлівки мені відома від 1980-х років. Мені з Володимиром доводилось бувати і в його майстерні, коли 1989 року відбувся Горлівський міжнародний симпозиум. Відтоді амбіції митця суттєво зросли, Петро обзавівся впливовими зв'язками серед бізнесменів і влади, але якісно його творчість не додала ні на йоту. Маніпуляція модерністською архаїкою стала його брендом, тоді як творчість, за виразом Гела Фостера, — банальною франшизою. Товаром стала навіть особиста трагедія митця, який в умовах російської окупації Донбасу з користю використовує політичну діатрибу. Проте я вбачаю невтішні наслідки від того широко розрекламованого проекту.

Зауважу окремо: я маю право на безкомпромісну критичну оцінку в цьому випадку не лише як фахівець, а також тому, що мої родичі теж поховані в Горлівці, мої прадіди та діди, зокрема Василь Арсенійович (учасник Горлівського повстання 1905 року, 1956 нагороджений орденом Трудового Червоного Прапора) та Петро Арсенійович (випускник гірничо-геологічного факультету Дніпропетровського гірничого інституту, у 1928 начальник відділку шахти «Кіндратівка», 1929–1931 головний інженер шахти «Марія») Ісиченки були відомими шахтарями, і моя мама (Олена Петрівна Ісиченко, котрій я присвятила свою першу монографію) народилася в місті Горлівка, і, на жаль, померла 2019 року, так і не дочекавшись омріяного звільнення рідного міста.

Отже, не відчуваючи за штучно-наївними клішованими формами «архаїчних» об'єктів Антипа сутнісної повноти пластичної ідеї, маю стверджувати: сучасна архаїка проекту Антипа насправді підтвердила правоту Петера Бюргера, який, виказуючи спільну позицію з Гансом Магнусом Енценсбергером — автором праці «Індустрія свідомості», ще у 1962 році виголосив неоавангард — після проведення гучної виставки — стовідсотково «провальним проектом», що повер-

нувся неопрацьованим гештальтом історичного авангарду. На жаль, цей історичний патерн відтворюється тепер у формі фарсу. Та хай би як ідеологія арт-ринку не прагнула виправдати естетичну вагу пастишу, вона не здатна зневолити й перекрити критичну позицію, в першу чергу західноєвропейської аналітики, згідно з якою подібний тріумф false-творчості розцінюється симптомом триваючої ентропії цивілізаційної культури.

Важко в цьому контексті не погодитися з опозиційним сайтом північно-східного культурологічного ресурсу, що критикує ринкову ідеологію культурної індустрії, сміливо проводячи соціальне опитування з актуальної теми: «Чому музеї та галереї більше орієнтовані на contemporary art, а не на традиційну естетику?» і резюмуючи: «нас переконали, що традиційна естетика померла», через те «більшість людей упевнена, що традиційна естетика себе вичерпала. Швидше за все, це відчуття підказане ЗМІ, позаяк про contemporary art йдеться набагато більше, ніж про традиційне мистецтво. Перед нами класичний приклад маніпуляції: нас переконують у тому, що не узгоджується з нашими принципами, але це все-таки приймається» [Эстетическая манипуляция // Культуролог. 10.02.2021. — URL <http://culturolog.ru/content/view/4053/20/>]. Тож, згадуючи розчарування сучасними арт-напрямами І. Хассана, можна констатувати зміцнення у кризових умовах світової інтелектуальної опозиції, що протистоїть хибному розумінню розрекламованих соціокультурних теорій і практик, котрі не бажають викараскатися зі стану гістерезису [Протас М. О. Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи / М. Протас; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. — URL http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Protas_POSTCULTURE-ART.pdf].

Варто нагадати, що у передмові до англійського видання книги «The New Spirit of Capitalism» (2005) Люк Болтанські та Єва Кьяпелло зазначали: на відміну від 1960–1970-х років, на зламі міленіумів термін «капіталізм», зокрема у просторі французької культури, «просто вилучили зі словника політиків, профспілкових діячів, письменників та журналістів», відповідно зі словників арт-критиків й мистецтвознавців тощо. Тепер, через страх оживлення примари комунізму, в Європі не прийнято критикувати «владу капіталу», навіть коли прибуток отримують «за будь-яку ціну», хоча це не завадило реїфікації прагнень «відновити позитивістську концепцію соціального світу

та наукове бачення історії». Тим часом трансформації сучасного глобалізованого капіталізму потребують аналітичного вивчення і критичного спротиву з дієвим впливом на сучасні форми капіталістичного накопичення, адже введення замість фордистської ієрархії праці аутсорсингу і мережевої організації праці призводить не стільки до політичного нігілізму й заміни декларованої свободної праці більш витонченою формою експлуатації, скільки до ідеологічної кризи капіталізму і «посилення деградації в умовах зростання соціальної нерівності» [Boltanski Luc, Chiapello Eve. *The New Spirit of Capitalism*. London, New York: Verso, 2005. P. 523.]. Проте пропозиція щодо примусу капіталу йти на компроміс, коли демократичне суспільство вимагає нормативно контролювати «дію нової форми духу капіталізму» здається наївним, особливо в царині мистецтва, коли аналітики мовчки приймають суто ринкові умови споживацького буття. Втім автори відчувають амбівалентність положення, розпачливо констатуючи: «Однак той факт, що капіталізм чує критику, не означає, що він реагує конкретно, змінюючи свій спосіб дії. Початкова реакція може полягати лише у наведенні аргументів, спрямованих на відмову від критики, а не у вивченні заходів щодо внесення змін до процесу, який вона викликає» [Boltanski Luc, Chiapello Eve. *The New Spirit of Capitalism*. London, New York: Verso, 2005. P. 516.]. Через те не варто дивуватися тому факту, що криза критики триває десятиріччями.

Апостолів сучасних традицій поступово змінюють митці з люмпенізованою свідомістю прекаріату як типовим «перемінним капіталом», якого на сучасному ринку праці хоч греблю гати. Тому, зазначають автори часопису «October», оскільки ринок став справжнім медіумом і куратором мистецтва: «Митець, який вважався божественним аутсайдером, сьогодні часто розглядається взірцем інноваційного робочого в системі постфордистської економіки» [Фостер Х., Краусс Р., Буа І.-А., Бухло Б., Джосліт Д. *Искусство с 1900 года: Модернизм, Антимодернизм, Постмодернизм*. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 734.]. Таким чином при постфордистському культуротворенні новітня генерація арт-еліти насправді є черговим люмпеном, лахмітником класиків німецької філософії, найзнедолішим у духовно-творчому сенсі глобалізованим плебсом, охочим до гонорарів культурної індустрії, особливо за умов ігнорування культурних традицій.

Ось чому в міленіум стали не потрібними почуття, щирі хвилювання, пошук істини, прагнення духовного сенсу, навіть копітке технічне виконання, позаяк клішований революційний запал реанімованого авангарду увіткнувся в банальний консюмеризм, де будь яке аматорське виконання завдання видається нормою свобідного формотворчого вислову. Тому ХХІ століття високих технологій зухвало відмовило справжньому досконало-технічному виконанню скульптури як і аристократичним (*Г. Маркузе*) тисячолітнім традиціям, прагматично наділивши мистецтво статусом товару, ціну якому визначає навіть не митець, а дилери аукціонів і галерей, вказуючи, на що плутократії слід витратити капітал, а на що — ні. Відповідно виходить: контемпорарний люмпен-артизм справді поховав аристократичне мистецтво високих ідеалів в буквальному і переносному сенсі.

Втім, на тлі того беззастережного факту, що парадигма історичного і сучасного авангарду відрізняється, скажімо, як нинішня Шотландія від свого доісторичного існування у складі Північної Америки, або Австралія від спільного буття з Антарктидою 200 мільйонів років тому, — «діалектична іронія» (влучно підмічена А. Ключе у К. Маркса) є в тому, що помірковані аналітики і митці нагадують сучасникам про закономірний зв'язок початку і кінця бунтарського руху: радикальний спротив буржуазним смакам авангард розпочав з пісуару, куди непереможений міжнародний капітал злив весь подальший мистецький рух з усією концептуальною і анархічною балаканиною. Тож М. Горкгаймер (і не лише він) мав рацію, коли відправляв здобутки інструментального розуму посткультури у клозет.

Тим часом маю стверджувати, що ідеї бельгійського критика Тьєрі де Дюва, який переглянув Канта з позицій «фінансового генія» Дюшана, сьогодні поширені, але не є тотальними в загальному дискурсі. Хоча їх поділяє Борис Гройс, говорячи про китайське культурне диво, або «ринковий ленінізм», що дозволив кожного року проводити в різних містах Китаю contemporary Бієнале. Ідеям глокальності де Дюва, що усереднює національні мистецтва з глобальним тлом, замінюючи естетику політекономією, протистоїть чимало аналітиків, і Лоїк Вакан, наприклад, теж. Зрозуміло, що історичні арт-напрями зберігали вектор стратагем майбутнього, але суспільна думка у ході соціально-політичних поворотів теж змінюється і корегує домінанти культуротворчих парадигм.

Скажімо, М. Черешньовський тішився абстрактним формотворенням, допоки не висловив ідею несумісності дизайнерського завдання з емпатією високого мистецтва. Навіть Ганс Бельтинг, вітаючи технологічний розвиток contemporary, критикує втрату етнічної унікальності. Численні ангажовані культурні теорії старанно відволікають суспільну увагу від усвідомлення соціополітичних чинників. Тим часом сам факт поширення жанру horror, фентезі і дистопії, що, за China Miéville, «у світі, де реальність сама по собі нереальна, а реальна фантазія може запропонувати засоби усвідомлення справжніх прихованих істин». «У фантазії неможливе сприймається як реальне, таким чином дозволяючи можливість альтернатив простому фактичному порядку речей стати відправною точкою для критичного мислення. Фантастика — це спосіб, який найкраще підходить для сприйняття системи, яка маскує соціальні відносини, з яких вона складається...» [Miéville China. Editorial Introduction / Historical Materialism. Volume 10, no. 4, 2002. P. 39–49.]. З цим погоджується Роберт Теллі: «По мірі того, як процеси та наслідки глобалізації капіталізму стають все більш відвертими, вони також часто стають невидимими або непізнаваними, оскільки як окремі люди, так і групи опиняються під впливом чималої низки невідконтрольних ним сил. <...> Світ, який уявляється як реалістичний, насправді є нереальним, оскільки він маскує основну істину самим поверхневим реалізмом» [Tally Robert. Monstrous Accumulation: Topographies of Fear in an Era of Globalization. // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. Purdue University Press, 2019. Volume 21. Issue 7. Article 2. — URL <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol21/iss7/2>]. Тож не лише монстрізація культурного простору спроможна викривати «жахливе накопичення» транс-національного капіталу — ідеологічне «картографування соціального світу в епоху глобалізації» з не меншим ефектом здійснює і досвід трансцендентальної краси. І якщо, за Робертом Теллі, світова система в умовах глобалізації тепер уявляється лише з точки зору кінця світу, бо «глобальна всеосяжність, у певному сенсі, є скоріше "репрезентацією" початку end-of-the-world state, аніж активною, процвітаючою системою», то утопізм творів, що керуються благим «принципом надії», цілком може стати кориснішим для культурного відродження, тим паче, «образ або концепція спирається на загально алегоричну структуру, яка може дозволити нам зрозуміти фігури або тропи більш базового поняття глобальних

конфігурацій капіталістичних відносин у політиці, економіці та соціумі» [Там само].

Тим часом британська енциклопедія констатує: «Теорія культури пропонує аналіз суспільної діяльності та її впливу на досвід, в тому числі того, як мова формує наше мислення, емоції і мотиви. Онтологія ж розміщує всі ці результати у фундаментальній схемі структури нашого світу, до складу якої входять і наші власні свідомості», і все це охоплює феноменологія, яка (за Е. Гуссерлем, працює «знизу», виходячи з досвіду свідомості), досліджує інтенціональність «структур свідомості, як їх переживають з точки зору першої особи», і поряд з цим «сутнісна інтенціональна структура свідомості, як ми виявляємо в рефлексії або аналізі, передбачає інші, додаткові форми переживання», що вивчає сучасна феноменологія [Smith, David Woodruff. Phenomenology. In: The Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2016. Edward N. Zalta (ed.). — URL <https://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/phenomenology/>].

На жаль, глибина почуттів тепер здебільшого вичерпується миттєвою рефлексією поверхових емоцій на швидкоплинну інформацію (ніби «друга сигнальна система» І. Павлова, яка не бажає еволюціонувати у щось екстатичне третє), що не усвідомлюється і не трансформує внутрішній світ людини, хоча феноменологія речі, виправдовуючи дизайнерські арт-практики з посиланням на Вілема Флюссера, Моріса Мерло-Понті, Дітмара Кампера чи Жоржа Діді-Юбермана, не в змозі перекрити актуальність феноменології духа, чи феноменології часу кантівсько-гегелівської традиції. Я переконана: кантівсько-гегелівська оціночна система є константою духовного розвитку цивілізації, її можна певний час не сприймати і культивувати техно-естетику, впадати, за М. Бердяєвим, у дикунство, коли простір культури рветься, як зараз, і коли, як стверджує де Дюв, з перемогою капіталізму і падінням Берлінського муру дозволено все. Проте розподіл культури на мнемонічну і візуальну не знімає головної цивілізаційної вимоги — усвідомленого розуміння людиною духовного розвитку як само-вдосконалення, що є константою.

Не можна без наслідків протягом ста років викреслювати цивілізаційний досвід минулих тисячоліть, щоб «політекономія дизайну» заміщувала мистецтво. От і Рем Колхас мав переглянути концепцію «Мангеттенізації» середовища зі «стилем життя» брендівих логотипів дизайну, і почати глузувати зі сміттевого простору міста-генерика,

констатуючи смерть архітектури і мистецтв. Справді, завдяки видовищній відмові від традиційних форм мистецького виразу, а іноді навіть від візуальності, «кінцевий результат» взагалі не має принципового значення, достатньо жесту, наміру, концепції як вказівки на щось, що відправляє реципієнта до «з'єднання двох важливих традицій модернізму — реді-мейд та геометричної абстракції» [Фостер Х., Краусс Р., Буа Й.-А., Бухло Б., Джосліт Д. Искусство с 1900 года: Модернизм, Антимодернизм, Постмодернизм. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 574.]. Тепер нікому не закортить подати до суду, як у 1927-му на К. Бранкузі, звинувачуваного у використанні технологічних засобів при виготовленні «Птаха у просторі», тепер зголошуються на Френка Гері, який ігнорує принцип Вітрувія «міцність-користь-красота», через те його нові будівлі, як скажімо, Massachusetts Institute of Technology, на другий рік пліснявють, дах катастрофічно тече, що врешті завершується судовим позовом у 2007 році.

Проте сьогодні, коли технологічне мистецтво домінує, коли процвітають арт-бізнесові виробництва Дж. Кунса, Д. Хьорста, Т. Мураками, глобалізація національних культур призводить до того, що на міжнародних скульптурних симпозиумах часто заготовку проекту роблять саме виробничими потужностями, і навіть сам поважний учасник може дозволити приїхати під кінець роботи, позаяк помічники, маючи комп'ютерний ескіз його твору, вже виконали все за нього. Тут доречні слова класика: «Історія діє ґрунтовно і проходить через безліч фазисів, коли забирає в могилу застарілу форму життя. Останній фазис всесвітньо-історичної форми є її комедія ... Чому такий хід історії? Це потрібно для того, щоб людство весело розлучалося зі своїм минулим» [Маркс К. К критике Гегелевской философии права. Введение // К. Маркс, Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. второе. Москва: Гос. изд-во полит. литературы, 1955. Т.1. С. 418, 419.]. І хто ж заперечить проти останнього аргументу (який полюбляв цитувати Сталін), адже політично і культурно сучасник таки став жити весело, хоча ще Г. Сковорода, згадуючи антиків, радив мати радість розумною. От і Гел Фостер, апелюючи до Маркса і розкриваючи безсилля культуріндустріальних методів теорій і практик епохи посткультури, запитує в монографії «What Comes After Farce? Art and Criticism at a Time of Debacle» (2020), ставлячи три крапки. То що ж буде далі? У мене міцнішає переконання, що глобалізованому мистецтву час

оговтатись від хворобливих марень false-свободи та згадати біблійне «хто ми», аби знати куди і як нам рухатися далі, повертаючи мистецтву і культурі повноцінне дихання і розум, що за Гегелем тотожній вищому акту естетичного судження.

З огляду на цей посткритичний «мертвий» час посткультурної біфуркації, час «парадигми без парадигми», книга про творчість Володимира Протаса — «останнього з могікан» аристократичного мистецтва — є актуальною та необхідною. Доволі показово, що згадуваний вже Ганс Бельтінг, автор скандальної праці «Кінець історії мистецтва?» (1983), котрий фіксує від початку 1980-х років залежність актуальності та успіху мистецтва не від твору (хоч би яким він безглуздим чи огидним не був), а від докси заангажованої критики і кураторів, вже у 2009 в статті «Contemporary Art as Global Art» виголошує руйнівною гегемонію contemporary, що впливає на розуміння національної ідентичності митцем пост-історичної доби, який в умовах глобалізації цивілізаційної культурно-мистецької парадигми остаточно «позбавляється концепції автентичності». Аби зрозуміти хвилювання німецького мистецтвознавця, достатньо продивитися скульптуру міжнародних симпозіумів, що більше нагадує транснаціональний тираж уніфікованих логотипів чи пастишу поганої якості, чия спрощена геометрія не передбачала ані індивідуальності авторського мислення, ані натяку на етнічну приналежність (адже «мистецтво без мистецтва», суб'єкт без суб'єктивності).

У мистецтвознавстві давно існує точка зору, згідно з якою зміна столітніх (чи більш або менш масштабних) циклів еволюції цивілізаційної культури безпосередньо віддзеркалюється мистецтвом, де новий цикл спочатку повторює пройдене. Так початок міленіуму згадував досвід модерну й історичного авангарду (як і, скажімо, досвід крито-мікенської культури), і протягом останніх 20 років глобалізоване contemporary мистецтво мало б визначитись куди і як рухатися далі, виправляючи свої помилкові траєкторії після осмислення, чому постмодернізм звернув не в той бік, за висловом Іхаба Хассана, роздратованого на зламі XX–XXI століть черговою арт-експозицією анархістськи перелицьованого модерністського досвіду настільки, що вважав за краще замовкнути серед гамірливого божевілля критики.

Невипадково останні два десятиріччя науковці і митці різних геокультурних центрів пишуть книги, видають збірники і збираються на конференції, ставлячи дуже прості запитання: що є мистецтвом,

чи є проєкт історичного авангарду справді провальним, як констатував Петер Бюргер, чи є продуктивним використання бунтарських арт-стратегій в умовах тотальної перемоги міжнародного капіталу, де вже немає сенсу протиставляти локальне і глобальне, як то пропонує Тьєрі де Дюв, розвиваючи ідею глокального артизму у викривленій оптиці перекрученої естетики Канта. Але бодай якогось корисного ефекту досі не мають ці риторичні запитання, на кшталт артикульованого у 2003 році Д. Елкінсом «What Happened to Art Criticism?» (Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003), або збірки за матеріалами лютневого 2009 року дводенного форуму «Judgment and Contemporary Art Criticism» в Emily Carr University of Art & Design (Vancouver, Canada), виданої 2010 зусиллями J. Khonsary та M. O'Brian.

На тлі усіх тих дискусій, на мою думку, заслуговує уваги ключова аргументаційна теза, яку обстоює польський аналітик Łukasz Białkowski (Faculty of Art, Krakow's Pedagogical University), вбачаючи в contemporary art «буфонаду за великі гроші», бо постійне визначення арт-практик експериментом змушує думати про «фальшиву імітацію старих починань» в стерильних просторах галерей, де експеримент «як частина "парадигми"», оголяє старий шаблон, що тепер «виглядає огидним способом життя божевільного самозванця-кастрата, позбавленого свободи і будь-якої сили» [Białkowski Łukasz. Contemporary Art or Contemporary Arts? Remarks on «Le paradigme de l'art contemporain» by Nathalie Heinich. // Art Inquiry. 2019, Volume 21. Why Do We Need The "Art" Concept? P. 85–97. DOI: P. 95.]. Тому, якщо є небайдужі люди, котрі не бажають тупцювати у натовпі неадекватних і свідомо (чи несвідомо) обмежених «фахівців», охоплених колективним вірусом глупства/невігластва, вони, як і власне історія, мають прислуховуватися до голосу тих, хто наважився плисти проти течії. Якщо ж прижиттєва одіссея тих сміливців уже завершилася, то залишилися їхні твори, через які митці — у нашому випадку скульптор Володимир Протас — продовжують діалог з усіма нами, приреченими з'ясувати міру власної екзистенції і свободи. За поетичним твердженням Вальтера Беньяміна в есеї «Про поняття історії», образ минулого спалахує лише на мить, а в ньому — образ щастя, пронизаний часом, куди нас визначив рух власного буття, і ми вдихаємо його месіанську атмосферу, прислухаючись до голосів, крізь які «лунає голос нині замовклих»: «А якщо це так, то між нашим поколінням і поколіннями минулого існує таємний договір. ... Літописець, що оповідає про події, не розді-

ляючи їх на великі і малі, віддає тим самим данину істині, відповідно до якої ніщо з того, що одного разу сталося, не може вважатися втраченим для історії», але «образ минулого опиняється під загрозою зникнення з появою будь-якої сучасності, що не змогла впізнати і мати на увазі себе в тому образі» [Беньямин В. О понятии истории. / В. Беньямин. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб. ст. / Пер. с нем. Москва: РГГУ, 2012. С. 238, 239.]. Тим гірше для сучасності, бо вона через цю афазію історичного досвіду втрачає шанс зустрічі зі своїм справжнім майбутнім.

Саме тому, віддаючи належне істині, намагаючись впізнати образ сучасного в культуротворчому гештальті, задля повноцінного відчуття абсолютної повноти часу я наважилася на вбудовування ретроспективного аналізу творчості скульптора Володимира Протаса і власне його принципів мистецької діяльності, у більш масштабний контекст національного культурно-мистецького буття, заразом аналізуючи основні тенденції розвитку світового арт-простору на зламі ХХ–ХХІ століть. Тільки так, як казав Гюстав Флобер, дріб'язкові закиди опонуючих войовничих фанатиків, у даному разі апологетів парадигми contemporary art, не досягнуть мети і не зашкодять пам'яті цього витонченого майстра справжнього мистецтва. Але, перед тим як перейти до головного тексту книги, вважаю слід відповісти на делікатне питання, з яким іноді мені приходиться стикатися. Чому Володимир Протас відмовився (здається, у 2012 році чи трохи раніше) від звання заслуженого митця, коли скульптурна секція НСХУ висунула його кандидатуру? Опираючись мейнстриму і консюмеризму, Протас, обстоюючи власні погляди, не підтримував сумнівно-конвенціональної інституалізації мистецтва, свідомо приймаючи умови творчої ізоляції. Навіть у важкі 90-ті роки майстер відсторонювався від кон'юнктурності у будь-якому вигляді, а згодом і від амбіційного задоволення здобуття «кваліфікаційних» звань.

Утім, я не можу стверджувати, що то було програмним протестом, на кшталт відмови Асгера Йорна в 1964 році від Guggenheim Prize. Але він мав внутрішнє несприйняття того факту, що традиція визнання творчих людей статусними званнями «заслужений», «народний» рівнозначна вимірюванню міри успішності проведеної піар-кампанії чи ідеологічної відповідності автора за політичним преїскурантом контролюючої влади, що було започатковано за сталінських часів, а отже й від тих зловісних 1930-х років, коли його родина багато втратила.

Тоді від голодомору та розстрільних репресій загинули дядько й дід. У Попільні у 1930-х був заарештований і розстріляний батько матері, а її старший брат помер 1933-го року від голоду; з боку батька рід Протаса Миколи Яковича, 1929 р. н., належав до розкуркулених селян, переміщених у Сибір, що згодом повернулися в Україну на Кіровоградщину. «Сталінська теорія „ліквідації куркульства як класу” була свідомою і цілеспрямованою політикою відвертого терору держави проти селян, тому серед розкуркулених опинилися „куркулі”, „середняки”, „незаможники”, тобто українські хлібороби. Пропозиція М. Бухаріна, яка стосувалася „мирного вrostання” селянина-власника в соціалізм, тобто ідея і форми еволюційного розвитку сільського господарства, були категорично відхилені прибічниками масової колективізації та карально-репресивних методів управління економікою». Національна книга пам'яті жертв голодомору 1932-1933 років в Україні: місто Київ. / В. Борисенко, О. Веселова та ін. Київ: Фенікс, 2008. С. 16.) До речі, саме батько наполягав на музичній кар'єрі сина, який розпочав навчання у міській Могильов-Подільській музичній школі, 1966 року батько залишив родину. Сім'я Бабичів-Зубрієнків була однією з численних родин, які постраждали від репресивної машини, що діяла з особливою жорстокістю на Житомирщині проти української та польської громад під вигаданим приводом — масових звинувачень у контрреволюційній діяльності; масові розстріли та розкуркулення супроводжували політику штучного голодомору, підвищуючи результативність статистики геноциду: «Внаслідок своєї географічної специфіки і етнічної особливості Житомирщина стала одним з регіонів, який опинився в епіцентрі політичних репресій проти національних меншин у 30-ті роки ХХ ст.»; «Аналіз архівно-слідчих справ на уродженців і жителів Житомирщини, що були репресовані в 1937–1938 роках, свідчить, що в той період і в таких розмірах якихось польських або інших націоналістичних, контрреволюційних, диверсійно-повстанських та тому подібних антирадянських організацій та території області взагалі не існувало. Всі вони були штучно створені в стінах НКВС на основі вказівок Сталіна та його ставлеників на місцях. Дослідження проблеми репресій за національними ознаками в 1937–1938 роках показало, що за кількістю репресованих у цьому регіоні поляки займають друге місце (на першому — українці)». Див.: Реабілітовані історією: У 27 томах. Житомирська область: У 7 книгах / Ін-

ститут історії НАНУ та ін. Гол. ред. П. Т. Тронько. Науково-документальна серія книг. Житомир: «Полісся», 2010. С. 32. — URL <http://www.reabit.org.ua/files/store/Zhitom.3.pdf>. Реабілітовані історією... Кн.7, частина II. 2015. С. 9. — URL http://www.reabit.org.ua/files/store/Zhitom.7_2.pdf.

Мати з бабцею Володимира Протаса після тяжкої праці на німецького бауера, потрапили під акт примусової репатріації остарбайтерів в СРСР, де кращого життя годі було й чекати. Хоча Володя і розповідав, що матері, Зінаїді Ісаківні Зубрієнко (1.03.1933 р. н., деталі загибелі її батька — Ісака Назаровича Зубрієнка, ще потребують архівних досліджень), та бабці Зосі (за метрикою: Зоська Сидорівна Бабиц, вона ж за чоловіком вже Софія Зубрієнко з колгоспу Кірова села Сокільча, 22.05.1893 р. н.) «пощастило» — вони потрапили до сільського бауера, який «жалів» їх, проте тамтешні умови життя спричинили каліцтва і хвороби. Мати Володимира тоді втратила спочатку зір, а потім і слух [Ісиченко М. Філософія міфу скульптора Володимира Протаса. Посилання 1. // Студії мистецтвознавчі / ІМФЕ НАНУ. Київ, 2004. № 7. С. 111–120. — URL <http://protas.kiev.ua/publications.html>]. Згодом я натрапила на матеріали інтернет-ресурсу Меморіального музею тоталітарних режимів «Територія Терору», котрі оприявнювали історію багатьох остарбайтерів: «Шанси на виживання залежали значною мірою від того, куди людина потрапляла: на державне виробництво, де умови праці та побуту були найважчими, чи до сільського господаря, де було легше прохарчуватися. <...> Погані умови проживання, недостатнє харчування, тяжка праця, катастрофічний санітарно-гігієнічний стан у таборах, поширення різноманітних паразитів і шкідників призводили до того, що серед остарбайтерів спостерігався найвищий відсоток (порівняно з іншими іноземцями) випадків травматизму та смертності від інфекційних хвороб і виснаження. Найбільше смертей було від туберкульозу, серцево-судинної недостатності, сухот, виробничих травм і тифу. За даними статистики, середньомісячна смертність серед остарбайтерів у 1943-му сягала 1210 осіб на місяць. <...> Від табору до табору, від господаря до господаря умови життя вихідців з України різнилися. Багато хто з примусових робітників зміг уже через багато років по війні розповісти про допомогу й співчуття німецьких колег по роботі, людяне ставлення до них “бауерів”. <...> Після завершення бойових дій у Європі 1945-го більшість при-

мусових робітників зі Сходу деякий час перебували в таборах переміщених осіб у Західній Німеччині. Згідно з міжнародними угодами між союзниками по антигітлерівській коаліції, ухваленими на Кримській та Потсдамській конференціях у 1945-му, повернення (репатріацію) до СРСР було оголошено обов'язковим для всіх громадян, які до 1939-го мешкали в Країні Рад. Таких із території УРСР налічувалося 1 млн 850 тис. осіб, серед яких значну частину становили колишні примусові робітники [Українські примусові робітники в Німеччині («остарбайтери») // Меморіальний музей тоталітарних режимів "Територія Терору" — URL <http://www.territoryterror.org.ua/uk/history/1939-1945/third-reich/ost-arbeiters/>].

Тож цілком передбачувано, вже після повернення в Україну та одруження 2 лютого 1952 року, мати Володимира втратила свою першу дитину — його старшу сестру Світлану, яка померла у ранньому дитинстві (10.01.1952 — 3.04.1952; за давнім західноєвропейським звичаєм «Post-mortem photography» [Post-Mortem: The Story of Polish Mourning Portraits. Oct 27 2018//Culture.pl — URL <https://culture.pl/en/article/post-mortem-the-story-of-polish-mourning-portraits>], котрий досліджував Вальтер Беньямін, померлу фотографують із батьками, і цей знімок досі збережений в родинному архіві; до речі, обручку мати Володимира носила за католицьким звичаєм на безіменному пальці лівої руки).

Ймовірно, що й Протас успадкував слабку серцево-судинну систему, хоча намагався довести самому собі, що є міцним чоловіком — змолоду постійно тренувався, брав участь у спортивних змаганнях з важкої атлетики і боротьби, виступаючи зокрема за Пітерську пожежну команду, де студентом, коли навчався у «Мусі» (Ленінградське вище художньо-промислове училище ім. В. І. Мухіної; тепер Санкт-Петербурзька державна художньо-промислова академія імені О. Л. Штігліца), підробляв нічним чергуванням і гасінням пожеж.

Активні спортивні навантаження та постійна робота з камінням врешті призвели до фатального серцевого нападу (тим паче його серце було розширеним як у багатьох спортсменів), проте від нього ніколи не було чути скарг, так що усі ці фактори вкупі й призвели до майже миттєвої смерті скульптора у день сонячного затемнення 21.06.2020.

Муки сумління, що не вберегла кохану людину, не залишають мене дотепер, хоча певний заспокійливий ефект мали слова Олексія

Босенка, сказані за два місяці до смерті самого дописувача: «В конце концов, я не вправе тебе это говорить, но ты (наверное) была в какой-то мере радостью и даже смыслом жизни самого Протаса. Поэтому ни корить себя не надо, ни винить. Потому что, когда кто-то близкий уходит, услужливая память становится фантомными «угрызениями ложной (лажной) совести», а это все не так. Я не о том, что скорбеть не надо, я о том, что и сейчас счастье, что ты чувствуешь во всей полноте. А то, что мы смертны, лишь оттеняет неповторимость каждого мгновения, даже если очень больно» (з листа Олексія Босенка до М. Протас від 01 січня 2021 року).

РОЗДІЛ I

ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

НА ПЕРЕТИНІ ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИХ КООРДИНАТ
ФОРМОТВОРЕННЯ

У художньому творенні істина суцього покладає себе у твір. Мистецтво є таким покладанням істини у творення.

М. Гайдеггер. Витоки художнього твору. 1936

Є відчуття, неначе для багатьох сучасних митців «руйнація пластичної мови» є лише першою фазою складнішого процесу і слідом неодмінно відбудеться творення нового всесвіту. В сучасному мистецтві нігілізм і песимізм перших революціонерів і руйнівників є світосприйняттям уже застарілим. <...> Це культурне явище є надзвичайно важливим, адже саме митці представляють собою істинну творчу силу цивілізації або суспільства. У своїй творчості митець передбачає те, що має прийти через одне чи два покоління і в інших царинах соціального та культурного життя. <...> Першими із сучасників митці доклали усі сили для справжньої руйнації свого світу, для того, аби відтворити наново всесвіт творчої уяви, де людина могла би водночас жити, споглядати і мріяти.

М. Еліаде. Аспекти міфу. 1964

ІСТОРІЯ ДЕСЯТИРІЧНОГО ОПРАЦЮВАННЯ «МОЙРИ»

Дар мови — велика надмірність. Найкраще завжди живе в самому собі і покоїться в душевній глибині, немов перли на дні моря

Фрідріх Гельдерлін. Гіперіон. 1797

Думаю, є сенс розпочати ретроспективне осмислення творчого доробку В. Протаса з незавершеного твору, що став фінальним актом містерії його життя, — статуарної композиції «Мойра». Її ім'я залишилося без уточнень, тому я не можу звинуватити саме непохитну Атропос у передчасній смерті митця. А проте важко відмахнутися від настирливої думки про містичний збіг фактів, що переконає у підсвідомому передчутті скульптором власного уходу, коли порівнюю цю раптом осиротілу скульптуру в пластиліні, котра царювала в майстерні останні десять років, з іншим останнім твором «Сирена. Передчуття», вже у габро, який Володимир завершив за кілька днів до смерті, увійшовши до ландшафтного екопарку Львівщини у с. Стрілки. Обидві ті скульптури неначе визначили альфа і омега фахових захоплень майстра, в такий спосіб поєднавши різні сторони авторського екзистенційного самовиразу: вдумливі пошуки пластичних нюансів і семантики образу в стінах майстерні та технічно точне і фахово-швидко втілення усвідомленого гештальту в монументальну структуру, коли менш ніж за місяць мусив обробити величезний блок граніту, згідно з деталізованим у складній просторовій динаміці мас ескізом.

Справа не з легких навіть для молодого фізично потужного здоров'я. Адже формально-узагальнений абстрактно-концептуальний дизайн-об'єкт не вимагає за наявності професійного спецобладнання надмірних зусиль, на відміну від прискіпливого виконання естетичних принципів традиційного формотворення з обов'язковим образним наповненням; тож лише гранично відповідальний скульптор подвижницьки погодиться за стандартних умов договору виконувати надскладну скульптуру: Володимир міг собі дозволити таку розкіш, позаяк володів усіма навиками свого ремесла, однаково швидко і якісно обробляючи будь-якої щільності камінь, коли алмазні диски чи шарошки вмить злизувались, а болгарки ламалися одна за одною, не витримуючи навантаження.

Однак обидві останні скульптури пов'язані собою не лише авторським виконанням — вони містять есхатологічний сенс фатального попередження про вичерпаність місії митця, натяк на прощання із цим світом. Звісно ж, тієї пори ми не вбачали в них такого вірогідного символізму.

Вже після усіх трагічних подій Олексій Босенко звернув увагу на світлоносність часодинаміки скульптур Протаса, коли мова, усі слова не є релевантними невимовному сенсу втаємниченого образу, і лише почуттям можна довіряти: «Вот ты — о критике, а я вообще — о возможности эстетического суждения. Думаю, и философия в целом невозможна. Осталось только чувство и все. <...> Не то, что я в анабиозе или ступоре, коме, но, когда постоянная скорость света, поневоле мало что отвлекает от сосредоточенности. Свет — не дематериализация, свет — это бытие-ничто. Нет материи и движения, а есть движущаяся материя или материальное движение (как странно, что это давно, с самых первых моментов, — банальность). Но я к чему, вопрос в том, что для многих он невидим, длина волны, а для нас видим и ощущаем, и возгоняется до чувства. Хотя еще Демокрит (которого очень почитал Гинзбург — физик) говорил о колебаниях, вибрациях и дрожи атомов. Но я не об этом, а о вихре превращения, в этом странном движении, моментом которого я оказался, и вот этой неповторимости, когда бесконечность "до" и будет бесконечность "после", и это одна бесконечность и вечность, а я — перерыв постепенности. Вот это ошеломление, ощущение чуда и непостижимость заставляют еще сколько хватает глаз все это переживать и что-то говорить, хотя речь бессильна. Наверное, это хотел сказать Годар своим невразумительным фильмом "Потеря речи" (или потеря слова, или утрата языка — не знаю). Но беспомощность есть, и задач никаких я не вижу».

Мушу визнати — Протас перебував у схожому настрої останні роки.

Недарма постать Мойри стає для митця в останнє десятиріччя нав'язливим пунктиком, абсолютною нескінченністю «до-після» (мені вдалося зафіксувати лише дев'ять самодостатніх образно-композиційних змін, не рахуючи останньої, але ж були зміни, ніким не помічені). Він не встиг доліпити й відформувати її, хоча працював над її образно-композиційним рішенням рівно десять років. Натомість вочевидь встиг зрозуміти розумну енергію «перерви поступовості», відчуваючи невимовну істину кінчиками пальців, ніби ліпив свою Діотіму сутністю краси й пізнання.

Я маю стале враження, що Володимир думав одразу про трьох відомих за античним міфом сестер. 2010 року він ще коливався між мойрами Аріадною і Конкордією, узявши за основу нової станкової композиції знайдену у підвалі деформовану після зняття кускової форми фігуру «Ночі» (2004 р., Нікта-Ніч та Ереб-морок за Теогонією Гесіода вважалися батьками мойр, у Платона вони представлені аспектом Урана і Ананке, яка тримає світову вісь). Та наступного, 2011-го, усі сумніви, кого ж саме ліпити, зникли. Варто зауважити, що свідченням домінування у творчій свідомості Протаса думок навколо центрального в античній міфології сюжету, що завершує десяту книгу «Держави» Платона, є кам'яна «Клото», встановлена на Набережній після проведення в Гурзуфі скульптурного симпозиуму 2005 року.

Мойри відтоді невідступно переслідували його уяву. Останні 20 років, як і в процесі ліплення фінальної «Мойри», митець згадував та переоцінював перипетії свого життя, зокрема роки, проведені у Петербурзі. Мабуть тому і не квапився з остаточною формовкою у гіпс, ніби намагаючись виграти у долі ще трохи часу. Бо як ще пояснити, що в його доробку досі не було такої копіткої і пролонгованої роботи над невеликою в цілому постаттю? Навіть коли не мав зайвих коштів для лиття скульптури у бронзу, одразу після її завершення переводив у гіпс, чекаючи щасливого шансу литва у матеріал (хоча б тому, що літня спека плавила пластилін і, як іноді траплялося з ескізами, робота падала і деформувалася). Так не пощастило «Кам'яні» (2007), котра, займаючи місце «постійної прописки» в кутку майстерні, кілька разів падала, вимагаючи ретельної реставрації, допоки її не перевели в гіпс — вже після смерті Протаса за допомогою його друзів. І то було виключення з правила, адже надто деталізований цей ескіз, як він уважав, мусив мати силіконову форму, а це було б додатковим навантаженням на бюджет родини.

Отже, Мойра ще десять років щось навіювала скульптору, ніби ви-кликала на особливо довірчий діалог, намагаючись повідомити щось важливе, згадуючи минуле білих ночей: «Я иду в толпе, ведомый / Чьей-то гибельной рукой, —/ Как же в плотный круг мирской / Входит призрак невесомый?» (*В. Брюсов*, 1918). Як тут не згадати давні шумерські діалоги клинописних табличок, чий зміст був глибшим за поверхову фавулу бесід срібла й міді, пана й раба, мотики й плуга; або тибетські диспути-діалоги, як у Сам'є-гомпа, де, зважаючи на сенс

та естетику побудови мови, сперечалися Камалашила і Хешан-Махаяна, а фіналом диспуту стала смерть одного з учасників.

Чи не тому художник постійно шукав образне й формальне рішення Мойри, ніби сперечаючись зі своєю суттю, на кшталт філософського тексту шумерів «Чоловік і його особистий бог», — неодноразово змінював положення рук, голови, ніг, навіть зачіску трансформував: то збираючи волосся на потилиці в грецький вузол коримбос, то розділюючи його на два, то знову повертаючись до класичного укладання волосся у джгут, і потім знову коримбос. Врешті брутально знищував роками напрацьоване, змінюючи каркас і починаючи наново копітку працю під таємничий, лише йому чутний і зрозумілий, шепіт.

Такі варварські дії здавалися мені неприпустимим перформансом у дусі сучасної «негативної критики» (коли глядачеві дозволяють знищити арт-об'єкт, який йому не до вподоби), неприйнятним навіть з огляду на те, що у філософському контексті мойра уособлювала ідеологічну боротьбу Платона із софістами (діалог «Теетет» та ін.), котрі виголошували не-існування загального критерія істини. Та Протас був непохитним: урешті, всі ті версії суб'єктивних висловлювань можливі, як і доводив Сократ разом із давньою філософією Сходу мадг'яміка, завдяки існуванню абсолютного критерія, абсолютної істини. І як же треба було несамовито прагнути абсолютної сутності алетеї, щоб постійно нищити явлену красу.

Тож епізодично заглядаючи в майстерню, лише спостерігала за змінами у скульптурі. Однак, лабіринт творчої свідомості Протаса, абсолютно свободний від будь-яких «приземлених» ниток Аріадни, чи Клото, бо керується апофатичною мапою невідання (майже за В. Лоським, визнання поразки свідомо-інтелектуального пізнання перед одкровенням надчуттєво-іманентної краси).

Історія творення «Мойри» формально нагадує історію з пошуком Генріхом Шліманом Трої, коли справжній шар Трої VI–VII гомерової «Іліади» був непомітно пройдений археологами, і «скарб Пріама», який відносився до шару Трої II, став на тисячу років старшим. Тепер мені бачиться, що справжнім «шаром» була не остання, відлита у гіпс, і не передостання, що надто нагадувала стилістику А. Майоля, а — перед-передостання Мойри у проміжку між 2012 і 2015 роками, в її обличчі й образі особисто для мене виблискували риси загально-цивілізаційної і зокрема буддійської чистоти й спокою. І це при тому, що

Протас не був прихильником скульптур Бактрії, Баміану, чи скульптур Богдо-гегена Дзанабадзара.

Однак мені здається, що, змінюючи форму і сутність роботи протягом тих років, він проходив власну ініціацію, ретельно обмірковуючи філософський міф Платона про мойр: простежуючи їхнє значення і функції від матері мойр Ананке з космічним веретенем, як сукупної енергії, а далі відслідковуючи місію кожної із сестер (Лакхесис, Клото, Атропос), Протас поступово формулював для себе певні висновки, сторонячись разючої ентропії сучасних реалій мистецько-культурного і соціально-політичного життя. У нього вистачало мужності не йти хибним шляхом невігластва пандемос-пошуків і не створювати поверхових пластичних новинок задля самих новинок, що дивують, але нічого не дають ані митцю, ані нації.

До речі, Платон, посвячений в Елевсінські містерії, писав у «Федоні», міркуючи про безсмертя душі: давні інституції таємних ініціацій були впроваджені не випадково, бо «хто вирушить на той світ очищеним і посвяченим, то оселяться серед богів» [Платон. Діалоги. Пер. з давньогр. К., Основи, 1999. С. 245.]. Думаю, так воно і сталося. Тож тепер, простежуючи «експерименти» сучасних скульпторів, мимоволі повторюєш собі біблійне: «багато покликаних [як і визнаних — М. П.], але мало обраних».

Коли Протас прочитав міф про Ера у Платона і дізнався що очікує мандрівників небесними емпіреями (де чисті річки і смарагдові гори), одразу відреагував як скульптор: ось тут я зроблю кращі свої скульптури. Питання краси його завжди хвилювало, так само й стосунки зла і добра, як його розкривав Плотін у теорії еманациї Єдиного. Мабуть саме тому, жартівливо дорікав мені, що не прибрала з дивана до шафи «Еннеади» Плотіна, тож він мусив усю ніч читати уві сні ту книгу. Таких непідвладних логіці історій в його житті було чимало. От, до прикладу, випадок під час служби в армії: якоїсь ночі він прокинувся від виразного відчуття левітації, немов він щось роздивляється у вікно казарми, яке у реальності розміщувалося зависоко, аби просто так у нього заглядати. Він так і не зміг раціонально пояснити ту пригоду, однак був цілковито впевнений, що то був не сон.

Хай там як, у житті митець дотримувався античного гасла про необхідність гігієни тіла, розуму й душі, розвиваючи себе не лише фізично, але й духовно — полюбляв читати літературу художню й суто фахову. Мав досить велику власну бібліотеку, яку постійно студював

у майстерні: серед альбомів із сучасної та історичної пластики переважали фоліанти музейних колекцій, Ермітажу і Російського музею Петербургу зокрема, окремі альбоми, присвячені Пергамському вівтарю, скульптурі етрусків, французькому малюнку й живопису, аналітичні розвідки з антикознавства і медієвістики, авангарду і європейського модернізму та інші. Студював трактати давніх філософів, навіть заглядаючи в індійські першоджерела.

Від переломних 1990-х уся творчість Протаса центрується навколо міфів, Елефсину зокрема. Ніби він усвідомив тезу Платона, який говорив устами Сократа в оповіданні «Федон»: якщо творча людина хоче бути справжнім творцем, то має «повинен витати у світі уяви, а не розмірковувати», «творити й дерзати на ниві Муз»; поаяк «добропорядні й мужні ті, хто щиро прагне до пізнання» [Платон. Діалоги. С. 237, 260.]. Деметра, Помона, Персефона-Прозерпіна, а поряд супутні персонажі — інші богині Олімпу, кори, музи, камени, сирени, дріади, німфи, амазонки, зрідка чоловічі персонажі, як от Прометей, Діоніс... Або раптом — Люцифер, немов Ранкова зоря, що впала. Чи єгипетські першоджерела грецьких богів: Ісіда, Апіс-Зевс; навіть іранські казкові Шахразади. Або узагальнений на кшталт персоніфікації міфів образ Великого Вибуху фізиків у «Мелодії Універсуму» (2017; данина щоденному користуванню Discovery channel), Великої Праматері, що породжує першої ж хвилини наш Універсум під дією загадкового числа Пі, котре нескінченно можна грати на фортепіано неначе космічну музику сфер (спочатку скульптор накреслив на ескізі нотний стан із першими нотами числа Пі, та потім стер їх — зайва конкретика його дратувала). Ця загадкова творча енергія всесвіту присутня також в «Евріномі» (2008), її аспекті «Теллус-Геї» (2002), або «Гестії» (2011), водночас уособлюючи реліктове випромінювання.

Аж раптом поряд виникає стрімкий ескіз «Час» (2016; що за космологічною моделлю відокремився із точки сингулярності разом із гравітацією, наділяючи безмасову протоматерію масою, завдяки виникненню «часток Бога» бозонів Хіггса, експериментально доведених у 2012 році), прорізаючи простір нестримним рухом із давнім символом — мушлею, як звивання і розширення простору й часу... Загадковий світ таємничих сил, втілених у міфічні істоти, захопив митця ще за його студентства, міцніючи з кожним відвідуванням експозиції «Ермітажу», аж поки назавжди не зачарував, щоб потужно розкритися в останні тридцять років його життя. В тому дивному світі пере-

бувала уся його творча уява навіть коли займався буденними справами, коли лагодив паркан у селі, закладав фундамент теплиці, чи копався у двигуні машини...

А як же він радів, коли щойно створена скульптура починала жити власним життям, покриваючись патиною часу від вітру і дощу, як «Діана» (1999) в Івано-Франківську, чи «Клото» (2005) в Гурзуфі, котру після встановлення майже одразу вподобав маленький павучок-вісник, снуючи павутиння під правицею мойри.

То який же врешті сенс десятирічної наполегливої роботи, котра не мала завершеного результату? Півфабрикат лякає хтонічним жахом одноокої граї, зовсім не парки, хоча мабуть тепер це справді Атропос, яку боялися Олімпійські боги. Та в міфі Платона вона також відповідає за майбутнє, і то її голос чути серед співу сестер і сирен, що сидять на світовому веретені Ананке [Платон. Государство / Платон. Сб. соч. в 4 т. Т. 3 / Пер. с древнегр. Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. Москва: Мысль, 1994. С. 416, 420.].

Певним чином образно-композиційна структура гіпсової Мойри через десять років повернулася до втраченого у 2010 році її пластичного вирішення початковим ескізом: діалогічне коло замкнулося.

Кажуть, рукописи, партитури не горять. А скульптури? Пергамський вівар, що горів у грубках місцевих, які добували з того мармуру вапно, допоки ні втрутився Карл Гуманн, не почав розкопки? Але скільки втрат, і немає вороття. Тож яка користь у загибелі скульптури? Вочевидь тільки Протас бачив сенс. То була його Мойра, то був його втаємничений діалог, а він — немов міст у храмі містерій, де архонти накривали особливу скульптуру покривалом. І то була його хвіртка у вічність, про яку писав Беньямін, і тільки він мав право її відчинити. Шпаринка саме для його духу (Платон каже: «душа старіша від тіла», і все що до неї відноситься, є старішим за тілесне, рахуючи прекрасне, благо і їхню апорію; керована благим, душа сама прямує до істини і блаженства, маючі у собі причину змін [Платон. Законы. / Платон. Сб. соч. в 4 т. Т. 4 / Пер. с древнегр. Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. Москва: Мысль, 1994. С. 356, 357, 366.]). Мабуть, так воно і сталось. А що залишилось нам? З острахом вдивляюся у гіпсове обличчя, що здається презирливо-злим, перекошеним судомною усмішкою, і розумію: цю роботу слід заховати в темряві. Чи може то я ще не готова до впочування таємниці мойри?

Якщо ж слідувати за Платоном, у творах якого сирени і мойри ви-

конують однакову місію підтримування космічного порядку коловерті планет і душ, то варто спрямувати увагу на другий — симультанний, топографічно-топонімічний — фінал спільної саги про Мойру як згорання-звивання творчих та буттєвих пошуків Протаса, що має прописку на західному полюсі його екзистенції у гранітній скульптурі еко-парку Львівщини «Сирена. Передчуття». Але і тут на згадку невинно приходять поховальні ритуали з човнами-моноксілами давніх східнослов'янських предків часів язичництва, які вважали західний вектор, де, вислизаючи за горизонт, щоденно вмирає Геліос-Хорс-Гіперіон, — шляхом Марі і Ситаргла, яким відходила душа. Такі асоціації пробуджує структура композиції: зазвичай Протас віддавав перевагу вертикальній життєстверджуючій архітектоніці, виключенням була лише канівська річкова німфа з шевченківської поезії «Егерія» та не відтворені у матеріалі останні космологічні ескізи «Час» і «Мелодія Універсуму». Втім не лише у композиційній побудові — мартирологічний акцент містить також семантика «Сирен» в обох версіях: у херсонській «Сон сирени» 2013 року та у львівській 2020 року, де трагізм згустився особливо концентровано. Зокрема можна порівняти текстуальні фіксації сенсу в анотаціях Протаса до тих двох скульптур, де віддзеркалено нюанси композиційних змін.

Так в обґрунтуванні теми, поданому разом з ескізом до конкурсного журі Львівського симпозіуму, Протас зауважував: «У ситуації сучасних криз — геополітичної, кліматичної, посткультурної — переосмислення античного міфу про Сирен в дусі Франца Кафки видається актуальним. Майбутнього у Сирен немає: однаково сумний кінець через фатальне падіння і трансформацію у каміння. Сирени, які не змогли зупинити команду Одиссея і котрих покарали Музи за надмірну самооцінку, бо вважали себе справнішими у співах за покровительок мистецтв, втілюють сучасну цивілізацію, що прямує у безодню глобальної кризи, нехтуючи духовними традиціями, провокуючи техногенні катастрофи, пандемії і війни, впливаючи на кліматичні зміни. Семантика композиції загострює саме гуманістичний аспект ймовірного апокаліптичного сценарію завершення історії людства на планеті» (електронний лист від 1 квітня 2020 року). А ось обґрунтування херсонської скульптури «Сон сирени» 2013 р., де ще відчувається надія скульптора на неодмінне покращення картини буття: «По легенде там, где разбилась сирена возник античный город Партенос, смерть мифического существа дала жизнь и энергию ре-

ально-историческому городу. Сон — как тонкая связь между временами и состояниями сознания, когда предчувствия дают надежду на новое будущее, предотвращая падение, стимулируя личностные метаморфозы и желание стать лучше, предупреждает о фатальных ошибках. Эсхатологические предчувствия современности подобны чуткому сну давней сирены. Человечество свободно делать выбор: измениться, сделав жизнь культурно-духовно полноценней, или погибнуть».

Аналогічні мартирологічні відчуття викликає відома фреска «Страшного суду» з нартекса Кирилівської церкви у Києві «Ангел, що звиває небо» XII ст. За духом дуже споріднена їй скульптура Протаса, хоча він ніколи не згадував про можливість подібної семантичної достаточності. А проте сирена на очах реципієнта трансформується у ті есхатологічні сувої, хроніки теодицеї, тим паче, що відповідно до уявлення пращурів земне віддзеркалює небесне: «як на небі, так і на землі». Львівська сирена вже паралізована страхом близької смерті, її рука (є фото, де Протас намітив спочатку одне положення руки, а потім поміняв на більш судомне) ніби конвульсивно змінює положення і вивертається назовні, обличчя втрачає риси деталювання, зникають зайві аспекти на поверхні стегна, що в херсонській композиції додавали декоративної легкості стилізації. Тепер же, у львівській версії, настає справжній Страшний суд, і матеріал — граніт — допомагає розкриттю місткого сенсу образу (на відміну від м'якшого альмінського вапняку в попередній сирені 2013 року).

В. Гутиря, що також брав участь у львівському симпозиумі, згадував пізніше: «Під час роботи Протас постійно знаходився ніби у сомнамбулічному стані, він не був таким, яким ми його звикли бачити». Тодішня гіпертрофована відчуженість митця, хоча по життю йому й було притаманне самозаглиблене мовчання, викликала у колег схвильований подив. Втім, нічого дивного, навпаки усе закономірно, бо, як писав Кафка, «сирени мали і страшнішу зброю, аніж спів, — їхнє мовчання. Цього, щоправда, ніколи не було, проте мало статися й так, що хтось врятувався від їхнього співу, але вже напевно не зміг схватитися від їхнього мовчання. Почуття, що вони переможені власними силами, і виникаючому слідом усе знищуючому на своєму шляху почуття звільнення ніщо земне не може противитися» [Кафка Ф. Молчание сирен. В кн.: Кафка Ф. Превращение: Рассказы / Пер. с нем. Москва: АСТ, 20005. С. 163.]

Не зміг уберегтися від убивчого мовчання сирен і сам автор тих двох скульптур, що врешті стали для нього есхатологічними. Зауважу, апокаліптичний жах ми, глядачі-реципієнти, відчуваємо лише глибинами розуму, адже зовнішня форма скульптури не покидає меж гармонії краси, і це є ще одним аргументом на користь високої фахової майстерності митця. Тож коли у парку селища Стрілки проводять дитячі екскурсії, діти без тіні остраху обступають Сирену, торкаються її, бавляться і радісно бігають навколо з посмішками...

Одразу після Херсону в 2013 році ми розмістили фотографію «Сон сирени» на персональному сайті, і скульптор із задоволенням підсумував: «ох, добра вийшла скульптура». Тепер усе це здається невідворотнім знаком долі, а свою реакцію внутрішнього неприйняття скульптури розцінюю підсвідомим небажанням коритися фатуму (і як дружина, і як фахівець), проте після усіх трагічних подій я врешті примирилася із «Сиреною».

Міфологічні цикли станкової скульптури

Для кожного з існуючих предметів є три щаблі, за допомогою яких неодмінно утворюється його пізнання; четвертий щабель — це саме знання, п'ятим же слід уважати те, що пізнається саме по собі і є справжнє буття: тож, перше — це ім'я, друге — визначення, третє — зображення, четверте — знання. <...> На третьому місці стоїть те, що намальовано і потім стерто або вирізьблено і потім знищено. <...> Четвертий щабель — це пізнання, розуміння і правильна думка про все інше. Все це треба вважати чимось єдиним, бо це існує не у звуках і не в тілесних формах, але в душах... З-посеред них (щаблів — прим. М. П.) розуміння найбільш споріднене, близьке й подібне п'ятому щаблю, решта знаходиться від нього набагато далі. Те ж саме можна сказати про прямі або округлі фігури, про квіти, про блага, прекрасне і справедливе, про всяке тіло, виготовлене або природно існуюче, про вогонь, воду і про всі подібні речі, про всяку живу істоту й про характер душ, про всі вчинки і почуття: якщо хтось не матиме якогось уявлення про ці чотири щаблі, він ніколи не стане причетним до досконалого пізнання п'ятого. Поза тим, усе це спрямовано на те, аби про кожен предмет рівною мірою з'ясувати, який він і яка його сутність, бо словесного нашого виразу тут недостатньо. Тому всякий, хто має розум, ніколи не наважиться висловити словами те, що стало результатом його роздумів, і особливо в такій негнучкій формі, як письмові знаки.

Платон. VII лист. 354–353 pp. до н. е.

На питання «Чому ж автор не намагається сподобатись читачеві, хоча б через діатрибу з історичним портретом, починаючи текст саме з нього?», відповідь: по-перше, так «продиктував» сам текст, спонтанно проявляючи себе крізь мене і унеможлиблюючи будь-який тайний умисел з мого боку; по-друге, таким був головний інтерес Володимира, який на зламі 1980–1990-х років присвятив свій творчий потенціал теорії і практиці міфу; і по-третє, мені хотілося бути макси-

мально чесною у своїх спогадах, тому писати про те, чого не знала, не чула, не розпитувала і не бачила особисто, я не ризикнула. Тому, хай вибачить читач, київські роки Протаса з 1983 до 1987 р. я залишила без рефлексії певною білою плямою, вважаючи, що домислити екзистенцію подій тих чотирьох років спроможний кожний охочий, слід лише уважно придивитися до портретів сучасників, над якими працював тоді Володимир.

Рельєфи

Души в нас — залы для редких гостей,
Знающих прелесть тепличных растений.
В них отдыхают от скорбных путей
Разные милые тени.

Тесные келейки — наши сердца.
В них заключенный один до могилы.
В келью мою заточен до конца
Ты без товарища, милый!

М. Цветаева. Сердца и души

Рельєфів у творчому доробку Володимира Протаса було небагато. Передусім — стилізовані під давньоруські архітектурні прикраси пальмети, або плакети із фантастичними тваринами, вписаними у рослинне орнаментальне середовище, виконані на замовлення архітекторів, так само, як настінні герби зі фланкуючими постатями левів, чи маскарони левів для міні-фонтанчиків.

Серйозність творчого підходу в цьому виді пластичного ремесла скульптор зберігав навіть коли його просили зробити якийсь станковий/настільний пам'ятний знак у подарунок, до прикладу — мармуровий двосторонній рельєф для директора «Науково-практичного медичного центру дитячої кардіології та кардіохірургії МОЗ України» київського кардіолога І. М. Ємця. Той рельєф він зробив на дачі за кілька днів, але любові й роздумів вкладено туди було вдосталь.

Після недовгого пошуку підходящого блоку і певних графічних розміток на ньому спочатку вирізьбив по периметру мармурового блоку «окантовку» з листя гіллястого Древа життя. Звісно ж, позаяк Аполлон Посейдону: «... якби я з тобою змагатись почав за нужден-

них / Смертних, що, мов зеленіюче листя, сьогодні безжурно / Повним бувають життям, годуючись ниви плодами, / Завтра ж марніють і гинуть» (Гомер, «Іліада», XXI. 463–466) [Гомер. Іліада / Пер. Бориса Тена 1978 р. Харків: Фоліо, 2006. http://www.ae-lib.org.ua/texts/homer_iliad_ua.htm]. На аверсі дерево перетворилося на долоню, що оберігає дитяче серце.

Водночас міркував: чи доречна тут буде анатомічна верифікація серця, чи краще підтримати загальну символіку й використати поширений у фармакології знак із графічним нанесенням систоли серця. Порадившись зі мною, зупинився на другому варіанті, більш адаптованому соціумом завдяки дизайну кардіологічних ліків. Ми згадували різні характеристики серця в літературі, зокрема й сократівське визначення «кошлате серце», яке протистояло «серцю душі».

Осмилюючи тогочасні події, я знову звернулася до діалогу Платона «Теетет», аби уточнити контекст, і знову здивувалася влучному збігу сенсу роботи над рельєфом із випадково-інтуїтивним цитуванням античного джерела та фактичної суті всього, що відбулося потім. У Платона йшлося про те, що мати істинну думку-гнозу добре, тим паче що вона супроводжує не жорстоке «кошлате» серце, а, як пише Гомер, «серце душі», чисте й глибоке, немов віск на дощечці для письма: тому такі люди здібніші до навчання, бо «в таких людях знаки бувають чистими, доволі глибокими і тим самим довговічними», «у них же найкраща пам'ять, вони не змішують знаки відчуттів і завжди мають істинну думку» [Платон. Теетет / Платон. Сб. соч. в 4 т. Т. 2 / Пер. с древнегр. Общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. Москва: Мысль, 1993. С. 255.]

Ці рядки фактично пояснювали Протаса не лише як добру і справедливу людину, талановитого майстра справи з великою душею і чистим серцем, але як митця, котрий осягнув істинне розуміння природи і сутності мистецтва, розуміння, що не підлягало жодним конформним махінаціям неправдивих докс пост-правди, які відрізняють митців із «кошлатим» серцем і «маленькою душонкою» (за Сократом). Саме ті, кого нині називають послідовниками contemporary art, «здебільшого і бачать, і чують, і думають перекручено» і, не збираючись вибачатися перед суспільством, настирливо «помиляються відносно реального». Час, можливо, розсудить, проте історія, повертаючись, в умовах недолугої філодоксії завжди перетворюється на фарс. Тож, коли читаєш епістоли Платона (де знаходимо суворе, навіть лайливе,

визначення «тої еліти, що використовує знання як нетривку, але ефектну засмагу, не бажаючи і чути — з якою тяжкою «працею породжують досконале знання», через що справжня філософія в їхніх душах і не вкорінюється), неможливо відмахнутися від думки, що все, на що колись гнівався Платон, повторюється нині знову, перетворюючи перітроп Ананке в політиці й у мистецтві на жалюгідну комедію.

Триптих «Міфи Елефсіну/ Έλευσις» (1998–2001)

... мій розум втрачає себе у спогляданні,
що я називав своїм — зникає,
безмежному цілком віддаюся,
я — в ньому, я — все і лише воно

Г. В. Ф. Гегель, «Елевсін», 1796

Досить велика частка рельєфів Володимира Протаса присвячена містеріям. Йдеться про прямокутний фризний рельєф «Пір Діоніса і Аріадни» (1996) для пластичного оформлення комина в посольському центрі «Зоря» в Пущі-Водиці, завершений у 2001 році триптих-тондо «Міфи Елевсіну» та зроблений 2019 року на симпозіумі у Краматорську камерний наскрізний рельєф з листового заліза «Музи Трої». Сказати, що створення тих рельєфів мало якусь спільну логіку я не можу, історія виникнення кожного з них — спонтанна, зумовлена випадковим збігом подій реального плину життя. Втім діалогічна апорія містерій Афін та Елевсіна все ж відобразилася у тих рельєфах як дотична історичному змаганню Есхіла (чию трагедію «Прикутий Прометей» Протас переклав у гранітній станковій композиції 1994 року) з Евріпідом (трагедія «Троянки» вплинула на створення Протасом рельєфу «Музи Трої» 2019 року). Кажуть Есхіл, який народився в Елевсіні, був у тих змаганнях визнаний переможцем.

Тож і я розпочну розгляд з Елевсінського циклу рельєфів-тондо (експоновані вже після смерті митця на «Всеукраїнській скульптурній трієналі-2020»), тим паче Елевсін, відомий від мікенської доби II тис. до н.е., — залишається одним з п'яти священних міст давньої Греції. Це був античний поліс (πόλις), який постійно воював з Афінами за власну незалежність; за постіндустріальної доби зовсім занепав. Лише у 2021 році Елевсін відроджується за програмою ЄС у статусі Європейської культурної столиці. Сьогодні місто є активним культурот-

ворчим осередком, суцільною майстернею митців, музеїв і археологічних об'єктів, серед яких увагу туристів привертає передусім священний шлях Іера Одос (Γέιρα Οδός) від Афін до Елевсіну, що, як і колись, трансформує душі шукачів істини, перетворюючи сучасні проблеми буття на абсолютну повноту свободи духу.

У давнину вірили, що втаємничені у містерії Елевсіну (Елевсінські містерії — таємничі обряди під час хліборобських свят елевсиній на честь Деметри) не боялися смерті. О. Босенко зауважує: «“Елефсінські містерії”. Усі знають, беруть участь, але ніхто ні проговорився. Річ не в розумовому розвитку і навіть не у швидкості сприйняття — радше йдеться про тонкощі відносин ...» [Босенко О. В. Свободная атональність. / Институт проблем современного искусства НАИ Украины. Киев: Феникс, 2020. С. 10.].

Саме «тонкощі відносин» відчув Володимир Протас і втілює у рельєфах — дуже поетичних, вразливих перед протиріччями мінливого світу, через те й споріднених ліриці Піндара, який у V ст. до н.е. оспівує в одах Елевсін, актуалізуючи зміст містерій для майбутнього, але наприкінці життя доходить сумного висновку: «Одноденки, що — ми? що не ми? Сон тіні — людина». А проте, зазначає М. Л. Гаспаров, для сучасників поета «...лірика була поезією теперішнього часу, поезією миті, що біжить. Відчуття рішучості до дії, чий результат лежить у невідомому майбутньому, створювало тут атмосферу тривожної відповідальності, невідому попередній епосі»; але водночас перед лицем «протиріч піндарівське сприйняття світу виявлялося неспроможним» [Пиндар, Вакхилид. Оды. Фрагменты / Изд. подготовил М.Л. Гаспаров. Москва: Наука, 1980. С. 361-383.].

Такими ж неінтересними були для сучасників «неактуальні» рельєфи Володимира Протаса, фактично маніфестуючи відповідальність митця перед світом посткультури, його тугу за гармонійною цілісністю духовного і матеріального (рельєфи, навіть відлиті у бронзу, не покидали стін майстерні, не приваблюючи жодного потенційного замовника). Сам формат тондо, ніби «уроборос», сприймається також пересторогою в душі пізнього Піндара, позаяк «добре знарядженим в смерті є той, хто йде за світи, знаючи істину Елевсіну, бо відає результат земного життя і новий початок її — дар богів». Мабуть не випадково чотирма роками раніше в 1994 році Протас називає свій мармуровий торс «Світло Тіні», на кшталт німецької романтичної традиції (до речі, у суфійській ліриці також, як в поемі «Лейла і Мед-

жнун» Нізамі), вкотре наділяючи жіночий образ месіанським сенсом абсолютного часу і знання, коли лише через спомин сутнісної істини минулого людство врятує себе.

Безумовно, через внутрішню делікатність Протас іронічно сприймав усі нечасті панегірики на свою адресу, присікаючи їх жартами. До критики дослухався, але нікого не допускав до свого внутрішнього бачення предмету. При цьому він не вважав себе ані філософом, ані поетом, лише скульптором, звичайним трудягою. А проте, споглядаючи його ставлення до життя, чий удари він гідно приймав із мовчазним висновком на майбутнє, його поштивість до ремесла, до творчих виснажливих пошуків образного й композиційного рішення, — можу впевнено констатувати, що ця людина була «справді філософ, гідний цього імені, і обдарована від бога», людина, яка вважала відкритий перед нею фаховий шлях гідним того, аби «напружити всі сили, а якщо вона не буде так робити, то ні до чого і жити». Ці слова Платона про справжніх філософів я свідомо визначаю творчим кредо Протаса, навіть якщо сам він ніколи не відволікався на дрібниці, як він вважав, словесного марнотратства [Античная эпистолография: очерки / АН СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького. Москва: Наука, 1967. Т. А. Миллер. Письма Платона и Исократ. ; Платон. Письма / Платон. Сб. соч. в 4 т. Т. 4 / Пер. с древнегр. Общ.ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. Москва: Мысль, 1994. С. 492.].

Своєрідну індульгенцію на це маю від Володимира, який жартівливо казав мені, коли слова були зайвими: «Ну, так ти ж розумна, сама знаєш *що і як*», а іноді насміхаючись додавав: «тож здогадайся/придумай сама», бо вдаватися до роз'яснень не любляв; щоправда, коли раптом в селі до нас постукали адвентисти і настирливо напрошувались на дискусію, він ввічливо не лише відповів на богословські запитання, але відповів так, що гості просто не знайшли аргументів для заперечень. Тоді для мене така його вправність вести діалог із чутливих релігійних питань, ще й не у звичному фаховому просторі, стала справжнім відкриттям.

Досліджуючи Елевсінські містерії, німецький антикознавець Дитер Лауенштайн, називає усі давні містерії «лупою часу», котра водночас «стискає простір» і підмічає внутрішній взаємозв'язок між містеріальними інституціями (вірогідно, Дитер був знайомий з ідеями А. Ейнштейна, що доводили: матерія є енергією, вібрації якої загальмовані настільки, що людина сприймає її органами почуттів, притому

час і простір не умови буття, а спосіб нашого мислення, де час є відносним і ілюзорним; тож якщо реальність сприймати як вищу вібрацію, ми отримуємо її, «це не філософія, це фізика»). Невипадково Дельфи і Елевсін були містеріально спорідненими, як зазначав у гімні 328 р. до н.е. афінян Філохор. Через те дельфійський вигук «пеан» на честь Аполлона та елевсінське «ло-бакхос» на честь Діоніса довели спільну функцію обох богів: бачити сяючим сонцем і в полуніч, ніби вдень розрізняти істину розумом крізь темряву і туман. Так само в мінойські часи боги-брати Зевс, Посейдон і Плутон існували у спільному образі Зан-Посейдона. Лише після нашествия дорійців і підкорення Криту водний хтонічний бог Зан, котрий в образі бика викрав із Тиру фінікійську царівну Європу, трансформувався у відомого Гомеру Зевса, тоді як «великоока» і «далекоглядна» царівна, з'єднавшись із культом мікенської Реї, прийняла іпостась Деметри [*Лауэнштайн Д.* Элевсинские мистерии / Пер. с нем. Москва, Энигма, 1996. С. 107, 132, 151.].

Хоча ще Солон відзначав, що афіняни тлумачили Зан-Зевса в душі мінойських часів підземним володарем, який з'являвся у зміїній подобі. Згодом, щоб стати Олімпійцем, він народився дитиною, яку ховали в мороці диктійської печери (ніби він Діоніс-Плутон; власне Діоніс у містеріях теж виступав навесні в образі бика, керований Афродітою — відголосок мікенської версії [Там само. С. 154.].

З огляду на викладене вище, стає зрозумілою логіка скульптора, який виконав триптих тондо: мінойський Зан-Посейдон, що викрадає Європу, а також зваблює Леду, поєднується, або діалогує, із суто елевсінським сюжетом «Народження Афродіти». У двох гімнах Афродіті Прокла, який у старості долучився до таємниць Елевсіній завдяки Асклепігенії — доньки Плутарха, є такі слова: «Небо ти обіймаєш велике, де, за переказами, / Стала душею ти світу божественною, вічно-живучою...»; «Душу мою піднеси до краси від потворності земного»... [*Прокл.* Первооснови теологии. Гимни. Москва: Прогресс, 1993.].

Ця піннонароджена морська богиня, донька Урана, оскопленого Кроносом, мала кілька іпостасей: Пандемос/всенародна й Уранія/небесна, яка нашаровувалася на образ старшої мойри, тоді як дві інші мойри омивали її від піни матеріального буття. Зауважимо, що й тут скульптор торкається теми мойр, які в оргіях Елевсіну грали свою окремую роль, як і числа та геометричні фігури: коло, трикутник і спіраль, що символізували Творення Духа, структуруючи архітектонічну будову композицій.

Причому у правій частині рельєфу Леда для Протаса була уособленням, за різними тлумаченнями міфу, Нікти (матері мойр, Немезиди, Танатоса і Гіпноса) та Лето (матері Аполлона і Артеміди), вона знайшла яйце, впущене Немезидою, яка тікала від Зевса-лебедя, і з якого народилися Єлена (аспект Леди-Лето-Нікти) з братами Кастором і Поллуксом.

Багатошаровий сенс міфу, описаний Еврипідом в п'єсі «Єлена», де її образ розділяється на троянський ейдолон і реальну Єлену, що чекає завершення війни в Єгипті, в цілому слугував містким символом безперервних змін життя-смерті, боротьби тілесної і розумової. Небесну красу — давню мінойсько-фінікійську богиню флори і світла — слід було відвойовувати, не ганяючись за її тінню або ейдолоном. На жаль, європейська культура цього не запам'ятала, належним чином не усвідомила, час від часу, як зараз, буксуючи/застрагуючи в ілюзорному світі привидів пост-правди і псевдо-краси.

Протас не сприймав сучасний концептуальний ейдолон краси contemporary митців, що не є справжньою красою, так саме як не є інтелектуальна «засмага» справжньою філософією за Платоном. Карен Свасьян у Базелі мав усі підстави констатувати для теперішньої цивілізації Заходу «впадіння в маразм», позаяк ані глядачеві, ані читачеві «нічим читати, ні для чого читати, просто нема куди читати»: «Можна по-різному оскаржувати загибель Заходу у зрізах культури, політики, господарства або проплаченої журналістської живучості, але оскаржувати загибель читацького Заходу під силу людині або сліпій, або тій, що прикидається сліпою» [Свасьян К. Європа. Два некролога. Москва: «Evidentis», 2003.].

Протас спокійно сприймав діалектичні перітропи історії, намагаючись відстоювати свої принципи, тому усвідомлено підтримував точку зору українського філософа-естетика Олексія Босенка стосовно небезпеки оніміння і уречевлення почуттів в умовах відторгнення краси сучасним культуротворенням, щоправда висловлювався скульптор у більш звичній для його фаху пластичній манері. Чи не тому фінікійська царівна у лівій частині триптиха, досить ненадійно, «слизько», умостившись на спині Зана-Зевса, повернута до глядача в трьох-четвертному ракурсі спиною, ніби за ефектом Доплера, у хвилях історії віддаляється від нас, а три системи відліку — середовища, спостерігача і джерела — не пов'язані одна з одною? І таке рішення не було розсудливо штучним, на кшталт: «Чи не розвернути мені жіночу по-

стать спиною, щоб оригінальніше виглядало», ні, воно прийшло миттєво на інтуїтивному рівні.

Рельєфи скульптора своєю тугою за надчуттєвою красою звернені до «серця душі» сучасника, навіть якщо останній цього не відчуває і не бажає бачити. І цей глас у пустелі техноїдної сучасності мав пролунати. Та з'ясувалося — він не був абсолютно самотнім. Хоча б тому, що переконливі аргументи на користь трансцендентної свободи творчості, як і необхідності спротиву обставинам, тобто тим думкам, що безперервно точили митця, іноді вкрадаючись сумнівом через марне прагнення алетей як краси, яку ніхто не розуміє, бо слухають, цитують, конспектують «убивць сенсу життя» (*К. Свасьян*), — Протас знаходив у мистецтві минулого і в нечисленних критичних текстах із тверезою аналітикою (жалкуючи, що історія втратила манускрипт Аристотеля, присвячений Елевсініям).

Крім того, підбадьорливо-обнадійливими для нього стали міркування щодо сенсу мистецтва і необхідності спротиву культурній інверсії як особливій місії митця, викладені у монографіях О. Босенка, — прямолінійні, мов «Праця Давида» (не стільки за біблійним сюжетом, скільки відповідно до системи ВПС Ізраїлю, позаяк Протас проходив строкову службу саме у ракетно-артилерійських військах). Жорсткі у діагнозі сучасності тексти мали для митця потужно-енергійний потенціал завдяки екзистенційно-емоційному вибуху неприйняття деградації цивілізаційної свідомості [*Босенко А. В. Время страстей человеческих: Напрасная книга /Институт проблем современного искусства Академии искусств Украины. Киев: Изд. дом А+С, 2005. С. 136, 137.*].

У численних дискусіях із друзями і колегами Протас не стомлювався обґрунтовувати свою непохитну, хай для більшості «неактуальну», прихильність до міфології і традиційного естетичного досвіду — то було його справжнім переконанням, причиною і сенсом/суттю життя.

Коли О. Босенко порівнював скульптури Протаса із дивними квітами, то і тут відчувалася аналогія з Елевсінськими містеріями, адже на одній з містеріальних брам до вівтаря були вирізьблені три символи — бичачий череп, квітка і колос, що все разом вказувало на єдність в Благому: «Піднімаючись над відчуттями власного тіла й світу, душа піднімається і над бурями внутрішнього відчуття, і якщо розум тоді виступає ще й за межі понять розуму, то душа змінює свою форму

і суть; вона немовби виганяє “квітку”. Квітка ця може відкритися єдиному, в якому насолоджується вічною їжею» [Лауенштайн Д. Элевсинские мистерии / Пер. с нем. Москва, Энигма, 1996. С. 26.]

Вся історія створення рельєфів і міфологічних циклів круглої скульптури сповнена дивних збігів: тут і нові книги Олексія Босенка; і соціокультурні події сучасності, зокрема запровадження Трієнале зі скульптури, де Протас мав змогу виставляти свої міфологічні композиції; і доречне придбання на «Петрівці» літератури, як-от чотиритомник Платона, книги Роберта Грейвса і Дітера Лауенштайна, зокрема «Елевсінські містерії», яку ми вивчали 1997 року у самий розпал створення Протасом міфологічних циклів у станковій скульптурі.

Саме в Лауенштайна тоді нас зацікавив (окрім його припущення вірогіднішого повернення аргонавтів Дніпром [Там само. С. 318.] факт оприлюднення 1812 р. візантійського манускрипту VI ст., написаного афінянином Ономакрітом, завдяки якому до нашого часу збереглися твори Гомера і Гесіода; але найцікавішим було те, що манускрипт, який зберігався в Києві, якимось чином через Москву і Петербург потрапив до Амстердама, де і був досліджений.

Та хоч би про які історіографічні рекогносцировки не йшлося, ми постійно наштовхувалися на прихований зв'язок історії Києва, Київської Русі, з питаннями, що нас цікавили. (Навіть коли в пошуках міфологічних тлумачень зазирали до «Таємної доктрини» О. Блаватської, то й там знайшли згадку про сталі традиції містеріальних знань, що зберігались ведичними школами/інституціями вздовж басейна давнього Дніпра/Борисфена). Врешті все, що ми знаходили в першоджерелах, віддзеркалювало благосне пророцтво Платона, яке було водночас і пересторогою, позаяк: «Якщо ми всі разом будемо прагнути до подібної мудрості, наскільки це кожному дано, то наші нинішні пророцтва здійсняться. Про те, що буде, якщо ми цього не робитимемо, я мовчу. Я промовляю лише слова добра і кажу: все це буде зроблено нами на добро, якщо захоче бог», оскільки «добро і зло не мають ціни для бездушних тіл, однак вони важливі для кожної душі, як поєднаної з тілом, так і тої, що відокремилася від нього» [Платон. Письма / Платон. Сб. соч. в 4 т. Т. 4 / Пер. с древнегр. Общ. ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса, А. А. Тахо-Годи. Москва: Мысль, 1994. С. 474, 486.]

Робота над рельєфами повністю відповідала головній програмі Елевсіній — «народженню людини духовної з людини природної»: «Образ піднесення мислячої душі до світу ідей — у просторових кате-

горіях: вище зірок, тобто разом з одинадцятьма богами до небесно-духовного бенкету (дванадцятьте божество, Гестія, незмінно залишається вдома), — ми і вважаємо основою дійства в Телестеріоні» [Лау-энштайн Д. Элевсинские мистерии / Пер. с нем. Москва, Энигма, 1996. С. 16–17.]. Щоправда «Залою присвят» для Володимира слугувала не велична архітектура Іктіна, а звичайна майстерня Спільки художників. Уся ця тривала напружена духовно-ментальна праця навколо міфологічних циклів скульптур вдосконалювала і відточувала найтонкіше розуміння прихованих за міфологічними фабулами фундаментальних законів світобудови у їхніх складних історико-культурних діалогах.

У той період праці над скульптурами Протас не міг обійти увагою вірш Г. В. Ф. Гегеля «Елевсін», написаний у 1796 році та присвячений Фрідріху Гельдерліну. М'яко кажучи, поетична невдача цього пантеїстичного гімну, де Гегель намагався наслідувати Шіллера й Гельдерліна, нейтралізувалася глибоким смислом й щирою тугою за золотим віком, котрий розтанув у водах Лети і храми якого спорожніли, так що сакральний дух для прагматичного людства втратив значення. Проте феномен творчості Володимира Протаса, доводить: заклики берегти таємні знання від невігластва натовпу, для якого високі ідеї минулого, а разом і естетичне судження, то прах і пил, у теперішній пост-історичний час глибокої тотальної кризи знову набули актуальності.

Варто нагадати, що згаданого вище 1796 року Ф. Шіллер пише «Klage des Ceres», а через рік «Елевсінське свято», де Церера також «у приниженні глибокому» бачить здичавілу людину, аж доки боги усі разом не будують місто, з храмами і парками, де співають веселі Камени (ескіз «Камена» з'явиться у доробку скульптора в 2007 — протягом трьох років він вдосконалюватиме і шліфуватиме його, але так і не зможе перевести в бронзу). Тож надія на спасіння людства, безумовно, залишається. Невипадково суто «гегельянським» творам Протаса притаманна подібна до гармонії духовного знання глибоко-чуттєва психологізація природних сил через образи міфологічних персонажів.

Він особистісно переживає розрив часу і традицій, сумуючи за зниклим повноцінно-духовним життям, жалкуючи, що тріумф цивілізаційної культури відбувся на ґрунті «розчаклування» природи та профанації таємниць містерій, що породжує лише спорожнілі форми «богозалишеності».

Сум за втраченою цілісністю повноти буття віддзеркалився свого часу й у філософських працях Гегеля: у першій главі «Феноменології духа», де згадуються містерії Вакха і Церери та в «Першій програмі системи німецького ідеалізму», написаній між 1796 і 1797 роками, де зокрема викладається відома теза про вищий акт розуму як акт естетичний, де істина і благо поєднуються лише у красі. Відповідно, митець, поет і філософ зобов'язані й нині «володіти естетичним даром», бо «філософія духа — це естетична філософія. У жодній царині не можна бути духовно розвинутим, навіть про історію не можна судити серйозно, не володіючи естетичним почуттям» [Гегель Г. В. Ф. Первая программа системы немецкого идеализма // Гегель Г. В. Ф. Работы разных лет / Пер. с нем. В 2 т. Москва: Мысль, 1970. Т. 1. С. 211–212.].

Рельєфи Протаса, які візуалізували процес важкої праці само-становлення його духу, можна також сприймати актом відчайдушного намагання врятувати сутність мистецтва сучасності. При цьому скульптор свідомо не прагнув реклами і піару, а залишався серед мовчазних акусматиків, оскільки не можна віддавати високе знання на поталу натовпу. Адже у просторі культуротворення завжди існує лише один універсальний і не підлеглий часовим змінам критерій — естетичний, і хоча його визначають суто інтуїтивним, однак він є єдиним істинним «індексом» духовності, бо є «чисто класичним, виявленим новоевропейською естетикою, але на ньому і тримається все мистецтво з найдавніших часів» [Бычков В. В. Триалог: Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры. Москва: ИФ РАН, 2007. С. 34–35.].

Саме тому професор В. Бичков, констатуючи кризу естетичного знання сучасної доби, не радив митцям й іншим фахівцям кричати про високі істини на усіх ринкових майданчиках та в галасливих термах contemporary art, позаяк істинно небесна «чистота шукає чистоту», як казала Церера Ф. Шіллера, а вона — не для всіх, вона — для обраних.

«Бенкет Діоніса й Аріадни» (1996)

Подібно Діонісу, люди здатні воскреснути, отримати право перебувати на Олімпі, але це може відбутися лише після багатьох спусків у підземний світ, куди їх тягне бажання врятувати Семелу-Персефону, щоб разом із нею піднятися на небо

Мусулін Антон. Ностальгія по вечности. 2008

Результат органічного зрощення єдиного і множинного — актуальна нескінченність <...> Усякий кругообіг душі вимірюється часом... <...> Усі божественні душі мають потрібну активність: одні — як душі, другі — як такі, що сприйняли божественний розум, і треті — як залежні від богів. При цьому, з одного боку, вони здійснюють провидіння для Всесвіту як боги; з другого ж — усе пізнають завдяки розумовому життю, і з третього — рухають тіла завдяки своєму саморухомотому наявному буттю.

Прокл. Першооснови теології. V ст.

Оскільки прагнення прекрасного у творах скульптури для Протаса мало значення як самовираження своєї сутності у світі, то й процес цей був для нього не кінцевим, натомість нескінченим актом становлення власної душі у трансцендентних емпіреях.

У день смерті він енергійно говорив мені про власну недосконалість і необхідність вчитися далі, що дуже здивувало мене — бо не уявляла, чим ще можна збагатити й без того бездоганну технічну майстерність. Та він, напевно, думав про суто творчу можливість виразу абсолютної краси, що, за філософською системою Прокла, є екстатичним осяянням, поверненням до Єдиного, заключним «епістрофе» в катастрофічно абсолютну царину Блага після активної фази творчого «проодос», що народжувалося в умоглядно-цілісній іпостасі «моне».

Я справді не уявляла тоді, наскільки миттєво-радикальним буде його повернення до досвіду духовного переживання, ніби той гегелівський синтез буттєво вичерпаних тез і антитез, що розчиняється в любові до краси як входженні в абсолютно прекрасне. За Плотіном,

будь-яку форму перевищує передчуття нескінченного, що віддзеркалює нескінченне прагнення душі до вічної краси, і саме цей естетичний «досвід присутності впливав різними шляхами на всю європейську думку», «всю історію європейської культури» [Адо Пьер. Плотин или простота взгляда. / Пер. с фр. Е. Штофф. Москва: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1991. С. 7.]. Прокл, обстоюючи у «Першоосновах теології» ідею тріадності, у розділі «Про душу» зазначав: «будь-яка часткова душа може зійти в безмежне становлення і піднятися від становлення до суцього» [Прокл. Первооснови теологии. Гимни. Москва: Прогресс, 1993. Також: Прокл. О душе. В кн. Плотин. Эннеады. Киев: УЦИММ-ПРЕСС — ИСА, 1996. С. 209.].

Містерії власне й існували, аби допомагати душам підніматися до суцього, в тому числі й Діонісійські, що культивували Афіни.

Рельєф «Пір Діоніса і Аріадни», вирішений горизонтальним фризом, ніби театральна постановка в Театрі Діоніса в Афінах, можна трактувати певною підготовкою митця до трансформації духу, де міф про Діоніса — Сонце Полуночі, натякає на втаємничений зв'язок між смертним і безсмертним у людині, яка простує філософським шляхом повернення до джерел. Тому атмосфера твору аж ніяк не дотична карнавальному віршу Лоренцо Медичі: «Вакх с прекрасной Ариадной / Сходят радостно вдвоем. / Так как время мчится жадно, / Мы лишь этот миг поем...».

Тут немає місця земним насолодам, бо головним є екстазис духа, на сакральний зміст натякають дві музикантки, які мов Музи грають на струнних інструментах: праворуч — на лірі (це не формінга, бо її боки не прямі; але й не кіфара, що була у давнину заважкою для жінок, лише боги і кіфареди могли тримати цей інструмент, поки він не змінив свою конструкцію), хоча тут не чотири і не сім, як зазвичай, а лише шість струн, а також пряма, а не напівкругла, основа, бо саме такою була композиційна логіка. Музикантка, чия постать фланкує композицію ліворуч, тримає на колінах арфу-магадіс, на якій грали двома руками.

Ліра — найдавніший містеріальний інструмент Греції, її зображення зустрічаються зокрема у критських гробницях мінойського часу та в церемоніальній кераміці у Дельфах.

Арфа ж була східним винаходом, позаяк її зображення передусім подібуюмо у пам'ятниках Шумеру та Єгипту. Втім саме струнна музика віддавна ототожнювалася зі «всепоглинаючим вогнем духов-

ності», а ліра чи арфа символізували єднання души з прекрасним, з абсолютним знанням тощо, через глибоке внутрішнє очищення. Відповідно апорія «тиша-мелодія» виявляла апорію матерії-енергії, статистики-руху, життя-смерті, гармонії-хаосу...

Нагадуючи еквівалентність міфів Заходу і Сходу, де індійський Гермес — Авалокітешвара також пробуджує богів до активних дій звуками ліри як Космічним Законом-Дхармою, проф. Антон Мусулін (Протас особисто був знайомий із цим хорватським вченим, філософом і фізиком, якому подарував копію рельєфу «Пір Діоніса і Аріадни»), підкреслює подібний космологічний жест єднання принципів Неба й Землі у грецькій міфології: «Після народження Гермес шукає своє місце, будує свій світ. І ліра є тим інструментом, на якому він грає музику, що втілює розмаїття і єдність світу. Музичний інструмент є посередником, адже гамма — це сходи, які поєднують верх і низ, а звуки вільно лунають горизонтальним світом»; «Доньки Мнемосіни (Пам'яті, Згадування) — музи (мислячі) символізують здібність души відчувати іншу реальність, проникнути туди на мить і, повертаючись, принести із собою аромат вічності, надаючи йому форму віршів, музики чи, можливо, споминів про Минуле. Саме музи надають тим формам здібність бути подібними до джерела в домі Аїда, води якого приводять того, хто ковтнув їх, до царства героїв. Це води Мнемосіни, і лише вони можуть вгамувати спрагу дітей Неба і Землі» [Мусулін А. Ностальгія по вечності. Статті и лекції. Київ: Культурная асоціація «Новый Акрополь», 2008. С. 130, 103.]

Син Семели-Персефони і Зан-Зевса у подібні змія, бог виноградної лози Діоніс, чие ім'я згадують найдавніші оповідання на критських табличках XIV ст. до н.е., мав зв'язок із потойбіччям. Це фіксує і орфічний сюжет розтерзання Діоніса-Загрея титанами (подібно, як Сет-Тіфон пошматував Осіріса). Деметра віднайшла його серце, яке Зевс перетворив на юного Вакха, відтоді, кажуть, у кожній людині точиться боротьба між злом і добром.

Слід визнати: богу винарства Бахусу-Ліею, визволителю від обтяжливих проблем буття, Протас з юності віддав належне сповна, святкуючи не лише «Oktoberfest», чи весняні «антестерії» молодого вина, як у Малих і Великих Діонісіях, що було притаманно скульптурним симпозиумам (зокрема, коли двері старої майстерні у провулку М. Рильського, що поміж Софією Київською і Спілкою художників, не зачинялись від охочих до схолій митців). Втім, після зміни адреси

майстерні зі Старого Києва на район Оболоні (майстерні НСХУ на пр. Героїв Сталінграду, 44А), де в 1994 році, саме під час створення міфологічних циклів, Протас припинив пошанування Бахуса, як зазвичай його культивував демос (звідтоді будь-який назавжди зникає з нашого життя). Та водночас Володимир звертається до філософської трансмутації, що теж уособлював Діоніс, якого вважали ще й покровителем духовної культури, еднаючи діонісійське начало з аполлонічним.

Саме в цей період його життя особливу роль відіграла філософська думка, котра, ніби Тезею Аріадна, допомагала пройти лабіринт філософської трансмутації, залишаючи у минулому «суспільну тварину», аби дозволити скульптору вийти переможцем над власними недоліками.

Про іпостась Діоніса як бога рослинності Протас також не забував, висаджуючи кожної весни молоді дерева, кущі та квіти у себе на ділянці в селі. Тож думка Паскаля крізь досвід Протаса отримала ще одне підтвердження, позаяк: «Коли Дух Божий осяє людську душу, їй істинно відкривається досі невідане знання самої себе й усього на світі. <...> Вона починає дивуватися сліпоті, у якій перебувала. Людина ... усвідомлює, що ніколи тлінні речі не дадуть щастя її безсмертній душі, позаяк вона позбавиться їх принаймні зі смертю; тоді святе збен-теження й подив оволодівають нею, породжуючи в неї цілющу тривогу» [Паскаль Б. Об обращении грешника. В кн.: Стрельцова Г. Я. Паскаль и европейская культура. Москва: Республика, 1994. С. 470–471.]. Власне глибинний сенс міфології ту тривогу митця перетворює на нескінчений пошук краси.

Плутарх наголошував на важливості міфів, що є «зображенням деякого поняття, котре перекладає мислення на інше», причому «спрямованість до істини, особливо дотичної богів, є тягою до божественного». У трактаті «Ісида і Осіріс» [Плутарх. Исида и Осирис. Москва: УЦИММ – ПРЕСС, 1996.] він пояснював обережне ставлення до вина з боку жреців, позаяк безбожно пити серед білого дня; крім того, культ вина спочатку існував утаємниченим ритуалом посвячених, йому співали орфічних гімнів, навесні святкуючи сакральний шлюб Діоніса/Осіріса, що є «духом творчим і поживним», і Аріадни, як аспекта Ісида-Афіни-Деметри (Діоніс є владикою не лише вина, а вологої природи також, каже Плутарх, посилаючись на Піндара). Та коли містерії занепали, невігластво натовпу перетворило святе дійство на не-

втримне пияцтво, що шкодило як кожному п'яничці, так і культурному розвитку країн у цілому. Тож, зауважує філософ, не можна «розпорошувати божественне начало у вітрі, річці... як це роблять ті, хто ототожнює Діоніса з вином», коли «ми не розрізняємо різних богів у різних народів», надаючи речам імена богів, вважаючи, ніби медова суміш чи ячмінний напій є цілителем. «Тому у таких справах потрібно перш за все взяти у наставники філософське вчення і благочесливо розмірковувати про все сказане й зроблене».

До речі, в Елевсіні поряд із печерами, як і у Дельфах, існував невеличкий храм «майстра перевтілень» Діоніса. Коли римські політики почали використовувати містерії у меркантильних цілях, — навіть тоді, як зауважує Цицерон у листі до свого видавця Тита Помпонія Аттіка, завдяки Елевсініям дикі жорстокі люди мали шанс змінитися, стати добрішими, бо «пізнали основи життя, навчаючись не лише жити з радістю, але і вмирати з надією на краще».

Щось подібне відбувалось у нашому бутті протягом 1990-х років, коли у суцільному хаосі, у який поринула Україна, виборюючи незалежність, митці ледь виживали. Протас мусив навіть підробляти на ремонтних роботах Бессарабського ринку

Саме тієї важкої пори неочікувано надійшло замовлення на скульптуру для комину у внутрішніх покоях посольського центру «Зоря» [Theaters of dreams. Overture to Theaters. The Kiev. The Glory of Old Russia is Restored in Operatic Style — URL ; ; ACC. Нова садиба. 1999, №4. Ілюстрація скульптурного оформлення каміну в Міжнародній резиденції фонду «Зоря» — с. 39.]. Його зробив Богдан Мисько, радник Президента України протягом 1996 року, власник благодійного фонду «Зоря», мешканець міста Аспен, штат Колорадо. Він запропонував міфологічну тематику, навіть надав Володимирі якусь чернетку — прагнув відтворити казкову атмосферу у «грандіозному стилі Belle Epoque, що нагадувало би палаци Санкт-Петербурга», або The Shubert Theatre, Manhattan. Це була гарна нагода для митця проявити високий фаховий рівень. До того ж тоді у нього закупили бронзовий композиційний портрет І. Стравінського, зроблений ще наприкінці 1980-х. Крім того, Протас допоміг Сашкові Мажузі виконати фігуру лева, що фланкував вхід до колишньої дачі Й. Сталіна. Гроші дали можливість проіснувати родині у дуже скрутні часи, а скульптору не кинутися за прикладом інших колег по цеху у менш обтяжливий живопис чи прикладний дизайн.

Тому тепер, згадуючи історію створення діонісійського рельєфу, я дивуюся щільності взаємопов'язаних подій, пережитих нами зі звичайним плином буття, намагаючись гідно робити свою фахову справу, ростити дітей, бігати на філософські лекції і роздивлятися у нічному небі хвостату комету (Гейла-Боппа, чи Хякутаке) — вісницю зірок, читати купу всілякої літератури і сподіватися на краще майбутнє, яке здавалося десь заблукало. Ми були щасливі, бо були разом, мали обов'язок перед дітьми і мали енергію протистояти випробуванням долі.

Ми вистояли у ті складні 90-ті, коли численні сім'ї розпадалися, коли майстерні скульпторів накрила пошесть масових крадіжок. Злодії виносили разом із творами весь інструмент, що було справжньою трагедією, бо новий, через фінансову скруту, не було за що придбати. Нас тримали міфи, філософія й езотеричні знання. Усе це разом увійшло у творчу свідомість скульптора назавжди, тим паче, що «не може існувати окремо добро і зло, але має бути певне змішення, задля прекрасного» (Еврипід), те саме казав і Геракліт про почергові у світовій гармонії зміни напруги послабленням, ніби то ліра чи лук.

Щоправда на філософські лекції потім вже я ходила сама, розповідаючи почути деталі трохи згодом, після того як пізнім вечором Протас зустрівав мене на автобусній зупинці, знімаючи прогулянкою напругу після надто продуктивного творчого дня. Він активно працював у майстерні, виконуючи без украдених «болгарок» — вручну, примітивним знаряддям — станкові скульптури з мармуру: «Містерії Апіса», «Падіння Люцифера»...

Пам'ятаю, взимку, на санчатах ми відвозили в дитячий садочок малечу, а на зворотному шляху вантажили викинуті у сміття зі шкільної теплиці мармурові сколки (це з них з'явилися незабаром «Мовчання Ісіди», «Світло тіні», «Втрачена цнотливість. Персефона»). А якось у люту ожеледицю возили «Теллус-Гею» і ще кілька робіт на конференцію до Інституту філософії НАНУ, де я доповідала. Нас попросили виставити «наочний» матеріал у вигляді розкішних мармурових скульптур. Видертися по Вознесенському узвозу, а потім на Володимирську гірку по засніжено-обледенілій дорозі, коли автівка ставала практично некерованою, бо її колеса повсякчас ковзали, — ото ще була історія! Машина врешті таки застрягла у заметі, але учасники конференції допомогли перенести скульптуру від авто до Інституту філософії..

Свідченням істинного досвіду надчуттєвої достовірності лишаються зразки тієї школи мудрості «древніх елевсінських містерій Церери і Вакха», які згадає Гегель у трактаті «Феноменологія духа» [Гегель Г. В. Ф. Система наук. Часть первая. Феноменология духа. / Пер. с нем. Шпета Г. Москва: Академический Проект, 2008. С. 109.]. І хоча ми з Володимиром не ставились до античних містерій як до «нижчих» знань, за виразом Гегеля, вважаючи їх набагато глибшими за уявлення поверхового сприйняття непосвячених, я погоджуюсь з німецьким філософом в тому, що, зокрема у Протаса «примирення свідомості з самосвідомістю» відбулося через гармонізацію сакрального знання та самоактуалізації.

Звернімося до оповіді критських часів про те, як космогонічний найдавніший бог Арес-Діоніс лабрисом прорізав перший в історії лабіринт (тобто «створений лабрисом шлях»), формуючи світ серед мороку й хаосу. Однак його сокира, потрапивши у центр того світу, перетворилася на промінь світла, або полум'я. Сенс міфу вказує на подвійну дію: впорядковуючи знання про навколишній світ, «мандрівник» структурує власний внутрішній, позбавляючись мороку ночі. Тому кожний з нас, ніби Діоніс, чи за іншою версією міфу — Дедал/Дактиль, формує свій лабіринт, а, перемагаючи свого Мінотавра, виходить до світла істини. Як наголошує проф. Д. Гусман, лабіринтів по світу існує чимало (досить згадати описаний Геродотом лабіринт в Абідосі, чи в соборах середньовіччя, як в Шартрі), як чимало було в історії тезеїв, та всюди герой отримував від Аріадни веретено з нитками, і лише повертаючись він виносив уже змотаний ним клубок, ідеальну досконалу сферу, що вказує на впорядкування ним власної недосконалості. Питання в тому, що сучасна людина не розуміє, що потрапила у лабіринт матеріального буття, вона спантеличена і часто приймає невірні рішення, відмовляючись від пам'яті і волі.

Так і сучасні митці не розуміють сутності мистецтва, дозволяючи потрапити у пастку техноїдного розсудливого творення об'єктів, не здогадуючись куди рухатися далі, і лише ті, хто має волю (сокиру) і міцну пам'ять (нить часу і традицій), знаходять вихід. Тому що сама Аріадна і є душа у розумінні греків: «Вона переживає за нас, вона підказує нам рішення в найпотрібнішу мить — такою є Аріадна, Душа, рятівниця, яка з'являється вчасно, щоб допомогти нам справитися із завданням» [Гусман Д. Лабиринт. В кн.: Ливрага Х. А., Гусман Д. С. Сокровенный смысл жизни. Сборник: т. 2 / Пер. с исп. Москва: КЦ «Новый Акрополь», 2005. С. 228, 230.], але важливо розуміти, що справ-

жній вихід з лабіринту — у його центрі, і відкривається він тим, хто здолав свою конформно-розсудливу тваринну сутність волею, духовно-творчим розумом і пам'яттю, майже Kunstwollen Алоїза Рігля. Чи не тому давні греки вважали, що пересування лабіринтом має бути схожим на ритуальний танок, танок еволюції духу, що віддзеркалює прагнення внутрішньої краси, та саме через періодичні запаморочення свідомості людства, героїв було і є дуже мало, при тому, що цивілізаційний лабіринт досі існує, розростаючись вшир, здобуваючи чергові contemporary коридори.

У 2016 році Протас готував для закордонного симпозиуму ескіз, який журі так і не схвалило, але для його творчості композиція «Час» мала визначний сенс. Адже задум маніфестував ту саму Аріадну, яку ми бачили в рельєфі, лише тепер, через 20 років, то була зовсім інакша імперсонізована сутність, що тримала мушлю точкою відліку-кінця усього, зрозуміти яку стороннім було важко, навіть друзям-колегам. Те, що змінилося у творчій уяві й у самості скульптора, я зрозуміла трохи пізніше, коли випадково до рук потрапив томик «Феноменології духа». Саме там я знайшла вербально артикульоване роз'яснення внутрішнім змінам, що трансформували мистецьке світосприйняття Протаса, і яке на диво збіглося з ідеєю ескізу, хіба що усе сказане митець візуалізував через поняття всесвітнього часу, що вимірює обертання Землі відносно далеких небесних об'єктів, зокрема квазарів, і це також поєднано з поняттям історичного часово-просторового континууму і внутрішнього індивідуального часу.

Усвідомити це непросто, а втілити пластиком майже неможливо, проте ескіз було створено. І найдивніше: матеріальний клубок Аріадни у центрі лабіринту став плином часу, рухом світла, зірковим пилом, приливними і гравітаційними хвилями... — «і темрява була над безоднею, і Божий Дух над водами метався»... І нарешті найнесподіванішим стає візуальний збіг зображення Протасом того простору з 3D візуалізацією тільки-но відкритої космічної структури, що має назву Мур Південного полюсу (The South Pole Wall, мур «порожнечі»!). Побачений астрофізиками навколо Чумацького шляху, цей Мур і усе разом із Local Void рухається до суперкластеру Діви (sic!, знову Діва!), справді: «Всесвіт — це гобелен зі скупчення галактик і величезних voids-пустот» [Astronomers map vast void in our cosmic neighborhood // The Institute for Astronomy at the University of Hawai'i at Mānoa. 22 July 2019. — URL http://www.ifa.hawaii.edu/info/press-releases/local_void/].

Епічна глибина композиції заворожує, це — його «одкровення глибини» як абсолютне поняття, за Гегелем. Нам залишається жалкувати, що скульптор не встиг втілити цей задум у великий масштаб у камені. Та якщо довіритися ідеї «квантової заплутаності», то десь в одному з множинних усесвітів Володимиру, як у «Клонах» П. Амнуеля, можливо вдалось це зробити, хто зна?

І я перечитую поезію, заглядаю в тексти Гегеля, згадуючи величний шлях скульптора, який колись у студентській юності був зачарований спалахами Північного сяйва. Чи знайшов він тепер своє сузір'я «Sculptor» з 55 зірок, де вкорінений Південний полюс Галактики, зімкнувши уроборос останньої екзистенції? Безсумнівно, він фахово-якісно здійснив задумане як митець і дослідник, бо його «мета, абсолютне знання, або дух, що знає себе як духа, має пройти шлях згадки про духів, як вони в ньому самому існують і як вони здійснюють упорядкування свого царства», він пройшов тої шлях і вичерпав час зняттям тяглости й глибини відчуженості в самому собі, тому: «Їхне збереження в аспекті їхнього вільного існування, що постає у формі випадковості, — це історія, тоді як в аспекті їхньої організації, збагнутої на основі понять, — наука про знання у його виявах ["Феноменологія духу"]; і те, і те у своєму поєднанні, тобто історія, збагнута на основі понять, формують спогад і голгофу абсолютного духу, реальність, істинність та вірогідність його трону, без якого він був би безживним і самотнім» [Гегель Г. Феноменологія духу / З нім. пер. П. Таращук. К: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. С. 548.].

Наскрізний рельєф «Музи Трої» (2019)

Свет воспеваем, подьемлющий смертных горе, воспеваем Девять дочерей великого Зевса прекрасногоголосых! Души людей, кои жизнь, полонивши ввергает в глубины, Могут они избавлять от скорбей, землеродным присущих, Силою чистого таинства ум пробуждающей книги Учат спешить поскорей пролететь чрез глубокую Лету, След обрета, что к звезде соименной ведет — ведь когда-то Там они сбились с пути и упали на берег рождений В жажде безумной испробовать жребий вещественной жизни. Ныне, богини, молю — уймите порыв мой тревожный! Полными смысла рассказами мудрых меня опьяните! Да не сбивает с пути меня род человеков безбожный, С дивной, священной стези, сияющей, полной плодами!

Музы, молю — из толпы многогрешного рода людского Вечно влеките к священному свету скиталицу душу! Пусть тяжелит ее мед ваших сот, укрепляющий разум, Душу, чья слава в одном — в чарующем ум благоречье.

Прокл. Гимн Музам. V ст. (пер. О. В. Смыки)

Трагедія Евріпіда «Троянки» [*Еврипід. Троянки. В кн: Евріпід. Трагедії. Київ: Основи, 1993.*], з якої почалась підготовча робота над ескізом «Музи Трої», не стала іконографічним зразком, навпаки, жахіття війни, яскраво описане Евріпідом, Протас оминув, повертаючись до більш світлих миттєвостей мирного міста, про що ще пам'ятала Гекуба («Пішло все прахом — щастя, Троя наша...»), «О храми!.. О найдорожча вітчизно моя!..»). Жахіття війни у реальному часі скульптор переживав по-своєму, звернувшись до Муз: «Про Іліон мені пісню, / Музо, нову нашепчи»... (або: «Колись ти, Еросе, з волі безсмертних / Гостем дарданців бувавши, / Величі Трої додав — / Нас поріднив із богами»). За Гомером з дарданського роду веде свій рід Еней («Вів за собою дарданів Еней, син Анхіза могутній, / Що від Анхіза колись породила його Афродіта»). Віддаючи належне І. П. Котляревському і пам'ятаючи Евріпіда, Протас зосередився на емоційно-духовній атмосфері повсякдення Іліону, захоплюючись силою і мудрістю жіночої краси, яка, звісно ж, рятує світ, але, як риторично запитує проф. Марія Шкепу, чю думку цілком поділяв і Володимир, — а хто врятує саму красу?

Слід зазначити, що організатор Краматорського симпозиуму В'ячеслав Гутиря, котрий 2018 року з успіхом здійснив у Маріуполі проєкт «Мандри до Трої», — у Музеї та Виставковому залі ім. А. Куїнджі експоновано живопис та скульптуру, — мав намір провести там само під тією ж назвою пленер із колегами. Однак необхідні умови для створення скульптур зголосився забезпечити краматорський машинобудівний завод. Тож пленер відбувся у Краматорську, але зі зміненою назвою — в одного зі співробітників Крамтехцентру загинув на війні батько, і симпозиум, котрий вирішили присвятити пам'яті загиблого, отримав назву «Мандри», що цілком відповідало класичному розумінню душі, яка мандрує світами, часом і простором.

Але назва на листі заліза майбутньої роботи Протаса вже була вирізьблена. Цілком вірогідно, що дух Енея не побачив протиріччя між старою та новою назвами проєкту, як не завадив він також випадковості помилки у розмірах: Володимир, завжди дуже прискіпливий до вимірів, тут, недогледівши, загубив нуль, і замість двох з половиною метрів композиції, робітники заводу почали розмічати обсяги для зварювання в масштабі невеличкої камерної картинки (50 x 60 см) [VLADIMIR PROTAS — URL <http://protas.kiev.ua/index.html>].

Отже Протас свідомо зосереджується на храмовім вівтарі (чий абрис дуже споріднений зі свічкою пам'яті), жертвовному полум'ї підношень богам і світлому настрою надії, коли навколо луна музика, і коринфські пальмети антефіксів благосного міста проростають в'юнами, між якими пурхають Музи та птах Афродіти — голуб. У фокусі творчої уяви скульптора таким чином залишалися жінки, які немов Гестії, оберігають спокій домашнього вогнища, надихаючи чоловіків на великі подвиги, — саме так висловився Протас в інтерв'ю.

Замість горя і сліз, скульптор реконструює велич духа міста-фортеці, коли жінки були музами чоловікам, котрі хоробро воювали і повертались додому, згадуючи гідну смерть загиблих троянців, а жінки без афектів та зайвих слів їх підтримували:

Хвали такої справді заслужив похід.
А про гидке помовчу; красномовності
В ганебній речі муза хай не дасть мені.
Троянці ж — світ не знає слави вищої —
Померли за вітчизну. ...

(пер. А. Содомори)

Поза тим, вівтарний вогонь та мелодії авлоса у рельєфі Протаса опосередковано натякають на миттєвість і скороминущість життя й щастя, бо греки розуміли, що кожна мить щастя є радісною через те, що містить частинку суму, і кожний аполлонічний твір мистецтва, де віддзеркалюється гармонія усіх дев'ятох муз, дає надію на безсмертя, але водночас містить журбу скороминучості: «Аполлінійська свідомість знаходиться поза сферою буття, яку спустошує час, коріння його занурюються у плинну вологу миттєвостей» [Волошин М. Аполлон и мышь // М. Волошин. Лики творчества. Ленинград: Наука, 1988. С. 96–111.]. Посилаючись на Джона Раскіна, Волошин доводив, що мистецький твір геніїв є чудом, але його не слід боятися втратити, виносячи на майдани міст, позаяк «безсмертя не в окремих творах мистецтва, а в силі, що їх створює. Геніальність не є надбанням смертної людини, вона одкровення сонячного бога». Тому, як на мене, встановлений у сквері Краматорська серед буяння флори камерний наскрізний рельєф, пронизаний енергією вогню, світла й вітру, втілює гімн невичерпної творчої сили природи і людини, апелюючи до заключної частини третьої симфонії Густава Малера, де «усі промені буття сходяться в єдиному — любові Всесвіту», де Діоніс і Аполлон об'єднуються кризною пантеїстичною сутністю.

Post Scriptum: Наведу нижче свою неопубліковану статтю про згаданий проект В. Гутирі, позаяк і я, і Володимир брали в ньому безпосередню участь. Перероджений проект змінив прописку на Краматорськ, де матеріалом замість каменю стає залізо, а отже — замість експонованих ескізів скульптур — мешканці міста отримали принципово інакшу ландшафтну експозицію. Гестія вперто не бажала нести гармонію миру, точніше ми ще не були готові для її високої істини (принаймні про це свідчить історія ескізу, бо Гестію, як берегиню мирного вогню, — а скульптор мав у цьому логіку, враховуючи кількавекторні функції богині — він робив спочатку для Донецька ще 2011 року, але її постійно відбраковували), тому, метафорично висловлюючись, сходження до самих себе, як продемонструвало нове обличчя симпозіуму в листовому залізі, потрібно було розпочати саме з авлоса і діонісійської музики античної авлеми.

«Мандри до Трої»: пролегомени

Наприкінці 2018 року, у листопаді, художнє життя приморського Маріуполя сколихнув потужний проект «Мандри до Трої» відомого краматорського митця В'ячеслава Гутирі, одночасно репрезентований двома головними культурно-мистецькими майданчиками міста: Виставковим центром сучасного мистецтва ім. Архипа Куїнджі та Художнім музеєм ім. А. І. Куїнджі. Особливість події полягала у масштабній багатолічності маніфестованої творчої ідеї: сотні квадратних метрів монументальної експозиції представляли живопис, графіку, скульптуру, створені у єдиній авторській цілком пізнаваній стилістичній манері. І що найцікавіше — виставка мандрувала у часі, поєднуючи минуле, сьогодення і майбутнє. Сам В'ячеслав розкрився не лише талановитим митцем, але й креативним куратором, який синтезує ідею іманентності античної історії теперішньому непростому соціально-політичному й культурному буттю міста з його мистецьким прийдешнім. Незабаром у Маріуполі мають організувати філіал навчальної установи Національної академії мистецтв України — саме з нагоди цієї події 2019 року заплановано проведення скульптурного симпозіуму, анонсованого Гутирею на урочистому відкритті своєї виставки. Ескізи до майбутнього симпозіуму разом із форпроектами розмістили у Виставковому центрі окремим анклавом. Розмах презентації поточного і майбутнього проектів вражав усіх присутніх, де сам склад делегованих гостей, чиї виступи запам'ятались щирістю привітань, промовляв про неординарність події. На відкритті, крім голови і колег з Маріупольської спілки художників, журналістів і телебачення, скульпторів із Києва, Харкова, Херсона, Кам'янського, представника Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ, — в обговоренні брали участь поважні гості Маріупольського Генерального Консульства Греції в Україні та представник Українського культурного фонду у Донбаської області. Високий суспільний індекс події довів, що подібні культурно-мистецьки проекти успішно працюють у контексті руху зміцнення національної самоідентифікації, допомагаючи українцям відчувати себе суверенною європейською спільнотою, яка цінує власну історію та генетичну пам'ять традицій. Проект фактично візуалізував давньогрецький метод, відомий як *Meletç*, себто обмірковування творчих принципів і розкриття естетичних постулатів у мистецькому продукті, де, за висловом Мішеля Фуко, є втіленою

авторська «технологія себе» як уявного діалогу спогадів, філософських роздумів, пошуку виходу зі складних ситуацій індивідуального і суспільного буття.

Тож центральне монументальне панно експозиції олімпійського «Бенкету» роботи Гутирі та фланкуючі його інші міфологічні панно (данина монументально-декоративній традиції малярства зламу XIX–XX століть) маніфестують майже забуте сучасниками античне мистецтво гігієни розуму та духу, закликаючи до активного діалогу зі спадщиною міфів та історії в ім'я розкриття прихованої в кожному з нас трансцендентної істини. Цей посыл митця дуже важливий з огляду на те, що сьогодні ми живемо, за безкомпромісним визначенням Рема Колхаса, у «смітєвому просторі інформаційної та візуальної перевантаженості», де людина спрощує естетичні відчуття до реїфікації (Д. Лукач) розсудливих емоцій, позбавлених глибини роздумів та справжніх глибоких емоцій [Колхас Р. Мусорное пространство / Пер. с англ. — Москва: Арт Гид, 2015.].

Втім, як попереджав Мартин Гайдеггер, ми маємо прагнути осягнути минуле як долю, що стає теперішнім, і що чекає на людство в майбутньому, допоки не розпочнемо мислити назустріч йому, звіряючи з ним нашу свідомість й творення образів. «Початок долі — ось у чому найвеличніше. Начало наперед панує над усім прийдешнім», тому людство завжди прагне зазирнути в джерела, котрі дарують мистецтву сутність, митцю — особливу здатність бачити наперед, та врешті: «погляду вперед, на який спирається все мистецтво, необхідно осяяння», вміння бачити в усій повноті те, до чого людська діяльність лише готується, а митець вже фіксує у наочних образах, і втаємничене *це* не має відношення до техніки чи зорового відображення якихось природних форм [Хайдеггер М. Исток художественного творения / Пер. с нем. Москва: Академический Проект, 2008. С. 440, 442.].

Сакральні ідеї пластичних екзерсисів Гутирі чи його графічних і живописних міфологічних циклів центруються навколо прадавніх витоків кліометрії української нації, її багатющій культури, де особливо втаємничену роль зіграли скіфи Причорномор'я й Придніпров'я («Міфи Скії» 2010, бр., мр.; «Творець Пекторалі» 2006 р., пісковик). Увесь цей культурно-мистецький досвід Гутиря асимілює із сучасним контекстом буття таким чином, що члени його родини (батьки, діди, проникливі образи двох доньок, зростаючого онука), втілені у компо-

зиціях мистецьких творів (у скульптурі, графіці, живопису), наповнюються давнім змістом європейсько-середземноморської ментальності, — і сучасник перед-відчуває сакральну істину мистецтва і світу, що є важливішим за усі технологічні відкриття. Принаймні, грецьке поняття алетей (*грецьке ἀλήθεια*) становить ядро гуманістичної культури, відрізняючи її від сучасної технократичної культури, байдужої до справжніх почуттів людини. Переоцінити значення проекту неможливо, він був потрібний місту, країні, культурі й мистецтву саме тепер, у час військової агресії РФ.

За поясненням Гутирі, витонченою мовою творів він спонукає до усвідомленого пригадування тієї пори, «коли Боги ходили по землі», а теургічний час сприймався вільним простором історичного розвитку людства. Крізь цей міфологічний аспект концепція проекту визначає факт зіткнення сучасних цивілізацій, де оборона Трої, як символ героїчного спротиву загарбникам, мала алегоричне значення. Невипадково ще С. Хантінгтон попереджав: Україна знаходиться якраз на лінії розлому двох світів — Заходу та Сходу, а територія Донбасу є найуразливішою [Хантінгтон С. Столкновение цивилизаций / Пер. с англ. Москва: АСТ, 2005. С. 255—259.]. Через те ми тепер стали свідками тяжких гібридних війн, що охоплюють геокультурний та геополітичний простір України, випробовуючи нашу спрагу до волі, до європейських культурних цінностей, а також до можливості об'єднання нації і гармонізації православної віри. Митець упевнений, що в кожному з українців існує власна внутрішня Троя, і кожний має вирішувати, як сприймати результат боротьби: як прийняття поразки чи продовження спротиву до перемоги, пам'ятаючи, що кожне намагання ворога здійснити «ліквідацію міста», за Гі Дебором, є прагненням ліквідувати не лише свободу окремого міста, але — суверенітет й культуру всієї нації. Жадаючи переможного миру, В. Гутиря спрямовує м'яку силу культурно-мистецького вислову на консолідацію життєдайної енергії нації, свідомої своєї історії, тим укріплюючи волю до самоідентифікації і суверенітету (експозиція містить чимало сюжетів боротьби, змагань, метафоричної гри у шахи в скульптурі та живопису, наприклад, «Хід конем» 1999 та 2010 рр.; або «В'їзд до Трої» 1999 р.).

Але чому саме до Трої звернувся митець? Ну, мабуть, тут зайве згадувати головного героя поеми «Енеїда» І. Котляревського, який після загибелі Трої мандрував до Риму «будувати сильне царство». Думка

краматорського митця, не допускаючи повторення долі Трої у ситуації з Україною, також йде до більш місткого семантичного обрію європейських взаємин української культури — адже Україна націлена на вступ до ЄС.

Гутирю тішить увага західних аналітиків, як-от британського дослідника Бенедикта Андерсона, до ролі «Енеїди» І. Котляревського у становленні української нації через мову (мистецьку так само), адже після видання цього літературного твору статус національної мови піднявся до високого фахового щабля, зокрема університетської дисципліни мовознавства. У першій третині XIX століття, передусім завдяки творам Т. Шевченка, як констатує вже Х'ю Сетон-Уотсон, формування загальноприйнятної української літературної мови стало «вирішальною сходинкою у становленні української національної свідомості», позаяк в історико-культурному сенсі найважливішою здібністю національної мови є і залишається її здібність генерувати гештальт нації як уявну спільноту [Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. / Пер. с англ. Москва: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2001. С. 95, 96, 152.]. Відповідно, і творчість В. Гутири у цьому сенсі можна вважати вагомим аргументом зростаючої сили національної самоідентифікації, що протидіє культуріндустріальній уніфікації.

Проект підсилює регіональну історико-культурну пам'ять, пропонує сучасне розуміння спадщини степової культури Причорномор'я та Придніпров'я, яку згадував Геродот. Митець постійно звертається до давніх легенд, зокрема про амазонок Північного Причорномор'я, які наводили страх на чужинців (композиції «Амазонки» були представлені в дереві, бронзі, живопису). Він впевнений: саме сьогодні є сенс нагадувати собі та світові про те, що ми є нація із власною давньою історією, і ми продовжуємо позиціонувати себе як вільний народ. Тобто проект, маніфестуючи традиції європейських та національно-регіональних цінностей, ре-актуалізує дух Гомерової *Іліади*, позаяк оборона Трої (що контролювала торгові шляхи Північного Причорномор'я до Середземномор'я, і тому неодноразово переживала напади, як в XIII ст. до н.е., коли була зруйнована крито-мікенською цивілізацією) — є для нас тепер символом героїчного спротиву гібридній окупації Азово-Чорноморської ойкумени.

Так, ми — українці, і водночас належимо до родини європейських культур. Історично склалося, що наша культура продовжує традиції

середземноморської цивілізації, це наш етнокультурний генофонд, відтоді як наші землі приймали грецьких поселенців, що будували тут свої міста-поліси, торгували з містянами, боронили разом кордони. Грецькі майстри розписували перші християнські храми Київської Русі та навчали наших майстрів, які прославилися на весь світ високопрофесійними осередками з виготовлення смальти, мозаїки, гути, кераміки, різьбярства по каменю та дереву.

Як справжній нащадок скіфів, В. Гутиря знається на багатьох тих славетних ремеслах, працюючи у складних техніках, створюючи з кольорового скла вітражі, з листового металу рельєфи, чи обробляючи дерево, камінь, бронзу, навіть сіль, при цьому щиро вболіваючи за національну культуру. Митець переконаний, що українська культура та мистецтво у складних умовах проходять етап внутрішнього очищення й відродження. І в цьому сенсі західна contemporary модель мистецтва посткультури, що поширилась світом за останні 30–40 років, на думку митця і багатьох провідних західних та вітчизняних аналітиків (зокібна О. Босенка, В. Возняка, М. Шкепу), є шляхом уречевленого, техноїдного, цілковито тупикового вектору культурного розвитку, який штучно підтримується ринково-комерційною культуріндустріальною логікою, де не враховуються інтереси нації. Тому митець пропонує йти власним унікальним шляхом високого культуротворення, зі справжніми ідеалами, що спонукають людину до духовного зростання, внутрішнього вдосконалення та спротиву одномірності мислення.

Сьогодні у західному світі, як жалкує Перрі Андерсон, від міленіуму панує тотальна криза, наслідком якої є плебеїзація цивілізаційного простору, що нівелює аристократизм культури (поема Гомера, до речі, була і залишається аристократичним взірцем), натомість сучасному культуротворенню притаманна, за виразом Ж.-П. Ліотара, «культурна лоботомія», відвертий кіч та безглуздя [Андерсон П. Истоки постмодерна / Пер. с англ. Москва: Изд. дом «Территория будущего», 2011. 208 с.]. Формалізація суб'єктивного розуму у царині мистецького буття призводить до творчої редукції, про що зокрема попереджав й Тітус Буркхардт, підкреслюючи підступну викривленість сприйняття трансцендентних принципів художньої творчості: «Одним із найстійкіших типово сучасних забобонів є протиставлення себе безособовим об'єктивним правилам мистецтва через побоювання, що вони пригнічуватимуть творчий геній. Насправді, не існує жодного

традиційного твору, “пов’язаного” незмінними принципами, яке не давало б відчутного вираження творчої радості душі, тоді як сучасний індивідуалізм, за винятком небагатьох робіт геніїв, котрі, однак, духовно безплідні, породив усю потворність — безмежне і безнадійне каліцтво — форм, які пронизують “ординарне життя” нашої епохи» [Буркхард Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы. Москва: Алетейя, 1999.], — і все тому, що розум втратив духовне коріння, став легко керованим ідеологічними маніпуляціями та хибними цілями.

Таким чином, проєкт В. Гутирі завдяки критичному ставленню до руйнівних «техноїдних інновацій» (Г. Зедльмайр) допомагає зберегти духовну субстанцію національного культуротворення, протидіючи деструктивним впливам «інструментального розуму», що «на певних етапах своєї еволюції демонструє тенденцію перетворюватися на забобони і безумство» [Горкгаймер М. Критика інструментального розуму. Київ: ППС-2002, 2006. С. 38, 39, 42-43.]. Кожний вільний підтримувати таку позицію чи опонувати їй, але безсумнівно: В. Гутиря має право йти за власним індивідуальним переконанням, уникаючи розсудливої універсальності посткультури, оминаючи будь-яких ідеологічні маніпуляції, що виправдовують пастишну техно-естетику.

Врешті-решт, «подолання загальнонаціональної кризи завжди потребує взаємодії між групами та ухвалення рішень у загальнонаціональному масштабі...», зауважує Джаред Даймонд, але «людям і країнам, які зазнали кризи, слід провести чесну інвентаризацію своїх можливостей та цінностей. Вони мусять вирішити, яка їхня складова й досі працює, залишаючись адекватною навіть за нових умов, а отже, може бути збереженою. Водночас їм слід набратися сміливості й визнати, що саме необхідно змінити, щоб впоратися з новою ситуацією» [Даймонд Джаред. Переворот. Зламні моменти в країнах, що переживають кризу. Київ: КМ-БУКС, 2019. 464 с. С. 7, 13.]. Над тими питаннями й розмірковує В. Гутиря разом із колегами, позаяк вони впевнені, що культуротворча перевага українців дійсно вкорінена у сильне почуття національної ідентичності.

З моменту написання цих рядків пройшло кілька років. В. Гутиря тепер придивляється до історичного авангарду, до абстрагованої формальної мови і плекає надію знайти вітальну одухотвореність аб-

страктної лексики минулого. Втім, на моє переконання, уречевлення пластичного вислову, що дедалі більше охоплює мистецьку свідомість, є небезпечним для національної культури, йдеться про те, коли почуття поступаються раціональній концептуалізації. Тим часом просвітницький патріотичний запал скульптора дозволив відкрити у краматорському сквері «Лабіринт» унікальний проект «Народжені в Україні» (серпень 2020 року, за спонсорського сприяння «Клубу підприємців міста Краматорськ»), де В'ячеслав презентує чотири виготовлені з пісковика скульптури-присвяти Малевичу, Бойчуку, Бурлюку, Архипенку, що маніфестують знані у світі арт-напрями: кубо-футуризм, а в його річищі «космічний динамізм» і прийом «конкейв», бойчуківський візантизм та супрематизм.

Поставлене Гутирею завдання, безумовно, складне й благородне, хоча технічне його виконання у мене викликає низку запитань. Нам із Володимиром більше імпонували лірико-романтичні композиції Слави, де він залишався максимально щирим у почуттях, де раціональне судження не заважало дивитися на світ очима митця й дивуватися красі, де інтуїтивне проникнення в духову інтонацію національної культури викликало співпереживання як можливість поринути у світ втаємничено-екстатичний. Проте авангардно-супрематична агітпропівська акція була вочевидь на часі у прикордонному місті — тут, як кажуть, митець відчув «Geist der Zeit», тож проект отримав високий суспільний резонанс. Щоправда тепер, продовжуючи спілкуватися зі скульптором, я застерігаю його не затримуватися надовго й не занурюватися у концептуалізм, навіть якщо журі міжнародних симпозіумів надає перевагу саме таким дизайнерськи невибагливим речам, позаяк в решті-решт «Мангетенізація» феноменології паблікарта несе есхатологічний тріумф.

Мене завжди цікавило, що відчуває скульптор та чи відчуває взагалі, коли все своє життя витрачає на виготовлення технооб'єктів із кластеру абстрактних чи біоморфних поверхонь і ліній (якщо виключити банальний захват вправного наслідування експериментам, скажімо, Б. Герпворт чи Ж. Арпа)? Або коли митець стріляє у металевий профіль, імітуючи «рани» війни на Донбасі, роблячи з цього арту симпозіумний об'єкт? Що може відчувати «кошлате серце» наприкінці життя чи творчої кар'єри, наприклад, куратора-теоретика, закоханого у машинну естетику public art? Чи відчуває глядач, який присвятив все свідоме життя спогляданню тих дизайнів, втому від по-

рожнечі форм, котрі не здатні вітально інтонувати внутрішній світ? Чи розсудливість вже перетворила людину на нечуттєву істоту, якої байдуже все, що не приносить грошей і слави?

Вочевидь концентрація уваги лише на формотворчій лексиці без урахування трансцендентної сутності мистецького вислову заведе нас у глухий кут, як свого часу Ренато Поджолі [*Poggioli, Renato. The Theory of the avant-garde. — Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968.*], який виводив культ мовної новизни авангарду лише з намагання дискваліфікації буржуазно-капіталістичної комерціалізації, але тоді історичний авангардний рух мав б стартувати ще у XVIII столітті, втім у такому разі він «став би порожнім гаслом, який більше не міг допомогти нам відрізнити романтизм, символізм, естетизм, авангард та постмодернізм один від одного» [*Schulte-Sasse, Jochen. Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde. In: Bürger, Peter. Theory of the Avant-Garde. 1984. Manchester. Published in the United Kingdom by Manchester University Press. P. VII–VIII.*]. Ймовірно, акцент на філософсько-естетичної сутності мистецького вислову змусив навіть Пікассо в останньому інтерв'ю засумнівався, чи варто було розважати буржуа ціною відмови від алетей мистецтва, коли, як запевняв М. Волошин, необхідно «віддаватися повністю триваючій миті і в той же час не втрачати душевної рівноваги, коли одна мить змінюється новою, що стирає попередню, до нестями любити усі миті свого життя, надаючи перевагу теперішньому перед усім минулим і майбутнім» [*Волошин М. Аполлон и мышь // М. Волошин. Лики творчества. Ленинград: Наука, 1988. С. 96–111.*].

Ні Володимир, ні я не могли й приблизно уявити токсичність омани химерної радості, що наповнює розум адептів контемпорарного мистецтва амбіційною гордістю від реалізації ілюзії творчості (так саме, як колись доводив сестрі Людвіг Вітгенштейн, жоден не відає «що саме відчуває та собака, яку щойно переїхала вантажівка», і здається він мав рацію). Та залишається відкритим питання: чи відмова від естетичного судження, від знання як впочування наближає людство до самовдосконалення? Принаймні, за Воррінгером, через банальні теорії наслідування європейська естетика зробила сучасників «сліпими до справжніх психологічних цінностей, які є відправною точкою та метою» будь-якої мистецької творчості, бо не спромоглася позбутися залежності в культурі й освіті від аристотелівських понять [*W. Abstraction und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stillpsychologie. München.*

1908. S. 168.]. Тому теорії копіювання природи слід докорінно реформувати. У тому ж позитивістському ключі йшлося про давньогрецьке та єгипетське мистецтво, коли митці минулого, ніби через страхи перед стихіями, впорядковували естетичний світ натурною верифікацією. На жаль, про глибокий містеріальний сенс символічних зображень вчений не згадував. Стосовно абстракції, то її розглядали аж ніяк не пасивним формальним актом, що мало місце у пост-історичний час, натомість — дотичним емпатії актом само-відчуження, естетичним переживанням істинно свободної творчості.

Ефект ідей Воррінгера, як ірраціональний спротив техногенним процесам урбаністики, розвинув Кандинський у трактаті «Про духовне у мистецтві» (1910). Втім, «основні положення теорії Воррінгера про абстракцію і впочування, його ставлення до натуралістичних і ненатуралістичних мистецтв як до двох полярних полюсів, не завжди правильно усвідомлені, сприяли виникненню в подальшому штучної прірви у безперервній історії мистецтв, психологічного антагонізму між чуттєво-цілісним ставленням людини до природи та її здатністю відтворювати сприйняту органічну форму.

Подібного роду опозиція існує в сучасному мистецтві у модифікованому вигляді, виступаючи як протиставлення мистецтва схематичного і реалістичного, концептуального і перцептуального. «Контроверза емотивізму й інтелектуалізму, що має місце сьогодні у зарубіжних естетиці та мистецтві, є не тільки специфічним заломленням уявлень Воррінгера про співвідношення впочування і абстракції, а й давньою суперечкою про те, що є краса — властивість навколишнього світу, об'єкт, який ми пізнаємо, або ж словом краса ми позначаємо лише переживання суб'єкта, суперечки про те, де знаходяться закони краси — “всередині” або “зовні” людини» [Лунов А. Н. «EIN BEITRAG ZUR STILLPSYCHOLOGIE». В. Воррінгер об абстракції и вчувствовании в искусстве. Институт философии РАН. — URL <http://human.snauka.ru/2013/06/3331>]. Гостроти дискусії додають нові теорії, зокрема відмова від поняття «природа», що втратило романтичні обмеження і стало тотальним, через те, що сучасна екологічна свідомість, спираючись на інформацію квантових комп'ютерів, обходиться вже без нього, як доводить Тімоті Мортон («Екологія без природи» 2007), демонструючи диджиталізоване позитивістське мислення, де існування є сталою присутністю, а метафізичний сенс — сумнівним через брак доказів. Зосібна Мортон, ніби реінкарнація софіста Протагора з Абдер

за цифрової доби, наголошує: «Екологічні феномени нерозривно пов'язані з якоюсь відсутністю, з прірвою між явищами і предметами, котра викликає занепокоєння, оскільки її не можна знищити. Міркувати про екологію означає міркувати про відсутність, ні про що — це ще одна вагома причина, чому в посткантівську і постюмовську добу, тобто в наш час, поняття Природи вже не працює. Використовувати термін “Природа”, кажучи про екологію, — все одно що використовувати середньовічну зброю проти балістичної ракети» [Мортон Тимоти. Екологія без природи // Художественный журнал. 2015. № 96. <http://moscowartmagazine.com/issue/18/article/252>].

А проте, толерантне сприйняття світу Протасом в абсолютному часі гармонізує в його творах усі ці питання, де абстракція впочування пронизана трансцендентною естетикою, залишаючись дотичною класичній традиції формотворення. Щоправда тонкощі мислення скульптора розуміли не всі. Через те дехто вважав його манеру образотворення салонною, а одухотворений неокласицизм — застарілим, його фахову свідомість — чистим анахронізмом. Однак ніхто не усвідомлював, що краса, яку Володимир бачив внутрішнім оком, — переосмислена і створена заново на основі його місткого знання таємниці формотворення, де форма лише здавалася природньою, ніби він просто скалькував натуру. (Часто обговорюючи цей момент із Володимиром Кочмаром, Протас казав йому: «В тебе надто відчувається натура, ти викладаєш студентам і потім не можеш абстрагуватися від нав'язливого слідування формі, але її потрібно ніби забути чи синтезувати з безлічі свою одну єдину, таким чином концентруючи увагу не на тілесно-матеріальному»). Колись Родену закидали, що він свій «Залізний вік» відформував як звичайну модель з натурника. «Дискобола» Мирона також вважали натурною калькою, і лише з часом зрозуміли, що в тому положенні диск вдало кинути неможливо, а архітектоніка композиції мала власну приховану логіку.

Працюючи з формою, необхідно знати, відчувати і вміти щось більше, ніж просто калькувати зовнішню красу, адже натуралізм німецької пластики кінця XIX ст. ніколи не викликав справжньої надчуттєвої емпатії й внутрішнього тремтіння душі, не спонукав реципієнта до екстатичних відчуттів. А коли кінцевий, тяжкий у роботі, результат здається легким, то це є вищим фаховим пілотажем.

Протас досконало знав і володів законом тисячі профілів, що створював на поверхні м'який світловий ефект оживаючої форми, яка

тремтіла і дихала. Втім, пізня антична класика його не надихала через завелику увагу до анатомічних особливостей тіла. Водночас він віддавав належне давнім майстрам, прискіпливо простежуючи їхню логіку побудови зображень. Мабуть саме тому скульптор свідомо скоротив «вживані» ним формотворчі профілі з «тисячі» (нюансів пластичного втілення) до умовної сотні. Звісно, ніхто не перелічував ті профілі, та я часто чула від нього: «Необхідно постійно проводити ретельний відбір форм, це важливо для загального ефекту пластики», тому Протас наполегливо шукав не лише загальний абрис композиційного рішення та внутрішніх розподілень мас, а й характерні рухи, жести; він прибирав зайві деталі, спрощуючи надто відверту анатомію архітектоніки форм.

Однак, навіть згладжуючи пластичну лексику, він не доводив її до байдужого схематизму — у 90-ті переконався, що геометричний схематизм не працює, якщо позбавлений витонченої магії. Він із зацікавленістю читав апокрифи, за якими ще біблійний батько Авраама робив із каміння (змієвику) так звані терафіми, магичні амулети, котрі попереджали власника про небезпеку тихим шипінням. Чи не тому, припускав він, набули широкої популярності Кікладські ідоли, що сьогодні так сподобались адептам концептуального мистецтва, бо досі мають теплу магнетичну ауру і ще випромінюють енергію тепер вже втраченої таємниці. Це був саме той випадок перебування у формі сакрального ейдолону, через який давню жрецьку скульптуру, після її «відпрацювання» у храмових містеріальних дійствах, хоронили, неначе високого архонта, у спеціальних саркофагах: «Вони, боги, як люди з плоті, також вмирали, і їхні тіла, поховані у трунах, — останньому притулку смертних, — зберігають однак насіння Безсмертя» [*Алькальде Хавьер Мунос. Оживление статуй // Афина. 1997, № 18. С. 27–32.*].

Археологам подібні приклади добре відомі, зосібна іспанським і грецьким дослідникам. Тому історії про «оживаючу» скульптуру, що сама переходила з міста до міста, чи лікувала хворих, проводячи хірургічні операції (наприклад, видаляла стрілу з ока, зберігаючи постраждалому зір), оповіді Ямвліха в «Містеріях», або історії з єгипетської «Книги ритуалів», відомої як «Книга мертвих», — потребують від сучасника надзвичайно копіткої уваги та енциклопедичних знань, позаяк недостатньо просто володіти опредметненою інформацією, необхідно зрозуміти події історії з усіма протиріччями, з чудом

теургії, з усім тим, що тепер відкидають як казки й нісенітниці дикої людини, котра не знала комп'ютерів і космічних технологій. Однак, видається, то давня людина має усі підстави сміятися з нашого зухвальства й нерозумності.

Не випадково, пізнавши таємниці східної філософії, Поль Клодель з іронією дивився на західний прагматизм, з пієтетом шануючи муз та їхню матір, титаніду Пам'ять в оді «Музи», завдяки яким в людині корегуються внутрішнє бачення духу й внутрішній час із небесним, що в тлумаченні перекладача М. Волошина, обумовлює інтуїтивне знання про приховані «життєві токи світу», які власне і стимулюють логічну свідомість досліджувати «грані форм»:

В молчании молчания

Мнемосина вздыхает.

Старшая, та, которая не говорит никогда...

Она слушает, она созерцает.

Она чувствует. Она внутреннее зрение духа.

Чистая, единая, ненарушимая, она вспоминает самое себя.

Она отвес духа! Она соотношение, выраженное прекрасным числом,

Она неотвратимо поставлена

У самого пульса бытия.

Она — внутреннее время...

(1906 р.)

«Пам'яті Пікассо» (2013–2014)

«Музи Пікассо», «Материнство»

Життя робиться тривалішим завдяки праці та жінкам

Пабло Пікассо

Творчість Пабло Пікассо не могла не інтригувати Протаса. В його майстерні у провулку М.Т. Рильського ще у 1980-х зберігався узятий на певний час у Євгена Прокопова величезний закордонний фоліант монографії, де йому приглянулася світлина, де Пікассо сидів верхи на своїй монументальній скульптурі кози, що фланкувала вхід до будинку (існує кілька подібних знімків). У такій характерній перформативній жестуальності відчувалася вся іронічно-вибухова й водночас по-дитячому щира натура іспанця. До того ж, як відомо за Павсанієм, в Еліді

біля храму Афродіти-Уранії (небесної) колись існувала бронзова скульптура Афродіти-Пандемос (всенародної) верхи на цапі роботи Скопаса.

Тож натяк у пластиліновій станковій композиції «Pablo Picasso», котру Протас планував перевести у бронзу, на цю приховану інверсію сенсу (де іспанець заміщував Афродіту, а коза — цапа) був доречним у контексті численних адюльтер Пікассо. У 1986 році, коли більшість митців ще не відмовилися від канонів соцреалізму, Протас студіював модерністську пластичну мову, вивчаючи адекватні межі абстрагування, які б не поглинали змоглядною відстороненістю ані настрою, ані специфіки образно-композиційного трактування задуму. Спрощення пластичної лексики до рівня декоративного дизайну не задовольнила Володимира, але в даному разі ледь стилізована в душі керамічних витворів іспанця портретна іронія була доречною. Герой, немов античний архонт, декларативно тримає правицею голуба, а лівою стверджувально і владно спирається на ногу, ніби на трон. Груди декоровано пальметою, стилістично подібною до орнаменту, що прикрашав мальовану кераміку Пікассо. На жаль, твір існує нині лише як малий ескіз у шамоті, а от його повномасштабна версія, що вкладалася у метровий формат, — не збереглася.

До теми Пікассо Володимир звернувся 2013 року, коли приступив до виконання ескізу рельєфу, плануючи втілити його у камінь наступного року на донецькому симпозиумі. Цього разу він задумав торкнутися чутливої теми муз Пабло Пікассо — йшлося про жінок, які надихнули митця до створення живописних, графічних і скульптурних жіночих портретів. Протас, розмірковуючи про акумуляцію рельєфів «Музи Пікассо» в одному ландшафтному творі, обирає серед малюнків, створених митцем за період з 1922 до 1942 року, найпривабливіші, на його думку, емпатійно. Саме такими видалися скульптору портрети Ольги Хохлової та Дори Маар (Генрієтти Маркович), яка майже десять років надихала Пікассо — його «сумуюча» або «плачуча» Муза. На жаль, Протас не ставив перед собою завдання передати у маленьких ескізах виняткову чарівність малюнків великого іспанця. Все це мало бути втіленим вже під час безпосередньої роботи з каменем на симпозиумі. Варто у цьому контексті зауважити, що Ольга Хохлова (перша дружина Пікассо), нагадувала чоловікові, що «бажає пізнавати своє обличчя», і заохочуючи його повернутися до фігуративізму, тож обрані Протасом малюнки належали саме до неореалістичної манери.

Тонким натяком на винайдення кубістської стилістики, головними фундаторами якої були Жорж Брак і Пабло Пікассо, мав слугувати постамент у вигляді двох, динамічно розгорнутих один до одного, кубів (вважають, що Брак був першим ідеологом кубізму, але розповсюдив і уславив цей напрям саме Пікассо, тому перший куб, як і Брак, виконував функції підмурком, натомість другий презентував доробок протагоніста). Нижчий куб залишався «чистим», горішній же з чотирьох боків прикрашали рельєфи. Вони відтворювали п'ять добре знаних жіночих портретів. Відтворюючи їх, скульптор не вважав за доцільне маніфестувати кубістичну техніку, натомість делікатно відтворив своєрідний колаж із реалістичних малюнків Пікассо: «Портрет жінки з піднятими руками» (1922), «Лице» (1928), «Портрет Дори Маар» (1937 і 1939), «Голова» (1942).

Подібним чином вирішений ескіз цілком автономного рельєфу «Материнство», до мізансцени якого включена відома картина Пікассо: автор ніби щойно прихилив живопис до вікна з відкинutoю фіранкою й широким підвіконням (композиція апелює до численних студій паризьких вулиць з вікна майстерні митця). Увагу сучасника — за задумом Протаса — мав привертати суб'єктивний настрій з невимовними емоціями у мить умиротвореного щастя Пабло Пікассо. Скульптор намагався відчутти психе знаменитого колеги і побачити втаємничену красу світу іншими, цілком чоловічими очима. Іконографія рельєфу відштовхувалася від картини 1921 року «Мати і дитина», коли Пікассо, натхненний народженням свого первістка, повертається до фігуративізму, але в суто авторській манері з алюзією пам'яті кубістичного погляду. Все разом надавало картині й, відповідно, рельєфу, елегійно-відстороненого філософічного настрою «Madone de la Miséricorde». Саме на цьому Протас концентрує свою увагу. Дубльовані з картини Пікассо лінії пляжу та горизонту, котрі Володимир неодмінно переводить у рельєф, сприймаються скоріше асоціативно-метафоричною триєдністю «яв-нав-прав», відсилаючи вже до давньоукраїнської космологічної міфології, водночас натякаючи на ніжинське коріння танцівниці.

Таким чином стилістика Пікассо витримана толерантно й упізнається в кожному з тих двох рельєфів, але, як на мене, тут важливий вибір творів, який зробив Протас з-посеред найпотужнішого творчого доробку Пікассо. Як і у випадку із Троєю — не уславлені образи і нарatively, на кшталт «Іліади» чи «Герніки», приваблюють увагу скульп-

птора, а твори, написані у стані відчуття абсолютного щастя і гармонії. Однак, навіть знаючи про присутні у творчості Пікассо cento-репліки відомих творів Мане, Веласкеса, Курбе, Делакруа, не можна казати про адаптацію тут Протасом контемпорарного засобу апропріації, яку він категорично не сприймав. Скульптор, удаючись до цитування, реплікував вдумливо, не пересмикував епатажну манеру іспанця, натомість із глибокою емпатією переживав разом із Пікассо події, що наповнювали потужною енергією кожен мить створення тих всесвітньо відомих творів. Не поверхова схожість була в центрі уваги скульптора, а інтонування чуттєвої надчуттєвості людського буття, що колись буквально розривала розум і душу іспанця.

Не останнім чинником появи тих рельєфів були тяжкі умови політично несталого тривожного часу, коли запускався маховик війни проти України. Володимир, ніби повторюючи захисну мантру, візуалізує всепереможну тему любові та народження нового життя. У розмовах із колегами, зокрема з В. Кочмаром, він тоді знову згадував важкі часи 1990-х, хвилюючись за рідних і країну, чи спалахне війна і як складеться творча доля... Відповідей ніхто не знав.

А сталося так, що доля самого донецького проекту дивним чином повторює фіаско приїзду Пікассо в Україну в минулому сторіччі, спланованого і погодженого наперед завдяки домовленостям О. Архипенка — на заваді стала Перша світова війна. У 2014-му році усі попередні приготування до проведення симпозіуму були анульованими, а конкурсні експонати симпозіуму «PICASSO: Український контекст», заздалегідь надіслані учасниками й виставлені в Донецькій архітектурній установі, незворотно втрачені через початок російсько-української війни на Донбасі.

Проте в моєму архіві, крім фотографій ескізів і пластилінового рельєфу-плакети, залишилося обґрунтування того симпозіуму. Тепер я розумію, що апеляція учасників і організаторів пленеру до європейських мистецьких традицій, мабуть, і стало головним чинником гальмування проекту. (Як зазначав Д. Даймонд, намагаючись відповісти на просте питання «Чого може навчити нас історія?», — уроків багато, але «можна винести й універсальний урок: маленькі країни, над якими нависає загроза з боку країн великих, мають бути насторожі, розглядати альтернативні варіанти дій і оцінювати ці варіанти реалістично», втім, «його проігнорувала Україна під час свого останнього загрозливого протистояння з Росією», маючи тепер гідно долати

кризу, «терпіти і пригнічення, і двозначність, і невдачі» [*Даймонд Дж. Переворот. Зламні моменти в країнах, що переживають кризу. Київ: КМ-БУКС, 2019. С. 444, 465–468.*]).

Була ще інша спроба — через три роки, коли В'ячеслав Гутиря намагався повторно подати заявку на проведення симпозиуму, сподіваючись на затвердження проекту в обласній раді вже у Краматорську, але так само безрезультатно, ініціативу не підтримали. Гадаю, варто навести тут свій текст обґрунтування, написаний російською мовою, в останній редакції 2017 року.

Проект Скульптурного симпозиума: «PICASSO: Украинский контекст»

«Все, что я делал, я делал для современности
в надежде, что это всегда будет современным»

Пабло Пикассо

Сегодня, когда Украина, отстаивая суверенитет, манифестирует европейский вектор развития, важность художественного проекта «PICASSO: Украинский контекст» трудно переоценить.

Идея проведения такого проекта, принадлежащая заслуженному художнику Вячеславу Гутыре, возникла еще в начале 2013 г., а его осуществление планировалось на следующий 2014 год. Была проведена серьезная подготовительная работа: собрана творческая группа скульпторов, обговорено тематическое задание, отобраны эскизы, которые были привезены и экспонированы в Донецке, где были утверждены мэром и главным архитектором. Однако российско-украинская война помешала осуществлению этих планов, которые не теряют своей актуальности по сей день. Странным образом судьба проекта повторила ситуацию вековой давности, когда приезде Пикассо в Украину помешала Первая мировая война.

Ровно сто лет минуло с тех пор, как западноевропейское искусство трансформировалось в горниле модернистской революции, определившей новейшие пути художественной жизни Европы и Украины XX–XXI вв. Ровно сто лет назад, когда Париж являлся общеевропейским центром художественной жизни, где к 1920-м годам украинская диаспора художников включала около 40 персон, — нашим соотечественником, скульптором Александром Архипенко был задуман ам-

бициозный интернациональный культурный проект, исполнить который ему помешала Первая мировая война и большевистская революция.

В Париже того времени украинцы тесно сотрудничали бок о бок с художниками Франции, Италии, Испании, Германии и других стран, проводя совместные выставки-вернисажи, декларируя совместные авангардистские манифесты, дискутируя в журнальной и газетной периодике... — и так закладывался фундамент европейской культуры будущего, формировались основы визуальных форм искусства, современной рекламы и дизайна. В Париже Архипенко готовился издавать ежемесячный журнал «Новое искусство», в редакционный совет которого входили Пикассо, Аполлинер, Кандинский, другие известные художники, и первые номера которого должны были увидеть свет уже следующим 1914 годом. О своих планах Архипенко сообщал футуристу Ф. Маринетти в письме от 26 октября 1913 г., который успел посетить Украину и навестить Львов. Тем не менее, Пикассо активно выставлялся в Украине (в 1931 г. его работы экспонировались в Украинском национальном музее Львова); о нем писали: харьковский «Авангард», киевская «Нова генерація», львовские издания, среди них «Мистецтво», «Артес» и пр.

Архипенко планировал восстановить творческий взаимообмен Запада с Украиной, подобно тому, как это в 1909–1911 гг. успешно осуществил в Одессе скульптор Владимир Издебский, «Салоны» которого объединяли ведущих европейских и отечественных модернистов, причем их выставки перевозились городами разных стран. Так, модернизм, наследуя опыт эпохи романтизма, вырабатывал свои идеи сообща, в международном культурном тигле плавя и ломая стереотипы устаревшего мировосприятия.

Пикассо и Архипенко — испано-французский и украинский художник, входившие в кубистскую группу *Section D'or*, — находились в самом центре авангардного движения. Именно их в 1917 году Г. Аполлинер признает первостепенными фигурами в мировом творческом процессе, после ухода из жизни великого О. Родена, и такими они остаются в сознании мировой общественности и ведущих арт-критиков современности.

Пикассо экспериментировал в разных видах искусства, всевозможных техниках и материалах, раскрывая потенциал многих художественных стилей (абстракционизм, кубизм, сюрреализм сменялись

реализмом и неоклассицизмом, и везде с неизменным успехом, как доказывает Г. Рид в «Истории современной скульптуры», где анализирует творческие эксперименты Архипенко, Татлина, Малевича, изучая их опыт в контексте украинского конструктивизма и кубофутуризма).

Пикассо обладал активной гражданской позицией, отказавшись эмигрировать из оккупированной Франции, а после войны стал участником Международного движения в защиту мира, символом которого всеми единодушно признан его «Голубь мира» (1949 г.)

Предложенный проект скульптурного пленэра, посвященного П. Пикассо, учитывает многоплановость его творческой фигуры, факт личного знакомства со многими украинскими художниками, наконец, пытается заполнить ту исторически созданную и не восполненную лакуну культурно-творческого взаимообмена Европы и Украины в качестве претворения мечты Архипенко, символически возобновляя память о столетних событиях, без которых наша арт-современность имела б совсем иной ландшафт.

2013– 6.12.2017

Маю зазначити, що організатори й учасники симпозіуму, якому не пощастило відбутися, не мали на меті суто формально наслідувати образи відомих творів Пікассо, — це була виключно творча перепроблематизація з новітніх позицій експериментальних ідей іспанського митця. В ідеалі мало би відбутися відкриття сучасного парку скульптур з фокусом на високофаховому портреті Пабло Пікассо, виконаному харків'янином Володимиром Кочмаром. То була б подія справді міжнародного масштабу, та не судилося...

І не лише через політичні негаразди. Тепер в сучасниках взагалі зникає бажання піднімати пласти історії, шукати маловідомі факти, заглиблюючись у сутність духовного розвитку цивілізаційної культури. Нині широко дискутуються суто формальні, розсудливі ідеї про користь зв'язків науки та технологій з мистецтвом, і зовсім не згадують трансцендентний екстазис почуттів, які єдині оправдують місію мистецтва на землі.

Подібні зразки західного захоплення техноестетикою я знайшла серед купи аналогічних висловлювань фахових мереж, де арт-епістему в декларативній манері позбавляють трансцендентного естетичного досвіду: «Для аналізу відносин між мистецтвом і наукою філософи та історики розробили різні напрямки досліджень. Перший

тип досліджень розглядає взаємозв'язок художньої та наукової практики протягом історії людства. Інший — має на меті визначити внесок (якщо такий є), який можуть зробити наукові дослідження для нашого розуміння мистецтва, включаючи внесок когнітивної науки у філософські питання про природу мистецтва. Ми покладаємось на внесок у ці проекти, щоб продемонструвати, що мистецтво та наука є взаємозалежними явищами. Зокрема, ми досліджуємо взаємозалежність мистецтва та науки в контексті історичного аналізу їхньої взаємодії та в контексті сучасних дискусій щодо когнітивної науки про мистецтво» [Bullot N. J., Seeley W. P., Davies S. Art and Science: A Philosophical Sketch of Their Historical Complexity and Codependence // Journal of Aesthetics and Art Criticism. Volume 75, Issue 4. November 2017. Pages: 453–463.].

Врешті немає нічого дивного в тому, що інтелектуальний арт-продукт сучасних теорії і практики, цілковито позбавлений екстазису почуттів, він ніби змагається з технологічними досягненнями штучного інтелекту, котрий вигадує карколомну архітектуру, пише музику, знімає футуристичні фільми, вирізьблює 3D скульптуру, але навіть ж людина, яка теж вправно ріже каміння і зварює метал, мавпує і поводиться як той робот, обмежуючи світ лише бізнесом, де «нічого особистого». Митці й критики свідомо відмовляються від кайданів «свободи трансцендентного», вбачаючи свободу в тупцюванні серед суєти мирської, спокійно констатуючи духовну деградацію: «Навіть спроби відрізнити “філософію мистецтва” від естетики руйнуються»; «Зараз багато що залежить від того, чи зможе естетика уникнути повернення до вузьких кантівських коренів або редуційних понять “мистецтво” чи “естетика”, водночас прямуючи до продуктивних досліджень, які активно використовують свою потенційну широту та свободу.

Однією із сильних можливостей є те, що традиційні “мікро-функціональні” проблеми, пов'язані зі сприйняттям та досвідом, що омивають редуційнізм глухих провулків, дадуть саме такий поштовх до самобутньої та інноваційної роботи над мистецтвом і культурою. З іншого боку, “естетика” в підсумку стане лише загальним поняттям для роздумів про мистецтво, культуру та природу, вона уникне критики і водночас стане в цілому порожньою» [Rose Sam. The Fear of Aesthetics in Art and Literary Theory // New Literary History. Spring 2017. Volume 48, Number 2. P. 240. DOI: <https://doi.org/10.1353/nlh.2017.0011>]. Ан-

тисторичний «культурний поворот» у бік консюмеризму, що перетворює культуру і мистецтво на суцільну «франшизу» (Гел Фостер), тим часом, виколисує свого візаві або оновлену історичну культур-соціологію, представники якої, спираючись на праці Маргарет Сомерс, Крега Калхуна, Вільяма Сьюелла, вже у першому двадцятиріччі ХХІ століття детально розробляють новітні стратегії викривання згубності маніпулятивних технологій, що нав'язують колективній свідомості кітчеві маскультурні патерни, нехтуючи принципами свободи і демократії.

Зомбовані ідеологією капіталу митці й фахівці примножують епістемологічний «синдром паралічу», який, наприклад, Едвард Саїд характеризував культурною пасивністю, котра «полегшує олігархіям, технічним або політичним експертам приборкати людей»; «деполітизована чи естетизована покора, разом з усіма формами тріумфалізму та ксенофобії в одних випадках, апатії й поразки в інших, стали з 1960-х вимогою для усунення будь-яких залишків бажання демократичної участі (також відомої як “загроза для стабільності”）」 [Е. Гуманізм і демократична критика. Київ: Медуза, 2014.]. Тож, як справедливо зазначала Маргарет Сомерс, «політична установка на підтримку суспільного балансу частково була пов'язана з інтелектуальною установкою на антиісторизм» [Somers M. Where is sociology after the historic turn? Knowledge cultures, narrativity, and historical epistemologies. In: The historic turn in the human sciences / ed. T.J. McDonald. Ann Arbor. 1999, University of Michigan Press. P. 53–91. P. 55.], а отже спрямована на популяризацію contemporary форм творчості.

Я погоджуюсь із цією думкою, вважаючи вкрай необхідним супротив політичної капіталізації мистецтва і культури, що руйнує внутрішній одухотворений світ людини, позаяк contemporary антиісторизм, підтриманий технологіями маніпулювання, розробленими ще Е. Бернейзом, вигідний виключно капіталу, але не культурному розвитку націй. До того ж, методика «естетизації політичного життя», про що попереджали В. Беньямін та Т. Адорно і що нині здійснюється засобами contemporary практик, колись уже мала сумний прецедент, який завершився радянським мистецтвом Агітпропу, ватрами «дегенеративного мистецтва» та Другою світовою війною. Прикладом втрати самоідентифікації є широко анонсований навесні 2021 року другий тур проекту Еко-парк 3020 у Львівській обл. — новостворені паблік-арт об'єкти цілковито стерильними від «застарілого» поняття націо-

нальної само-визначеності. Таке антиісторичне ігнорування естетичного досвіду та особливої ментальності нації руйнує колективну пам'ять, дезінтегруючи т. зв. ядерну культуру нації. Після завершення того другого туру я запитала у В. Кочмара, куратора проекту, чому він сконцентрувався на переважно контемпорарному аспекті арт-об'єктів у доборі учасників симпозіуму. Він відповів: «Розумієш, мені більш нема кого запрошувати, бо після того, як Протас пішов, фахових скульпторів, котрі знаються на всіх нюансах справжнього формотворення, я не можу знайти, чи, мабуть, я ще не знайомий з ними». Певною мірою таким є зріз часу.

Протас наполягав на безкомпромісних позиціях, його зовсім не приваблювала перспектива жити і бачити тріумф псевдокультури людства, позбавленого високих почуттів, заклопотаного лише земними буденними справами, де навіть питання теодицеї чи антроподицеї більше не потребує виправдання. Людство надто призвичаїлося до зла. Втім, я впевнена, колись ця мара розвіється і «ретроградне повернення до краси», що так лякає сучасних реформаторів, обов'язково відбудеться, діалектична логіка теорії катастроф тому є гарантом.

«Сліди часу»

Хто може застигнути хоч на хвилину, щоб перейнятися світлом незмінної вічності й порівняти її з нашими часами, які не знають сталості, чиє світло — тільки мерехтіння? Що є тяглість часу, як не послідовний ряд миттєвостей, що зникають і змінюють один одного? У вічності ж цього немає: там усе тут і зараз, там одне сьогодні, тоді як неможливо знайти той час, який дійсно був би у сьогодні. Усе минуле наше було колись майбутнім, усе майбутнє залежить від минулого; але все минуле і все майбутнє твориться з цього, вічно сущого, для якого немає ані минулого, ані майбутнього; і ось це ми й називаємо вічністю.

Августин. «Сповідь». Кн. 11. Гл. XII. IV ст. н.е.

Володимир любив природу, саджав безліч дерев, був вимогливим до себе й умів вчасно вибачитися, усе життя зберігав пієтет до справ-

жньої пітерської культурної еліти (митці, письменники, актори, зокрема з особливою теплою згадував не раз В. І. Стржельчика), з якою у студентські роки мав змогу знайомитися в майстерні викладача Анатолія Гордійовича Дьоми. Інколи, за нагоди, ділився тими спогадами, хоча від початку 80-х мешкав у Києві. То були його справжні культурні університети, які, за піфагорійським висловом, продовжували «випрямляти» його сутність, і він залишався вдячним (навіть коли у нього народжувались доньки, він повторював слова Ернста Хемінгуея, перефразовані пітерською інтелігенцією: «лише справжні чоловіки гідні народжувати доньок»).

Десь на початку десятих років, коли Володимир літо проводив у селі, до нього у київську майстерню телефонував колишній колега і друг зі студентських років Анатолій Васильєв, художник-скульптор БДТ ім. Г. Товстоногова, який також начався у СПДХПА ім. О.Л. Штігліца 1981 року. Він приїздив до Києва разом із театром і хотів зустрітися зі старим приятелем. Як же переживав Протас, що зустріч не відбулася, бо йому вчасно не передали повідомлення, яке Васильєв продиктував вахтеріві. У записці колега нагадував Протасу: «ми товаришували студентами в Пітері, разом з Віктором Онежко, нас було семеро, але тепер вже троє померло: Василь Трохимчук, Сашко Железняков [Железняков Александр Александрович. 1958—2005. Скульптор, живописец, літератор. — URL<https://nekropol-spb.ru/kladbischa/smolenskoe-pravoslavnoe-kladbische/zheleznyakov-aleksandr-aleksandrovich>] і Люда Пономарьова... Дуже хотілося б якось зв'язатися, але у понеділок ми вже їдемо з Києва».

Володимир усе частіше замислювався про трансформацію світогляду людини в історичній тяглоті подій, усвідомлюючи фактичні зміни в особистісних поглядах і світовідчутті, що привело його до зацікавленості теоріями філософії часу. А коли виникла слабка надія зробити ландшафтну скульптуру для якогось приміського клубу у 2014–2015 роках (не реалізовано), він звернувся до теми палеонтологічних слідів часу як свідництва тривалої мінералогічної і біологічної еволюції флори і фауни, що передувало появі історії людини. Вивчаючи інформацію та різноманітні ілюстрації скам'янілих решток, Протас, дивуючись естетичній досконалості палеонтологічного матеріалу, гіпотетично моделював собі, які саме сліди залишить по собі людська цивілізація, і не виключав сумного катастрофічного сценарію, за яким зникнуть навіть сліди копіткої праці історії природи Землі.

Тобто, на думку митця, усі дані палеоботаніки чи геохронологічної стратифікації втрачали сенс перед реальною руйнівною загрозою, що здатна заподіяти людина та її нерозумне господарювання у межах теперішньої цивілізації, бо досі не навчилася і не в змозі жити в гармонії з еволюцією планети. Саме про це думав скульптор, залишаючи на сторонах нового куба (після втрати донецького ескізу, ідея образно-композиційного використання форми куба деякий час не полишала митця), рельєфні зображення палеонтологічних композицій: скам'янілу папороть, мушлі, кістки амфібій та птерозавру. Верхню площину кубу (де, за задумом митця, мали б бути представники людства) залишив порожньою — бо достеменно невідомо, чи не вимре людська цивілізація, маючи реальні перспективи залишити по собі лише пустелю.

Цей твір — не притаманний творчій свідомості Протаса — можна вважати знаковим-концептуальним. Тут ми не знайдемо екстатичного впочування в предмет міркування, натомість — стурбовану позицію художника. І ця концептуальна розлогість думки, як на мене, нічим не гірша за звичайні техноїдні скульптури, що заповнили байдужий світовий арт-простір сучасності. Щирість схвильованого міркування, закарбована пластичною лексикою, робить цей задум унікальним, навіть з огляду на те, що сучасні дизайн об'єкти звертаються до палеонтологічної теми досить часто. Ставлячи крапку в «кубістичній» історії у творчості Протаса, слід згадати ще одну — 2016 року — спробу авторської пропозиції закордонним симпозиумам, яка так само не знайшла підтримки. Йдеться про монументальну версію «Голуба миру» (інша назва «Птах») Протаса, що планувалася для граніту — вписаний у куб об'ємистий птах, чия абстраговано-статична форма наближується до підкреслено-кремезного, ніби культурист, тризуба, покоїться на іншому кубі в динамічно-рухомому розвороті, орієнтованому не на площину, а на грань, тримаючи у дзьобі дуже маленьку гілочку чи то пальми, чи то оливи.

Твір містить не лише пластичну логіку, якої вимагає від скульптора надто міцний матеріал, тим паче зважаючи, що художник не збирається впадати в гламур і робити ту гілку з акцентовано сяючої бронзи чи патинованого заліза. У прихованій іронії монументального Птаха розкривалася натура митця — вміння подивитися на себе і світ з іншого, не позбавленого прихованої самоіронії, тонке почуття гумору, що проривалося елегантно й влучно у найнесподіваніші мо-

менти життя, часто розряджаючи напружену ситуацію, коли людина раптом усвідомлює усю безглуздість зацикленості на якихось непринципових нюансах чи дрібницях.

Делікатний гумор Володимира допомагав нам долати інколи суперечки — він майстерно володів мистецтвом переконання, міг ненав'язливо достукатися до людини і примусити її з полегшенням посміятися над собою і ситуацією. Адже сказано: «Варто серйозність противника відбивати за допомогою жарти, а його жарт — за допомогою серйозності» (Горгій з Леонтин). Саме таким, «стратегічним» (бо як Аристофанів сміх — даруючи катарсис — повертав співрозмовнику здоровий глузд), був філософський гумор Протаса, що зокрема «закарбувався» у його пленерних композиціях Бішкеку й Тростянця під назвою «Викрадання Європи», або у композиції «Птах». Врешті-решт, для скульптора Протаса, як і для всієї античної естетики, здатність людини розумно сміятися була і залишається «властивістю мікрокосмосу, ентелехією та енергією наслідування ритмам, архе Всесвіту» [Черняк Ю. А. Філософія та практика сміху в античній естетиці. // Вісник НАУ. Серія: Філософія. Культурологія. 2014. № 1 (19). С. 144.]. Чи не тому майстер лише посміхався, коли бачив, що знову став для колег взірцем для наслідування? Дехто з них згодом легко позичав/реплікував вистраждані скульптором композиції (він знаходив їх після вдумливого діалогу в індивідуальній специфіці наданого в його розпорядження каміння, толерантно вписуючи в матеріал відчутий в особливостях форми образ, котрий у пастішах колег мав присмак кітчевої надуманості), бо постмодерна доба легітимізувала метод «апропріації». Подібне нечистоплотне цитування (це стосується багатьох інших, зокрема закордонних, учасників міжнародних симпозіумів) викликає гірку посмішку: компілятор завжди в такий спосіб розписується у фаховій неспроможності та у відсутності повноцінної творчої уяви. виправдовувати творче рейдерство тривіальною тезою «повітря сповнене ідей», тим паче за доби пост-правди, є аморальним.

Станкова кругла скульптура

Єгипетська міфологія: поглиблення формотворчої епістемі

... релігійні ідеї багатьох язичницьких культур
і християнства походять з Єгипту

Уолліс Бадж. Єгипетська магія. 1899

«Що ж стосується високородних людей, які володіють багатством богів, вони можуть діяти на свій розсуд... Простим жестом руки високородний робить те, чого людство, або людина, не може досягнути...»

Повчання Птах-хетеп. Близько 3000 р. до н. е.

У тяжкі для країни і творчої інтелігенції часи зламу 1980–1990-х років Володимир розпочав роботу над міфологічними циклами у станковій скульптурі. Підштовхнуло його до цього критично-іронічне ставлення до надто активної політизації культурно-суспільної екзистенції. Молоді митці відчули можливість вільно творити і, наздоганяючи європейських колег по цеху, опрацьовували неоавангардну формотворчу стилістику, експериментували з версіями європейського інформелю, зверталися у пошуках національної ідеї передусім до естетичного досвіду українського авангарду початку ХХ століття, або випробовували практику реді-мейд та акумуляції, відточуючи соціально-політичну інвективу в стилістиці соц-арту.

Вітаючи повернення Україні її державності, скульптор водночас був впевнений, що високе мистецтво, аби не скочуватися до нав'язливої технології агітпропу радянської системи, має залишатися чистим від документальної деталізації політичних нарративів, хіба що апріорі рефлектуючи на суспільне бродіння поглядів, настроїв, емоцій. Зокрема, ще наприкінці 80-х, він експонував керамічні роботи, створені під час творчого практикуму в Седнів 1986 року. Серед численних композицій дрібної пластики суттєвою, як врешті виявилось, для його подальшого творчості стає робота над кількома версіями «Викрадання Європи». У першому варіанті фінікійська царівна, себто Європа, перетворила Зевса, що згідно міфу викрадав її в іпостасі тільця,

на ігрову скакалку-ціпок (своєрідну зооморфну патерицю), маніпулюючи ним на свій розсуд. Але в наступному варіанті композиції Європа вже трансформувалася в Юдиту, що переможно тримає на колінах відсічену голову Верховного Олімпійця, який колись в архаїчні часи цивілізаційної культури керував космічним і планетарним порядком. Один з шарів цієї езопової мови містив той сенс, що скульптор осуджує посткультурну інверсію і мріє про відновлення втраченої гармонії цивілізаційного розвитку і спільного співіснування, коли інтереси кожного працюють на благо усього співтовариства. Асоціативні апеляції до соціокультурного і геополітичного контексту сучасності в діалозі із минулим були делікатно камуфльованими міфологічною фабулою та її цілком авторською інтерпретацією. Втім, відверто кажучи, феномен нескінченного конфліктного непорозуміння між чоловічим й жіночим началом в композиції обіграний доволі жорстко, до того ж, згідно українського прислів'я, «ціпи в'язати — сваритися».

Тієї пори постмодерністська іронія на ґрунті української скульптури ще сприймалася новинкою, але у творчому досвіді самого митця вона проіснувала недовго: ніби сократівська маевтика у статусі повитухи трансцендентної естетики, вона пере-спрямовує творчу уяву скульптора на більш витончений щабель формотворчого впочування і, завершуючи це завдання до середини 1990-х років, майже остаточно зникає з арсеналу пластичної лексики Протаса.

Проте, слід зазначити, що маніфестована у творах скульптора іронія зламу 1980–90-х років ніколи не була одномірно-пласкою, бо містила поліморфізм сенсу, чіпляючи та переплітаючи соціальні світоглядно-буттєві питання з суто індивідуальними. Адже разом із підняттям «залізної завіси», а згодом падінням Берлінського муру і розвалом Варшавського блоку європейських сателітів, країни колишнього СРСР побачили не лише привабливе обличчя європейської демократії, що дарувала митцям свободу самовиразу, але й відчули меркантильність ринково-капіталістичних відносин, що перетворювали усе на товар, в тому числі митця і творчість. І ця трансформація суспільства чутливо віддзеркалюється на індивідуальній долі та формотворчій лексиці скульптора. Тому в композиціях «Викрадання Європи» царівна-Юдита безжально відкидає апофатичний потенціал духовно-культуротворчих традицій середземноморської цивілізації, відкриваючи в Україні складний і суперечливий постколоніальний

етап розвитку в умовах різкого «комерційного повороту культури» на капіталістичні ринкові рейки.

Паралельно соціокультурному змісту композиція містила й суто особистісний підтекст: назрівало розлучення з першою дружиною. Володимир не був готовий до розриву стосунків, навіть коли здається що в подружжя домінує абсолютна «комунікативна невдача», як натякає на це композиція, та саме скульптор втрачав тоді голову і душевний спокій. 1987 року він робить бронзовий портрет дружини Наталки (закуплений Спілкою художників), але шлюб вже не врятувати. Через ту нещасливу долю його творча свідомість на кілька років прив'язується до гендерної проблематики, що віддзеркалюється у нескінчених жіночих образах амазонок, Пенелопи (яка, за Р. Грейвсом, у після-гомерівських творах мала амбівалентний сенс), а після знайомства зі мною — в образах Шахразади тощо. Певний час митець знімає окреме помешкання, живе у підвальному приміщенні майстерні. Друзі, як могли, розраджували його. Свої переживання він утілює в автопортретній композиції з туфу «Сізіф», над якою працював «ривками» під час проведення Київського скульптурного симпозіуму 1988 року (встановлено в парку на Володимирській гірці).

Хай там як, з 1989 року у Протаса починається новий життєвий і творчий етап. Маю пояснити. З Володимиром я познайомилася ще під час проведення Тростянецького симпозіуму 1987-го. На моїй особистій присутності наполягав Ю. Л. Синькевич, адже писати про скульптуру і не бувати в польових умовах пленерів, цілком справедливо вважав він, було б нелогічним для дослідника. На момент нашого з Володимиром знайомства я була одружена, але вже за рік, коли вже ми обоє не мали подружніх зобов'язань, наш делікатний платонічний роман перейшов на наступний рівень.

Тим часом, не дивлячись на появу у творчому доробку Володимира досі не притаманних його баченню азійських образів жінок, як от інформельний «Вітер Азії» 1989 року, теми амазонок і грецьких міфів не лише продовжуються, а й набувають більшої глибини. Навіть на прохання замовника, де тему скульптури мав обирати сам автор, Володимир зупиняється на давньогрецької міфології і виконує у мармурі композицію «Леда і Лебідь» (1995), в пластиці якої дуже ненав'язливо відчувалося недавнє захоплення авангардом і сецесією (використаний у роботі образно-композиційний прийом обгорнутих у драпіровку ніг протагоніста художник згодом повторить, але вже в аспекті савана,

зокрема 25 років потому в останній своїй роботі «Сирена. Передчуття»).

З плином часу глибинне пізнання міфів отримує у творчості Володимира містке філософсько-культурологічне підґрунтя, адже тепер щоденно працювали над цією епістемологічно-світоглядною спорудою ми разом.

У цьому сенсі і Єгипет з його давньою культурою митець сприймав черговою призмою для подальшого переосмислення з додаткових філософських позицій генези містеріально-міфологічного корпусу знань давньої Греції. Активне вивчення всього доступного комплексу його різноманітних транс-дисциплінарних ключів від астрономічних, геокультурних закодованих знань до психологічних і суто езотеричних, що сприяли поглибленню творчої самосвідомості, — все це гармонізувало і об'єднувало різні щаблі когнітивної психології та мистецької свідомості в цілісність світобачення, дозволяючи адекватно оцінювати реальне життя і виділяти в тому пострадянському хаосі головне, а отже — не втрачати духовну мету як над-часову місію земного існування, водночас ігноруючи меркантильну кон'юнктуру банального виживання. Це було дуже важко, та, здається, саме центрування думок на сенсі тих міфів і врятувало скульптора і його родину (мені приємно згадувати екстравагантні вчинки Володимира: коли раптом на підлозі біля входних дверей до квартири я знаходила оберемок червоно-чорних троянд, або коли через вікно у пологовому відділенні разом із тендітними гілочками фрезії підіймала на мотузці, як тоді було заведено, замість смаколиків керамічну скульптуру «Викрадання Європи», і все відділення з лікарями і медсестрами збігалось подивитися на ту дивину). Маю визнати: скульптор пройшов ініціацію і вийшов з тих екзистенційних іспитів фахово і внутрішньо міцнішим.

Поглиблення усвідомленого естетичного досвіду продовжувалось і в аспекті переосмислення авангардних прийомів формотворення. Культура країни періоду зламу століть плекала надію на становлення суверенної об'єднуючої національної ідеї. Зрозуміло, найперше звернули увагу на «розстріляне Відродження», на формотворчі пошуки замордованих митців, на яскраві духовно-теоретичні обґрунтування тих експериментувань українського авангарду. Отже Володимир, разом із Олександром Костіним, Юрком Нікуліним, Олександром Мажугою, його найближчими друзями-колегами, намагався відчутти той нерв суто української пластики, що раптом вирвалася на волю з-під репресивної опіки єдиного методу соцреалізму; скульптори вистав-

ляли свої інформельні пошуки під час експозицій у Київському музеї російського мистецтва, Музеї українського образотворчого мистецтва, Виставковому залі по вул. Володимирській, у залах Дому художників тощо. Тоді ж проводили у два тури Очаківський симпозиум скульптури малих форм (цікавий літографічний плакат Олександра Костіна слугував йому афішею), і прямо з експозицій роботи учасників, серед них і Володимира також, закупували, так що в архіві родини не залишилося навіть фотографії тих абстрактних композицій, наприклад, робіт «Сни Шахразади I, II» (1991), «Скульптура в інтер'єрі I, II» або «Торс вертикальний і горизонтальний» (1992).

Однак стиль інформель, який увібрав у себе традиції українського авангарду 20-х років, для Протаса мав не стільки європейське коріння, скільки пов'язувався зі східною естетикою. Змолоду він практикував техніки східного бойового мистецтва і мав уявлення про філософію класичного Сходу, як і про витончену культуру саду каміння, що віддзеркалилося у низці його станкових та ландшафтних скульптур. Зокрема ці знання він втілював у лапідарній композиції «Амазонка» (1989), що у Саксонській Швейцарії (Reinhardtsdorf. Saxon Switzerland, Germany), або «Народження Афродіти», що прикрашає парк замку в Олеську (1996, тоді скульптурним симпозиумом опікувався особисто Б. Г. Возницький, про зустрічі з яким Володимир згадував завжди з великою теплотою).

Слід підкреслити: навіть коли Протас відмовився від стилістики інформелю, толерантне ставлення до природної форми каміння, сутність якого диктувала митцю, що саме він мав знайти в тій структурі, залишилася на все життя. Його повага до матеріалу заявляла про себе і після міленіуму, коли він обходив на дачі своєчасно заготовлені й виставлені в рядок під призьбою дому блоки пісковика і мармуру. Тоді він зазвичай приговорював: «Ось тут вийдуть жіночі постаті, їх для Тріенале приготую; ось тут зроблю для Максима черепашку, бо ж він просив і я пообіцяв, бачиш, панцир уже напрошується сам, залишилося лише підправити, проявити; а цей блок явно нагадує зграйку горобців у польоті, для нашого саду буде гарна ландшафтна композиція, ось бачиш, тут вже голова птаха проступила, а в цьому місті, де відколовся шматок, не залишаючи об'єму, зроблю отвір, це посилить відчуття легкості...».

Природа Володимира чарувала (він міг годинами стригти траву, збирати листя, обрізати гілля дерев, збирати врожай, стежити за гніз-

дуванням птахів, підгодовувати їжаків, навіть річкових равликів — мошкою...), тому анімалістичні композиції він робив у селі з величезним задоволенням. Саме так і з'явився цикл виноградних равликів, яких, зазвичай ранком, ми переміщували зі стежок до квітників, щоб не розчавити раптом. Для власного обійстя лишив одну вертикальну композицію, інші віддав друзям. Так само з'явилася і скульптура «Їжачки», подарована знайомим для оформлення клумби. А потім дійшла черга до «Сови» зі впольованим гризуном й до скульптури для міні-фонтанчика «Риби» в рекреаційній зоні дачної ділянки та ще однієї зоо-іхтіологічної композиції.

Як бачимо, усвідомлений пантеїзм виступав підґрунтям для опрацювання міфологічних циклів не лише за сюжетом, а й з повагою до різних форм життя в природі, з розумінням глибокого сенсу давніх оповідей, де людина виступала в холістичному тандемі зі Всесвітом, з його нематеріальними й непізнаними проявами енергії, що в давньому Єгипті мала назву «Нтр» (і це не науково-технічна революція позитивістів, а загальне визначення верховного сумарного бога, якого іноді символізувала кам'яна обоюдогостра сокира із дерев'яною ручкою [Бадж У. Вера во Всемогущего Бога. / Бадж У. Египетская религия. Египетская магия. Москва: Новый Акрополь, 1996. С. 12,13–15 і далі.]).

Власне безпосередньо міфології Єгипту було присвячено лише «Мовчання Ісіді» (1993) та «Містерії Апіса» (1994–1997), які Володимир створив після начитаного літературного матеріалу та низки лекцій А. Мусулина, присвячених Єгипту (1994). Саме там Володимир отримав додатковий аргумент своєї правоти стосовно актуалізації давнього міфу. «Міф — це завжди джерело духовної сили, він звертається до інтуїції і до почуттів, а ми його проживаємо та актуалізуємо на рівні свідомості та внутрішнього досвіду. Міф — це основа культури. Немає такої культури, яка б не мала тих або інших елементів, що походять із міфу. Міф має символічну структуру, подібно до казки чи сновидіння. Він має власну логіку та раціональність, де символ слугує мостом між людиною та всесвітом, видимим і невидимим, природним і надприродним. Але символи вимагають розуміння та вміння їх тлумачити. <...> Сучасні міфи нехтують сакральним і божественним виміром реальності, вони не розповідають про створення світу, діяння богів і подолання смерті. Головний сучасний міф — це реклама. Вона оперує символами, до яких людина дуже сприйнятлива. Мало того, тепер ми знаємо, як впливати на несвідоме через символічні по-

слання. Це, своєю чергою, дає нам практично необмежену можливість, аби міфологізувати реальність і маніпулювати людиною» [Мусулін А. Призначення міфу // *Idealist*. 27 березня 2021. — URL <https://bit.ly/musulin-mif>].

Володимир від початку відчував ту маніпуляцію арт-ринку і свідомо йшов власним шляхом всупереч модним трендам, ніколи не зраджуючи своєї позиції, вважаючи психоаналітичні арт-технології «найпотужнішою інтелектуальною оманом ХХ століття», як висловився британський лікар, лауреат Нобелівської премії Пітер Б. Медоуар, маючи на увазі самий психоаналіз, що гіпнотизує колективну свідомість соціуму, водночас прищеплюючи культурі «анальгетики, що притупляють біль незрозумілості, не усуваючи причини» [*Medawar Peter. The Art of the Soluble: Creativity and Originality in Science*. N.Y. — L., 1967; *Victims of Psychiatry* // *The New York Review of Books*. 23 Jan 1975.].

Подібну критичну позицію й дотепер заглушає гомінливість контемпорарних презентацій і проплачених компліментарних репортажів ЗМІ, однак її чимало хто поділяє. Зокрема Гел Фостер, ще напередодні міленіуму, виголошував: антропологію використовують як охоронця дискурсу культуріндустріального арт-виробництва, і це затьмарює критичну здібність мистецтва та теорії, де «психоаналітичні припущення та технологічні імперативи керують переходом від мистецтва до візуального» [*Foster H. The Archive without Museum* // *October*. Summer, 1996. Vol. 77. Pp. 97– 119. P. 104.].

Крім того, на відміну від колег, зокрема від І. Гречаника, який в той час присвятив Єгипту чимало експресивних композицій, Протас виконував «єгипетські» станкові скульптури ніби зберігаючи грецьку формотворчу оптику на правах позачасового свідоцтва плідності геокультурного взаємозв'язку. Про це, з-посеред іншого, свідчить й наслідування грецькою архаїкою єгипетських міфологічних традицій, де бог родючості Апіс, як втілення Осіріса і Птаха, поєднуючи собою божества сонця і місяця, трансформувався у давнього Зан-Зевса, чи Серапіса. А, до прикладу, фінікійська царівна, чи Ісіда, яку так само шанували й у Греції, з часом стає Деметрою (ще одним аргументом існування транс-культурних зв'язків є нещодавня археологічна знахідка в Україні — фаянсовий скарабей з намиста сарматського дитячого поховання, якому біля двох тисяч років, що виявили під час реконструкції дороги Н-31 на Полтавщині у травні 2021 року).

Володимир з інтересом простежував семантичну спорідненість міфів різних країн, виявляв сакральну й культурологічну цілісність давніх цивілізаційних осередків: зокрема, храми Ісиди будували як у Греції, так і в Римі, причому їх повсякчас ретельно відбудовували після чергових войовничих руйнацій ворога. До речі, Ювенал та Апулей присвячували Ісіді натхненні вірші, згодом ритуали богині скопювали християни, а її образ з Гором-дитиною трансформувалася в Мадонну з немовлям. Тож етимологія образу Ісиди-Деметри в композиції Протаса «Містерії Апіса» вельми нагадує сенс рядків синкретичних сакральних творів, що чудом збереглися всупереч масовим вилученням фанатиками неканонічних текстів:

<...>

Звезд направляя пути и оплот городов созидая,
Горний держу я Олимп и увлажненно-черную землю.
Мною, Исидой, светил создана вековая дорога,
Светлого месяца ход, чередой озаряющий небо.
Огненных солнца коней я направила в круг неизменный
Мерным движением делить дня и ночи текучее время.
Первой средь смертных людей проплыла я пучинное море.

<...>

Солнца сотронница я и несусь на его колеснице,
Вечно готова свершить, что глубоким умом созерцаю,
В трепете клонятся ниц пред кивком моим царственным боги,
И неизбежной судьбы разрешать я всесильна оковы...

[Захаров А. Молитвы к Исиде. В кн.: Ученые записки. Институт истории. Том третий. Москва, 1929. С. 105. — URL <http://annales.info/egipet/small/Isis.htm>].

В «Містеріях Апіса» увагу привертає пластична деталь, що вказує на єдність Апіса/Осіріса та Ісиди. Йдеться про практично барельєфне виконання голови богині на потилиці Апіса, так що його роги відсилають до відомих іконографічних зображень Ісиди з її коров'ячими рогами. Їхню символіку місти-неофіти розтлумачували падінням духа в матерію з подальшим поверненням до єдиного. Видається не випадковим, що розмір мармуру від початку обмежував самодостатню трактовку об'ємів постатей обох героїв, бо, як з'ясувалося, це спрацювало на користь образного сенсу їхньої цілісності. Слід додати:, що природність S-подібного розвороту корпусу богині (або вигин «камптер», — *грець.* κάμπτῆρ) цілком дотична прийому скіфського звіриного стилю.

Мушу підкреслити, що обидві Ісиди у скульптурах Протаса — Ісіда, що мандрує на спині Апіса, і та, що сидить у композиції «Мовчання Ісиди» (1993) — знаходяться у медитативному напівсні. Це той стан, коли Гіпнос (сон) та його близнюк Танатос (смерть) нагадують людині, що вона — частинка Універсуму, тобто є тим елементом, що рухається разом зі Всесвітом до єдиної мети. Так астрофізики нагадують нам, що усі атоми наших тіл є зірковим пилом, і людина повторює спільну модель народження-життя-загибелі, якою крокує еволюція всього, навіть «пульсари» й «колапсари», не залежно від того, чи спроможні ми усе наявне у Всесвіті бачити-чути-розуміти, чи ні. На жаль, сучасна людина забула сакральну мотивацію і мету «екзистенційної вкинута-ності в буття», важливу для власного існування; доба пост-правди ігнорує трансцендентний сенс естетичного досвіду, і знову можна чути доксу «бог помер», а його частинка — бозон Хіггса — викликає у багатьох заперечення та сумніви.

На все це скульптор мав свою відповідь, зрозуміти яку міг хіба що Вальтер Беньямін, котрий усе життя ретельно приховував болісне відчуття, викликане культурними розломами, відверто дискутуючи лише з Гершомом Шолемом (зокрема стосовно «пташиної» сакральної мови).

Для мене це не пустий троп, принаймні, коли я читала як Шолем характеризує свого друга Вальтера, я бачила за тим описом образ Протаса, і могла підписатися під кожним словом, хоча тоді йшлося про складну ситуацію у Європі зламу 1920–1930-х років: «Дивною залишається здатність Беньяміна до концентрації, відкритість духовному, піднесеність стилю у листах і статтях у той рік найсильніших хвилювань, переворотів і невинуватих очікувань в його житті. У ньому був якийсь запас глибокого спокою, що погано віддзеркалює слово “стоїцизм”. Цей запас не зачіпали ані важкі ситуації, в які він тоді потрапляв, ані потрясіння, що загрожували вибити його з колії» [Шолем Г. Вальтер Беньямин — история одной дружбы. Москва: Изд-во Грюндриссе, 2014. С. 259.]. Такий аристократизм духу я споглядала в Протаса протягом 1990-х, коли він, попри есхатологічні перипетії зовнішнього буття, йшов до майстерні та зосереджено працював. Те саме і в 2014-му...

Тож не випадково звертався Протас до теми сну, позаяк особливий стан мрій-марень є тим способом, завдяки якому, за В. Шкловським, відбувається «остраніння» (рос. «остранение») образу, коли «метою об-

разу є не наближення значення його до нашого розуміння, а створення особливого сприйняття предмету, створення “бачення” його, а не “впізнавання”» [*Шкловский В. Б. Искусство как прием / О теории прозы. Москва: Крут, 1925. С. 7–20.*]. Таємниця снів віддавна притягувала митців і філософів. Шекспір вважав сон лікувальним бальзамом природи, а Плутарх, чию думку поділяв К. Юнг, доводив, що сон є малою містерією смерті. Та, мабуть, найяскравіше висловився з цього питання Х. Борхес, — підсумовуючи ідею давньо-східної філософії і визначаючи усе існуюче сном, сном Бога, а те, що не є сном, насправді не існує (Протас час-від-часу полюбляв жартувати на тему «присутності відсутності» та навпаки, але в дискусіях віддавав перевагу пластичній мові замість вербальної еквілібристики).

Бінарність сенсу «Мовчання Ісиди», формально дуже лапідарної композиції, підкреслена осадово-метаморфічною структурою мармуру, де частина блоку, ніби створеного із двох різних частин, має коричневий колір, тоді як інша залишається світлою, ніби матеріальне і духовне та усі інші апорії земного існування. Плутарх у трактаті «Про Ісиду й Осіріса» визначає це так: «Ісіда, полюбивши красу, вічно тяжіючи до неї і перебуваючи з нею, наповнює наш світ усім прекрасним і добрим, що має відношення до народження»; «Що стосується вбрання, то в Ісиди воно строкатого кольору, бо, належачи до матерії, енергія її стає всім і все у собі містить: світло й темряву, день і ніч, вогонь і воду, життя і смерть, початок і кінець»; жерці «покровами Ісиди <...> користуються часто, тому що чуттєве і доступне, коли його використовують, дозволяє багато випадків розкривати і споглядати себе, змінюючись щоразу по-різному. Навпаки, знання надчуттєвого, чистого і простого, просяявши крізь душу, як блискавка, тільки один раз дозволяє торкнутися і побачити себе. Тому Платон і Аристотель називають все це містичною частиною філософії, бо, здолавши складне і різнорідне за допомогою розуму, люди підносяться до цього первинного, до простого і нематеріального початку» [*Плутарх. Исида и Осирис. Москва: «УЦИММ – ПРЕСС», 1996.*].

Строкатий блок мармуру був надто крихким і не дозволяв митцю вдаватися до будь-якої деталізації, навіть за обережної обробки ручним інструментом. Тож єгипетський стиль втілення застиглої у медитації богині, яка сидить відповідно до композиційного канону Вісімнадцятої династії Нового царства — на кшталт постаті архітектора Сенмут з донькою Хатшепсут (XV в. до н.е.), або писаря іншої ку-

бічної статуї Маа-ні-Амона з колекції Ермітажу — визначив сам камінь, чия строкатість відповідала описам покровів Ісиди. Відголоском роздумів українського скульптора над словами античних філософів стає також його пізніша робота.

Восени 2015 року Володимир створює композицію «Сон». Матеріалом слугував невеличкий, порослий мохом блок алебастру зі зруйнованого фундаменту середньовічної церкви десь на Івано-Франківщині. Його через непотрібність викинули реставратори й на прохання скульптора віддали йому другий, такий самий камінь. Згодом, під час роботи, з'ясувалося, що він мав приховану тріщину, яка дала про себе знати вже після обробки постаті лежачої німфи, побаченої в тому блоці митцем. Дефект каменю змусив відмовитися від подальшої роботи й ескізна композиція залишилася прикрашати квітник на дачі у вигляді напівфабрикату.

Максиміліан Волошин в 1910 писав, обмірковуючи питання вічного і миттєвого: «Згадаймо ж, що Ніцше визначає аполлінійську стихію як стихію *сновидіння*, протиставляючи її діонісійській стихії *сп'яніння*. "У аполлінійських образах, — каже він, — не повинна бути відсутньою та ніжна риса, за яку не слід переступати сонному маренню, щоб не діяти на нас болісно, щоб ілюзія не здалася нам грубою дійсністю. Це сон — нехай же він триває! — мислить сплячий". Світ Аполлона — це прекрасний сон життя; життя прекрасне позаяк ми сприймаємо його як своє сновидіння; водночас ми не маємо права забути про те, що це тільки сновидіння, під страхом, аби сновидіння не перетворилося на грубу реальність. Таким чином, душа, посвячена у таїнства аполлінійського марення, стоїть на вістрі між двох безодень: з одного боку, загрожує небезпека повірити, що це не сон, з іншого — небезпека прокинутися від сну. Прокинутися від життя — це смерть, повірити у реальність життя — це втратити свою божественність» [Волошин М. Аполлон и мышь // М. Волошин. Лики творчества. Ленинград: Наука, 1988. С. 96–111.]. Тому інверсію образу сплячої Ісиди-Деметри в образ Персефони, як ідею сну-життя, прокидання від яких є смертю і свободою водночас, скульптор кодує символом спіралі часу. Вона ховається у тильній частині композиції, ніби равлик серед папороті, і буквально вплетена в косу сплячої. Знову тут відчутний пластичний натяк на ниті буття Клото і давні філософські істини, згідно з якими профане життя є надто міцним сном. Кожний вирішує сам — чи готовий він просинатися крізь містерію малої смерті задля

усвідомлення глибин істинного знання, і балансувати на лезі миттєвості месіанського часу, що осипається у шпаринки-тріщинки буття.

У 2017 році скромна композиція «Сон» була виставлена автором на останній в його житті трієнале скульптури. Робота експонувалася майже впритул до стіни залу, тож сенс композиції залишився прихованим і ніким не поміченим: брутальна реальність буття не потривожила аполлонійського сновидіння і в глибини сакрального змісту кубку Іппокрени, шанованого піфіями, ніхто не зазирнув. Отже про що мовчить Ісіда? Неоплатоніки констатують: усвідомлюючи єдине і часткове, людина наближується розумом до єдиного цілісного першоджерела, небесної істини, торкнувшись її чистоти, вона здобуває просвітлення як змогу бачити серед темряви. Тому, підсумовує Плутарх, коли душа переходить у звільнений від земного буття стан, еднаючись із божественним, вона стає аспектом небесної краси. Закодована у скульптурі Протаса ця істина й досі залишається у темряві матерії, аж поки глядач, що знається на метафізиці, не відкриє її.

Подібний сенс мала й абстрактна композиція «Викрадання» (1988–1989), де маленький, пластично-узагальнений — ніби єгипетська кубічна постать,— торс з темно-коричневого граніту (умовна душа) сховався над білим мармуровим блоком матерії, ніби розкресленої горизонтальними рисками морських «хвиль».

Семантика сюжету викрадання Європи отримувала додатковий вимір, апелюючи водночас і до легенди викрадання Персефони Аїдом, що було закодовано в інформельній архітектоніці трьох різних частин з мармуру і граніту. Знову тріада «яви-нави-прави» прозирала крізь три щаблі композиційної побудови: вершиною композиції слугував торс, а під ним послідовно розміщувалися спочатку рівень білого мармуру, потім чорного граніту, усе разом символізуючи коловорот народжень і розвітлень душі. Мить виру зупиняє час, немов уві сні: графіка канелюр білого мармуру заколисує, вертикально-горизонтальний висхідний злет торсу-душі обіцяє спокій сакрального джерела, тоді як колір чорного граніту підмуру — ніби епітафія підсумовує здобутки земного кола життя.

Скульптор, врешті, прийшов до висновку, що робота є надумано-штучним трюкацтвом реїфікованого розуму. Тож після її демонстрації у Виставковому центрі на вул. Володимирській вона була приречена самим митцем на демонтаж та до існування у вигляді звичайного бу-

тового каміння серед огорожі квітника (мініатюрному торсу пощастило більше: він виконує на моєму столі роль прес-пап'є).

Така прискіпливість до мистецького вислову притаманна Протасу. Якщо він убачав у своїх творах пластичні вади, без жалю розлучався із ними. До таких робіт, зокрема, належали ті, що з'являлися під впливом зовнішніх ментальних віянь, а не в результаті внутрішнього переконання. У подальшій творчості він не схвалював розсудливих зіставлень елементів багатофігурних композицій, вважаючи занадто розлогу фабульну концепцію відволікаючим фактором від безпосередньої сутності твору, або взагалі таким собі лукавим камуфлюванням цілковитої її відсутності.

Однак це зовсім не означало, що скульптор відмовився від антуражного супроводу: наприклад, в нього були численні станкові й ландшафтні роботи, де одноосібного героя міфологічної композиції супроводжували атрибути та істоти фауни й флори, як у випадку з Євою, Ледою, або ж Гебою. Але про деталізовану розробку чи використання давнього античного прийому симплегми (гр. *σύνπλεγμα* — перетинання), про що згадує Павсаній Старший, зокрема про пергамську симплегму Кефісодота, не йдеться. Хоча Пергамський вівтар, ще задовго до поїздки Протаса до Берліна, вражав його величчю та складністю вирішених пластичних завдань. Через те на перший погляд прості однофігурні композиції Володимира отримували врешті напружено-динамічну архітектоніку, в драматургії якої важливим чуттєво-смысловим і структурним елементом ставав синергічний взаємозв'язок втаємниченої логіки драпіровок, жестів, поз і домінуючого вектору руху всієї формотворчої конструкції.

Численними жіночими образами богинь художник віддавав належне Афродіті-Уранії — вони апелюють не до брутальної еротики пандемос, а до найдавнішої містеріальної вогняної сутності філософських знань кабірів, що у Гомера ототожнюється із сутністю Гефеста як метафізичним вогнем мудрості. Сакральні космологічні знання аркадієць Дардан привозить до Трої і Самофракій, засновуючи тут містерії Кібели-Деметри разом із таємницею виготовлення скульптур, що можуть «оживати» і «промовляти» завдяки ейдолону. Протас, як нащадок Енея, не міг залишатися байдужим до сутнісного сенсу цієї апокрифічної історії. Відповідно й образи його скульптур, на думку О. Босенка, по-своєму оживали, заторкували високі почуття і вели місткий за змістом діалог із підготовленими реципієнтами.

Роз'яснення містеріальному символізму ми знаходили у текстах Плінія чи Павсанія, котрі згадують скульптури Скопаса і Праксителя для храму Афродіти в Мегарах. Автори уточнюють:, що Скопас відтворив «Великих богів» також для культу кабів на о. Самофракій та Лемнос, де Афродіту зобразили серед її супутників, зокрема Потос (журба за коханим) і Пейто (переконання). Подібні філософсько-зосереджені пластичні персоніфікації богів навіть віддалено не нагадували безумства Менади-Вакханки. Так само врівноваженою зображувалася сидяча постать «Гестії» Скопаса, яку, за свідощвом Діона Кассія, Тиберій потім викупив у паросців, аби встановити скульптуру в Римі в храмі Конкордії.

Тож не варто дивуватися що саме такими медитативними, зосередженими на прихованих містеріальних істинах, з'являлися у творчості Протаса міфологічні образи богинь, зокрема Гестії чи Геби, — ніби цнотливі юні жриці, які втілювали їх під час священних храмових ініціацій. Подібним чином усі міфологічні персонажі статуарних композицій митця (станкових і ландшафтних) розкривають власну сутність крізь містеріальну екзегезу, бо належать трансцендентному аспекту Уранії. Йому була близькою давня герметична істина про те, що природа, позбавлена підтримки духу (космічного еросу), приречена на невдачу. Лише раз в 1999 році він пожартував в душі Афродіти-пандемос, створивши карнавальний «Танок живота», бо веселим був шматок граніту, який скульптор лише підправив (однак цей витвір сміхової культури ніколи не полишав стін його майстерні).

Протягом 1988 року Протас створює «для внутрішнього використання» гіпсовий «Античний торс», котрий майже декларативно засвідчив перемогу у свідомості скульптора середземноморської пластичної традиції, попри те, що за інерцією продовжує певний час використовувати можливості модерністського формотворчого досвіду. Цей торс майстер синтезував з усіх античних зображень. Цей канон, який він використовував у подальшій роботі, допомагав йому навіть під час ліплення останньої Мойри (пам'ятаю мені вдалось якось випросити цей торс для дома, аби прикрасити інтер'єр, проте простояв він там недовго, і для опрацювання чергового ескізу Володимир мусив повернути торс в майстерню).

Не всі роботи «інформельного» періоду були знищені — залишилася низка композицій. Скажімо, гранітний «Торс (Марина)» (1990–1991), або мармурова «Піраміда» (1993), котра, підкреслюючи

деформацію первинної чистої форми фрагментом її кам'яного сколку, створювалася як нагадування про зникнення вплину часу справжніх знань загиблих цивілізацій (Протас вважав, що піраміди ніколи не слугували гробницями, натомість — енергетичними трансформаторами і водночас акумуляторами духовного знання найдавніших цивілізацій).

1993 року він виконує також скульптуру «Падіння Люцифера», яка завершувала період інтересу митця до інформельної стилістики і якою повністю вичерпувався вплив поверхового концептуалізму.

Один із шарів семантики «Падіння Люцифера» апелює до Другого послання св. Апостола Петра [1, 19]: «І ми маємо слово пророче певніше. І ви добре робите, що на нього вважаєте, як на світильника, що світить у темному місці, аж поки зачне розвиднятися, і світова зірниця засяє у ваших серцях» (переклад І. Огієнка). Інший герменевтичний шар відсилає до праць християнського неоплатоніка Орігена, зокрема до трактату «Про початки», а також до гностичних знань. Протас не цікавився безпосередньо предметним вивченням езотерики, натомість його увагу привертало вислови, де Люцифер виступав як метафора.

«Падіння Люцифера» втілила метафоричне занурення в матеріальне існування душі зі складеними крилами — білим і сірим. Скульптура поєднує ахроматичні кольори, різні форми і текстури матеріалу, апелюючи до давнього ототожнення Люцифера з Ранковою зіркою, та до оповіді про занурення її у земний план, що за прийнятою герметичною символікою уособлює гранітна кубічна підставка. Як не дивно, але цей пластичний символізм Протас сприйняв доцільним і дозволив експонувати композицію. Ймовірно, лапідарність форми доволі гармонійно відповідала давній символіці біблійного сюжету, водночас перегукуючись із «Піфією» Поля Валері:

Мов лютий сон, ясна мана!
Ні! Спалах нас навчить! Пустиня,
Самотності жаске ряхтіння,
Безмежжя зраних вітрів,
Де жодної архітектури,
Лиш обшир болісно-похмурий
Пустельним блиском нас окрив!
...
Хвало людей, Святая Мово,

Проречисто-пророча річ,
Ланцюг, яким дзвенить громово
Бог, заблукавши в плотську ніч,
Осяяння, прозоріння, Логос!
То Мудрість промовля розлого,
Глаголе Голос голосів,
Що в розплеску многотечійнім,
Уже сприймається нічийним,
Як гомін хвиль і шум лісів!

(переклад М. Москаленко, М. Лукаша)

Ключів до розуміння аури цієї скульптури існує чимало, один із них захований у поезії, зокрема угорського поета Імре Мадача. Його філософську драму «Трагедія людини» (1861) свого часу порівнювали з «Фаустом» Гете, і саме там Люцифер зухвало відповідав Господу під тиху музику сфер:

Я, Люцифер, дух вічний заперечень!
Ти перемиг мене. Скоряюсь долі я —
Поразки завжди маю в боротьбі,
з новою силою бунтую вічно.
Ти сотворив речовину, я виграв простір.
Пліч-о-пліч смерть стоїть з життям,
з блаженством туга ходить,
зі світлом — тінь,
Із сумнівом — надія. Повір:
З тобою поруч всюди я...

Існує, однак, інша інтерпретація Ранкової зірки, Венери-Люцифера як часу. Аспект суто духовний — відчуття абсолютного часу людиною, про що говорить М. Волошин [*Волошин М. Аполлон и мышь // М. Волошин. Лики творчества. Ленинград: Наука, 1988. С. 96–111.*]. А це і є месіанський час, або калитка у вічність В. Беньяміна, куди, за виразом Платона, може прослизнути, повертаючись до власних джерел, лише людина, яка за життя виростила міцні білі крила душі.

Міфологічний цикл «Давня Греція»

Час круглий, все було майбутнім,
Минуле має ще відбутися!

*Е. Андієвська. Крива з базарів
Страшного Суду. Базар. 1967*

2001 року Протас виконує масштабну бронзову постать Артеміді-мисливиці (заввишки два метри) для ландшафтного парку в маєтку якогось поважного чиновника МВС. Спочатку сокіл на плечах богині мав складені крила, та замовнику не сподобалося. Тоді птах розправив крила, відтворюючи перехідний стан між рухом і спокоєм. Митець ретельно дослідив іконографію та символізм образу, і це стосувалося не лише флора-фауни, що традиційно асоціюється з цією богинею. Головна увага скульптора була спрямована на містеріальну функцію образу Артеміді. Пластична бездоганна вивіреність, внутрішня умиротворена сконцентрованість образу та композиційна метафорика жесту, що вказує на емпіреї як необхідність вертикалізації внутрішнього простору свідомості, — все це натякає на універсальність закону Всесвіту, яким людина часто-густо нехтує задля меркантильних цілей.

І навіть якщо замовник через світоглядну незацікавленість не сприйняв закладений у скульптуру сакральну-семантичний пласт, художник не пішов формальним легким шляхом «виліпив-відлив-здав». Натомість пропускав кожну деталь образу крізь себе, трансформуючи власну уяву, і щиро сподівався, що скульптура впливатиме своєю енергетикою на кожного глядача, водночас облагороджуючи довкілля. Посеред зовнішнього хаосу скульптор зберігає ідеалістичну надію на приборкання меркантилізму матеріалістичного існування та кінцеву перемогу світла духовної людини у темряві Гекати, з якою іноді отожднювали Артеміду. Як покровителька душам, що народжуються, вона керує їхнім шляхом під місячним світлом матеріального буття, спрямовуючи наполегливих у філософський пошук духовного світла її близнюка Аполлона. В цьому міститься спорідненість богині з долею Кори-Персефони, яка приречена мандрувати крізь дуальності: сонячним і місячним, тлінним і нетлінним, мінливим і вічним буттям.

Мабуть, тому доробок Володимира рясніє Корами, каріатидами або ж торсами, що пов'язувалися з онтологією образу Персефони. На-

віть коли він звертався до теми амазонок, що буквально полонили на все життя його творчу увагу, архітектоніка скульптур часто нагадувала каріатид. Принаймні саме таким був хід його творчої думки під час роботи над мармуровими композиціями «Психея. Втрачена цнотливість» (1994), торсом «Світло тіні» (1994), чи торсом «Каріатида» (2003).

Пам'ятаю, як Володимир із захватом розповів: «Уявляєш, саджав на підставку Персефону, і працюючий старенький дріль випадково зірвався й залишив на її грудях слід, дуже подібний до відтиску долоні, ніби той Плутон... Тож я не став захищати форму». Протас був чуйним до «випадковостей», намагаючись «упіймати» приховану логіку їхнього виникнення за певної ситуації.

М-подібна, ніби систола, композиційна схема також мала певну символіку — в архітектоніці «Персефони», як трансформації душі людини, водний характер «М»-подібної хвилі натякає на «Велику Безодню», тайну монади та на семантику дефініції «Логос». Адже Метіда в Греції — Metis, Думка, є донька Океану; або в Єгипті — Мойсей теж пов'язаний з водною стихією, бо знайдений у водах Нілу; богиня Істини Маат упорядковує води хаосу Ісефет; а богиня Неба Мут, покровителька вод, створює світ, народжуючи небесні тіла; врешті, в християнстві — Месія через хрещення, і Богородиця Марія, біля Розп'яття... — всюди символізм порядку фокусувався навколо води, джерела життя, ідеї відродження, що збігалося із сенсом міфу про періодичне повернення і викрадання Персефони.

Після експонування роботи на якійсь із виставок її тонкий плінт, через необережне поводження, дав тріщину. Скульптор не став нічого міняти, бо відчув у цьому певний знак чи символізм долі, що лише збагачувало семантику твору; чи, може, то був знак-попередження саме для скульптора, хто зна...

Взагалі скульптору імпонувало, що в історії цивілізаційної культури духовний символ, окрім релігійного почуття, дозволяє людині активувати приховані творчі (діонісійські) принципи душі й тим трансформуватися впродовж життя, реалізуючи себе в аполлонічних діях самоактуалізації, адже: «Міф — це мандала свідомості та її росту, вірець внутрішнього руху, що за своєю суттю не підвладне хвилям життя і вітрам долі... Бо відбувається це там, де немає ані часу, ані простору. Міф поєднує у цілісність долю людини і долю Всесвіту, долі людства і богів, вимагаючи від нас не інтелектуального розуміння

феноменального світу, а інтуїтивного проникнення у суть речей і явищ, у транс-персональну реальність, котра сильніше за життя й смерть» [Мусулин А. Ностальгія по вечности. Статті и лекції. Київ: КА «Новый Акрополь», 2008. С. 30.]

І такий зміст внутрішньої праці людини над собою, як гармонізацією власного «Я» крізь екстазис зміненої свідомості в абсолютному часі, Протас вкладав у станкову скульптуру. Згадати, хоча б, скромну композицію «Наяда (Рівновага)» (2005), або «Ранок» (2005), одна з бронзових скульптур циклу «Давня Греція».

Вочевидь, що і самому Володимирі, який завжди обирав «золоту середину», гармонійна інтеграція духу в над-часовому абсолюті найтоншій реальності врешті-решт підкорилася, і він, сам того не усвідомлюючи, виконав відповідальну місію митця.

Через певний час він знову звертається до елевсінських містерій у композиції «Прогулянка Прозерпіни» (2006). Цього разу то була бронзова постать з драпіровкою та іншими атрибутами у вигляді сови на руці богині та густої папороті біля ніг. Мене зацікавило, що примусило скульптора зробити крила сови не округлими, як зазвичай у природі, адже завдяки цьому сови мають безшумний політ вночі, а гострими, як зір цього птаха. Протас тоді лише посміхнувся. А я знайшла відповідь у лекціях А. Мусулина, котрий з-посеред іншого нагадував, що Афіна, як думка-мудрість у дії, мала своїм атрибутом сову, тобто нагадування про «здібність бачити те, що для інших залишається у темряві». «Для неї не існує недотичного її зору простору», вона завжди у центрі, позаяк «у центрі чинник і наслідки співпадають, там немає протистояння...» [Мусулин А. Ностальгія по вечности. Статті и лекції. Київ: КА «Новый Акрополь», 2008.]. Крім того, наголошував філософ, останній ступінь ініціації Елефсін — «епоптія або споглядання, дозволяє бачити в темряві, проникаючи в сутність світу, у видимому впізнаючи невидиме. Темрява — це падіння, втрата зору, перебування душі в матерії та ототожнювання з нею. Повернення зору — це повернення до самого себе задля завоювання втраченого, бо споглядання є боротьбою, чия мета — відновлення внутрішньої згоди і справедливості, перетворення себе і відповідно свого способу життя» [Там само. С. 64, 93.].

Схоже, що скульптор, обмірковуючи сенс образу Прозерпіни-Персефони, непомітно для самого себе пройшов власний внутрішній шлях до світла, та опинився у центрі виходу з лабіринту. Звідси і за-

кручена по висі динаміка композиції «Прогулянки», котра спрямовує погляд реципієнта та відчуття від цього втаємниченого руху — вгору, до першоджерела. Авторська стилістика більше не шукала зовнішніх ефектів формотворення, аби підкреслити важливість умоглядної ідеї, Протас відкинув концептуальні екстравагантності заради простоти позачасової думки-істини та пластичної мови, якою з неймовірною майстерністю користувалися наші середземноморські пращури, вбачаючи у різноманітті буття єдину цілісну красу, що є рушійною силою пам'яті духовної культури людства крізь нескінченність простору і часу.

Ще на початку 1980-х, виконуючи, до прикладу, «Торс. Ранок» (1983), Володимир у пластичній лексиці схилився скоріше до онтичного контексту людського існування, не позбавленого проте «екзистенційної закинутості у буття», про що говорив М. Гайдеггер. Однак і тут він зберігає легкий пластичний натяк на приналежність жінок до войовничих амазонок, толерантно погоджуючись із об'ємом каменю, що був у роботі, не порушуючи його цілісності. Увага до пластичних нюансів підлітковості, як і загалом фізіології, поданих максимально обережно і дуже делікатно, згодом повністю зникає. На зламі міленіумів скульптор зосереджується виключно на жорсткому відборі форм вислову, позаяк ніщо не повинно відволікати від головної ідеї, закладеної автором в образно-композиційному рішенні. Жодної недомовленості, все продумано й ретельно вивірено — адже щоб думками й почуттями стрибнути у трансцендентну глибинну нескінченність, когнітивний трамплін плану матеріального існування твору має бути бездоганно міцним, особливо коли крихкість почуттів не врятувати. Митець на силі розпочати життя з чистого аркуша, — коли в новій майстерні на Оболоні сперечаються надії і мрії, тоді схвильовано-бентежний дух митця впевнено прориває умовну формотворчу сталість в абсолютність часо-простору. Якщо форма непродумана, несформована, млява або, навпаки, раціонально чітка, але закрита до трансцендентного сенсу, бо одномірна, — екстазису не відбувається. Цей момент мав на увазі В. Кандинський, коли зауважив: «...я дійшов висновку, що весь основний зміст питання стосовно мистецтва вирішується лише на базі внутрішній необхідності»; «я навчився нарешті з любов'ю і радістю насолоджуватися "ворожим" моему особистому мистецтву "реалістичним" мистецтвом і байдуже і холодно проходити повз "досконалих за формою" творів, нібито споріднених мені по духу. Але тепер я знаю, що "досконалість" це тільки видиме, швидкоплинне

і що не може бути досконалої форми без досконалого змісту: дух означає матерію, а не навпаки. Зачароване через недосвідченість ока швидко остигає, а тимчасово обдурена душа скоро відвертається» [Кандинский В. Ступени / Кандинский В. Точка и линия на плоскости. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2006. С. 44–45.]. Володимир пройшов усі ті ступені мистецького внутрішнього дорослішання, коли став спроможним чути голос «внутрішньої необхідності», врешті остаточно усвідомивши цінність класики середземноморської традиції.

У 1994 році Протас виконує гранітну, лапідарну за стилістикою, композицію «Прометей», яка невдовзі «загубилася» після експонування на виставці десь у лабіринтах кінокомпанії. Ідея узагальненого пластичного вислову скульптури (остаточно не завершена) продовжувала тему падіння світлої енергії душі у матерію, адже і в цьому міфі йшлося про духовний вогонь самосвідомості, про окриляючу активну силу перетворення. Протас сконцентрував думку на індивідуальних муках (творчих, соціальних, особистих), проживаючи в такий спосіб митарства Прометея. Скульптор розгорнув героя не до глядача, як зазвичай, а до орла Зевса. У постаті Прометея, як раніше в Сізіфі, фіксуються автопортретні риси — митець вбачав у міфологічних перипетіях цих персонажів власну персоніфіковану долю. Назagal кожна відповідальна людина протягом життя проходить власні етапи подолання персональної Одиссеї, відтворює свої пошуки золотого руна істини та захищає від ворожих хитрощів внутрішній мур фортеці духу, немов той Іліон.

Слід також додати, що певний час Протас креслив сигнатури назв скульптур на їхній поверхні, причому як у монументально-декоративному варіанті (зосібна у пленерних творах у Тростянці, Києві — «Сізіф», «Небесне та Земне»), так і в станковому — «Леда і лебідь» (1995). То було даниною античній традиції: підписи, навіть послання, залишені давніми греками на кераміці, скульптурі, архітектурних спорудах, дотепер знаходять археологи. Про подібні підписи скульптур згадують зокрема Пліній Старший, Лукіан, Павсаній [Пліний Старший. Естественная история. Книга тридцать шестая. — URL http://annales.info/ant_lit/plinius/36.htm].

1996 року Протас створив парні постаті Флори і Фауни для комина (їхній варіант невдовзі він повторив для іншого проекту, де постаті набули монументально-узагальненої виразності), які переконливо свідчать, що стилістика пластичного виразу художника остаточно за-

тверджується у межах середземноморської естетичної традиції, де толерантно давалися взнаки адаптовані творчою свідомістю елементи архаїки та сецесії. І це сталося тієї пори, коли більшість митців розвернулися у бік нео-авангарду і творчої анархії — адже «що вільнішим є абстрактний елемент форми, тим чистіше й водночас примітивніше його звучання», проте «мірилом має бути почуття» (В. Кандинський). Протас розчаровується у тих напрямках і обирає свій, уже «неактуальний» для інших, шлях.

Бронзову «Ніч» 2000 року, трохи менше натури, Володимир виконав як фігурну основу для світильника. Скульптура декларувала початок найвищого і водночас заключного етапу творчого шляху митця. Завдяки таланту й титанічним зусиллям Протаса скульптура вийшла настільки фаховою, з глибоким образно-семантичним наповненням, що від неї важко було відірвати погляд. Я дотепер вважаю її еталоном високого рівня роботи з формою, задля якого людина має здобути не лише якісні професійні навички, але й розкритися внутрішньо.

Ще в 1986 році, під час Седнівського практикуму, Протас виконує в шамоті ігрову кінетично-симультанну композицію «Поет і Муза. Літній Сад» — О. Пушкін у шпаринку розглядає скульптуру, запаковану на зиму у дерев'яний ящик. Кожен елемент композиції був самодостатнім і мобільним, аби виставляти різні ситуативні події. Цей іграшковий ящик Володимир зі властивим йому гумором переміщував зі скульптури на поета, потім ставив поряд, потім знов міняв «ув'язнених». Виходив своєрідний кінофільм з невеселим сенсом. Творчу свободу Протас цінував, але ніколи не прагнув декларувати з трибуни свої вимоги чи цілі, він не відвойовував місце під сонцем, не скандалив, не шукав замовника (натомість замовник іноді знаходив його, а частіше проходив повз). Скульптор «за будь-якої погоди» соціально-політичних пертурбацій залишався в майстерні і працював; його внутрішня свобода була світоглядним принципом, що не дозволяв прогинатися під смаки капіталу заради меркантильних інтересів, натомість допомагав розвиватися за індивідуальним сценарієм становлення, не зраджуючи своїм переконанням, й гідно протистояти масовим ментальним вірусам.

Безумовно, Володимира не могла не бентежити зміна його фахового статусу впродовж 1990-х у суспільстві, що різко перейшло на ринкові відносини, — із зафіксованого відомими союзними мистецтвознавцями (В. Погодіним, А. Кантором, А. Якимовичем та ін.) високого рівня про-

фесіоналізму з особливо «делікатною пластичною мовою» (за висловом І. Светлова), — на нікому не потрібний «відпрацьований матеріал» лише тому, що не бажав коритися несмаку натовпу, який підігрівала ідеологія культуріндустрії пізньої фази капіталізму. У 90-ті він уже не міг прогледувати родину, не кажучи про те, щоб перевести в бронзу якийсь ескіз. Випадкові замовлення не впливали на загальну катастрофічну картину, і мені потрібно було знаходити вагомні аргументи, аби заспокоїти душевні переживання Володимира і підтвердити справедливість його принципового вибору: культуротворчу перспективність і надійність його фахової і буттєвої позиції, що раптом опинилася поза часом, не на часі, але саме за нею стоїть майбутнє, і його творчий досвід справді є необхідним країні так само, як і йому самому.

У певному сенсі можна вважати, що міфологічний цикл Протаса був рефлексією і внутрішнім протестом проти подальшого культурного падіння сучасного людства.

Що ж за таких умов може зробити небайдужа людина, скульптор, який не прагне слави і піару, але має надію на повернення втраченого духовного потенціалу культури і мистецтва? Лише працювати, не опускаючи рук, навіть коли зусилля видаються марними. Тому втрачена гармонія людини з природою і космосом відроджується у його скромних невибагливих творах: «Селена» (2003), «Богиня ранкової роси Герса» (2003), «Ранок» (2005), «Рівновага. Наяда» (2005). Відсторонена екстатичність образів цих композицій раптом переривається непомітною ящіркою чи черепашкою серед рослинності їхнього супроводжувального антуражу, збагачуючи додатковою мелодійною інтонацією. Сприйняття сутності подібних творів вимагає від реципієнта тонкого світовідчуття.

У міфах різних народів Місяць слугував символом оновлення життя — спочатку єдиний із сонячним божеством, з часом стає чоловічим, а потім жіночим аспектом. Протас обирає давньогрецьку версію міфу, де Селена є сестрою Геліоса. Митець ніби збирає в одне ціле основний сенс втілюваних ним раніше місячних богинь: Артеміди, Діани, навіть Персефони, Ісиди. І робить це поетично витончено: «Есть целомудренные чары — / Высокий лад, глубокий мир...» (О. Мантельштам).

Образ Селени за класичною традицією зображують із серпиком на голові, тож і Володимир не ігнорує цю традицію, архітектоніка і се-

мантика композиції є умиротвореними, тут не відчуті напруги хто-нічних міфів «Діани блідої», «розлюченої Гекати» Максиміліана Волошина, скоріше маємо пластичну версію іншого поетичного сонету:

Ночь тиха и туманна. Чуть светит луна,
Деревьев листы освещая.
Над миром заснувшим царит тишина,
Тишина непробудно-немая.
<...> («Ніч»)

Метафорична пластика містка й витончена: асоціативні натяки на місячну доріжку у хвилях, промені крізь хмари, невимовна тиша, — тут усе це є. Навіть чутно скрипку Давида Ойстраха. Динаміка в алегоричній композиції Протаса, як миттевість рухомої вічності, суто віртуальна, а форма продиктована і гармонізована спалахом спогадів і роздумами митця — його пам'яттю заволоділи старіші аоніди Кастальського джерела — Мнема та Мелета.

Так само і в композиції, що з'явилася завдяки студіям важливої для Протаса книги Роберта Грейвса «Міфи Давньої Греції» [*Грейвс Р. Мифы Древней Греции / Пер. с англ. Под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. Москва: Прогресс, 1992.*] — йдеться про Герсу, богиню ранкової роси, доньку Геї і першого володаря Аттики напівзмія Кекропа. Головний акцент скульптор робив на важливості вологи у житті людини й природи. Часом архітектоніка композиції асоціюється для мене із сумно-плакучим слідом, що залишається від краплинок дощу на шибках, чи лобовому склі автомашини, коли вітер, швидкість і гравітація створюють із дощових потічків дивні узорі. Зауважимо, що у Гомера імена сестер «Aglauros», «Pandrosos», «Herse» пов'язані з Місяцем як джерелом вологи, а в сакральні літні ночі «Герсефорій» дівчата збирали опівнічну росу, благаючи місячних богинь про красу молодості та щастя. І знову Володимир втілив замріяний, ніби краплинка у напівсні на верхівках папороті, жіночий образ у романтичному ключі, нагадуючи давню історію про закоханого у Герсу посланця богів Гермеса, швидкого немов думка, який кадуцеєм умів навіювати чарівні сни.

Композиційна структура Герси не випадково апелює до вертикалі герми, натякаючи на культові ритуали пеласгів та обряди на честь Гермеса-Психопомпа, адже життя людини так само як ранкова роса зникає, розчиняючись у сонячному світлі, аби знов народитися під місяцем.

Вище вже згадувалося, що доробок Протаса ряснів численними втіленнями німф, наяд, мавок, дріад та камен — подібними скульптурами, ніби мимовільно, а, можливо, відповідно до свого *Kunstwollen*, скульптор доводив, що спроможний вглядити «взірець з Духу». Цією красою Володимир прагнув ділитися зі світом, тому що сам був переповнений відчуттям невимовленої гармонії і краси і мав ділитися, бо інакше не міг. Він цілковито погоджувався із сентенцією А. Модільяні «Життя — це дар: від небагатьох — багатьом; від тих, у кого він є і хто знає, що це, — тим, у кого його немає і хто не знає» [Ауджиас К. Модільяні. Серія біографій ЖЗЛ. Пер. с ит. Т. Соколовой. Москва: Молодая гвардия, 2007. С. 219.]. І йдеться аж ніяк не про матеріальний зиск, натомість — про почуття, душевне взаєморозуміння і дарування щастя осяяння.

Цю тезу Протас постійно обстоював і пояснював своїм друзям та колегам. Але мало хто з них міг протистояти спокусі і не виконувати модні, прохідні речі, реплікуючи клонів по всьому світу за щедрі гонорари культуріндустрії. «Не принижуйте мистецтво», — благав Плотін, передбачаючи культурну інверсію, та хто дослухається слів давнього філософа? Протас, проте, почув — не міг торгувати красою і власними принципами. Доля сама винагородила скульптора за подібний стоїцизм. В 1999 році його мармур «Леду та Лебедя» нагороджують «заохочувальною» — схвальною IV премією, а вже 2002 року члени журі Спілки художників нарешті присвоїли В. Протасу Першу премію за мармурову композицію «Теллус-Гея». На Трієнале 2002 року Володимир виставляв також мармурову композицію «Народження Афродіти». Безумовно, факт визнання його майстерності був для Протаса дуже важливим стимулом аби продовжувати працювати в обраному міфотворчому напрямку. Втім суспільство вже розвернулося у бік *contemporary* розсудливо редукованої творчості, тож навіть продати ті мармури, щоб хоч якось рухатися далі, він не зміг, проте щиросердно позичав на тривалий час твори власникам кількох приватних арт-галерей для прикрашення їхніх інтер'єрів та вітрин, що справді приваблювало і тішило публіку.

Для мене «заохочувальна» Леда була дуже цінна тим, що вона (разом з «Прометеем») знаменувала завершення перехідного етапу від стилістики авангарду до неокласики. Крім особливої змазки, якою була натерта і відшліфована скульптура для отримання кольору слонної кістки та глибшої прозорості (про цей ефект трансформації якості

мармуру згадує Пліній Старший), увагу привертає розгортка у більш ніж тримірному просторі при обході навколо. Зокрема зі спини виникають дивні відчуття — зір говорить одне, а мозок сприймає інше, фіксує рух у часі додатковим виміром. Фактично маємо пластичну інтерпретацію тези Блаженного Августина про час як становлення, що є тяглістю чи розтягуванням. Не знаючи достеменно що це таке, Августин допускав, що це є продовженням самого розуму, проте усі три частини часу існують у душі: «У тобі, душе моя, я вимірюю час», а у її пам'яті накопичуються вчинки, витончуючи майбутнє і очікування; і Творець мінливого світу «дозволяє нам відчувати час, бо час твориться становленням речей...» [Блаженный А. Творения: В 4-х томах. Т.1: Об истинной религии / Сост. С.И. Еремеева; Авт. предисл. А. К. Дживелегов. Санкт-Петербург: Алетейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 2000. С. 679, 680, 687–688.]. Лише кілька старших колег помітили тоді цей нюанс і довго не відходили від роботи, уважно роздивляючись її зусібч.

Протас усе життя залишався байдужим до соціально-політичної тематики, до втілення портретних образів партійних персон. Його приваблювали в мистецтві вищі виміри, де кон'юнктури і розсудливості немає, як немає хворобливої сексуальної збудженості, але є лише сяюче світло витончених почуттів. Тому динамізм скульптур Володимира поспішає неспішно («*festina lente*»). Він розумів просту істину: вічне теперішнє є істинною повнотою часу, і немає іншої можливості сприйняти час ніж крізь вічність, тому що «вона є неділимою і простою», вона є вічним «тепер», спокоєм, незакаламученою радістю та справжнім щастям [Гайденок П. П. Вказ. праця. С. 425.].

ЧИ Є НАГАЛЬНИМ ТРАДИЦІЙНИЙ СИМВОЛІЗМ МІФУ В ДОБУ CONTEMPORARY ART?

Початковий час є моделлю для усіх часів. Те, що сталося, нескінченно повторюється. Достатньо знати міф, аби зрозуміти життя. <...> Сакральний час приводить людину у міфічний час... Профанне ж веде до становлення, історії, тягlosti. Повторюючи архетипальну дію, людина потрапляє у поза-історичний час, що можливе лише за умови знищення профанного часу. Тож маємо триптих із міфічного початкового часу, сакрального доцентрового (до джерел і єдності) та профанної тягlosti, що веде до периферії речей, розпорошення і численності.

Шварц Фернан. Сакралізація профанного часу. 2003

На протигагу туманно трепетним спогадам, світла пам'ять шанує і любить в минулому не те, що в ньому було і померло, а лише те безсмертне вічне, що не збулося, що не ожило: його заповіт прийдешнім дням і поколінням.

Степун Федір. Колишне і нереалізоване. 1956

Міркування про роль міфів та міфологічної свідомості у культурному розвитку людства не лише з позицій давньої історії, але і з позицій сучасності, — де усвідомлення гармонійного існування з природою є пригадуванням забутої істини єднання з позачасовим джерелом становлення як оновлюючого відродження буття, — по суті, є необхідним фактором самоорганізації суспільної та індивідуальної свідомості. Такими є універсальні закони збереження цілісності духовної культури в еволюції цивілізаційного розуму, що підлягає циклічним очищувальним процесам під час побудови оновленої «мандали» проявлення внутрішнього взірця ідеальної світобудови.

Як вгорі, так і внизу, — казали давні. Тому в суспільства виникають, до прикладу, такі ініціативи, як 1999 року, коли Івано-Франківська мерія і Спілка художників провели Міжнародний скульптурний

симпозіум, присвячений 2000-літтю з Різдва Христового. Тоді кореспондент газети «Західний Кур'єр», оглядаючи кожний твір (а більшість мала апостольську тематику), писав, акцентуючи міфологізм задуму Протаса, що віддзеркалював особисту натуру митця: «Серед митців симпозіуму одне з чільних місць займає київський скульптор В. Протас. Що особливе цінне в його роботі — це вміння виявити і зберегти натуральну природу каменю, максимально обіграти його фактурно, а також підкреслити гру світлотіні й колір каменю. “Діана” — так Володимир назвав свій твір. Це образ давньо-римської богині мисливства, лісів і гір, покровительки молоді, дівочої чистоти. Пластична інтерпретація твору відзначається гармонійним узагальненням об'ємів, делікатним проникненням в образ з м'яким моделюванням форм, що виражає вольову, творчо активну впевненість автора, напружену концентрацію думки і романтичний пафос» [*Сарапін М.* Карпатська рапсодія в камені.// Західний Кур'єр. №42. П'ятниця. 15 жовтня 1999 року.]. Перше десятиріччя нового міленіуму пройшло в українських симпозіумах саме під гаслом актуалізації сакрального міфу, але вже через чотири роки ситуація кардинально змінюється. Та Протас зберігав власну позицію, погоджуючись із Роланом Бартом, що public art як масовий знак *енкратичної* мови здатний лише викликати галас, шум, але не «гул» *акратичної* мови, вільної від докси панівної ідеології, адже «знак несамостійний, стадний; в кожному знаку дрімає одне чудовисько, ім'я якому — стереотип», тому заїкання арт-мови небезпечне [*Барт Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Пер. с фр. Москва: Прогресс, 1989. С. 537, 543, 550.].

Сучасна криза арт-епістеми теорії і практики посткультури також відбуваються не випадково, їх досліджують [*Дениско П. В.* "Чисті" відносини та нові комунікаційні технології // Філософія та політологія в контексті сучасної культури. 2017. Вип. 1 (16). С. 130–143. Дениско П. Інсайт. Візуальні й мультимодальні метафори в живописі, скульптурі, кіно та інших візуальних мистецтвах. Полтава: ФОП Говоров С.В., 2021. 248 с.]. Соціальні медіа, вважає зосібна П. Дениско, стають ідеальним майданчиком для домінування дозовано-вибіркових «чистих» інтеракцій, що створюють видимість, але не є правдою. Проте це зручно для користувачів, а в контексті культуріндустрії така поведінка митців стає нормою, бо «вигода й задоволення тут повинні бути достатніми та обопільними».

Арт-об'єкти, як і байдужі «like»-відмітки, що ставляться юзерами

з міркувань «аби тебе не забували», не розкривають внутрішнього світу автора. Ця лукава самопрезентація впроваджується в арт-практику, де замовника (куратора) необхідно здивувати і покорити інноваційним трюкацтвом заради гонорару. Натомість байдужість до проблем культури світу, якщо її прагнуть приховати, розчиняється або в аморфності емоцій і концептів (на кшталт «Спокій», «Замкнута система»), або в соціополітичній актуальності назв абстрактних об'єктів (наприклад, «Солідарність», «Генезис», «Шлях знань»). Митець в арт-просторі, так само як і в мережах, конструє розсудливу ідентичність. Дениско, посилаючись на Зигмунда Баумана, підкреслює: незакаламучені істиною «"чисті" стосунки — це комодифіковані стосунки, і в ролі товару вони мають викликати миттєве гедоністичне задоволення і бути корисними, а інакше їх вважають неякісним товаром, якого слід чимшвидше позбутися» [Там само. С. 134.]. Саме так арт-ринок відкидає з поля зору автономні й самобутні традиційні твори високого мистецтва. Контемпорарні митці, подаючи себе і свої твори привабливим медійним товаром, перетворюються на звичайнісіньких мережевих юзерів, стаючи «партнерами» з виробництва візуальної продукції, залюбки реплікуючи пастиш паблік-арту в очікуванні на схвальну реакцію колег, бо в подібних взаєминах «орієнтація на вигоду й невідкладне гедоністичне задоволення відіграють істотну роль» [Дениско П. В. Вказ.праця. С. 135.].

Комодифіковані митці конкурують із собі подібними, тримаються «мережевого індивідуалізму» і прагнуть якомога ширшої популяризації, тому їхні твори поверхові і порожні — адже їхня рефлексія «Я» «стала миттєвою, вельми спрощеною й спрямованою не на прихований внутрішній вимір самого "Я", як це було раніше у випадку картезіанського та кантіанського "Я", а на зовнішню реалізацію "Я" — на своє тіло, зовнішність, одяг і весь особистий фасад (як реальний, так і віртуальний). Іншими словами, "Я" в сучасних індивідів — це отілеснене, екстерналізоване "Я", в якого немає автономного інтер'єру, а тому воно по суті спустошене. Індивіди з екстерналізованим "Я" одержимі своїм фасадом та фасадом інших: вони постійно естетизують свій особистий фасад, змінюють його й також естетично оцінюють фасад інших. Їхня саморефлексійність уже не когнітивна...» [Там само. С. 139.].

Тим часом це мистецтво використовує забагато енергії, шкодячи довкіллю та жодним чином не сприяючи духовному розвитку людей.

Хіба що вряди годи спроможеться прикрасити «фасад» сучасності екстерналізованим «Я», як то зробили учасники другого туру Львівського проекту PARK3020 (с. Стрільки) 2021 року, копіюючи технології мережевої свідомості і реплікуючи їх у граніті. Чи виправдовує куратора симпозіуму В. Кочмара відсутність «позачасових» фахових митців у ненавмисній підтримці *plor art*, важко сказати (при тому, що сам він виконав хорошу фігуративну роботу, явно ностальгуючи за творчою екзистенцією).

За такого контексту мене дуже заторкнув пафос повоєнної статті, оприлюдненої мюнхенським виданням «Українського мистецтва», з актуальними й нині питаннями: «Те, що українські мистці плили і пливуть з течією мистецтва загальносвітового — факт зовсім нормальний: було б для українського мистецтва просто ознакою провінціалізму, коли б так не було. Справа в чому іншому, а саме: як українські мистці сприймали і сприймають усі ті інтернаціональні впливи? Пасивно чи активно? Чи ті впливи приглушують, знижують власну індивідуальність мистця і роблять з нього тільки копіста, наслідувача чужих досягів, чужого образотворчого світогляду і духа, що немає коренів у нації, до якої мистець себе зачисляє, чи, знову ж, мистецтво світове служить мистцеві передусім як база для його творчості, прийнятої свідомостю свого власного окремішного світу, що є частиною світу загального? Тільки так можна ставити проблему мистецтва національного, як однієї ланки в ланцюгу мистецтва світового, — якщо тільки ми хочемо, щоб те мистецтво національне було велике, а не етнографічно обмежене, провінціальне, де окремішне висловлене буває здебільша тільки зверхньо, сюжетно, без розкриття духової істоти національного комплексу» [*Коломиєць С. Українська різьба сьогодні // Українське мистецтво. Альманах I. Українська спілка образотворчих мистецтв. / Ред.: С. Гординський, М. Дмитренко, Е. Козак, С. Луцик. Мюнхен: В-во «Українська Трибуна», 1947. С. 15–16.]*

У складний повоєнний час 1940-х, українські митці діаспори серед загального хаосу і розкиданості творчих шукань сконцентрувалися на «внутрішньому виразі» «поглиблено духового відчуття речей» — таким було їхнє відчуття стилю «як вислову окресленого погляду на світ». «Наче у відповідь своєму часові, позначеному хаосом, нестійкістю моральних і матеріальних вартостей, змінливістю форм — українські мистці хочуть давати твори чітко окреслені, додумані, синтетичні: вони хочуть увести в природу свій лад, знайти те, що

стійке, що має риси тривалого, вічного» [Коломиєць С. Українська різьба сьогодні... С. 17.]. Гадаю, що саме така установка трансцендентальної естетики, не залежно від стильових смаків і творчого темпераменту, об'єднує українських митців. Та чи може тепер контемпорарний митець похвалитися бодай віддаленою «українськістю»? Тепер це не в тренді, вочевидь, бо сьогодні є модним небезпечний шлях до загального пост-етнічного колапсу, тут Ганс Бельтінг мав рацію.

Фрагментарність людини сучасного світу впливає на поверхове ставлення до традиційного мистецтва та його сприйняття. Тому контемпорарна скульптура, якщо вона і зберегла зв'язок з матеріалом, то формально теж стає мильною бульбашкою, порожнім симулякром. Переключення уваги зі внутрішнього розвитку духовного світу людини на жестикуальність, на формальну розвагу, швидкоплинну емоцію, на бажання вбити час, — не вдосконалює людину і не додає до культурного потенціалу нації, лише змінює стосунки людини із зовнішнім світом, подібно до того, як це дозволяє собі власник ексклюзивного гіперкара Pagani Huayra, надкоштовної іграшки для багатіїв.

Тож перемога в конкурсі «Sculpture Prize 2020» арт-центра «M17» М. Алексеєнка є очікуваною «перемогою в тренді», хоча його акумуляція редімейд «Кришталева мрія» не була унікальним креативним задумом: ідея використовувати колись модне захоплення радянських родин колекціонуванням чеського кришталю, що іноді сягало масштабів манії, вже мала попит у дизайнерській практиці. Наприклад, одеські фахівці Belenko Design Band скористалася колекцією богемського скла, зібрану дідом замовника (йдеться, зокрема про кольорові фужери), для цілісної оригінальної конструкції освітлення із застосуванням трьох режимів функціонування. Заснована Денисом Беленком, дизайнерська студія робить чимало нестандартних проєктів, позаяк кредо компанії є «ламати застарілі стандарти і затерті догми задля несподіваного ефекту» (скажімо, звичайна стопка фаянсових тарілок перетворюється на пластичну основу настільних бра, а концентричний абажур, зібраний із заповнених текстом сторінок А4, фактично відповідає вимогам сучасного перформативного мистецтва, що прагне вивести глядача зі стану пасивного споживання), причому високо-факсовий дизайн не підміняє собою високе мистецтво.

У цьому немає протиріч із твердженням К. Бішоп, що «прагнення активізувати аудиторію в *мистецтві участі* [participatory art] є вод-

ночас рушієм до її емансипації від стану відчуження, викликаного домінуючим ідеологічним порядком — хай то споживчий капіталізм, тоталітарний соціалізм чи військова диктатура» [Bishop, Claire. *Artificial hells: participatory art and the politics of spectatorship*. London, New York: Verso 2012. P. 275.]. Використання в дизайні і навіть архітектурному будівництві ужиткових скляних виробів (йдеться про горілчані пляшки) вже у минулому столітті стає тривіальним [Belenko. Shustov Museum. — URL <https://www.belenko.design/works#/shustov-museum/>].

Тому митці прагнуть використовувати у творчих задумах безпосередньо світло, остаточно дематеріалізуючи арт-об'єкти візуальних практик. З позицій дизайнера така мода є позитивним полем нових експериментувань, однак з позицій традиційного мистецтва — це ентропія, що переключає увагу з трансцендентного на формальне.

Ось так і виходить: сучасність ловить час у сіті, а час вислизає, лише продукти розпаду та сміття піднімаються на берег. Та істина завжди була поряд: завдяки сакралізації час з лінійного у нашому сприйнятті повертає собі ієрофанічну циклічність, оновлюючи відчуття людини, отруєної егоцентризмом у профанному світі, яка, однак, прагне інтуїтивно досягнути сутність буття.

«Міфологізація є однією з трансцендентних функцій свідомості. Усім необхідний ідеальний образ», — говорить Фернан Шварц, позаяк матричний час міфу затверджує сутнісне «я є», а події історії переконують «я існую»: «Таким чином, на протигагу процесу міфологізації історії, міф може у свою чергу втілитися в історію. <...> Така натхненність міфом призвела до неймовірного підйому усіх мистецтв та оживлення думки, до того, що ми тепер звемо Відродженням»; «Завдяки своєму позачасовому виміру та через необхідність підживлюватися позачасовим, людина міфологізує історію і перетворює факт на символ. З платонівської точки зору таке сприйняття позачасового у людини є доказом існування безсмертної душі, єдино здібної виходити за межі матеріальної реальності» [Шварц Ф. *Міфологізація історії*. // Філософія міфу. Класичний та сучасний підходи. Матеріали Міжнародної наукової конференції 10-11 січня 2003 р. Київ. С. 21, 22.].

Міфологічна творчість Володимира Протаса стала необхідним елементом затвердження його трансцендентної сутності, тим паче, що сама історія державотворення зламау століть закликала митців відроджувати міфологічні джерела і насичувати ними сучасність. «Відмова визнати хоча б малу достовірність міфу є перешкодою у розумінні

того, як народжуються цивілізації, бо просте споглядання фактів не пояснює відродження, що сягає легендарних часів».

Тож сучасний колапс посткультурного існування інакше як забуттям своїх позачасових джерел і не назвеш, оскільки справжня культура «виконує свою долю і досягає найвищого щабля, коли втілює свою міфічну мрію», і «стає класичною, і може існувати вічно, адже її позачасовий сенс спроможний торкнутися сердець прийдешніх поколінь. І навпаки, коли міф вмирає, цивілізація втрачає свої небесні коріння, і як інертне тіло стає жертвою усіх руйнівних сил» [Шварц Ф. Мифологізація історії... С. 22.].

Гадаю, варто в цьому контексті згадати І. Фізера, який погоджується з моделлю концентричних культурних кіл І. Дзюби, що від найбільшого (глобальний культурно-мистецький розвиток), йде через середнє коло мультикультурних явищ, адаптованих на теренах України, до найменшого — національного «ядерного» культурного феномена: «Поза сумнівом, третє коло, себто українська національна культура, щоб вона не розчинилася у першому і другому колах, вимагає поглибленої колективної уваги і зусилля для її покращення, збагачення та очищення» [Фізер Іван. Про повну чи неповну структуру української національної культури // Сучасність. 1989, №2. Сс. 97–99.].

Схвильовані роздуми дослідника, викладені тридцять років тому, вражають своєю актуальністю й нині: «Підсумовую: українська національна культура, як матеріальний і духовний феномен, не є і не може бути частковою, неповною. Будучи постійно змінливою сумою своїх компонентів, вона є і колективною свідомістю чи, коли хочете, душею народу. У порівнянні до інших національних культур або до ідеалу культури, коли такий є, або коли такий можна придумати, в ній помітні серйозні кризові моменти: притуплена самосвідомість, обмежена увага до самої себе; вона надто пасивна до суміжних і взагалі зовнішніх культур; в ній швидкими темпами зникає її найбільш маркантний критерій — мова. При такому стані речей виникає серйозна загроза, що вона перестане діяти як семантична макросистема, в якій і тільки в якій може творитися український світогляд і українська ідентичність» [Там само].

У 2020 році в мережі з'явився випуск польського часопису «Art Inquiry», присвячений темі «Why Do We Need The "Art" Concept?». Його видавці Grzegorz Sztabiński та Paulina Sztabińska-Kałowska, констатуючи існування у культурному просторі сучасності поняття «арт»,

яке втратило традиційний сенс, у передмові зазначають: перші післявоєнні 30 років ХХ ст. «були періодом суперечок щодо можливості визначення мистецтва». Зосібна «Morris Weitz стверджував, що опрацювання дефініції мистецтва логічно неможливо, заразом наголошуючи, що ця концепція може бути корисною... Було багато ідей щодо нового способу трактування терміну "мистецтво", їхньою відправною точкою стали радикальні авангардні та неоавангардні пропозиції, що поставили під сумнів феномен мистецтва, спонукаючи вийти за межі арт-світу в пост-мистецькому напрямку» [Art Inquiry. 2019. Volume 21: Why Do We Need The "Art" Concept?].

Цей вихід призвів до табування есенціального мислення, опрідметнення мистецтва та ототожнення його з арт-продуктом, до відкидання згадки про естетичний досвід і традиційні критерії оцінки, до оголошення дизайну феноменологією речі. На зламі міленіумів фахівці здебільшого цікавилися дослідженням пост-колоніальної травми національної самоідентифікації в умовах глобалізаційної мультикультурності та цифровими питаннями культурної теорії, котра відповідала запитам постмодерністського ринку. За Террі Іглтоном, теорія стала одним із симптомів нашого часу, де творче життя перетворюється на товар. Про сутність мистецтва майже не дискутували, частіше виправдовували contemporary art. Поява часопису з цього питання стала символічною, позаяк відмова візуальних практик від естетичного досвіду та перегляд поняття творчості митцями і кураторами, які не бажають визначень як потенційних обмежень вислову, веде національні культури до ентропії, духовного виснаження. Саме в тому випуску Łukasz Białkowski (Faculty of Art, Krakow's Pedagogical University) визначає contemporary art «буфонадою за великі гроші» [Art Inquiry. 2019. Volume 21: Why Do We Need The "Art" Concept? С. 95.].

Neil J. Smelser, вітаючи повернення провідних критичних позицій європейською творчою аналітикою, застерігав східноєвропейські нації від сліпої вестернізації, попереджаючи про руйнівні наслідки «тотального стилю мислення» теорій і практик; він наполягав на обов'язковій роботі еліт з культурною пам'яттю, особливо в східноєвропейських країнах, чия ідентичність перебуває у небезпеці, тим паче що погляд на пострадянську культуру в Заході і Сході Європи часто різниться.

Подібних висновків дійшли зосібна Piotr Sztompka (стосовно пасивного наслідування західної культурної моделі), Alexander Kiossev

(теорія самоколонізації), Filip Wroblewski, котрий вважає contemporary «мистецтвом без мистецтва» тощо.

Мабуть, саме час згадати, за Мішелем Фуко, найстаршу Аоніду, музу Мелету (Μελέτη, Роздуми), та її сестру Мнему (Μνήμη, Пам'ять) — терапія міфами необхідна суспільству за доби тотального панування посткультурного хаосу постправди, коли, за О. Мандельштамом, ластівка, символ творчого начала, сліпне й врешті гине, позаяк несформовані митцем образи втрачають свій ейдос як духовну силу для втілення, залишаючись у царині тіней, натомість неправдиві образи стигійським дзвоном заповонюють уяву сучасників.

СИМПОЗИУМНИЙ ДОСВІД ЯК СПРОТИВ ІНСТРУМЕНТАЛІЗАЦІ ТВОРЧОЇ СВІДОМОСТІ

У 2014 році в турецькому місті Денізлі Володимир виконує версію «Хвилі часу», названу ним «Анатолія» — історична територія Туреччини, яку омивають чотири моря і яку давні греки називали країною «сходу Сонця». Персоніфікований час історії у вигляді жіночої постаті завмер сповитим на «спіральной» мушлі, що також символізує світовий час, який, за твердженням М. Козирева, є енергією Всесвіту, природнім явищем взаємодії з енергією зірок. Динаміка нерівноважного стану космічної енергії унаочнена буквально: постать, з оповитими тканиною/матерією ногами, умовно тримається на округлій формі мушлі, ніби ось-ось готова зісковзнути, натякаючи: «у Всесвіті діє принцип недосяжності рівноважних станів» [Кондратенко П. О. Про енергетичні потоки у Всесвіті // Вісник СумДУ. Серія Фізика, математика, механіка. №1, 2007. С.138.]. Власне останнє пояснює відмінність майбутнього від минулого. Однак плин часу циклічний, як усі інші природні процеси: «Покоління відходять, й покоління приходять, а земля віковічно стоїть! Сходить сонце, і заходить сонце, і поспішає до місця свого, де воно сходить. <...> Всі потоки до моря плывуть, але море не переповнюється: до місця, звідки плывуть ці потоки, вони повертаються, щоб знову плисти. <...> і немає нічого нового під сонцем» (Екклезіаст). Тому Анатолію, цю давню землю «сходу Сонця», так само, як і колись омивають чотири моря попри численні геополітичні й культурні зміни. У духовному ж контексті розвиток людини не змінює головної мети самовдосконалення, але, подібно до водних потоків, цей пролонгований у часі процес обмежений двома берегами: земним і небесним рухом, що інтелектуали та творча еліта інтерпретують іноді з позицій позитивізму, або ідеалізму.

Скульптор обрав доволі простий сюжет, використовуючи давню іконографічну схему дворівневого зображення, притаманного також і мис-

тецтву Урарту третього тисячоліття до нашої ери. Водночас закладена тут семантика є поліморфною, простягаючись від загально-філософських та астрофізичних питань щодо природи часу, до історико-культурних алюзій з розвитком зниклих і майбутніх цивілізацій, де людина так само застигає в матеріально-технологічних здобутках, але духом рухається крізь енергію хвиль часу, поступово накопичуючи власну «саяність», ніби зірки. Отак і свобода творчості: якщо позитивістськи сприймати мистецтво як ремесло, техне, з азартом перетворюючи кам'яні брили на мережива і геометричні ребуси, руйнуючи сутність і душу матеріалу, то такий артизм стає пасткою, кенотафом людському духу. Натомість коли митець відчуває свободу усвідомленої необхідності, що єдине оберігає від хиби вседозволеності й опрідметнення ідеї, тоді «фурія зникнення» дарує трансцендентний екстазис і дозволяє йому споглядати справжню красу як сутність поза явищем.

І ми знову повернулися до естетики неоплатонізму, чії постулати визначили парадигмально-стильову особливість 14 ескізів, які Протас в останнє десятиріччя життя запропонував для конкурсних журі міжнародних симпозіумів. Їх, проте, відхилили, оскільки курс на контемпорарні об'єкти паблік-арт вже набув планетарного масштабу. Лише раннім ескізам пощастило бути втіленими в монументальний формат. Зауважу, що від початку затвердження симпозіумного руху в Україні їхні організатори не вимагали жодних ескізів, довіряючи фаховій підготовці майстра — митці на місці виконували за натхненням те, що побачили «тут і тепер» у блоці матеріалу. Та з настанням доби тотального консюмеризму ідеологія культуріндустрії керує суспільною свідомістю, вимагаючи ескізи за стандартом «жаргону автентичності», бо оцінюються вони на відповідність брендовим кліше.

Інструменталізація розуму, яка ігнорує позачасову, сутнісну серцевину предмету міркувань, стала звичною справою, через те навіть духовні інтенції підлягають уречевленню і стандартизованому плануванню. М. Горкгаймер, викриваючи убогість масового суспільства споживання, зазначав: «Сьогодні навіть у видатних науковців перемішані мислення і планування. Шоковані суспільною несправедливістю й лицемірством у традиційних релігійних шатах, вони пропонують поєднати ідеологію з дійсністю, або, як їм більше подобається говорити, наблизити дійсність до прагнень нашого серця, застошуючи у релігії мудрість інженера. <...> Нові соціальні катехізиси є навіть ще неспроможнішими, ніж оживлення релігійних рухів» [Гор-

кгаймер М. Критика інструментального розуму. Пер. з нім. Київ: ППС–2002, 2006. С. 157.]

А проте, лише зверненість до духовної сутності культури, з боку філософії й мистецтва зокрема, може зупинити шлях варваризації людства, аби «той не перетворився на беззмістовні кружляння мешканців притулку для божевільних під час їх прогулянки»; лише відмова від спекулятивних теорій, що «калічить людство й заважає його вільному розвитку», дозволить протистояти культурному занепаду і, сепаруючи масову продукцію задоволення щоденного споживацького попиту від унікальних витворів людського духу, де важливий «кожний нюанс виразу», відродить «абсолютну надію, яка є непорушним символом мистецтва, що нас підсилює» [Там само. С. 158, 169, 181.]

Відповідно пластична лексика неокласики, де відчутні минулі стилі від античності до модерну, і творча інтенція, де автор поєднує ту «абсолютну надію» з екстатичним досвідом трансцендентальної естетики, завдяки яким з'являлися ландшафтні композиції Володимира, або які лише проектувалися в ескізах, мали б чинити опір повзучій енергії реіфікації суспільної свідомості доби посткультури і постправди. Скульптор навіть не думав підлаштовуватися під низькоякісні стандарти контемпорарної практики, навпаки — намагався утримати на порядку денному високоякісне мистецтво, проявляючи принциповість і непохитність аристократичного духу істинного інтелігента. Вимогливість до себе і свого ремесла Протас виявляв ще й у тому, що для кожного скульптурного симпозіуму готував щоразу нову композицію, враховуючи регіональні культурні особливості й офіційну тематику проектів.

До прикладу, 2015 року муніципальна влада Карталу (Туреччина) оголосила проведення симпозіуму. Оскільки район Стамбула мав в етимології своєї назви слово «орел», Протас обрав для свого ескізу образ Геби з омолодженим амброзією орлятком — розмір скульптури мав бути висотою у 2,15 метра. Апеляція до античного минулого в історії регіону, завдяки якому туристична галузь щорічно отримує чималий дохід, на думку Володимира, було б виправданим жестом. Але фіаско спіткало цей ескіз так само, як перед тим «Ніку», «Гестію» та «Сву-Помону» для скасованих симпозіумів Донецька. Мистецька і фахово-технічна якість ескізів не викликала жодного сумніву, але контемпорарна кон'юнктура переважувала. Він категорично не бажав опускатися до технологій маніпулятивного нав'язування своїх ескізів через спрощення концепту-

ально-формального вислову, як не бажав підтримувати жадібність кіпрських організаторів парку скульптур Айя Напи, чий несмак перетворив парк чудового заповідника на ярмарок людських марнот, де амбіційно заманіфестований фаховий і світоглядний занепад. За ту принциповість Протас платив самотністю, бо залишався при своїх інтересах.

Внутрішнє переконання Володимира, що лише символічна, споріднена міфологічній свідомості образно-просторова структура має бути справжньою прикрасою для навколишньої природи, затвердилося не одразу. Протягом 1990-х років він ще тримався думки, що в галузі ландшафтної скульптури цілком припустимою є дизайнерська формальна конструкція. На зламі 1980–90-х він намагався під час скульптурних симпозиумів експериментувати з суто абстрактною системою пластичного виразу (в Горлівці, Олесько). Тоді ж він малював студії формальних абстрактних композицій, міркував над можливим обігранням ідеї «Квадрата» Малевича, як він його бачив втіленим у пісковіку (це вже згодом митці почали реплікувати клонів того «квадрату» світом). Зовсім скоро він розчарувався в абстракції, бо на власному досвіді переконався, що лише неторкнуте чи ледь підправлене каміння (тоді скульптор слухняно йде за природою, не нав'язуючи їй свій уречевлений задум гармонійно вписується у природне середовище. Або, відповідно до середземноморської традиції, скульптура органічно поєднується із довкіллям, коли містить певний сакральний символізм. Невипадково Джордж Сантаяна обстоював думку, що саме мистецтво сприяло розповсюдженню християнської релігії. Символічна поліморфна думка, що існує на розломі трансцендентного і матеріального, передує матеріальному втіленню її в певну лексичну систему; відповідно вона вимагає від митця і реципієнта розширеної свідомості. В цьому її відмінність від розсудливого концепту, який за принципом випадковості вкладається у певний знак формального вислову. Умовно обраний митцем подібний знак не несе глибинного архетипічного сенсу, як у випадку з традиційним символом, коли тонкі почуття підключаються до інтуїтивного прозирання істини як краси і блага.

Показовим в цьому сенсі є зауваження Володимира Кочмара, коли він пояснював свій проєкт «Екзистенційна ностальгія», презентований в арт-галереї Ходосівки: «Я навмисно обрав таку назву, бо дуже стомився споглядати за порожнім формотворенням, мені хочеться просто побачити добре і якісно зроблену пластику, справжню роботу скульптора, якому не треба прикриватися концепціями і багатослів'ям, що часто

приховує фахову неспроможність сучасних візуальних майстрів. Скільки можна гратися і балакати, прийшов час почати щось робити, і робити фахово досконало». Його думку ілюструвала доволі розлога — понад три десятки творів — експозиція виставки, де справді відчувалася ностальгія скульптора за серйозним ставленням до ремесла, за професійним володінням тонкощами просторово-композиційної організації форми з нюансованими деталями архітектонічної побудови скульптури.

Володимир Протас так само ностальгував за якісною скульптурою і був переконаний, що саме міфологічні образи скульптур, за Фернаном Шварцем, «презентують цілісність, глобальність», «продовжуючи ієрофанію як самостійну форму одкровення», виконуючи «посередницьку функцію, ніби міст, який поєднує небо і землю, дух і матерію» [Шварц Ф. (Міжнародний інститут антропології «Гермес», Франція) Символ і знак. // Мова символів – мова вічності. Матеріали Міжнародної наукової конференції 14.12–15.12.2001. Київ, 2001. Частина I. С.25.]. За цією логікою, скульптор своїм твором «космізує», впорядковує, навколишнє середовище міста, що стає сакральним простором, віддзеркалюючи свій небесний взірець. Художник, таким чином, виконує роль Творця, який своїми архетипальними, символічними жестами перетворює звичайний ландшафт на культурний простір. Ба більше, саме сакральний час скульптурної композиції дозволяє людині, розгубленій в сучасному хаосі постправди і фейків, відновити власну внутрішню гармонію зі Всесвітом, природою. Кожною новою міфологічною композицією Протас відновлював і синхронізував свій психологічний простір і час зі світовим месіанським ритмом-часом. Для нього такий ритуал був важливішим за банальну кон'юнктуру заробляння грошей, тому він принципово не опускався до примітивної техно-естетики, де для виготовлення чергового «шедевру» достатньо було б кількох змахів болгаркою. «Хай би як не парадоксально, але самопроголошена незалежність фактично ставить діячів мистецтва і культури в становище надмірної залежності від постійно мінливих мережевих відносин, що підштовхує їх до сповзання на позиції, подібні до тих, що спостерігаються у конкуруючих підприємців» [Гилен П. Проекты и музеи: постфордистские технологии организации современного искусства. В: Постфордизм: концепции, институты, практики / под ред. М. С. Ильченко, В. С. Мартынова. Москва: Политическая энциклопедия, 2015. С. 164.].

Володимир не терпів зовнішнього тиску на себе, вважаючи за

краще продовжувати мовчки працювати. Тому з року в рік він робив складні технічно й образно ескізи для різних симпозиумів України, Європи і Туреччини, і майже завжди не отримував шансу від закордонних конкурсних журі втілити задумане. На полиці в майстерні поступово зростала кількість ескізів. Коли переважило за два десятки, друзі порадили почати переводити їх у матеріал як повноцінну дрібну пластику. Врешті Протас погодився у доцільності такої справи та не встиг реалізувати її.

Останнім нереалізованим ескізом була «Мавка» (2018) для м. Дніпро. Замовник давно збирався провести симпозиум, навіть виразив бажання спрямувати тематику у річище української літератури, поезії Лесі Українки зокрема, але постійно відволікався на менш затратні проекти. Тому «Мавка», яка розгойдується у гіллі дерев, чаруючи співом лісових мешканців, подібно до міфологічного мистецтва в цілому залишилась поза увагою прагматичного сучасника. Але її образ викликав у душі Володимира дужі теплі згадки, і він з особливим почуттям насолоди пригадував мить створення того ескізу і втілений міфологічний персонаж, в якому синтезувався образ українського жіноцтва. Врешті, вважав, що Каміль Коро мав рацію, коли призивав митців розчинися в природі, позаяк «Музи живуть у лісах».

Зауважу, що то був другий невтлений ескіз для м. Дніпро — ще напередодні війни місто мало намір реалізувати жіночу постать на мушлі «Нереїда. Хвилі часу». 2011 її без вагань обрало журі конкурсу в Пензі, а вже 2014 року інше журі запропонувало виконати більш деталізований варіант тієї композиції, що отримав назву «Анатолія», в Туреччині (м. Денізли, колонія фахової обробки каміння «Kömürsüodlu Tar Neysel Kolonisi»).

К. Г. Юнг, розмірковуючи про різницю західної та східної ментальності, пояснював важливість для першої домінування руху і дії, для другої — внутрішньої медитації душі. У творчості Протаса подібної дихотомії не спостерігалось, проте реальність викликала в нього глибокий медитативний роздум, що напоював несвідоме, вимагаючи впорядкування. Юнг пояснював: розсудливий європеець надто віддалений від природи, а відсутність духовних прагнень і зокрема уваги до міфів, посилює психічну анархію; західна людина не розуміє, що «проти неї саможивче постає її власна душа» [Юнг К. Г. О психологии восточных религий и философии. Москва: Медиум, 1994. С. 42.].

Тим часом міфологічні твори Протаса, апелюючи до колективного

несвідомого і розкриваючи інтуїтивне бачення, що трансцендує свідомість, «заціпають в нас щось безіменне власною майже жахаючою життєвістю» [Там само. С. 10, 40.].

Саме так відбулося 2008-го з образом місячної богині — найхтонічнішою за енергетикою океанідою Евріномою, виконаний скульптором за конкурсним завданням, коли проектувалися чергові рекреаційні зони в кримському парку Партеніта.

Цікаво, що від початку Володимир налаштувався протиставити в пластичному рішенні інертну хаотичну матерію вибуховій енергії Творення світу (для цього він зберіг в ескізній композиції один бік необробленого блоку). Однак, потрібного ефекту можна було б досягти, використовуючи блок рваного каменю, якого скульптор не мав. Втім, навіть якщо б і мав, ми б не побачили складної драматургії образу в усіх деталях й атрибутах, що, доповнюючи один одного, кружляють навколо цієї сили, поглиблюючи семантичні тлумачення, в тому числі обговореною фізиками «квантовою заплутаністю» перших нано-секунд після Великого Вибуху. Структуровані міфом несвідомі пласти творчої природи скульптора дають добрий результат, бо «інтроверсія веде до своєрідних внутрішніх процесів, які змінюють особистість», і будь-які мовчазні люди, доречно додає Юнг, переростали себе і підіймалися до вершин з кожним подихом часу, якщо вміли вчасно дозволити творитися психічним процесам [Там само. С. 44, 164, 165, 166.].

Інакше «судомна свідомість» недозрілої душі митця примушувала б його «ліпити і малювати образи нерідко зовсім чужі свідомості», а коли людина «жертвує собою, бо може рухатися далі лише виходячи з своєї цілісності, тільки ця цілісність може гарантувати їй, що шлях не обернеться для неї в абсурдну авантюру» [Юнг К. Г. Вказ. праця. С. 167, 169.].

Тут, вважаю, необхідно звернути увагу на нюанси пластичного втілення творчого задуму. Ліпний ескіз у виконанні Володимира виглядав інакше, ніж коли цей ескіз отримував остаточне втілення у матеріалі. І причина полягала аж ніяк не в масштабі. Змінювався під час роботи в ландшафті сам характер пластичної лексики — скульптор не пасивно копіював ескізну модель, а переживав її, знову і знову пропускаючи крізь себе в нових просторово-часових умовах. Ніби форма з м'якої податливої *massa confusa* дозрівала до стану, коли її поступово наповнювала і врешті проривалася зсередини нестримна енергія хтонічної сили, випираючи з глибин кам'яних мас так, що їхня поверхня ледь не вибухала під дією зростаючої напруги. Звикнути до цієї трансформації образу

неможливо, і для мене подібне дозрівання формотворчого вислову так і залишилося нез'ясованим одкровенням.

Повторюся, що Протас, не приймаючи культурної інверсії, знав справжню ціну своєму фаховому вмінню і беріг ту внутрішню елітарність, напрацьовану сумлінним сутнісним навчанням і адаптацією знання, що за роки життя дозволило йому не лише бачити красу світу, але й творити її. Йому була співзвучною думка Ж. Рансьєра стосовно того, що «естетичне несвідоме» має створювати художнику безліч внутрішніх дискомфортів, аби «безперестанно пробуджувати від рабства і смерті». Однак Володимир вважав, що тривогаврешті має звільнити місце для величного спокою. І тоді: «Філософська естетика може бачити в тій спонтанній афектації душі чуттєвий знак первинної суголоності думки зі світом. ... Афектованість, доторканість душі відчуттями — не лише знак їхньої співучасті. Найтаємничішим чином вона містить у собі їхню абсолютну залежність один від іншого» [Рансьєр Ж. Эстетическое бессознательное. / Пер. с франц. Санкт-Петербург, Москва: Mashina, 2004. С. 92, 93.]. Скульптура, неначе текст, випромінює гру сенсів зсередини, і свобода митця залежить від відповідальності формотворення, бо «життя гаптоване найтонкіше», і мистецтво має уникати шаблонності ідеологій і маніпуляцій, виказуючи мужність спротиву «вісі влади» [Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Пер. с фр. Москва: Прогресс, 1989. С. 551-557.].

Зовнішні події в країні та світі впливали на творчий настрій Протаса, дедалі частіше виникали ностальгійні образи замріяних героїв, ре-актуалізуючи тему сну (наприклад, «Сни Старого міста»). Це була рефлексія скульптора (подібна до «екзальтації» світла в живопису, котра протистоїть внутрішньої сліпоті) на небезпеку сучасного посткультурного хаосу, що надто затягнувся.

Композицію «Сни Старого міста» (2017), яку скульптор планував вирізьбити з мармуру понад два метри він готував для чергового симпозиуму Туреччини (Suleymanpasha Municipality, «The 3rd International Bisanthe Stone Sculpture Symposium»). В обґрунтуванні автор зазначав: «Концепція скульптури корениться в сучасній актуалізації історичного мислення східної людини, де такі священні істоти, як риби, птахи та інші колись тотемні сутності, дотепер супроводжують людське буття, будучи зображеними на численних артефактах минулого та сьогодення. Міфологічне уявлення структурує естетичний досвід і ментальність носіїв культури Сходу, визначаючи гармонійними пропорціями

старовинну архітектуру (як застиглої музики) традиційного східного міста, рясно декорованого фресками, кашинною мозаїчною орнаментикою, що вражають кожного, хто занурюється в атмосферу щільного єднання історії з сучасністю». Емоційна емпатія, надто беззахисна перед кон'юнктурними техно-естетичними проектами інших конкурсантів, не дала очікуваних результатів. Ескіз забракували, однак вкладена в нього частинка душі митця живе дотепер, зігріваючи погляд кожного, хто роздивляється скульптурку.

На перший погляд дуже проста композиція мала довгу іконографічну проробку, апелюючи до сакрального символізму східного середньовіччя, з виходом на християнські символи риби, птаха, грона і переплетеної лози в українській обрядовості. Володимир, відтворюючи у цій скульптурі у деталях орнамент іслімі [Булатов М.С. Геометрическая гармонизация в архитектуре Средней Азии IX XV вв. Историко-географическое исследование. Москва: Наука, 1978. С. 277, 274–275.], поєднав не лише свої тривожні думки про сьогоднішній день. Протас з притаманною йому делікатністю віддав належне моїм студентським захопленням азійською архітектурою, зокрема Самарканда. У 2015 році, в Бурсі, організатори V Міжнародного симпозиуму Кузгуна Акара Хейкеля (Nilüfer Belediyesi 5. Uluslararası Kuzgun Acar Heykel Sempozyumu) оголосили конкурс на ескізи з доволі несподіваною темою «Совість».

Хоча Протасу не прийшлося до душі перспектива виконувати ескіз під такою загальною, однак бажання взяти участь у скульптурному пленері перемогло. Ключовою тезою для скульптури митець обрав відомий вираз І. Канта: «Совість — це Закон, що живе в нас самих». Він уявив собі внутрішнє Я людини як своєрідну Ананке, страждаючу від помилкових наших рішень і неправильних дій. Вільна за своєю суттю совість дуже соромиться дисгармонічних і аморальних учинків людини, проте зберігає надію на пробудження чеснот. Певним чином скульптор у розумінні образу торкнувся схоластичної дефініції «Synderesis» як вродженої моральної свідомості людини, що спрямовує її у бік добра. Однак за доби масової діджиталізації та домінуючої інформованості критерії моральності слабшають перед банальним прагматизмом суспільства споживання, а почуття провини й розкаяння трапляються дуже нечасто. Це означає, що моральна самооцінка як функція совісті у сучасному споживацькому суспільстві втратила пріоритетність. Тим часом внутрішній світ людини залишається полем боротьби егоїзму і альтруїзму, духовних і комерційних прагнень, усього

того, що в давньогрецькій міфології уособлювали дочки Геї — богині помсти Еринії, за Гесіодом; або, за Есхілом, — дочки Нікти. Есхіл ототожнював Ериній з мойрами, на що звернув увагу і Володимир (принаймні певні асоціації з образом Клото, крізь яку проступає нещадна Алект, в ескізі присутні). За допомогою Алект, людина вдосконалюється, ніби за ініціативною процедурою «літоболії» як внутрішнього очищення (додаткову інформацію до образу ескізу дає описання Елевсінських містерій, де існував звичай сакрального побиття камінням на честь двох критських дівчат Дамії та Авксесії, чиї імена вказували на Деметру і Персефону [*Лауэништайн Д. Элевсинские мистерии* / Пер. с нем. Москва, Энигма, 1996. С. 38.]).

В чому сенс наполегливої популяризації скульптором давнього міфу в сучасному світі? Протас цілковито поділяв точку зору М. Еліаде на міф: міф є моделлю і підмуром суспільного життя, базовою основою цивілізаційної культури не залежно від того відрізка лінійного часу, в якому ми живемо *hic et nunc* (тут і зараз), адже час та історія циклічні, а їхнім фокусом залишається абсолютна істина міфу. Тому ми живемо у міфі й міфом, лише змінюючи якість часового виміру як ціннісної шкали: переміщуючи свідомість від мирського, профанного, часу до священного абсолютного над-часу; від індивідуального масштабу патерну поведінки до суспільно-культурної самоідентифікації націй чи до загально-цивілізаційної моделі буття за архетипом відродження чергового циклу в контексті універсальних законів Всесвіту.

Скульптор був упевнений: міфологічні ландшафтні композиції завжди гармонійно вписуються у міське й природне середовище, бо логіка дії символізму міфу притаманна психіці людини, еволюційному руху цивілізацій, законам природи. М. Еліаде мав рацію, наполягаючи: новизна світу, до якої так завзято прагне сучасність, по суті опиняється лише переусвідомленням давньої системи цінностей, що отримує модернізовану інтерпретацію, іноді помилково роблячи рокировку і замість духовної мети обираючи уречевлений тотем. Втім справжня скульптура, ніби апофатичний текст-сповідь «несе у собі енергію нескінченного втікання від стадного (основаного на взаємній підлеглості) слова, хоча останнє прагне відродитися в тексті», і вона має уникати «топос політизованої культури» [*Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика*. Пер. с фр. Москва: Прогресс, 1989. С. 561.].

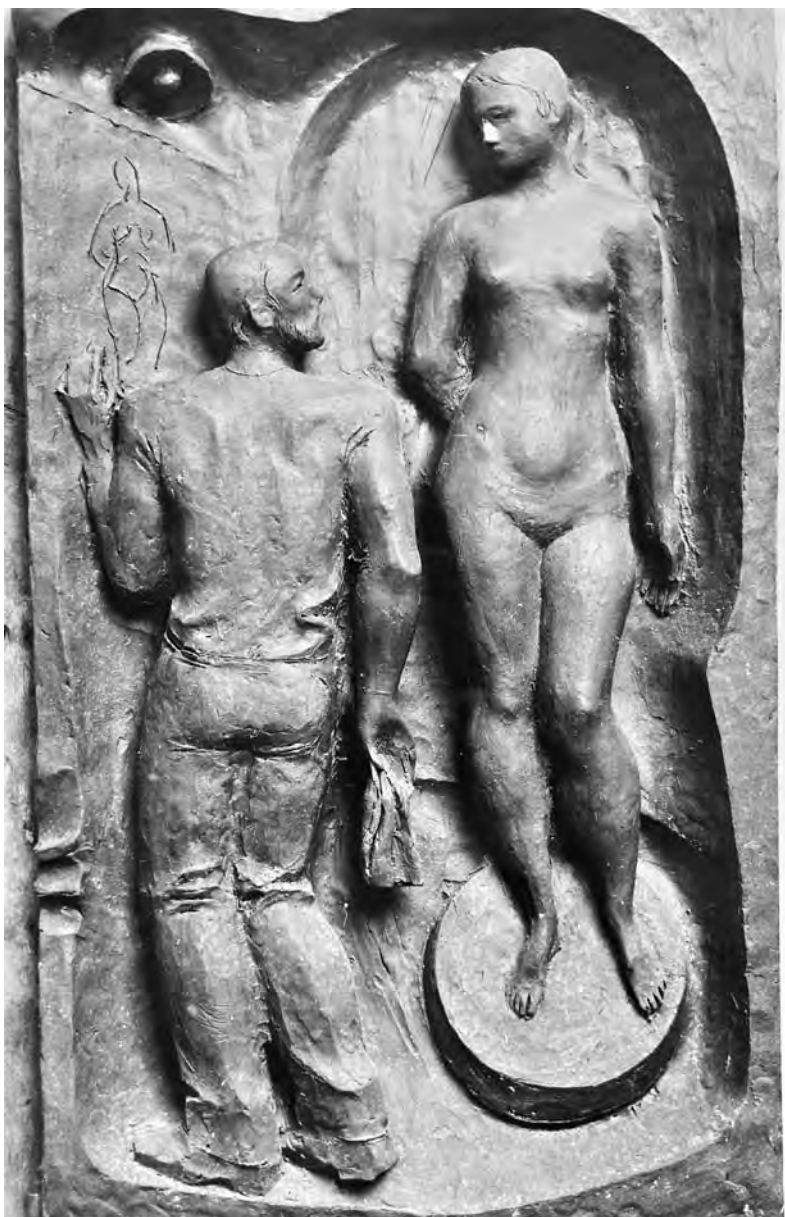
Протас доводив кожним твором: давньогрецькі міфічні герої, точніше їхній символізм, не втратив актуальності саме завдяки збере-

женню зв'язку зі світом людини, принаймні допоки людина ще належить природі. Лише необхідно нагадувати — про історію, коріння, що є водночас її духовними обріями. Адже оновити свій дух від хиб другорядних цілей та позбавитися тотальної кризи людство зможе лише поринаючи інколи у літургійний час — найвищої напруги та внутрішнього очищення. Мистецтво ж якраз і покликане допомогти перейти з рівня секулярно-лінійного часу на щабель істинної свободи абсолютного надчасу, що окрім естетичного почуття народжує в людині відлуння міфологічної свідомості.

Сутність людини, як і дух культури цивілізації, перебувають, вітально оновлюються і розквітають виключно в літургійному сакральному часі, де вони вдосконалюються повсякчас, маючи за зразок модель дії героїв священних наративів, чиї архетипальні вчинки демонструють щасливу можливість доторкнутися до Великого Часу нескінченності. Сучаснику, відповідно, конче необхідно проявити наполегливість *Kunstwollen* і наново відкрити міфологічний символізм мистецтва, в якому вкорінені духовні джерела творів Володимира Протаса.

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО РОЗДІЛУ I

Рання творчість



Рельєф «Художник і модель». 1982



Ранок. Торс. Мармур. 1983



Фрагмент композиції «Художник і модель». 1983



Ветерани. Вапняк. 1984



Портрет сучасниці. Гіпс тонований. Початок 1980-х



Віраж. Водні лижи. Бронза. 1983



Теніс. Бронза. 1986



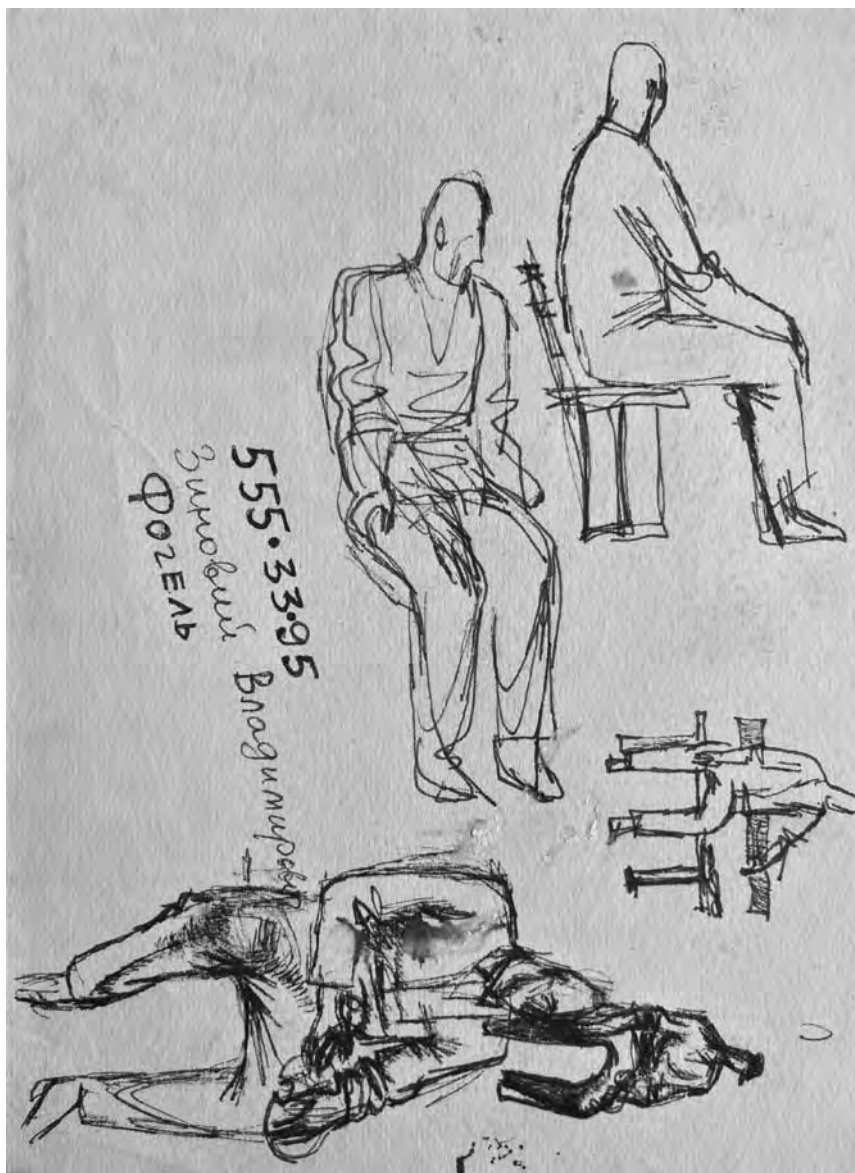
Цирк. Оргскло, граніт. 1983



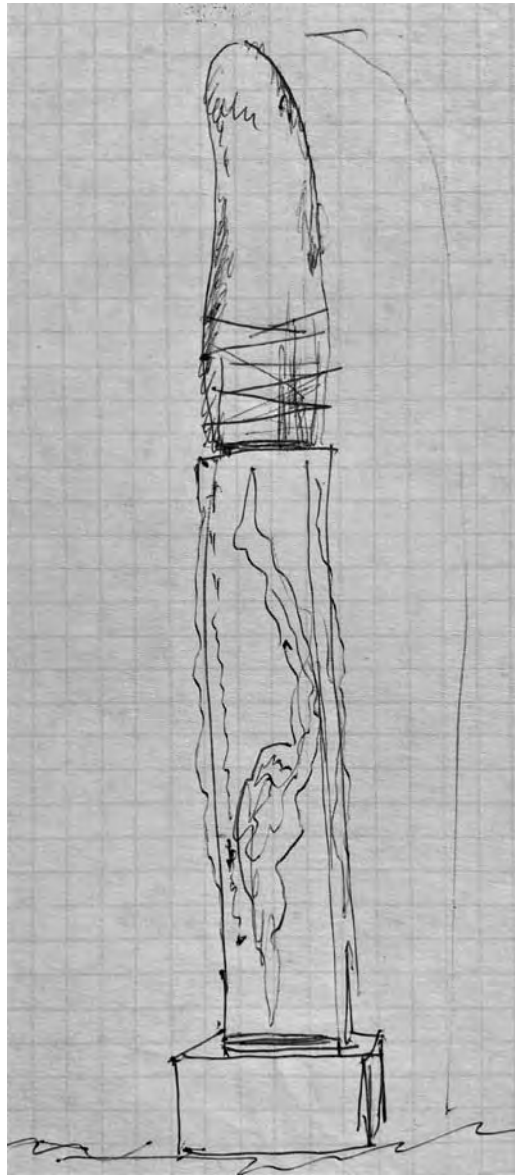
Сталевар. Чавун, оргскло. 1984



Портрет Джавахарлала Неру. Гіпс, тонування.1984



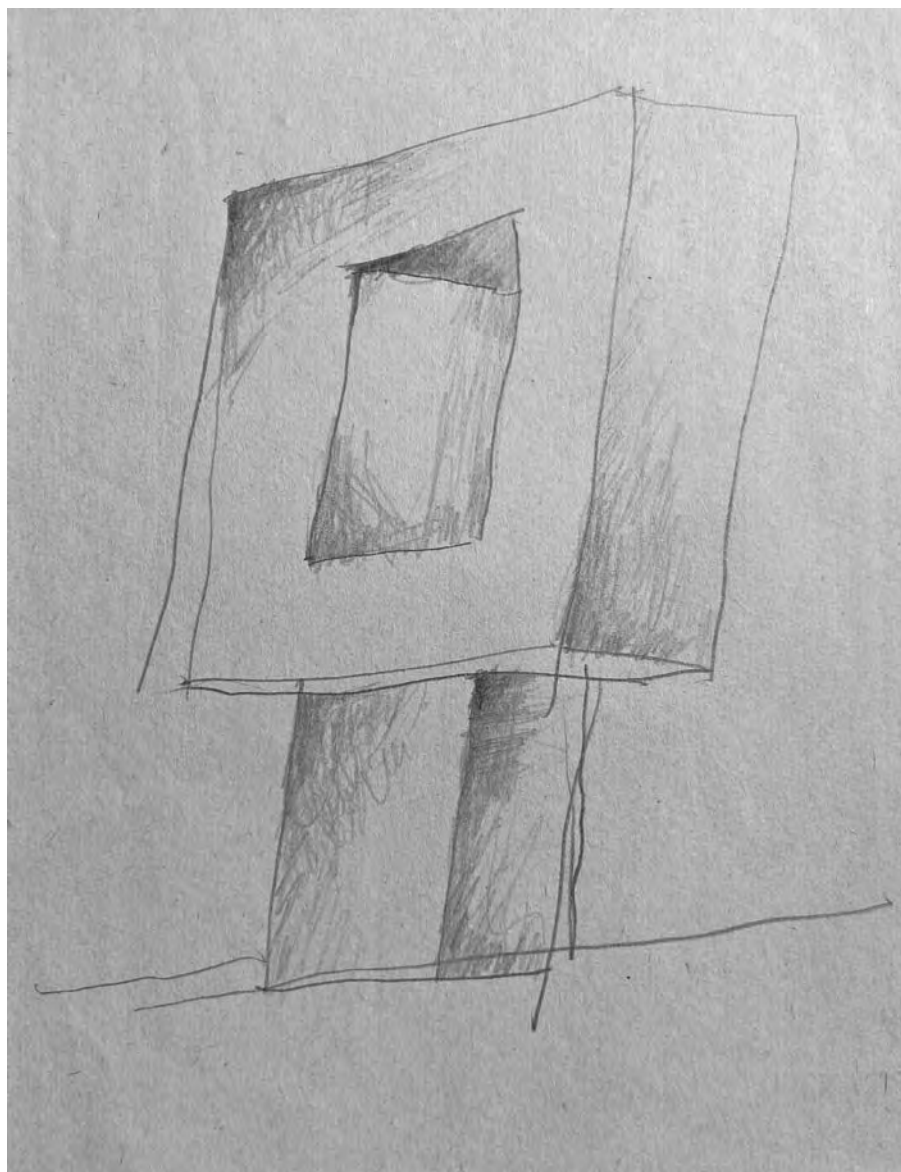
Шкіц/ескіз до фігури композиції «А. Матісс». 1986



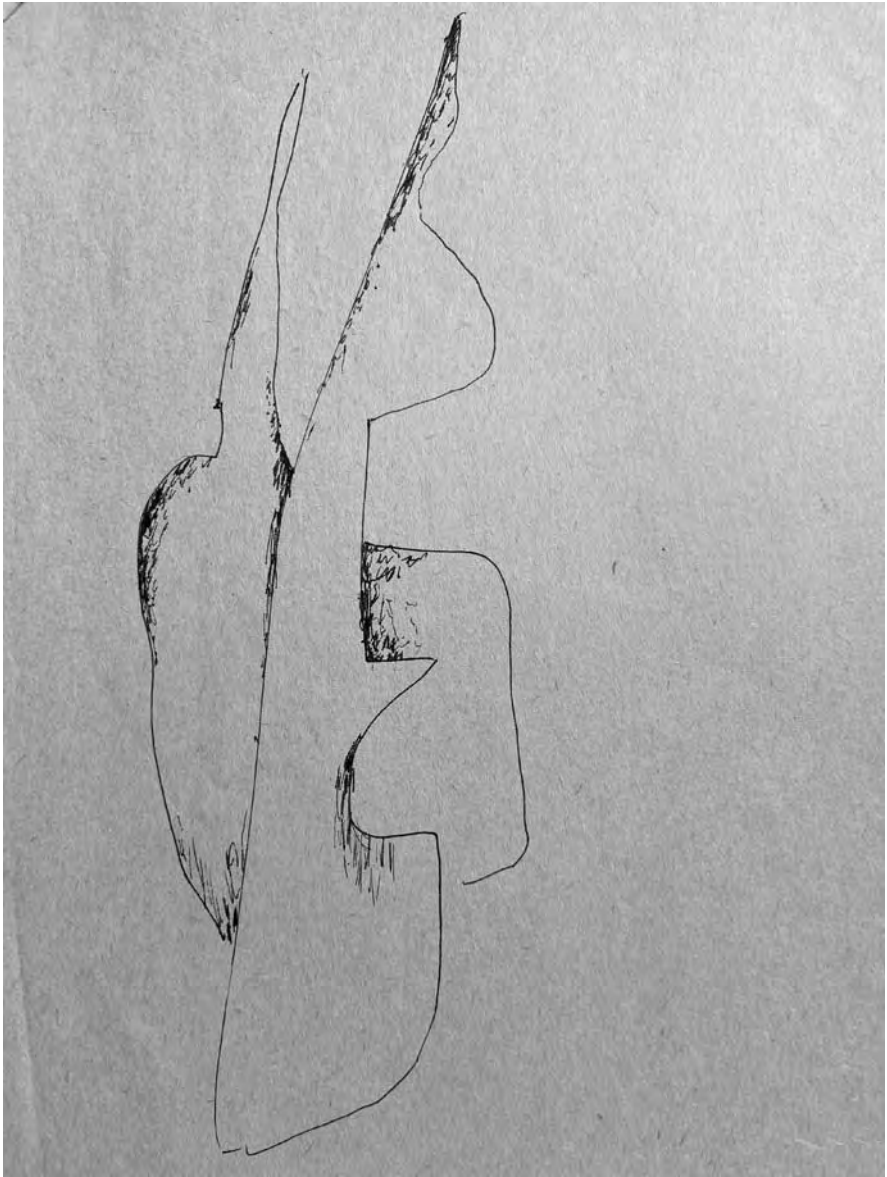
Шкіц/ескіз для ландшафтної композиції
в Олесько «Народження Афродіти». 1996



Шкіц для ландшафтної композиції в Івано-Франківську «Діана».
1998



Ескіз для нереалізованого проекту
ландшафтної композиції. 1990-ті



Ескіз для нереалізованого проекту ландшафтної композиції.
1990-ті



Ескіз парної композиції «Казки Шахразади»
(не реалізований). 1996

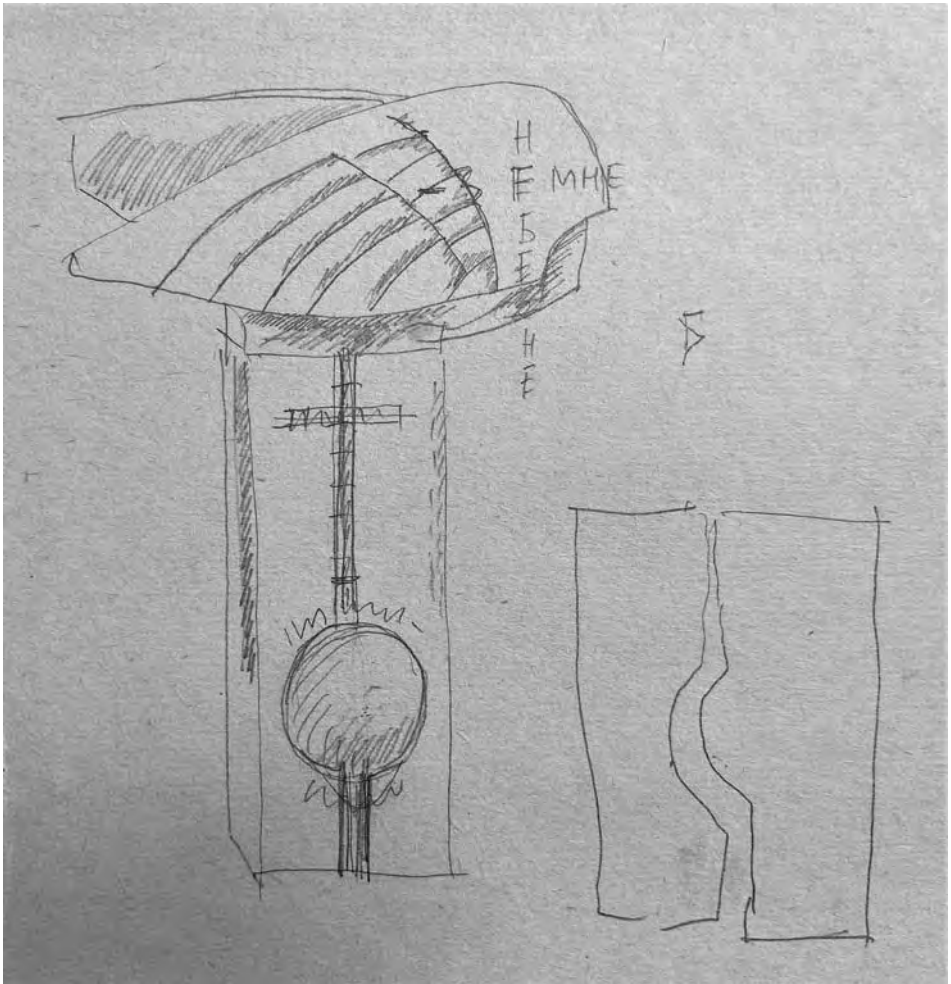




Ескіз ландшафтної композиції «Камена».
Пластлін. 2010



Ескіз ландшафтної композиції «Олень», 2011



Небесне та земне, ескіз втраченої під час ремонтних робіт композиції, встановленої 1992 року на території Києво-Могилянської академії.
Перша премія Міжнародного скульптурного симпозиуму в Києві



Ескіз до Портрета А. Модільяні. 2010

Ескізи



Хвилі часу. Гіпс. 2010





Єва-Помона. Гіпс. 2011





Сни Старого міста. Пластилін. 2017



Геба. Гіпс. 2015



Мойра (роботу втрачено). Пластилін. 2015



Ніка. Пластилін. 2010



Птах миру. Гіпс. 2016



Час. Гітс. 2016



Спляча Єва. Гіпс. 2017–2019



Мавка. Гіпс. 2017–2018



Мелодії Універсуму. Гіпс. 2017



Гестія. Гіпс. 2010



Ранок. Пластилін. 2017

Рельєфи



Бенкет Діоніса і Аріадни. Гіпс. 1996



Декоративне панно. Гіпс. 2009

Викрадання Європи.
Бронза. 2001.
Ліва частина Триптиху рельєфів
«Міфи Елефсіну»



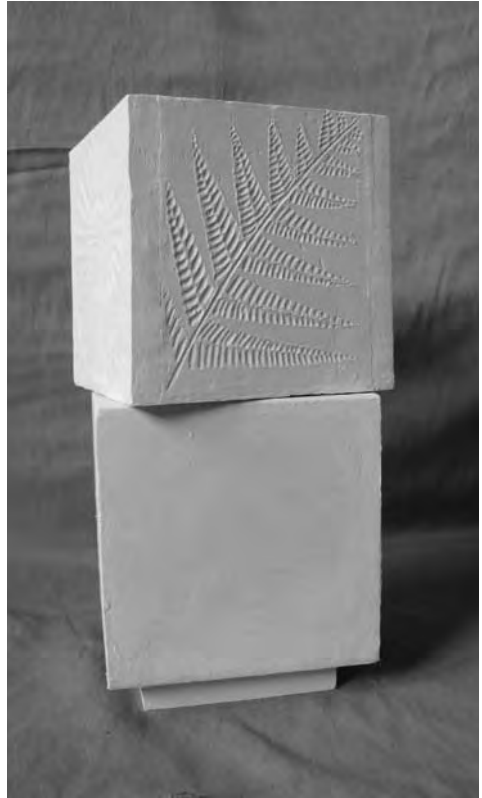
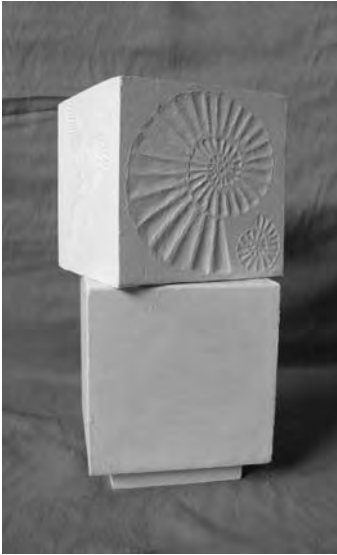
Леда і Лебідь. Бронза. 2001.
Права частина триптиху рельєфів «Міфи Елефсіну»



Народження Афродіти. Бронза. 2001.
Центральна частина Триптиху рельєфів «Міфи Елефсину»



Музи Трої. Залізо, зварювання. 2019. Краматорськ



Сліди часу. Гіпс. 2015

Міфологія



Викрадання Європи I. Кераміка. 1986



Торс. Марина. Граніт, кубинський мармур. 1989



Вітер Азії. Граніт. 1989



Орфей. Граніт. 1991



Амазонка. Мрамур. 1991



Амазонка II. Мармур. 1992



Падіння Люцифера. Граніт, мрамур. 1993



Втрачена цнотливість. Персефона. Мармур. 1993



Мовчання Ісїди. Мармур, гранїт. 1993



Акваріум. Мармур, скло, малахіт, метал, пластик. 1993



Прометей. Граніт. 2011



Світло Тіні. Мармур. 1994



Містерії Апіса. Мармур. 1994–1997



Леда і Лебідь. Мармур. 1995



Ніч. Бронза. 2000



Флора. Бронза. 1996



Ескіз паркової скульптури «Артеміда»
(встановлена на території приватного маєтку в Осокорках,
бронза, камінь). 2001



Народження Афродіти. Мармур. 2002



Ледя і Лебідь. Мармур. 1999



Теллус-Гея. Мармур. 2002.
(Перша премія Всеукраїнської Трієнале Скульптури '2002)



Богиня ранкової роси Герса. Бронза, мармур. 2003



Пісня. Німфа. Мармур. 2004



Кора. Мрамур, граніт. 2003



Викрадання Європи. Бронза, мармур. 2003



Селена. Бронза, мрамур. 2003



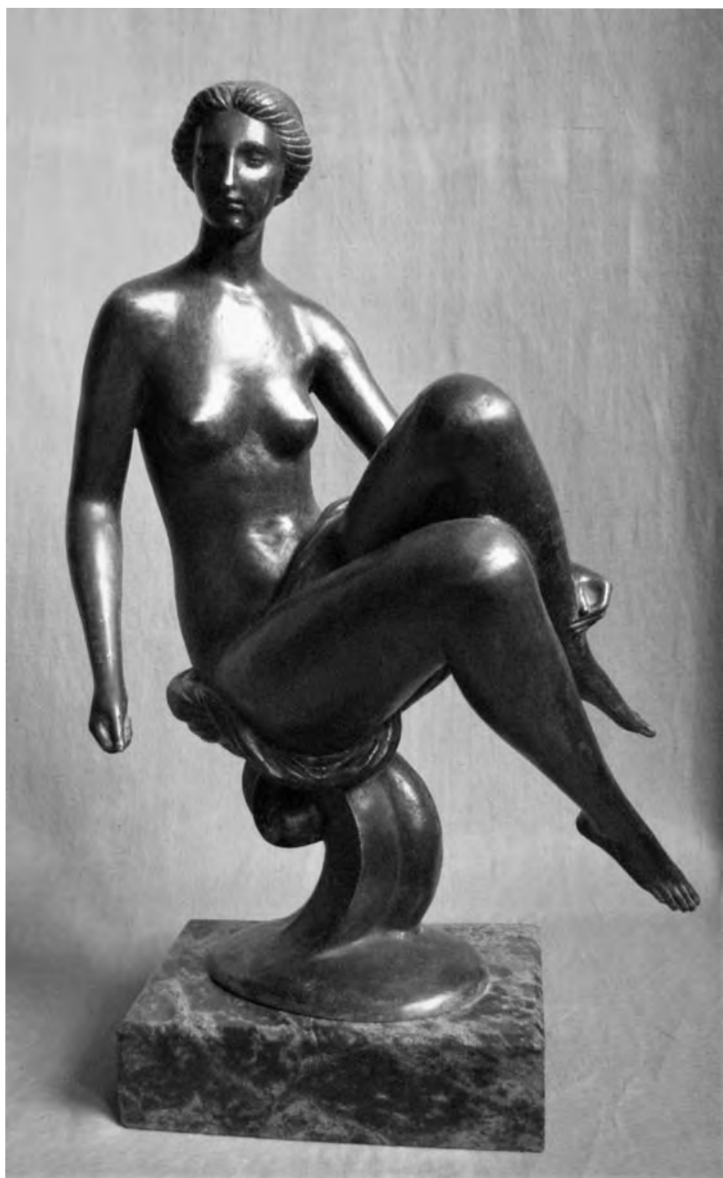
Ранок. Бронза, мармур. 2005



Клото. Бронза, граніт. 2006



Прогулянка Прозерпіни. Бронза, мармур. 2006



Рівновага. Наяда. Бронза, мармур. 2006



Сон. Алебастр. 2015



Ландшафтна композиція «Равлик». Пісковик. 2020



Ландшафтна композиція «Равлики». Пісковик. 2011



Ландшафтна композиція «Народження Янгола».
Пісковик. 2007–2011

Симпозіуми



1992. Учасники Першого міжнародного симпозіуму в Києві
Ю. Кудрявченко, Ю. Синькевич, Рут Макклєннан (Единбург,
Великобританія), В. Протас, О. Владимиров, В. Клоков,
Джон Вайдмен (Бруклін, США).



1987. Тростянець. Викрадання Європи. Дуб



1986. Бішкек (тоді: Фрунзе). Киргизія. Викрадання Європи. Мармур



1988. Сізіф. Граніт. Київ. Всесоюзний скульптурний симпозиум.
Експозиція в парку «Володимирська гірка».



1996. Народження Афродіти. Експозиція в парку «Одеський замок»



1999. Діана. Івано-Франківський скульптурний симпозиум



2002. Дріада. Кременчук



2005. Клото. Гурзуф. АРК. Експозиція на Набережній



2008. Еврінома. Партеніт. АРК. Експозиція на Набережній



2007. Егерія. Канів



2008. Мотря. Батурин



2009. Діана. Буча



2009. Єва. Донецьк



2008. М. В. Гоголь. Полтава



2013. Леда і Лебідь. Донецьк



2013. Дріада. Донецьк



2013. Сон Сирени. Херсон

2014. Анатолія (Жінка у хвилях).
Туреччина. Денизлі



2020. Сирена. Передчуття. Львівщина.
Селище Стрілки. PARK3020



Розділ II

ПОРТРЕТНИЙ ЖАНРУ ТВОРЧОСТІ В. ПРОТАСА

Один уже роздум про хід часу, про тлінність нашого життя і наших справ, сумне чи відважно радісне, означає якесь очищення і випробування, звучить у сум'ятті наших днів ясно і невблаганно, немов камертон, і показує нам, наскільки відступили ми внутрішньо від чистої настройки, від нашого місця в світовій гармонії. Добре час від часу прислухатися до цього камертону. Добре навіть тоді, коли це присоромлює нас і б'є по нашому самолюбству.

Герман Гессе.

Слово в першу годину 1946 року. 1946

Упродовж 1980–1990-х років, поки комп'ютерні технології не змінили людину та образ її життя, творча еліта полюбляла згадувати тезу Й. Бродського, що «людина є продуктом того, що вона читає», й цілковито поділяли думку А. Азімова про те, що ніщо не замінить книгу у майбутньому, бо ніщо не може замінити її в минулому.

Тоді митці читали і читали багато. Володимир Протас не був виключенням. Побачити митця в його майстерні якщо не за роботою, то із розгорнутою книгою в руках, було звичною справою. Він мав тут невелику бібліотеку і зміст її постійно змінювався — фоліанти з'являлися ніби нізвідки й так само зникали. Досить бурхливо потік книг в майстерні циркулював за часів «перебудови» — потроху знімали табу з архівів «спецхрану», з-за кордону привозили розкішні мистецькі видання й каталоги виставок. Безумовно, сучасник не міг не цікавитися скульптора — портрети знайомих і колег мали свій усталений простір у його творчому досвіді. Особливу шану Володимир віддав Юлію Львовичу Синькевичу, виконавши 1988 року композиційний портрет свого старшого колеги у бронзі. Однак найвищу цінність мав для Протаса історичний портрет, адже, на його думку, без історичної пам'яті культура сьогодення втрачає свою сутність, як і можливість на гідне майбутнє.

Отже, наприкінці 1980-х років Володимир Протас поступово приходить до думки, що створенні ним портрети утворюють щось на кшталт портретного циклу, проте тоді він ще не усвідомлював, що з того вийде і як назве ту серію. Він просто захоплювався видатними особистостями, вважаючи, що без їхньої творчої діяльності й витонченого світовідчуття наш світ, і зосібна його власний, був би блідим, безцільним і нудним.

В історичному портреті Володимир зробив чимало, а планував ще

більше. Зокрема він розпочав іконографічні студії над портретом В. Татліна, придивляючись до світлини, де митець із бандурою. Він планував звернутися до В. Горовиця, продовжуючи лінію портретів музикантів і композиторів, де вже був І. Стравінський; зокрема у Facebook абсорбував концерти, де В. Горовиць виявив свій унікальний виконавчий хист піаніста. У своїх роботах Протас мав намір протиставити усім сучасним вивертам, за якими приховують зазвичай невміння суто факхово й глибоко втілити образ героя, свій талант досконалого психолога-портретиста, який за формальними навичками здібний тримати пластичну масу живою, дихаючою, не втрачаючи портретної схожості. Водночас він завжди схоплював неповторний емоційний настрій, миттєвий ефект, що вичерпно характеризував людину. В інституті тим секретам не навчають, радше за все то були його індивідуальні життєві університети. Саме тому йому блискуче вдавалися портрети людей, яких він дуже добре знав (Ю. Синькевича, допризовника В. Волосенка, скульптора Г. Нікуліна, каменотеса Левківського чи закрійника Гриші тощо).

Протас міг відчутти той одухотворений принцип в людині, про який говорив І. Кант: «Те, за допомогою чого цей принцип оживляє душу, матеріал, яким він для цього користується, — це те, що доцільно призводить душевні сили в рух, тобто в таку гру, яка сама підтримує себе і навіть збільшує сили для цього», «цей принцип є не що інше, як здатність втілення естетичних ідей», тобто «те уявлення, яке дає привід багато думати, адже між тим ніяка певна думка, тобто ніяке поняття, не може бути адекватним йому і, отже, жодна мова не в змозі повністю досягти його і зробити зрозумілим. — Неважко побачити, що така ідея протилежна ... ідеї розуму, яка, навпаки, є поняттям, якому ніяке споглядання (подання уяви) не може бути адекватним» [Кант *И.* Критика способности суждения. Санкт-Петербург: Наука, 2006. С. 243, 244.]. Відсутність принципу одухотворення доволі часто зустрічається у митців, що, подібно школярам, педантично відтворюють реалістичне зображення, але за симетрією форм і правильним анатомічним веризмом забувають про необхідність втілення особливого духа, без якого мистецький твір залишається мертвим.

Для мене суть подібних тверджень розкривалася щоразу, коли я дивилася в мережах зокрема роботи скульптора Олексія Леонова, учня майстерні В. Швецова (НАОМА), який, начебто, володіє формою, прагне до втілення глибоких духовних ідей, є шанувальником вчення Рерихів,

але чомусь кожна його скульптура виявляється механічно стерильною — її позбавлено того животворного духу, що власне і робить скульптуру живою. Що б собі за благу мету не ставив розум, він неспроможний допомогти митцю, якщо на кінчиках пальців той не має трансцендентного вогню духу.

Тому проблема сучасних скульпторів — у функціональній наявності (точніше її відсутності) специфічного органу, яким душа має відчувати, і який, вочевидь, з часом атрофувався у молодій генерації митців. Механістично байдужим виявляється не лише абстрактне contemporary, але й традиційно фігуративне мистецтво.

Тим часом (якщо не втрачати відповідальності перед майбутнім, яке може і не прийти), маніфестуючи свою квазі-сучасність, митці не мають забувати прості істини, що «естетичне суб'єктивно пов'язане зі свідомістю надчуттєвого»: «Естетична ідея не може стати пізнанням, адже вона є спогляданням (уяви), для якого ніколи не можна знайти адекватного поняття. Ідея розуму не може стати пізнанням, позаяк вона містить в собі поняття (про надчуттєве), якому ніколи не може бути дано відповідне споглядання» [Там само. С. 245, 268.], тобто естетична ідея є невимовним уявленням, вона не піддається вербалізації, концептуалізації, тоді як розум неспроможний осягнути глибини внутрішнього споглядання уявою. Тому, коли Протас стикався з подібними порожніми техно-виробами, його естетичне відчуття потерпало від болювого ефекту, що він на фізичному щаблі намагався здолати. І не у одного нього була така реакція. О. Босенко зазначив, що люди звикли до маніфестації концепцій, на крайній випадок «фабули і сюжету», позаяк «здебільшого тепер домінує прийом, стиль, манера, а не особистість»: «Сенс залежить від ситуації. Повернення до схоластики. До сурогатів визначень. Байдужість сенсу, функція копії ..., що властиво сучасному мистецтву, яке, намагаючись стати безпосереднім, прагне сховатися у несвідомому. І тут потрапляє в трясовину фрейдизму. Воно стає блювотно-фізіологічним» [Босенко А. Свободная атональность. Институт проблем современного искусства НАИ Украины. Киев: Феникс, 2020. С. 104, 105.].

Через те так тяжко відвідувати «сучасні» експозиції виставок, які безжально вампіризують енергію глядачів, нічого не пропонуючи натомість.

КООРДИНАТИ ПАМ'ЯТІ: ПОРТРЕТНИЙ ЦИКЛ ТРИВАЛІСТЮ В ЖИТТЯ

В останні роки розвалу СРСР кожна мистецька виставка, де занадто відчувався подих соцреалізму, отримувала серед відвідувачів образливий ярлик «маніфестації поголів'я». Експозиції справді рясніли портретами героїв соціалістичної праці, переможців соцзмагань з виробництва, типових представників галузевих наукових чи освітніх сфер діяльності. Через те, до речі, назву звітних виставок «Земля і люди» публіка переінакшувала на «Земля і глина», адже будь-який тематичний профіль експозицій представляли подібні, немов близнюки, численні портрети політиків, металургів, селян, шахтарів, воїнів Другої світової, науковців тощо.

Серед тих українських експозицій початку-середини 1980-х років я вперше помітила дуже прості й невибагливі жіночі портрети: в них не було демонстрації «типових рис будівника комунізму», як і жодної нарочитої відстороненості «тихого» мистецтва 70-х, що ховала людину від світу і навколишньої реальності в глибинах роздумів ніби у футляр. Натомість жіночі портрети у виконанні Володимира Протаса були саме жіночими, відвертими і беззахисними, примушуючи згадувати: «Ми не лукавили з тобою, / Ми просто йшли; у нас нема / Зерна неправди за собою. / Ходімо ж, доленько моя!» (Т. Шевченко).

Мене навіть спантеличила така щирість — я відчула думки героїні портрету, яка мріяла про особистісне щастя, про обрану працю, що несе добро людям. Такими були «Портрет художниці» (1984), «Сільська вчителька В. Пархоменко» (1984), «Жіночий портрет» (1985)... Технічно досконало виконані. Потім з'явився мармуровий торс «Ранок» (1983), бронзові композиції на тему спорту: «Віраж. Водні лижі» (1983–1984) і «Теніс» (1986). Володимир тоді повернувся з Пітера й почав працювати, отримавши тимчасовий притулок у майстерні по вулиці Дашавській у Ю. Синькевича. Юлій Львович був особисто знайомий

із А. Дьомою, в якого навчався Протас у «Мусі» і який «замовив слово» за свого протеже.

За тогочасною практикою Володимира відправляють у відрядження на Запорізький металургійний завод, де для Музею «Запоріжсталь» він виконує композицію «Сталевар» (1984, оргскло, чавун) та «Портрет ударника» (гіпс). І вже наступного року, отримавши майстерню у провулку М. Рильського, приступає до жаданої активно-творчої роботи, виставляючи численні портрети сучасників, а також й історичний портрет. Практично всі ті роботи з виставок закупає Спілка художників і Міністерство культури.

«Анна Ахматова» (1987) і «Олександр Блок» (1985, 2007)

Вже у другій половині 80-х у пластиці Протаса була відчутна особлива ідеалістична делікатність розкриття «правди життя» без нав'язливого присмаку документалізму, бо фахові навички скульптора не декларувалися, а слугували лише засобом максимального розкриття сутності образу. Він завжди вимагав від себе максимально точного знання анатомічно-архітектонічних нюансованих особливостей композиції, але врешті-решт прагнув того, аби пластика лунала цілісною гармонійною музикою, без жодного натяку на кров і піт підготовчого періоду. Власне такою «музичною» стала пластика бронзового портрета О. Блока 1985 року. В цьому влучному інтонуванні ховалася сутнісна істина чимало тих, хто добре знав Блока, казали про «сейсмографічний слух» поета, помножений на гіпертрофовано правдиве сприйняття світу та людей. Через те Блок навіть міг відмовитися виходити на сцену виступати, якщо у залі були неприємні йому персони.

Дехто із сучасників зауважував, що обличчя поета завжди нагадувало завмерлу маску, хоча усі знали глибоку його вразливість, яка ледь помітно «тремтіла біля рота, під очима». Скульптор намагався уявити ту мелодію, що формувала настрої і внутрішнє світосприйняття Блока, адже поет стверджував, що завжди слухав і чув простір, навіть події оцінював з позицій їхньої музичності. Протас обрав дуже просту, але характерну композицію: поет сидить на стільці у звичній елегантній позі із закинутою ногою на ногу. Ретельно продумані головні пластичні акценти: стривожена «маска» обличчя із застиглим поглядом, нервові тремтіння пальців рук, що ніби перебирають кла-

віші фортепіано. Та ключовою тут є риса, підкреслена, зокрема, М. Волошиним, який побачив в обличчі Блока «ясний і холодний спокій, ніби мармурової грецької маски» бездоганних пропорцій, що неквапливо відтворює ритм віршів «рівним, матовим голосом», декламуючи «ніби ряд гіпсових барельєфів», й ця «гіпсова барельєфність надає особливої ваги і скромності» образу поета-мрійника, який «випав з моди», але продовжує дотримуватися культу Прекрасної Дами [Волошин М. А. Путник по вселенным. Сост., вступ. ст. В. П. Купченко и З. Д. Давыдова. Москва: Советская Россия, 1990. С. 185, 186.].

У пізній версії цього портрету (2007) Протас вирішив відмовитися від домінанти «музичної» узагальнюючої пластики і таємнича аура поетичного світу відступила разом із надламаним жестом рук, динамічною напругою розвороту всієї постаті, нівелюючи той трагічно-напружений стан поета, в якому він застигав, ніби онімівши від гулу наближення катастрофи.

Змінивши певні деталі — пророблені шнурки, зміна модерного стільця в душі шинуазрі на звичайний, ніби з аудиторій робітничих факультетів, опрацьована психологічна характеристика образу тощо — скульптор фактично позбавив роботу того неймовірного піанізму і звузив масштаб образного звучання. Сам автор вважав вдалішим саме другий варіант.

Щоправда, подібна версія портрета теж мала свою логіку: оробітничення аристократичної поезії у випадку з Блоком не увінчалось успіхом, муза його залишила. Тож скульптор змінює й образну трактовку портретних рис Блока, де мелодійне авангардне узагальнення об'ємів поступається місцем сецесійній неокласиці. Це фактично зовсім інший портрет Блока, але з часом змінився й сам автор портрета, для якого, однак, пієтет перед знаковими посталями Срібного віку залишився незмінним.

Подібне толерантне балансування поміж двох стильових парадигм, ніби поміж символізмом і акмеїзмом, відчутно і в портреті Анни Ахматової, де ледь помітно модерністично-кубістичне асиметричне формотворення толерантно поєднане з романтизованим тлумаченням її образу, де рефрен еліпсоїдних та діагональних ліній — складки тканини, ніжки столика, нервово-плинні пальці рук, різні характерні профілі, просторові цезури і обрис фігури... — створюють емоційну напругу містичного заклинання, так що буквально відчуваєш поетично-мелодійну ритміку ахматівського вірша:

Ты куришь черную трубку,
Так странен дымок над ней.
Я надела узкую юбку,
Чтоб казаться еще стройней»

(1913)

«Ржавеет золото и истлевает сталь,
Крошится мрамор, к смерти все готово...
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней царственное слово.

(1945)

Постать Анни Ахматової була для Протаса особливо близькою не лише царственным символом модерністських літературних напрямів, зокрема акмеїзму. Вона поєднувала собою три дорогих для скульптора міста — Одесу, Київ та Пітер, — а в її тяжкій долі він вбачав свою. Так само не мав власного дому і боровся з постійними злиднями, до нестями, як М. Гумільов, закохався ще у художній школі у свою майбутню дружину Наталку Захарченко, за якою поїхав вчитися до «Мухи». Усі історії, що зберігала і переповідала петербурзька інтелігенція з невідомого широкому загалу життя поетеси, він жадібно запам'ятовував і перетворював на поживний ґрунт, на якому зростали його творчі задуми.

Окремою темою Володимир виділяв стосунки А. Ахматової з О. Блоком, про що сама поетка вперто мовчала. Коли Протас ліпив їхній парний портрет, то цілковито поринав в атмосферу особистісних пристрастей героїв, розчиняючись в них до останку. Саме наприкінці 80-х я, познайомившись із Володимиром Протасом, на власні очі змогла побачити весь таємничий процес створення тієї композиції, яку, на превеликий жаль, так і не переведено було, хоча б, у гіпс. Композиційно портрет вирішувався на різновекторному перетині — ставало зрозуміло, що стосункам від початку не судилося скластися. Таємниця тих складних взаємин і досі залишається не розкритою. Проте скульптор, зображуючи Ахматову в кріслі з шаллю, намагається упіймати і втілити задушливий щемливий біль нездійснених відносин двох творчих особистостей. Блок із «пристрасно-безпристрасним» обличчям задумливо «закрився» у собі, схрестивши на грудях руки, стоячи за кріслом Ахматової. Така поведінка, потужний магнетизм поета, як власне все образне рішення, що синтезує натуру

Блока, відповідає опису, залишеному К. Чуковським: «його тяжкий смуток стає ще тяжчим і ніби назавжди придавив його. Губи зблідли й стиснулися. Очі стали похмурі, суворі й вимогливі. Обличчя стало здаватися ще більш нерухомим, застиглим» [Чуковский К. И. Собрание сочинений в 15 томах. Том 5. Москва: Агентство ФТМ, 2012. С. 153, 156, 157.]

Найбільше невинуватий правдолюб Олександр Блок не сприймав буржуа, називаючи їх мавпами, шлаком, пошляками, тому він чекав і боявся свого передчуття глобальної катастрофи. Протас, переживаючи щось подібне напередодні 1990-х років, мусив створити «прохідний» гіпсовий портрет поета, який слугував, разом із посмертною маскою, допоміжною іконографічною студією.

Дивним чином стали передчуття Блоком загибелі людства та культури в прийдешній історичній катастрофі віддзеркалилися і на його відносинах з Ахматовою, і вплинуло на долю цього парного портрета, якому не судилося зберегтися.

Хай там як, але коли врешті було офіційно дозволено друкувати вірші Анни Ахматової, і зокрема її «Реквієм», Протас не залишився осторонь і віддав свою глибоку шану цій людині своїм доволі скромним, але щирим портретом, який одразу закупила Спілка художників СРСР. Образ поетки пронизаний відчуттям самотності, змушуючи пригадати слова К. Чуковського: «... у черзі за гасом, оселедцями, хлібом, навіть у переповненому жорсткому вагоні, навіть у ташкентському трамваї, навіть у лікарняній палаті, набитій десятком хворих, усякий, хто не знав її, відчував її “спокійну важливість” і ставився до неї з особливою повагою, хоча трималася вона з усіма дуже просто і привітливо, на однієї нозі. <...>... вона була безпритульним кочівником і настільки не цінувала майна, що охоче звільнялася від нього, як від тяготи. <...> Не розлучалася вона тільки з такими речами, в яких була відображена для неї пам'ять серця. То були її “вічні супутники”: шаль, подарована їй Мариною Цветаєвою, малюнок її друга Модільяні, перстень, отриманий нею від покійного чоловіка, — всі ці “предмети розкоші” тільки сильніше підкреслювали убожество її повсякденного побуту, обстановки <...> То була звична бідність, якої вона навіть не намагалася позбутися» [Там само. С. 196.]

Анрі Матісс» (1987)

У 1986 році Протас починає працювати над бронзовим портретом «Анрі Матісс» У процесі роботи Володимира схвилював момент, який став визначальним для образно-композиційного вирішення портрета. Йдеться про слова митця стосовно свого останнього витвору: «Капела для мене — кінцевий підсумок роботи всього життя і завершення величезних, важких, щирих зусиль. Не я обирав собі цю роботу, доля визначила мені її в кінці мого шляху, моїх пошуків, і в Капелі я зміг об'єднати і втілити їх» [Матісс А. Статті об искусстве. Письма. Переписка. Записи бесед. Суждения современников / Составитель Е. Б. Георгиевская. Москва: Искусство, 1993. С. 39.]. Чи міг Протас тоді відчувати і свій майже подібний сценарій прощання зі світом і творчістю? Для молодого скульптора, який лише розпочинав творчий шлях, подібне усвідомлене сприйняття митцем останнього свого проєкту, мабуть стало символом саможертвовного служіння справі життя. Вже після смерті Володимира, розбираючи його книги, я натрапила на його улюблений двотомник Луї Арагона про Матісса, де крім закладки на фотографії, що стала основою портрета [Арагон Л. Анри Матисс. Роман. Москва: Прогресс, 1981. Том 2. С. 104.] і Протасового малюнку пошуку правильного анатомічного положення фігури Матісса під «куполом» просторово-об'ємного плаща, інша закладка фіксувала ставлення митця до власного фізичного болю, позаяк «А. М. не любляв демонструвати, що в ньому відбувається»: «Чи помітили ви, що серед безлічі зображень людини, створених нею протягом життя, немає жодного, де б її біль було видно? Він і сам був таким, як його живопис. І коли раптом біль наздоганяв його при мені, все було так миттєво, він так миттєво приховував його, що я мусив робити вигляд, буцімто не помітив напруження, що проступав на його обличчі» [Арагон Л. Вказ. твір. Том 1. С. 113.].

Слова Арагона, присвячені Матіссу, маю тепер повторити по відношенню до Володимира Протаса: «Він працює ніби дихає. ... Йому в цьому світі не потрібно нічого, крім того, що слугує його праці. Він не знає, що таке жити як ви чи я: він працює. Усі його думки навіть в часи відпочинку сконцентровані на роботі, на його роботі» [Там само. С. 189.].

«Володимир Маяковський» (1986–1987)

Протас всією душею прагнув істини, не приймаючи поблажок і індульгенцій, погоджуючись з тезою, що коли доба не вирізняється чеснотами, а ти сам не вписуєшся у її малюнок, і коли навколишні події і речі не сумісні з твоїм світосприйняттям, то тим паче ти маєш бути гранично щирим в мистецтві, як і в житті. Тому й до портретного мистецтва ставився з особливим трепетом, довго і неквапливо вивчаючи історію життя обраного персонажу, намагаючись зрозуміти сутність людини і мотивацію її вчинків. Так в його творчості виникає портрет «Володимир Маяковський» (1986–1987). А дуже красномовний «характерний» момент в житті поета був обраний не випадково: він розкривав вируючий у Маяковському вибуховий дух протиріччя. Йдеться про те, що І. Репін, зачарований «натхненою» шевелюрою поета, запропонував йому позувати в Пенатах для портрета, хоча на дух не сприймав футуристів. Той погодився, але приїхав до Репіна з поголеною головою. Тож портрет не «відбувся», на превеликий жаль Іллі Юхимовича [Чуковский К. И. Собрание сочинений в 15 томах. Том 5. Москва: Агентство ФТМ, 2012. С. 241.]. Історії, подібні до цієї, задокументовані К. Чуковським, траплялися с Маяковським упродовж життя.

Портрет фіксує усі ті перипетії, маючи добре іконографічне підґрунтя серед містких фотографічних і мемуарних матеріалів, які Протас досконало й сумлінно студіював. Але максимум уваги сконцентровано на образній трактовці, де ключовими можна вважати такі рядки Маяковського:

...Возьми и небо заново вышей,
новые звезды придумай и выставь,
чтоб, исступленно царапая крыши,
в небо карабкались души артистов

(Эй! 1916)

Дух спротиву обставинам і вимогам, внутрішня сповідальна щирість і через те беззахисність справжньої творчої людини, не позбавленої також і парадоксів, не могли не приваблювати Протаса в образі Маяковського. Так само як і таємниця його загибелі, що й досі має нез'ясовані факти. А ще всі, хто його бачив, звертали увагу на незвичайну виразність могутньої постаті, манери триматися, крокувати, майже дитячу відвертість поведінки.

Портрет Маяковського (який, до речі, маніфестував своє козацьке коріння: «Я — дедом казак, другим — сечевик...») у Протаса і є виразом особистісного «дзвону» поета, про який писав Ф. Шеллінг: «Магнетизм є втілення в чистому вигляді, як таке, і як нерозрізненість, лише оскільки він відмежований від тіла як форма сама по собі, абсолютна форма. Остання ж дана тільки в дзвоні, бо дзвін, з одного боку, є щось живе, для себе суще, а з іншого — є просте вимірювання в часі, але не в просторі» [*Шеллинг Ф. В. Философия искусства. Москва: Мысль, 1966. С. 192–193.*]. І саме цей дзвін «втілення єдності у множинність», що складає магнетизм образу поета, знайшов віддзеркалення у творчій субстанції самого скульптора, в його індивідуальному дзвоні магнетизму, що є також «відмежованим від тілесності, так би мовити, по-собі-сущим самого магнетизму». Відповідно і цей портрет, як інші твори Протаса, є «дзвоном як звучанням, що сприймається безперервністю, безкінечною течією звучання», в якому поєдналася множинність тонів, занурених у пластичну форму «живою само-стверджуючою множинністю»; і водночас — є спогляданням за ідеальним душі людини, де ритм форм, абрисів і ліній відтворює «ритм як величнішу естетичну силу» (Ф. Шеллінг), відому цивілізаційній культурі з античності, й ще раніше.

Маяковський був для скульптора взірцем самовідданої праці, його так само, як колись Репіна, захоплювала вибухова міць творчості молодого поета, що реформувала образотворче мистецтво, літературу новітньою ритмікою, розміром, лексикою і незвичним поетичним висловом. Протас, працюючи над образом, не став формально занурюватися в абстрактну чи спрощену конструктивізмом лексичну манеру, пропонуючи глядачеві увімкнути власну уяву. Натомість набагато складніше висловити сутність творчого обдарування Маяковського, використовуючи романтизовану неокласику, натякаючи на зауваження поетові Репіна: «який же ви футурист, ви — цілковитий реаліст».

Втім, Протас так само мріяв про майбутнє мистецтво, а отримавши це «майбутнє», — зрозумів що не приймає суцільного хаосу доби перемін. Володимир залишався абсолютно щирим і самовідданим в мистецтві, як і в звичайному щоденному бутті, він тримався того «Високого стилю», що вимагав від особистості «бути, а не здаватися», позаяк «Геній не потребує атрибутиці і афектації» (*М. Веллер*).

«Ігор Стравінський» (1987)

У 1987 році поряд з такими портретами як «А. Ахматова» і «А. Матісс», Володимир працює над композицією портрета І. Стравінського, збираючи іконографічний матеріал у закордонній літературі. Його увагу привернув шаржований малюнок П. Пікассо, зроблений у 1920 році, коли обидва митці співпрацювали над балетом «Пульчінелла». Стравінський на тому малюнку мав підкреслений, ніби маска Полішинеля, ніс і напружені, з яскравим психологізмом зціплені судомним переплетенням, пальці рук. Узявши за основу композиційне загострене рішення, Протас залишив поза увагою пікассівське шаржування в дусі комедії дель арте, позаяк планував створити образ з глибокою чуттєво-психологічною палітрою. Інтернету тоді не було і пошук інших джерел потребував багато часу і вдачі справжнього архіваріуса, оскільки крім ефектної картинки майбутньої скульптури, митець мав досконало вивчити усі характерні антропологічні особливості обраної персони. Таким чином, потрібно було додатково знаходити фотознімки композитора з різних боків (анфас, профіль, розворот у три з четвертю), засвоюючи особливість манери триматися... З-посеред іншого, хорошим довідковим матеріалом для скульптора послужили лейпцігське біографічне видання Michail Druskin «Igor Strawinsky. Personlichkeit. Schaffen. Aspekte» [*Druskin Michail. Igor Strawinsky. Persönlichkeit. Schaffen. Aspekte. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1976.*], відомий фоліант каталогу «Москва — Париж», виданий 1981 року [Москва — Париж. 1900 — 1930. Каталог выставки. Москва: Советский художник, 1981. Т. 1, 2.].

Мені тепер важко казати, чи знав Володимир, що композитор мав козацьке старовинне коріння (з роду Сулим, родинний герб Стравінських був дотичним герба гетьмана Івана Сулими) і тому наполягав на правильному написанні прізвища як «Сулима-Стравінські» [*Голод Ігор. Стравінський — українець, а не росіянин // Міст. 14 червня 2012. — URL <https://meest-online.com/history/figure/stravinskyj-ukrajinets-a-ne-rosiyanyn/>*]. Крім того, саме в Устилузі, що на Волині, — маєтку Стравінського — з кузиною Катериною Носенко (майбутня дружина), він написав фантазію для оркестру «Феєрверк» та розпочав роботу над відомим балетом «Весна священна», записуючи зразки українського фольклору. Втім для скульптора було важливо, що у творчості цієї видатної постаті музичної культури ХХ століття поєдналися майже усі

провідні стильові напрямки, позаяк експериментуючи з античністю, класицизмом, бароко, композитор використовував біблійні сюжети, давньогрецьку міфологію, шукав свій стиль у фольклорних і авангардних музичних висловах. Головною ж метою для композитора, як і для Протаса, який убачав у ньому щось споріднене, завжди був пошук гармонійної краси світобудови в синтезі з духовним сенсом нескінченного становлення буття. Інакше кажучи, розум підкорявся творчій інтуїції.

Знову для скульптора в портреті домінуючою темою стає прихований взаємозв'язок сил, що наповнюють вітальною енергією геній музикального реформатора і водночас, ніби магічним кристалом, фокусують у певному історичному моменті шанобливу культурну пам'ять, мрії про майбутнє та рефлексію теперішнього. Усе це вбудовано у більш масштабну архітектуру еволюції Всесвіту, бо віддзеркалює, за Платоном, великий задум космічного розуму, або теогонію Еросу, що в такий спосіб пізнає себе самого.

«Пабло Пікассо» (2007)

Портретом П. Пікассо Володимир продовжив після тривалої перерви працювати над серією образів видатних культурних діячів. До цього підштовхувала переоцінка модерністського надбання вже в умовах поширення контемпорарної практики, що спровокувало роздуми про значення авангардної революції у мистецтві.

В Україні усвідомити причинно-наслідкові зміни культурної парадигми прагнуть численні представники суспільства вже незалежної держави, результатом чого на початку 2000-х стає заснування ПСМ НАМУ (2001), виникають численні приватні галереї, зокрема PinchukArtCentre (2006), презентація перших проектів якого супроводжується надзвичайним суспільним інтересом. На якійсь виставці Микола Олійник, що тоді очолював скульптурну секцію НСХУ, розгублено спитав мене: «Як можна серйозно ставитися до того, що експонує той центр?» Подібне питання виникало у багатьох митців, частина з яких без вагань віддає перевагу сервільній функції, з готовністю виконуючі забаганки капіталу, інші ж намагаються знайти істину, не покладаючись на сліпу довіру «експертам з питань праці з громадськістю», що маніпулюють колективною свідомістю і суспіль-

ними смаками. В Україні виникала така собі гра, правила якої колись усвідомив Пікассо, глузуючи з багатих буржуа, ламаючи їхнє бачення мистецтва радикально новою естетикою. Однак наразі капітал отримав реванш, перетворюючи свобідних митців на залежний прекаріат. Погодитися із цим Протас не міг.

Володимирі імпонувала чітка критична позиція стосовно «актуального» продукту контемпорарних практик. Продовживши портретний цикл, він у такий спосіб намагався розібратися у тектонічних зсувах столітньої давнини, що врешті призвели до загострення кризи мистецтва посткультури, зводячи на манівець маскультурного живо́тіння і критику, і академічну аналітику з цього питання. І все ж по-стать Пікассо викликала щире захоплення: мало хто з митців міг з такою потужністю вплинути на подальшу еволюцію мистецтва, здобути визнання практично з перших експериментів, працюючи в різних мистецьких галузях і залишати в творчому активі (до самої смерті у 1973 році) всі можливі стилі формотворення.

Протас продивився широкий іконографічний матеріал, звернув увагу на сталу прихильність метра до тютюну — коли він правицею тримав пензель чи олівець, сигарета, не зникаючи з поля його уваги, переходила у ліву руку. Вік портретованого тяжіє до зламу 1960–1970-х років: саме в цей час підготували експозицію і відкрили в Барселоні музей його імені (1970), і саме так він виглядав на світліні аргентинського режисера й журналіста Роберта Отера, який зафіксував Пабло під час праці в студії Notre-Dame-de-Vie, Mougins (в Мужене), або ж в домашній обстановці на віллі La Californie в Каннах, чи в Vauvenargues. У портреті митець внутрішньо зосереджений, він уособлює модерністський рух мистецтва з усіма парадоксами, які іспанець полюбляв узагальнювати короткими афоризмами, на кшталт цих: «Мистецтво є неправдою, що веде до істини», або «є митці, котрі перетворюють сонце на жовту пляму, але є й інші, котрі своїм мистецтвом і розумом перетворюють жовту пляму на сонце»... Усвідомити всю різнобічність генія Пікассо мабуть неможливо. Та для Володимира найважливішими в цьому образі були певні принципи, що обумовлювали його вчинки і пристрасті, серед яких незмінною залишалася повага до міфів і традицій (згадати, хоча б, міфологічний цикл графічних творів, а також кераміку й скульптуру Пікассо).

«Олександр Архипенко» (2008)

Упродовж 2007 року, під час роботи над постаттю Пікассо, думки Протаса так чи інакше торкалися обставин, що врешті призвели до зустрічей усесвітньо знаних художників. Тобто ще на стадії створення портрета «Пабло Пікассо» Володимир уявляв, яким буде продовження портретного циклу. Одна епоха, спільне паризьке богемне середовище, в атмосфері якого сформувалися різні творчі особистості, й з-посеред них — Олександр Архипенко. І саме до його портрету Протас приступає одразу після завершення підготовки фігури Пікассо для литва у бронзу.

Скульптор зазвичай ретельно абсорбував і беріг у пам'яті до певної нагоди якусь інформацію, робив власні акценти. Так відбувалося й з цією роботою. Думки Архипенка, висловлені стосовно мистецтва скульптури перегукувалися з поглядом самого Протаса: «У творчому процесі, як і самому житті, реальність негативного є концептуальним знаком відсутності позитивного. Саме відсутність чогось, а не присутність, і є причиною, імпульсом мотиву творення. <...> Сприйняття і використання цього принципу людиною можуть привести її до розуміння багатьох духовних цінностей мистецтва, самого життя» [Коротич В. Слово про Архипенка. / Олександр Архипенко. Альбом. Упорядник Л. І. Масловська. Київ: Мистецтво, 1989.]. Тут йдеться не лише про формальну мову втілення порожнечі як негативної форми, а й про духовну красу, що наповнює сутнісною енергією будь яку форму. Відсутність в сучасній скульптурі феноменології духу, яку тепер заміщує феноменологія речі, теж є стимулом для скульптора доводити свободу абсолютної духовної істини, навіть коли використовується неокласицистична пластична лексика.

Композиційна побудова портрета одразу відсилає глядача до фото Архипенка в його паризької майстерні, зроблене 1913 року (є інша адреса і рік зображеної студії — Берлін, 1921 [Alexander Archipenko. Life and Work. — URL <http://www.archipenko.org/life-and-work.html>]): той самий одяг, та сама поза, щоправда лише одна рука фіксує характерну манеру митця ховати долоні в кишенях брюк, а правицею художник тримає драпіровку і вже ніби відчуває дотик олівця аби почати малювати черговий ескіз... Попереду багато експериментувань, мандрів, всесвітнього визнання.

Неймовірним чином образ митця втілює немовби два погляди:

скульптора Протаса, і погляд на себе самого, вже втомленого від життя, скульптора Архипенка. У тій ретроспекції буття відчувалася самотність: «Справді, Архипенкові ставало моторошно. Самотність творця — найстрашніша з можливих самотностей. Коли митець стає самотнім, йому самотніше вдвічі, бо він разом зі своїми творами» [Коротич В. Слово про Архипенка... С. 7, 8, 28.].

«Василь Кандинський» (2008)

Продовжуючи після міленіуму портретний цикл видатних діячів світової культури, вже помітно змінивши себе й світосприйняття крізь здолання складних буттєвих ситуацій 90-х років, Протас, підвищуючи масштаб осмислення здобутків культури до світового щабля, розпочав працю ще над двома портретами — М. Шагала і В. Кандинського.

Кандинський був у цьому ряду наймістичнішою і найзагадковішою постаттю. Досі достеменно невідомо, як саме митець дійшов до теорії абстрактних імпровізацій, що стала катехізисом нового мистецтва ХХ століття. Започаткувавши новий напрям мистецької еволюції, Кандинський сам коливався між розсудливо-спонтанним творчим виявом й усвідомленням необхідності зв'язку формальної арт-лексики з трансцендентним духовним станом митця, без якого формотворчі експерименти залишаться лише мертвими речами. Власне Кандинського дотепер не розуміють сучасні візуалісти, хоча і обирають його революційні гасла для своїх прапорів. На цей факт іноді звертають увагу естетики, натомість митці й критики обминають мовчанням. Адже для предметної дискусії необхідно розібратися й зрозуміти теорію Алоїза Рігля, теорію Ейнштейна, теософію Блаватської тощо, — весь той культурний бульйон, у якому варилися і народжувалися ідеї абстрактного мистецтва. Але хто із сучасних кураторів і митців, володарів легкої слави і гонорарів, занурюватиметься у такі питання?

Портрет В. Кандинського у тлумаченні Протаса містить в собі цей незручний для багатьох комплекс проблем, як і роздуми самого скульптора над долею сучасного, майбутнього і минулого мистецтва, що рухається циклічними траєкторіями, прагнучи абсолютного часу. Безумовно, той особливий настрій, в якому зображено художника, спрямований

на подібний атмосферний контекст емпатії, де трансцендентний екстазис портретованого є відповіддю і ключем до всієї образно-композиційної системи тлумачення.

Портрет ніби є візуалізацією тези митця про звук мовчання, що втілює проста крапка, але її мовчання голосне. Перекриваючи практичну доцільність позитивістично-уречевленого формотворення, голос мовчання виносить свідомість на вищий щабель сприйняття твору. На плінті скульптор закарбував факсиміле особистого підпису всесвітньовідомого митця.

«Казимир Малевич» (2008)

Рухаючись за логікою розвитку авангардного руху, Володимир приступив до роботи над портретом іншого відомого реформатора — Казимира Малевича, який співпрацював і з Кандинським, беручи протягом десятих років участь у виставках «Бубнового валета», «Синього вершника» в Мюнхені; а з 1919 до 1922 року на запрошення М. Шагала (над портретом якого Протас вже підсвідомо був готовий працювати) викладав у Вітебській художній школі.

Після литва постаті Кандинського у бронзу, скульптор розпочав пошуки композиційної схеми портрета Малевича, що з першого погляду фіксувала б притаманні митцю риси натури.

За характером Малевич був безхитрісно прямим, щиро говорячи те, що думає прямо в очі... Протас зауважував: «Я навмисно посадив Малевича на той нехитрий табурет, бо він сам нагадував і ніби втілював простоту табурета». В полемічному азарті художник міг наговорити зайвого, як, до прикладу, в 1914 році, коли прилюдно під час лекції відмовився від психе, інтуїції, розуму, попереджаючи про «небезпеку»: «тепер розум ув'язнив мистецтво у чотирибічну коробку вимірів, загрожуючи 5-му і 6-му вимірам, я дременув, позаяк 5-й і 6-й вимір утворюють куб, у якому задихається мистецтво. Біжіть, поки не пізно» [Там само. С. 135.].

Той табурет під митцем був обраний ще й брутальним символом на згадку про сувору добу, натякаючи на робітничі їдальні, якими завідувала мати Малевича, чи лікарні, де працювала друга дружина художника, або тюрму, куди він двічі потрапляв... Однак вік портретованого більше відповідає образу з відомого фотознімку, де митець зображе-

ний з Наталкою Манченко, останньою коханою жінкою, з якою 1927 року він уклав шлюб. Тобто скульптор обрав часовий період, коли Малевича запросили до Києва, де він, уже всесвітньо знаний автор «Чорного квадрату», викладав упродовж 1927–1930 у Київському художньому інституті.

Асоціативну алюзію на цей факт творчої біографії митця надає вирішення плінта у вигляді чорного гранітного квадрату, накладеного на білий квадрат мармуру. І на цьому символічному п'єдесталі стояв табурет із сидячою постаттю людини, яка зосереджено щось обмірковує. Динаміка кутового розміщення фігури посилена рефреном повторюваних квадратів (табурета, плінта), що віддзеркалено в позі, в кутових згинах колін, рук. Це створює відчуття пружини — неначе будь-якої миті Малевич розпрямиться задля реалізації наступного задуму... Всюди він ламав звичну логіку світосприйняття, всюди прагнув вийти за «нуль форми» міщанської парадигми, аби справді затвердити нове життя в новому світі. За словами О. Кручоних, Малевич «заряджав» усіх, хто був поряд із ним, навіть повітря [Малевич К. М. Письма к М. В. Матюшину / Публикация Е. Ф. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома. 1974 год. Ленинград, 1976. С. 186.; Гурьянова Н. А. Ольга Розанова и ранний русский авангард. Москва: Гилея, 2002. С. 45, 57, 133, 135.]

Власне, завдяки Малевичу (якщо не рахувати К. Бранкузі з його захопленістю східною філософією) Володимир у деяких ландшафтних творах почав залишати неопрацьованими обличчя своїх «нереїд», «дрїад», — подібно до облич у селянок Малевича, що перетворювалися на чисту форму овалів «*massa confussa*», безмасової матерії як енергії позачасового духа.

Висновок, який зробив для себе Володимир у процесі роботи над портретом, не був есхатологічним, але був в дусі неоплатонізму діалектичним. Неочікувана потужна десакралізація мистецького вислову, яка охопила творчу еліту ХХ століття, перекидаючись у ХХІ століття, є лише черговим іспитом цивілізаційної культури людства на довгому шляху еволюції. Демонізувати «Чорний квадрат» не варто, і не стільки тому, що за старою притчею «спасіння там, де небезпечно», скільки через те, що універсальні закони життя циклічні, і цей перехідний цикл обов'язково зміниться наступним більш творчо плідним у духовному сенсі.

«Марк Шагал» (2009)

Композиційна простота портрета за задумом Протаса дозволяє зосередитися не лише на культурологічному і психологічному аспектах сприйняття образу Марка Шагала, головне що цей пластичний «маневр» скульптора, який завжди цурався всього надмірного і зайвого, спрямовує реципієнта до найщасливіших років життя художника з його Музою, коли він завзято малював Вітебськ і себе з Беллою, і казкові польоти над містом закоханих, ніби духів-покровителів із давніх легенд.

У портреті Шагал тримає у руці кілька пензлів, він тільки-но скинув з картини драпіровку і зосереджено її оглядає, а в думках усе ще продовжує чарівний політ. Він уже встиг закохати парижан у Вітебськ, а в січні 1919 відкрив Вітебське художнє училище... якось зауважив: «... одне з найголовніших джерел живопису (якщо ми говоримо про це мистецтво) — це смак, почуття міри в живопису (*une dose juste de peinture*). Але людське середовище, оточення художника, якщо воно не сприяє йому, то здатне послабити і навіть зовсім вбити це почуття. Хай буде благословенна країна та її природа, що сприяють розвитку художника, збагаченню його вроджених здібностей. Решта залежить від тієї людської атмосфери, яка так само важлива для митця і необхідна, як для картини — рама». Правду тих слів Протас сприймав крізь власний досвід, адже Пітер був його «Парижем» [Шагал М. Ангел над крышами. Стихи. Проза. Статті. Москва: Современник, 1989. — URL <http://m-chagall.ru/library/Angel-nad-kryshami40.html>]. Портрет вийшов надзвичайно точним за образом, настроєм і почуттями портретованого, залишається лише сподіватися, що колись доля дозволить перевести його у бронзу, і Шагал роботи Протаса зустрінеться таки зі своїм глядачем.

«Амедео Модільяні» (2010)

Якось Володимир Протас отримав у подарунок від сина монографію К. Ауджіаса, присвячену Амедео Модільяні. Талановито написана книга надихнула його до роботи над образом митця: особистість і творчість Модільяні в розумінні скульптора ніби віддзеркалювали культурний розлом між буржуазним минулим і революційним по-

чатком доби, що отримала назву Folle Époque — Божевільна епоха, яку, зосібна, характеризують зміни світоглядних патернів європейської культурної парадигми, що трансформували арт-епістему, моду, політизували розвиток дизайну, кіноіндустрії, спорту, популярної музики...

Крім того, Протасу вельми імпував і був близький за духом цей божевільний італієць, чия історія життя нагадувала скульптору власну карколомну школу життя, коли, до прикладу, у студентські роки через постійне відчуття голоду часто мусив купляти звичайну цибулю й підсмажувати її, отримуючи найдешевшу їжу. Володимир добре розумів внутрішню вразливість і самотність митця, сховану під ексцентричністю, співчував його долі, шанував непідробний аристократизм натури. Тож приступив до роботи, відклавши у бік усі поточні справи.

Протас одразу почав збирати додаткову іконографію, передивився усі фільми, зокрема Міка Девіса (2004) з Енді Гарсія в головній ролі. Передивившись купу фотографічного матеріалу, він зупинився на іконографічно характерній позі італійця, тиражованій нині різними інтернет-ресурсами, однак тоді це фото було майже невідоме широкому загалу.

Сучасники Моді часто-густо іронізували, рифмуючи ім'я художника зі французьким *maudit* (проклятий). Він справді був «схожий на поета і на хулігана водночас: у всьому його образі було щось трагічне і приречене», відчувалося «прагнення до свободи, презирство до соціальних умовностей, норм і пристойності» [Ауджуіас К. Модільяні. Серія біографій ЖЗЛ. Пер. с ит. Т. Соколовой. Москва: Молодая гвардия, 2007. С. 13, 18, 76, 85, 241.].

Скульптор відчув і втілив ту домінуючу духовну інтенцію з гіркою аури трагічного щастя, що охоплювала італійця повсякчас — навіть у веселому застіллі (чимало з них Модільяні завершував сумним літургійним співом «каддіш»). Формально наслідуючи відомий фотознімок Модільяні, але трансформуючи безпосередньо портретне зображення, Протас втілив складну натуру Модільяні, роздивляючись його ще й крізь перебіг історико-культурних подій доби, коли Париж був світовим мистецьким центром, де в атмосфері особливого ліберті-анархічного духу першої чверті ХХ століття народжувалася нова естетика світосприйняття, цілком відповідаючи реформаторським настроям творчої еліти.

Задля посилення драматургії прихованої апорії, що розбиває саму можливість умиротвореного діалогу митця із часом, зі втраченою батьківщиною, з колегами й жінками, Володимир вирішив поєднати бронзову постать Моді (або, як його ніжно називали, Дедо) із вітражем, котрий мав стати найважливішою кульмінацією композиційного задуму. Він поєднував алюзію на портрети Жанни Ебютерн пензля Моді [Ауджуас К. Модільяни. / Пер. с ит. Москва: Молодая гвардия, 2007. С. 190.], водночас відсилаючи до фатального вікна, через яке вона викинулася, відмовившись жити без коханого. Крім трагедії родин Модільяні-Ебютерн, цей вітраж символізував згасання руху прерафаелітів і стилю модерн як залишкового відблиску буржуазного аристократизму минулого, що висвітлював народження зовсім іншої модерністської культури.

Протас звернувся до своїх закарпатських друзів (Юрка Фреїва зокрема), які допомогли йому виконати вітраж за відомим портретом Жанни роботи Модільяні (2010–2011). Володимир довго роздумував, як закріпити усі складові частини. Для цього згодом додав до мармурового парасету бронзову драпіровку (на жаль, остаточну збірку композиції митець так і не здійснив). Він був переконаний, що, попри складність задуму, в нього все вийде і що цей портрет буде найкращим серед створених ним досі.

Скульптор дедалі частіше подумував про першу свою максимально містку персональну виставку. Тут експонувалися б міфологічні твори і портрети (деякі гіпсові форми він зберігав у підвальному приміщенні майстерні саме для цієї мети повторного лиття в бронзу), а на стендах — мали б розміститися фотографії ландшафтних скульптур, причому ескізи до нездійснених монументальних творів художник збирався перевести у бронзу як малу пластику. Він планував цей своєрідний творчий звіт до святкування свого 70-річчя. І головною віссю тієї нездійсненої віртуальної експозиції мав бути саме портрет Модільяні — портрет, над яким Володимир Протас працював із таким натхненням і жагою, не встигнувши, на жаль, перевести у бронзу, і який став останнім у його житті.

ГЕНІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

Поданий нижче текст уперше надруковано в 2010 році, ще за життя Володимира Протаса, у науковому збірнику «Сучасне мистецтво», що видає Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. Тепер його представлено тут як висновок до другого розділу книги. Сьогодні я б трохи інакше побудувала структуру і стиль викладу, але факт того, що саме з цим матеріалом був ознайомлений Володимир, погоджуючись з тією формою подачі і тримаючи друкований екземпляр збірника у себе в майстерні, переконав мене не вносити правок.

* * *

«Генії європейської культури ХІХ–ХХ століть» — таку назву має виконана у бронзі серія київського скульптора Володимира Протаса, представлена повнофігурними композиційними портретами видатних діячів культури, переважно зламу ХІХ–ХХ століть. Серед них: І. Стравінський, П. Пікассо, В. Маяковський, А. Матісс, А. Ахматова, А. Блок, К. Малевич, В. Кандинський, О. Архипенко, М. Шагал, А. Модільяні, — чий геній «локальним наративом» свободи самозабутнього спопеління в творчості реалізовував авангардний порив своєї епохи, навстіж розчиняючи двері культурно-художнього мислення третього тисячоліття. «Немає нічого дивного, — писав Ролан Барт, — що в тій чи іншій країні час від часу виникає прагнення звернутися до фактів власного минулого та наново описати їх, аби зрозуміти, що з ними можна зробити сьогодні: подібні процедури переоцінки є і повинні бути систематичними» («Критика та істина»).

Критичне мислення зламу ХХ–ХХІ ст. в своїй інакшості найменше прагне процедур спрощення «громадської гігієни» і стоїчно терпить

нападки «агресивного рецидиву обскурантизму» як з боку консерваторів, що чіпляються за осколки розбитого спочиваючого минулого, так і з боку актуальних форм культури. І, звичайно ж, найменше боїться бути викритим у фобії виглядати застарілим, а тому не шукає собі жертв, як не влаштовує показових аутодафе, на які так ласі сучасні Ігнатії Лайоли від мистецтва. Задум художника створити портретну серію видатних культурних діячів, в цьому сенсі, не виділяється новизною: являючи собою «миттєве втілення великих душ минулого» (використовуючи вираз Х'ю Уайтмейера з приводу неоплатонічних «Масок» Езри Паунда), серія зовсім не «вимучує оригінальність», але від імені Муз і самого митця «говорить за іншого» драматичні монологи, пробуджуючи до пошуку в історії і сучасності Істини.

Хронологічну і персоніфікаційну обумовленість серії визначає виборча дискретність авторського погляду В. Протаса, що вихоплює з тіні просторів минулого взаємозв'язок імен, який містить закодований сенс виключно його — автора скульптур — світовпочування, що перевищує банальну фізіологію чуттєвого зняттям будь-яких обмежень у трансцендентному: над-ідеальні впочування, визріваючи «до самих себе», — «долають метафізичний розрив між духом і матерією» [Босенко А. В. Случайная свобода искусства. Киев, 2009.]. Метод, витлумачений вітчизняною філософською думкою, франкфуртською філософською традицією і неоплатонізмом, дозволяє скульптору та його вдумливому реципієнту сприйняти досвід культур, зокрема, індустріального, постіндустріального, інформаційного суспільств, єдиною духовною спадщиною, уникаючи культу *modernitas* і не замикаючись в архівному пилу *antiquitas*, цілком контролюючи «суб'єктивно заповнюване минуле» [Хабермас Ю. Политические работы / Пер. с нем. Москва, 2005.].

За такого «зміненого відчуття часу», що колись викликало до життя естетичний модерн, а тепер заново переосмислюється скульптором, перша половина XIX століття, куди він час від часу вдається у творчих рекогносцировках (осмислюючи культурний феномен, скажімо, Гоголя та Пушкіна), відсуває і знімає «тугу за справжньою присутністю», що так мучила отруєний «діалектикою таємниці і скандалу» модернізм.

Переоцінка потоку часу Володимиром Протасом, який перебуває у класичних межах пластики, але «рухається, залишаючись на місці»,

дозволяє вбудовуватися у цивілізаційне самопізнання поза видових класифікацій, що поділяють людську активність на музику, поезію, прозу, візуальні образотворчі мови ..., і його світовідчуття, що живиться нео-класицистичною стилістикою, вивільняється з усіх кайданів культурно-мистецьких традицій, що в XVIII столітті доба Просвітництва безжально сепарує від сакрального становлення. У вільному ієрофанічному ширянні звільнена «автентична виразність децентрованої суб'єктивності» скульптора повністю пориває із шаблонним сприйняттям сучасного мистецтва як претензії на «викриття і шок»; авторське Kunstwollen умиротворено випадає з «буде» в «було», і далі — з миті «тепер» у вічність, від «самості я» у повноту всіх звершень проявленого світу, укоріненого в метафізичному, і «тоді краса стане буквально очевидною, а естетика піде вихователькою до ясел. І це лише унікальна випадкова можливість побачити те, що за всіма канонами бачити не дано. Але як тільки відкривається, одразу ж виявляєш, що все подібне в різних формах і різний час бачили багато (відчуваєш навіть якусь подобу ревностів), що це не диво, яке навіть у суфійських містиків — правило, а закономірність будь-якого часу, джерело незбагнених дій і поворотів дивовижних думок, вчинків і почуттів» [Босенко А. В. Случайная свобода искусства. Киев, 2009. С. 362.].

Подібний механізм духовно-гуманістичної самоідентифікації, притаманний кластерам культурно-історичної пам'яті, пов'язаний з умовою усвідомленого опрацювання соціумом фонду спадщини для подальшої його передачі і адаптації генераціями майбутнього. В цьому випадку, не виключаючи авторської специфіки світо-впочування, логіка культурної еволюції дифундує з самопізнанням як осмисленою свободою, особливо чутливою — до есхатологічного — в моменти трансгресивних переходів. В такому, за висловом Д. Джойса, «Хаосмосі», турбулентному змішуванні космосу і хаосу, перебуває сьогоднішня «пост-вавилонська» епоха змін Міленіуму.

Якщо ХХ століття (з легкої руки Джойса і всього західного авангарду) змістило акцент із сутності й фабули на форму та технічні засоби самої мови, то століття, що тільки-но настає, повертає історико-мистецькому сприйняттю, лише рівнем вище, цілісність темпоральної константи, а це означає: «від свобідного часу, як і його протагоністе — історії, виходить загроза формам розвитку, що вичерпали себе. Тому, грубо кажучи, зараз йде війна проти свобідного часу, яке намагаються

окупувати всіма доступними способами, його знищують як бур'ян, незаконний наркотик. Однак воно в своєму антагонізмі нинішньому дійсно є силою тотального руйнування. Абсолютна несумісність зі світом споживання, по суті. Знищення свобідного часу — знищення власне людського» [Там само. С. 370.]. Жорсткість / жорстокість цієї війни перевершила колишню напруженість протистояння старого і нового в культурі, впорскуючи антидот особистісної відповідальності тим небагатьом подвижникам, які, зайняті фундаментальними міркуваннями, вже не рефлектують на занадто очевидну банальність формул, що апелюють до Еклезіаста. За покровом подібних думок: «всі явища сучасного життя, що вражають нас своєю новизною і оригінальністю, мають міцні історичні зв'язки з чимось дуже давнім, прихованим від очей»; «Неважливо, наскільки новою і неперевершеною може здаватися сучасність, вона ніколи не буває виключно модерністською. У ній завжди присутній і феномен повторення» (Ж. Дерріда. Деконструкція та «інше»), — неофіти Міленіуму шукають суть становлення.

Так, обравши особистий жереб «героїчного ентузіазму», прийнявши позицію немодної нині свобідної творчості у свобідному часі, В. Протас акцентує для себе метафізичну циклічність культури, візуалізуючи своє «внутрішнє бачення» у вигляді серії, задуманої ще в середині 1980-х років. Серія постійно насичується новими пластичними есе на теми непротих взаємин унікальних особистостей зі звичаями і поглядами епох, так що життя і творчість «звичайних геніїв», що представляють собою, за Кантом, «зразкову оригінальність природного дарування суб'єкта у вільному застосуванні його пізнавальних здібностей», допомагає нам у деталях відчутти драматургію культурологічного генезису і глибше осмислити багатовекторну специфіку епохи модернізму, чий могутній магнетизм з непереборною силою привертає до себе увагу заінтригованих її авангардним поривом художників і вчених сучасності.

Проте зацікавленість В. Протаса знаковими для європейської культури фігурами не варто розглядати як тривіальну данину соціокультурологічним тенденціям, затребуваним у вузьких колах гурманів від культури. Історична ретроспекція мистецького бачення скульптора демонструє, перш за все, його індивідуальну націленість на осмислення фундаментальних процесів формування культури, що підспудно визріла в ньому під час роздумів навколо модерністської фази розвитку, яка лише відкоригувала базові принципи сучасної за-

хідної цивілізації, фундамент якої закладався в античність міфологічним мисленням стародавніх. Власне тому в творчості Протаса взаємодіють два фокуси культурного дискурсу: міфологічний та історико-художній. Якщо міфологічні цикли скульптур дозволяють художнику зрозуміти приховані (бо — позачасові) механізми еволюції духовної культури людства, то історичні — надають абстрактним філософським поняттям і моделям розвитку суто особистісний аспект, сповнений трепетом життя і почуттями тих небагатьох, кого згодом називають геніями.

Ще на світанку християнської історії Європи історіограф Тацит був занепокоєний занепадом культури в імператорському Римі. Він безкомпромісно вважав істинно культурним громадянином того, хто, попри все, міг підтримувати внутрішню гігієну, навчаючись бачити свій час, та зберігати для нащадків інтелектуальне й духовне надбання пращурів.

Скульптор, поділяючи позицію історика, з не меншим жалем констатує: «Сьогодні ця умова, що дає право інтелігентові вважати себе культурним, зовсім не витримується. Але час не скасовує обов'язковість культурної дисциплінованості громадян, особливо підвищуючи вимоги до геніїв: не до тих, хто оголошує себе такими на кожному перехресті, але до справжніх геніїв сучасності, яких сама Історія зачисляє у цей ранг лише після їхньої смерті. По суті, немає жодного сенсу у ворожінні сучасників на кавовій гущі "геній ти чи ні", оскільки проблему вибору статусного рівня професійної та загальнолюдської самоідентифікації як особистісної гідності кожен вирішує (або не вирішує) сам на свій розсуд, щодня і щомиті підписуючи собі "вирок". Для мене в цьому сенсі визначальною є відповідальність перед самим собою, перед життєво-важливими ідеалами і принципами, зрадити які я не маю права. Тим паче, що не я обираю професію, але вона — мене. І нарешті, відповідальність перед тими геніями культури, "стоячи на плечах яких" (не уточнюючи навіть хто "ми" — карлики, нові гіганти або взагалі: не ті й не ті), ми все ще маємо шанс зазирнути за горизонт часу-простору. Тому серія портретів, яка супроводжує все моє творчосвідоме життя, це — той небагатий внесок, яким я можу віддячити, висловлюючи свою шану і захоплення перед Духом людського генія».

На жаль чи на щастя, час є безпристрасним, а тому терпляче очікує від Богом обдарованих тієї абсолютної синергії уяви, розуму, духу і внутрішнього смаку, на якій наполягав Кант, даючи зрозуміти, що

кожен може піднятися до рівня генія. Оволодівши мистецтвом розрізнення прекрасного, натхненний талант тим самим протирає дзеркала естетичного судження високої культури: його перебування в ідеальному, захопленість оригінальними ідеями контролюється свободою уяви і закономірністю розуму, а вроджений чи вихований внутрішній смак впорядковує думки, надаючи культурно-мистецької діяльності та самим ідеям сталості.

Багатоаспектна самоактуалізація особистості дозволяє розвивати в еонах духовну культуру людства, адже в протилежному випадку: «все багатство уяви породжує в своїй свободі, що не підкоряється законам, лише безглуздість» (І. Кант. Критика здатності судження). Розбіжність високих вимог, що пред'являють історія і дух часу до культурної інтелігенції, з «хаосмосом», який спостерігається нині у глумливій грі культуріндустрії, мотивує найбільш проникливо-сміливих з інтелігібельного кола викривати правду, як викриває її сучасний український філософ О. Босенко: «Не ностальгія за минулим і втраченим часом, що стане пилом, і, звісно ж, не надія реанімувати, повернути молодість "у черты заката", а тільки бажання зі знайденої вікової дистанції поглянути востаннє на "ніколи" і відчути, як ти мав рацію тоді і як невіправно маєш рацію зараз... SILENTIUM, — стверджував Г. Шпет, — предмет останнього бачення, над-інтелектуального, над-інтелігібельного — верхня межа пізнання і буття. Silentium — підтверджує О. Мандельштам в тузі про нездійснене: "Она еще не родилась, / Она и музыка и слово / И потому всего живого / Ненарушаемая связь..." Досвід мистецтва завжди негативний. Він сліпучий, і твір вибудовує свою топографію навпомацки, наосліп. Воно не може подивитися собі вслід, але дивиться, бо інакше не може» [Босенко А. В. Случайная свобода искусства. Киев, 2009. С. 67–71, 212.]

Подібним чином скульптор В. Протас, приречений на самотність, як герої його портретів, «ціною свого життя» докладає зусиль, аби «зрушити всю непідйомну інертну масу історичного, змусити простір перетворюватися у творенні в логіку часу» і, піддавшись ностальгії за «месіанським часом» (В. Беньямін), він повернув зіницю творчості всередину себе, своїх знань, у глибини засвоєних культурних імперативів і принципів, підсумовуючи роздуми у скульптурних композиціях, одночасно «керуючись несвідомою, іманентною свободою випадкового, яка супроводжує мистецтво, як "провина за те, чого не зробив"» [Босенко А. В. Там само. С. 213.]

Усвідомлення скульптором беззахисності культури і мистецтва перед історико-політичним і економічним меркантилізмом глобалізованого світу цілком у дусі міркувань С. Хантінгтона, Р. Конквеста. Але він долає критичність сприйняття, уникаючи неприпустимої у високій скульптурі публіцистичної інвективності, бо існування в часі історії провокує, підштовхує митця, перш за все, до метафізичних пошуків вічних істин. Індивідуальне становлення в нескінченному дозволяє трансформувати сповідальний щабель творчості у філософський, тим «олюднюючи час», як і стоїчно витримувати удари чергових актів вандалізму, що калічать і всіляко знищують в парках напрочуд умиротворену, сповнену добром ландшафтну пластику Протаса.

Вочевидь ідеал абсолютного знання в історичному часі трансформується, перерозподіляючи його значення; але тією ж мірою нові образи живих метафор «есхатології суб'єкта» (П. Рікер) створюють нову структуру справді свобідного часу. Чи не тому, мріючи про абсолютну мову, Л. Вітгенштейн уважав гру наративу дзеркалом сенсу існування людини, де цей сенс сам по собі вже є історичним і метафізичним, бо це є його історія. Водночас Ханна Арендт бачила сенс людського життя не лише у прагненні опанувати світом, змінюючи його, а й у вкоріненні в пам'яті поколінь, щоб ставати їхньою історією і суттю, маркуючи собою якісність самоідентифікації, що має витoki в минулому, в пам'яті, спонукаючи переоцінювати минуле, яке зазвичай викривляється політичними ідеологіями. Духовні ідеї об'єднують культуру людства, що дробиться у межах адміністративно-географічних кордонів на «множини Мандельброта» національних мов. Однак будь-які розділові лінії легко долаються натиском трансцендентного паломництва. Високе мистецтво не потребує візи, вливаючись у національну культуру як «океан — у краплю», направляючи багатолікість духовних традицій до загальної вершини цивілізаційного гуманізму, до торжества духу над технікою і матеріалізмом.

Тож сучасна скульптура, ніби субкультурна мова з видовою формотворчою обмеженістю, — доводить В. Протас, — може, не покидаючи предметності й перебуваючи у лоні традиційної фігуративності образно-композиційної системи, ба навіть ще в більш тісних рамках одного жанру портрета конкретної особистості, — повноцінно затверджуватися в адорніанській «негативній діалектиці», виблискуючи багатогранністю «семантичних Усесвітів», і при цьому ніскільки не

зраджувати тій «простоті погляду», натхненно описану П'єром Адо: «Справжній портрет має втілювати справжнє "я", чії внутрішні зміни продиктовані Вічністю. Отже, праця художника може бути символом пошуку істинного "я". Подібно до того, як із брили каменю скульптор прагне отримати форму, що відображатиме справжню красу, душа має прагнути надати собі самій духовну форму, відкидаючи все, що нею не є... Матеріальна статуя змінюється в залежності від бачення скульптора; але коли і статуя, і скульптор, — одне ціле, коли вони існують в душі однієї людини, статуя стає лише уявою, а краса — станом абсолютної простоти і світла» [Адо П. Плотин, или Простота взгляда / Пер. с фр. Москва, 1991. С. 15.]. І серія бронзових портретів, як і біломармуровий автопортрет скульптора (1981), — просвітлені, очищені від суетності земного буття, підтверджують правоту сказаного.

Формуючи нову історію, Джеймс Джойс в «Уліссі» писав глави й епізоди різними оригінальними стилями. Наприкінці ХХ століття поверхнево-формальна калька модерністського прийому привела постмодерністську скульптуру до фрагментарності пластичного мислення. Концепт твору дробився і розсипався на друзки ідей, буквальні клаптики різних матеріалів і за якістю, і за кольором, і за фактурою. Монтувалася форма, немов дитячий конструктор, і трималася купи завдяки кластерно-семантичним зв'язкам. Так, у 1990-х, скажімо М. Єсипенко, С. Нікітін, О. Владимиров та інші, створювали питомі арт-ринком композиції, де об'єднувалися дерево, мармур, лабрадорит, малахіт, скло, метал... Декоративна яскравість таких робіт — безумовна. Але це вже не була скульптура у високому розумінні місії мистецтва, а лише дизайнерський стайлінг, обумовлений швидкоплинністю моди, де «евристика» ігнорує метафізичне, цілковито відповідаючи поняттю «мистецтва у вітрині» Ролана Барта, який критикував зведення повноти, скажімо, Ренесансу до рекламної візії «італійськості». Втім відверта редукція припала не всім до смаку.

Протас теж свідомо не прийняв цю тенденцію, він не спокусився ярмарковим прикрашанням блукаючо-блудного сенсу. Щоправда, різноспрямовані полюси творчих інтенцій художників вкотре підтверджують: сутнісна градація скульптури завжди має місце, оскільки існує ієрархія художнього мислення, як і численні щаблі фахово-технічних способів утілення ідеї в матеріал. Коли ж йдеться про «інкультуральну» пластику, вкорінену в позачасовому фокусі естетичного сприйняття, то скульптор, претендуючи на цей високий пілотаж, має

розуміти, як небезпечно заміщувати суть твору виключно формальною виразністю: залишаючи архетипальний простір не заради трансцендентного, пластика неминуче стає пустушкою-плацебо, стайлінговою дрібничкою, яка прикрашає певний простір, але не формує його (так істотно відрізняються між собою колона, що несе антаблемент, і суто декоративна пілястра на площині стіни).

Хай би як міцно не чіплялася псевдо-скульптура або дизайнерський арт-об'єкт за поетику форм, уявляючи музику візуально декларованої ідеї, вона не може досягти висот Джойса. Тож переважна більшість сучасних модерністів і постмодерністів від скульптури змогли розвинути цей досвід тільки на плані оманливо-продуктивної оболонки беззмістовного пастишу, слід сліду вже не існуючого, стертого і забутого оригіналу. У підсумку, сьогодні ми спостерігаємо, а часто-густо самі стаємо учасниками, сумні тенденції витончення культури, в тому числі анігіляції внутрішньої культури пластики як вміння мислити і відчувати абсолютну алетейю формою.

Пластика вислову, як трансцендентна здатність свідомості, тихо вмирає на самоті, назавжди експропрійована з практики конформного художника, іноді випромінюючи фантомну пам'ять (свічення Керліана), висвітлюючи повноту своїх багатств для небагатьох знаючих суть проблеми. Відповідно, маргінальні скульптори, котрі «переходять кордони і засипають рови» (ніби заздрячи «герменевтичним щедротам» орнаментальної краси «Келлської книги»), змушені задовольнятися деструктивною феноменологією contemporary art. Їхні скульптури (Роберт Конквест уточнює, що саме «поверхневі і сентиментальні речі нерідко виявляються надзвичайно впливовими», завдячуючи тому, що «здоровий глузд може скочуватися і до безголовості» [Конквест Р. Роздуми над сплюндрованим сторіччям. / Пер. з англ. О. Мокровольський. Київ: Основи, 2003.] за усієї зарозумілості, на жаль, не створюють унікальної стилістики і форми.

«Це означає, що художник знову втратив орієнтацію», — скаже Борис Гройс. Так колись давні греки чи середньовічні майстри розфарбовували скульптуру, застосовуючи хрисоелефантинну техніку, але «натуралізм» був умоглядним, бо перекидався в потужний шар сакрального значення образу. Кришталеві сльози Мадонни, одяг з тканини — не затримували думку і почуття на плані земного. Віруючий цеховий скульптор чи народний майстер-самоук досконало володіли архітектонікою, композиційно правильно вирішуючи просторові від-

носини ретельно відібраних об'ємів, що утримувало витвір від не-смаку і солодкого гламуру. Через те у невідомого ярмаркового ремісника його Mater Misericordiae (Богоматір Милосердна) була дуже далекою від сучасних образів Феміди, позаяк богиню юстиції тепер частіше зображують у вигляді кокетливої німфетки, на кшталт танцівниць стриптиз-бару.

Виходить, навчитися справжньої поетики скульптурних форм, навіть не піднімаючись у захмарні емпіреї ідеалів, теж дано не кожному. Творці ж безликих сувенірів-кенотафів терплять постійне фіаско через те, що їхні руки працюють швидше, ніж розум і серце. А досвід літературної творчості, де слово має етимологічну і мелодійну нескінченність, не може буквально переноситися в тривимірну пластику, бо скульптура (приречена перебувати в уречевленому плані, як би просторово і невагомо-лінійно її не спрощували б модерністи) мертва без особливих знань тонких взаємозв'язків метафізичного сенсу з ідеалом, ритмом площин і ліній, граней і об'ємів, силових ліній енергії простору і мас, що викривляє простір-час. Скульптор зобов'язаний не стільки розуміти, скільки відчувати форму зсередини її структурної щільності, передбачаючи гармонію можливого руху або пульсації, вести з нею діалог, навіть тоді, коли її початкова природа не порушується, як у східного майстра саду каменів, який транскрибує її на космічному рівні становлення буття.

Позиція «деміурга» притаманна кращим пластичним експериментам Татліна, Бурлюка, Малевича, Архипенка. Дуже непросто повторювати їхній досвід, при цьому не зриваючись у пастиш, у дрібний симулякр погано завченого уроку. Тут слід наголосити на одному нюансі: серед бездарної сувенірної продукції сьогодні трапляються й талановиті репліки тіньових «геніїв» — Гудвінів сучасності. Культуріндустрія, з одного боку, вміє відрізнити промислову підробку і не вимагає експерта, щоб розпізнати Армані, Віттон або Річчі, з іншого ж — безкультур'я і безграмотність в образотворчому мистецтві грають злий жарт з колекціонерами, які часто отримують підробки, несвідомо сприяючи процвітанню ринку підпільної діяльності талановитих шахраїв на ниві скульптури. Мода на західноєвропейські закриті клуби «людей за інтересами» заохотила до формування вітчизняного «клубу» скульпторів, яким вільно входить у світське публічне життя українського істеблішменту, де щороку обирається найуспішніший.

Таким чином, серед модних брендів («містер красиві сідниці», «міс бюст», «пожирач піци» та ін.) утвердилася ще й номінація на кращого скульптора року, перехідний прапор якого передається членами клубу з одних гламурних рук до інших. Зазнавши «запаморочення від успіхів», визнані «кращими» світські митці вже гребують тяжкою працею ремесла скульптора, в їхніх елітних майстернях за новими статусними правилами всю чорну роботу виконують наймані майстри зі вчорашніх колег по цеху.

На щастя, трапляються меценати-замовники і митці, які не боються брудної роботи розуміють різницю між мистецтвом, що продалося культуріндустрії, і позачасовим Мистецтвом, що є самотнім у своїй непроданій істині. Завдяки останньому не переривається висока культурна традиція, її подвижники зберігають навик трансцендентної творчості та інтуїтивного відчуття форми, фактури, їх витонченого відбору згідно з багаторівневою драматургією художнього образу, орієнтованого на вічне, а не на убоге «я так бачу» чи «це є стильним». Істинна творчість «вічно ставить під сумнів наше розуміння історії і практики», — стверджував П. Рікер, — вона «використовує» в кожному виді мистецтва свої засоби вираження, ставлячи під сумнів наше щоденне існування і в цьому сенсі є небезпечною, але тією ж мірою й — жертвовною, приймаючи на себе агресію невігластва.

Мистецтво, наука і політика — кожен по-своєму створюють у просторі суспільства нові реальності й тим метафоризується об'єктивний «реалізм уяви», утворюючи такий собі «іконографічний приріст», де архетипи минулого наділяють вагомою рельєфністю мрії про майбутнє, оберігаючи утопію від порожніх мрій: «Меморіальний аспект — це головне в теології звільнення, він відповідальний за перспективу і спадкоємність утопічних планів на майбутнє і діє як опора на протиположний безвідповідальному некритичному футуризму ... Навіть якщо свого часу відбувся розподіл раціоналістичного позитивізму і духовності, тепер в наявності ознаки зворотного процесу — людство шукає шляхи до їх об'єднання» [Рікер П. Творческие возможности языка / Керни Р. Диалоги о Европе / Пер. с англ. Москва: «Весь Мир», 2002. С. 241, 246–247.].

На цьому шляху минуле замінюється теперішнім так само, як сьогодні знаходиться у причинно-наслідковому зв'язку з минулим, і дуже важливо розпізнавати: на якому рівні самоусвідомлення знаходиться художник. Як підкреслював Т. Еліот (Призначення критики),

«другорядний митець не може дозволити собі віддатися якої би то ні було спільній справі, адже головне для нього — підкреслити всі ті дрібні особливості, які вирізняють його серед інших; служити загальній справі, вносити свій внесок, віддавати своє в обмін на чуже — це під силу тільки тим, хто може дати стільки, що здатний під час роботи забути про самого себе». Ось ця друга і найголовніша стратегія «служити загальній справі» і характеризує методику авторського бачення Володимира Протаса, що не зводиться до порожнього самовираження, презентації унікальності концепції або до простої арифметики примноження числа імен в портретній серії.

Скульптор довіряє примхливості творчої інтуїції, часто петляє, повертається до раніше обдуманого, вимагаючи перегляду ідей і уявлень, більш тонкого опрацювання образу. Тому паралельно з портретними композиціями скульптор вводить, збагачуючи основну тему, додаткові мелодії, включаючи в серію культурологічні та філософські роздуми про історичні долі, страждання героїв, пошук шляхів реалізації новацій. Наприклад, внутрішня незадоволеність уже знайденим рішенням у бронзовому повнофігурному (сидячому) портреті О. Блока (1985) змусила його продовжувати пошуки інших версій образно-композиційної герменевтики.

Весь період творчого практикуму скульпторів від Спільки художників в Седневі 1986 року і в наступні роки Протас ліпив, обпалював, переводив в бронзу невеликі портрети і керамічні етюди-новели з життя О. Блока, інших великих людей минулого. Прагнення до максимальної іконографічної ідентичності призводить до того, що Протас створює на основі посмертної маски Блока портретний бюст, переводячи його в гіпс (1987) як допоміжний ескіз, що не покидав стін майстерні, бо не претендував на вичерпну глибину образної характеристики (як казав Володимир). Лише після цієї копіткої роботи скульптор збирає всі роздуми і враження в інсталяційну композицію «XX століття. Пам'яті О. Блока» (1990, бр., латунь, лавр), де доводить своє бачення до метафізичної гостроти. У 2007 році для приватного колекціонера Володимир знову створює в бронзі інший варіант композиції 1985 року «Олександр Блок».

Крім того, відштовхуючись від відомої фотографії Пікассо, який осідлав свою бронзову «Козу», Протас моделює в шамоті жартівливі парафрази даної мізансцени (1986) й виставляє на Республіканських виставках, де їх помітила критика. Але тільки у 2007 році скульптор

дозрів для серйозного повнофігурного портрета в бронзі «Пабло Пікассо», який одразу — з майстерні — купив один з українських колекціонерів.

Судячи з усього, шамот явно допоміг скульптору культурологічно домислювати образ в процесі пошуків, задовольняючи його і пластичною транскрипцією і ключовою інтонацією сенсу. До честі автора зауважимо, що одночасно з поетами Срібного століття (Блоком, Ахматовою, чий драматичні взаємини він продовжував осмислювати наступні роки, до початку 1990-го, зокрема у парному композиційному портреті, що не пережив труднощів «перебудовного» політико-економічного та культурного колапсу), — скульптор приділяв пильну увагу творчому діалогу і неординарним взаєминам таких літературних стовпів першої половини XIX сторіччя, як Пушкін та Гоголь: «Пушкін і муза (Поет і муза)», шамот, дерево, 1986; «Пушкін і Гоголь», кераміка, 1986; «Пушкін і Гоголь-II», шамот, 1986; «М. В. Гоголь», бронза, 1989; варіант — 2007 року.

Звернення скульптора до початку XIX століття пояснювалося не тільки інтересом до генезису мовних реформ високого мистецтва (принаймні, модерністи і авангардисти, попри заклики «кинути класиків з пароплава сучасності», зверталися до Пушкіна і видатних діячів тієї доби, позаяк «авангардний рух 1910-х років має глибоко заховане романтичне коріння», тим паче що в їхніх очах Пушкін, був предтечою, бо втілював дерзку реформу поетичної мови [Гурьянова Н. А. Ольга Розанова и ранний русский авангард. Москва: Гилея, 2002. С. 72.]), але і тією обставиною, що саме на зламі XIX–XX століть фундатори російської і української літератури отримали інший герменевтичний вимір і глибину. Переосмислення феномена Гоголя, чия творчість досі продовжує набирати у світовій культурі просторово-часову багатомірність, виявило валідність математичним відкриттям Лобачевського, що ламає традиції Евклідового світосприйняття, позаяк, за справедливим висловом В. Набокова, «проза Гоголя щонайменше чотиривимірна».

Пролонгована екзегеза поліморфного образу Гоголя не відпускає скульптора ось уже третє десятиріччя і далі шліфується Протасом у станкових і монументальних скульптурах (наприклад, у 2008 році в Полтаві було встановлено постать «М. В. Гоголь», заввишки понад два метри, яку скульптор виконав під час Міжнародного скульптурного симпозіуму, організованого з нагоди дня народження письменника).

Додатковими мелодіями основної теми серії стали пластичні екзерсиси на містичні прозріння М. Булгакова, візуалізовані в композиції «Маргарита» (2010, бр., д., латунь). Тут особливо чітко простежується ставлення скульптора до натуралізму, який сьогодні буквально затопив скульптуру. Не тільки українські, європейські, а й американські художники нехтують мистецтвом відбору форми, вважаючи за краще педантично зображати найнепривабливіші конкретності та дрібні деталі, претендуючи на «імажінативний реалізм». Однак за фізіологічним фотореалізмом дрібниць, що цураються високого мистецтва і тягнуть за собою реципієнта радше до фрейдизму, ніж до «пізнання вічних істин», втрачається головне — образ в його духовній свободі і повноті.

Скажімо, скульптор Девід Клас, переконливий в анімалістичних композиціях, опускається до рівня тілесного смакування в ню, за якими, крім оголеної натури, не прочитується ані «дух танцю», ані містичність снів. Суть ідеї прослизає крізь пальці Класа, і його творам, словами Родена, легко можна заперечити: «Я вбачаю не бурю, але жінку, актрису, яка намагається зобразити бурю».

Протас натомість відштовхується не від натури, не від тексту, але від трансцендентної невимовної суті, тому його Маргарита, спеціально обмежена площиною і картинною рамою, пливе в умовному просторі, який суміщає кілька рівнів реальності, без буквальної мітли — поза конкретикою текстових описів її маршруту й акту помсти. Її образ випромінює і оповідь, і життя М. Булгакова, поглиблюючи герменевтику особистісними тлумаченнями скульптора «семіо-сміслового Всесвіту» Лотмана. Скульптор досконало знає анатомію, але не випинає знань, націлюючи їх на грамотний відбір найважливішого, що працює на ідею пластичного тексту і структуру твору. Він нехтує усім другорядним, що заважає, захаращує шлях осягнення образу. Така фахова толерантність — рідкісна нині якість — свідчить про глибоку внутрішню роботу митця над собою, коли він переплавляє вроджені та набуті вміння.

Академічна освіта зіграла тут не останню роль: колишня «Муха», а тепер Санкт-Петербурзька Вища художньо-промислова академія ім. барона А. Штігліца (навчався з 1976 до 1981), дала розуміння тонкої грані, що відокремлює наповнену життям форму від порожньої оболонки; сформувавши почуття тактовності й дозволяючи не випинати мертвонароджену фізіологію (як часто комодифіковані скульптурні

експозиції, що підміняють технікою живі почуття, нагадують Паноптикум химерних створінь людського розуму, не сумісних з життям, життям культури і мистецтва насамперед). Підкреслю: тигель загальноєвропейської культури зламау століть настільки органічно вплетений у структуру кожного портрета серії, що, здавалося б, окремий образ портретної композиції, скажімо, Ігоря Стравінського (бр., 1987, Посольський Центр Фонду «Зоря»), несе в собі асоціації зі щільним простором модерністського оточення композитора, нагадуючи, зокрема, портретний нарис, зроблений гострохарактерною гнучкою пластичною лінією геніальним митцем Пікассо. Скульптор ускладнює завдання, не задовольняючись іконографічними підказками, і вже знайденою абсолютною психосоматичною схожістю. Він вкладає у зовнішню формулу композиції своє особисте найтонкіше відчуття полі-фактурної глибини усвідомленої складності образу.

В результаті композитор постає таким, яким його бачили сучасники — «музичним Протеєм», мудрим старцем, що володіє даром передбачення, вражаючим багатогранністю пошуків, неймовірною працездатністю в різних стилях і жанрах: балет, опера, ораторії, меси, джаз, циркова музика. Водночас, це портрет інтелігента, що шукає з непереборною тугою за трансцендентними цінностями духу філософський зміст творчості. У цій питомій інтонації, відсутній у погрудному ескізі Пікассо, вирішує всю композицію Володимир Протас.

З точки зору історії українського мистецтва, особливо сучасного, що стомилося очікувати на митців і критиків, спроможних на глибоке відчуття історико-культурних взаємозв'язків, портретна серія Протаса знаменна тим, що заповнює серйозні втрати в царині історичного портрета, який не тільки здав свої позиції якісно, але й кількісно збігся, ніби шагренева шкіра, до незначної малості, безсоромно оголюючи свою прогресуючу неповноцінність на Всеукраїнських трієнале скульптури. Щоправда, серію можна розглядати і в контексті європейського культурно-мистецького дискурсу, що теж страждає ознаками хвороби Альцгеймера, внаслідок чого забуваються трансцендентні імперативи шляхетного жанру портрета, обтяженого сьогодні концептуалізмом і формальною еквілібристикою або шкільним наслідуванням музейним зразкам. Так зникають витончені навички історичного мислення, анігілюється багаторівневий діалогізм образу з духовною спадщиною цивілізації, руйнується крихка структура «семіо-сміслового Всесвіту» Ю. Лотмана.

Думки і почуття (автора, реципієнта) більше не можуть прослизати крізь реальність у підпростір «негативної діалектики» і далі, до абсолютної точки згорнутого часу Платонової Ідеї, що є Бог / Істина / Ідеал. Через те, скажімо, портретний цикл 1980–1990-х років Селії Скотт [Celia Scott — URL <http://www.celiascott.com/profile>], презентований Британською бібліотекою Лондона, з позицій високих вимог до пластики (авторка свідомо звернулася до традицій римського портрету у зображеннях відомих громадських діячів), за всієї іконографічної схожості, був позбавлений виходу в трансцендентний простір і не досягав повноти філософського вислову. Портрети Т. Еліота, Л. Міс ван дер Рое, інших діячів культури, стилістично були виконані в класицистичній традиції, однак строгий академізм у портреті провідного архітектора Баухауза сприймався скоріше іронічно, і навіть надумано — як у бюсті шотландського постмодерніста Едуарда Паолоцці (1983). Низка творів була схожа на портретні реконструкції М. Герасимова, російського історика-антрополога, що реставрував за методом Ж. Кюв'є (по черепках), не прагнучи діалогізму Бахтіна, зовнішність, наприклад, Я. Мудрого, І. Грозного, Тамерлана, давньої людини. (Втім критика прихильно сприймає творчість скульпторки: «Її портретні бюсти — це більше, ніж просто "портрети" або факсиміле — вони мають потужну фізичну та психологічну присутність...», — констатує Michael Sandle) [Celia Scott. Sculpture — URL <http://www.celiascott.com/sculpture>].

Ось чому, розмірковуючи про портретну серію Протаса в контексті національної культури і мистецтва, приємно констатувати, що традиція фахово високої творчості все ж не вичерпалася, що досконала технічна майстерність, внутрішня культура й адекватне розуміння фундаментальних парадигм епохи, сприйнятих на рівні імперативів творчості, інтенцій та принципів життя, — ще знаходять втілення у роботах некомерційних, далеких від комодифікованого гламуру новомодних Салонів, рейтингів «Публічних людей» та іншої суєти культури індустріального суспільства, яке втратило здатність сприймати прекрасне, формуючи внутрішні основи своєї історії і культури. Тому так важливо відрізнити мотиви звернення художників до історії, які непокоять пам'ять геніїв минулого. Справжні наміри не завжди бувають чистими, здебільшого — меркантильними.

Зауважу, говорити від імені тих, хто пішов від нас, увійшло у звичку європейської культури з ХІХ століття, коли повністю визріли

моделі націй, «пробуджених від сну» відчуттям необхідної причетності до давньої слави предків. За іронією Кліо, постмодернізм (ніби в дзен-манері шоку, стресу) знову пробуджує культурну свідомість спільноти від дрімотного заціпеніння лінійної історії, актуалізуючи почуття синергічного перебування в єдиному часі, натякаючи на цілісність становлення в «месіанському» просторі-часі. Завдяки Жулю Мішле, французькому історіографу (1798–1874), автору «Історії Французької революції», для молодішої генерації національних культур «мовчання померлих перестало бути перешкодою для ексгумації їхніх найглибших бажань», — за іронічним зауваженням Бенедикта Андерсона, який критикував тих, хто призвичаївся говорити від імені предків [Андерсон Б. Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. Москва: КАНОН-пресс-Ц; Кучково поле, 2001. С. 215.]. Мішле, вивчаючи події 1789 року першим розробив методику кон'юнктурного мислення, даючи життя новій формі колективної свідомості XIX століття, відому в культурології як «уява нації».

Але, «позаяк у нації немає Творця, її біографія не може бути написана по-євангельському, себто "від минулого до сьогодення", через довгу про-креативну низку народжень. Єдина альтернатива — організувати її "від теперішнього до минулого"..."» [Там само. С. 223.]. Відповідно, українська культура, яка дорослішала й визрівала у загальноєвропейському культурному тиглі, немислима без фундаментальних наративів Європи, зокрема, зламу XIX–XX століть; а без інверсної уяви сьогодні немислиме й національне мистецтво. Генеалогія культури націй має розгортатися від моменту сучасності, перекидаючись у минуле — живе минуле. У те минуле Ф. Броделя, де смерть значних особистостей історії та культури дозволяє сучасності структурувати національні автобіографії. Як із пафосом уточнює Б. Андерсон: «З безжально нагромаджених кладовищ Броделя біографія нації, тим часом, вихоплює — на противагу поточному рівню смертності — показові суїциди, зворушливі самопожертви, злочинні вбивства, страти, війни і масові бойні. Але для того, аби слугувати наративним цілям, ці насильницькі смерті повинні згадуватися й забуватися як "наші власні"» [Там само. С. 223.]. Таким чином життєтворчість видатних людей минулого утворює актив культурного дискурсу сьогодення, як і наративу культурної ідентичності кожного представника людства в цілому.

ІЛЮСТРАЦІЇ ДО РОЗДІЛУ II

Портрети



О. Блок. Бронза. 1985



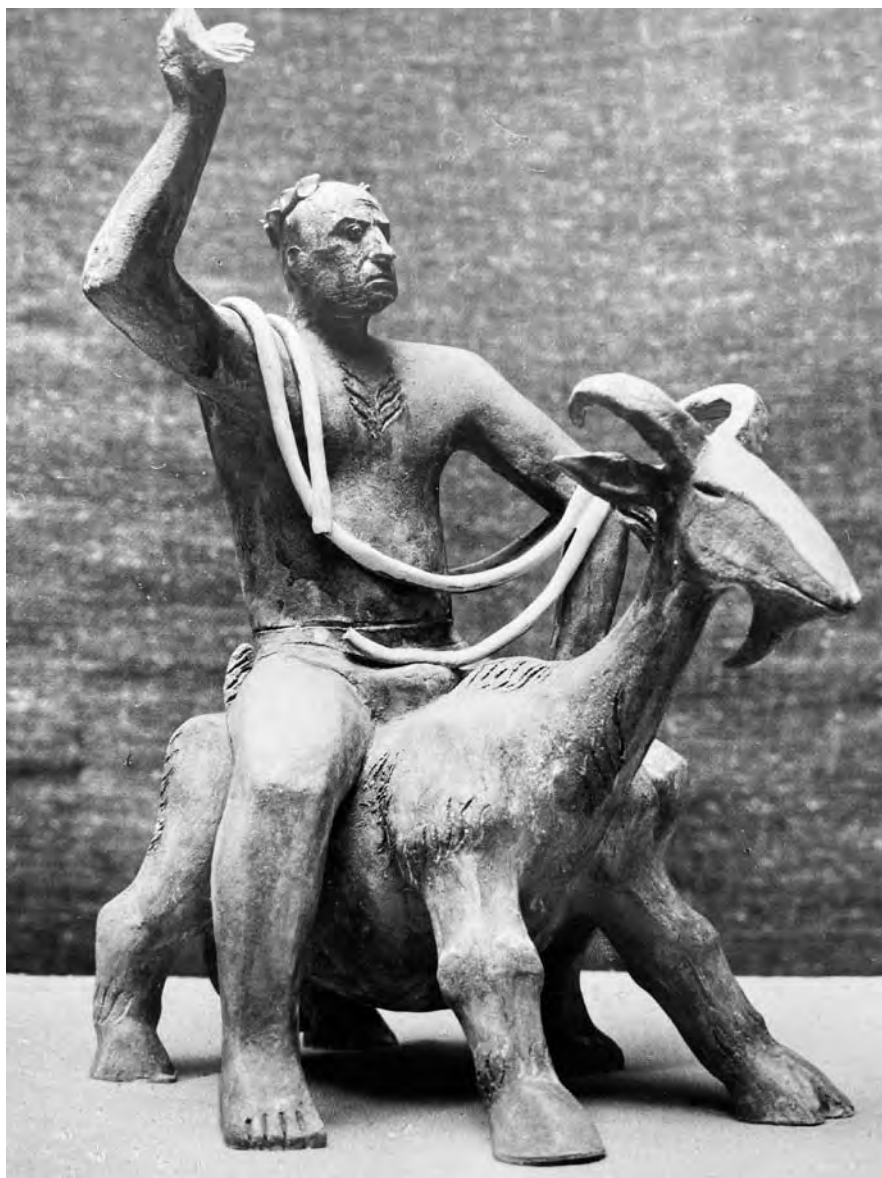
О. Блок. Бронза. 2007



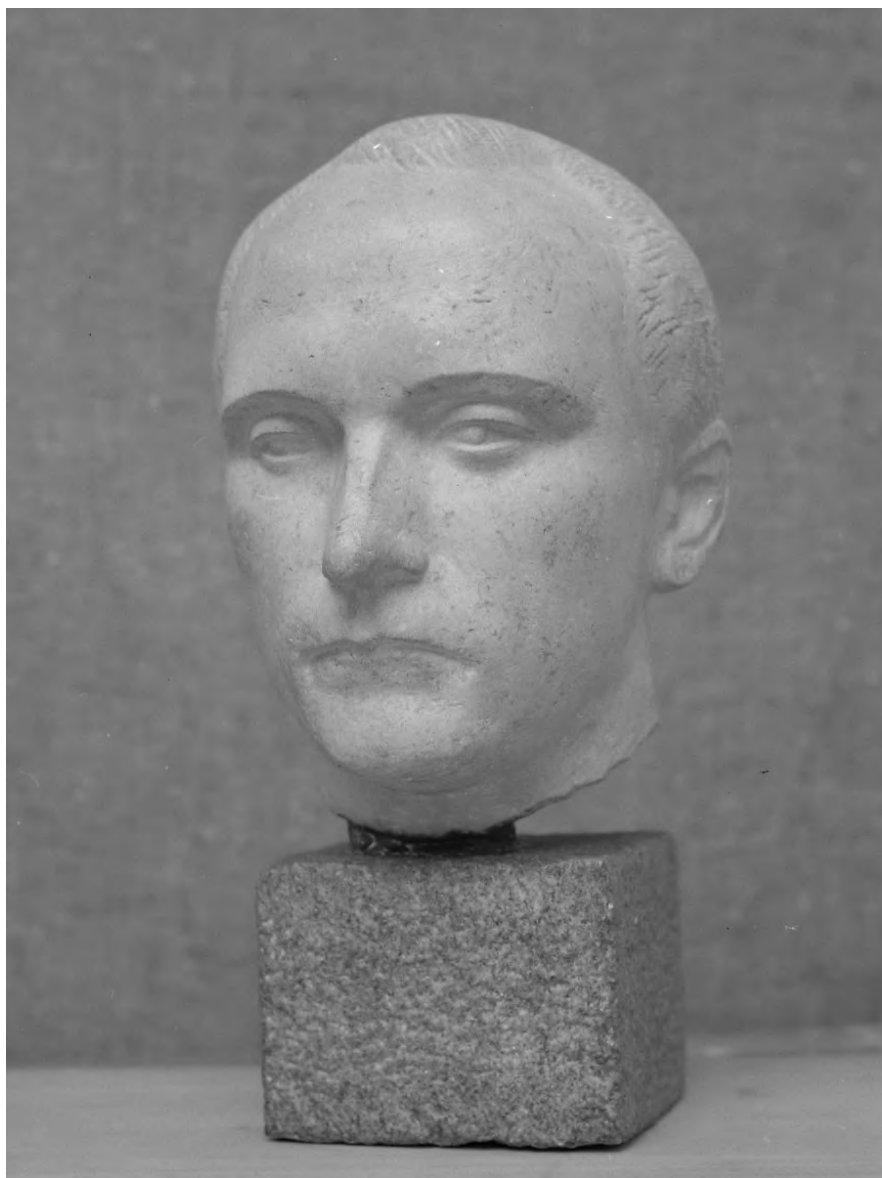
Втрачений парний портрет «А. Ахматова і О. Блок». Пластилін. 1988



М. В. Гоголь. Бронза. 1989



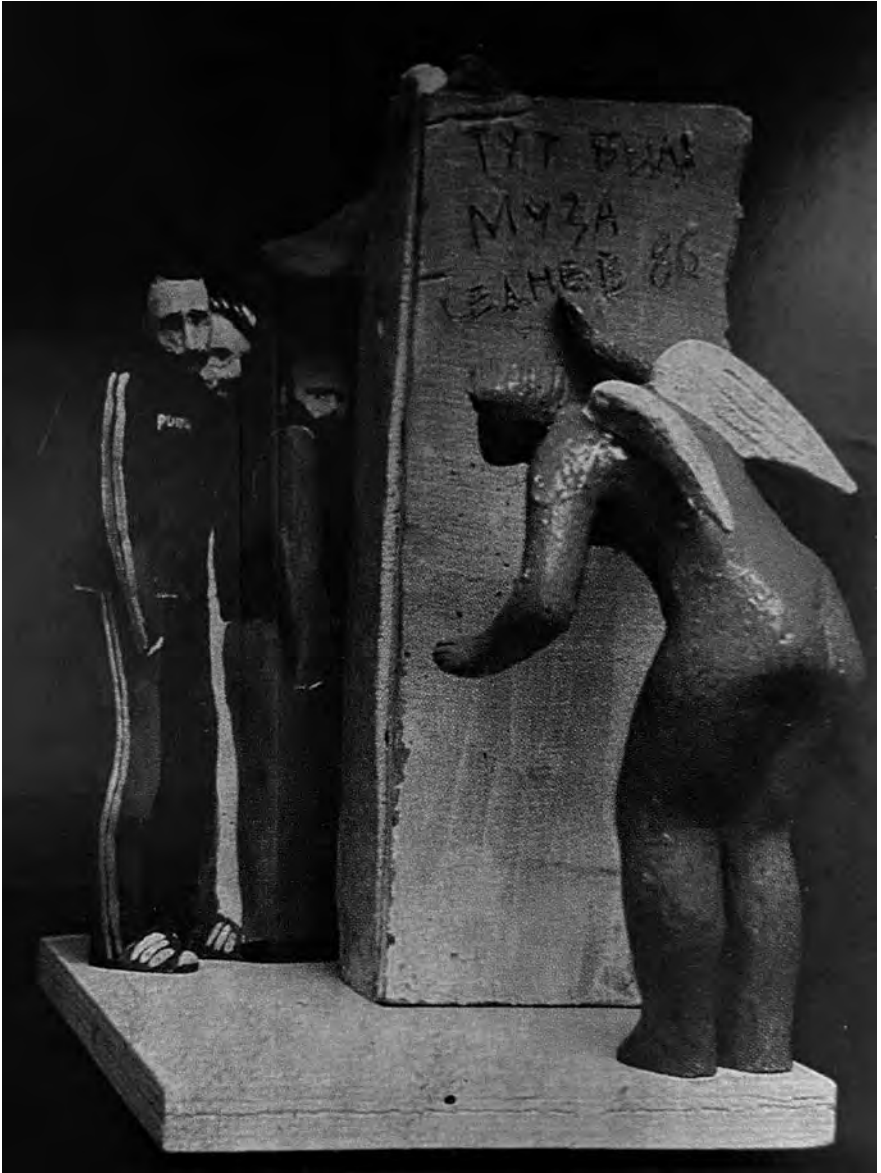
П. Пікассо. Шамот. Седнівський арт-практикум. 1986



Портрет каменотеса М. Левківського. Кераміка. 1987



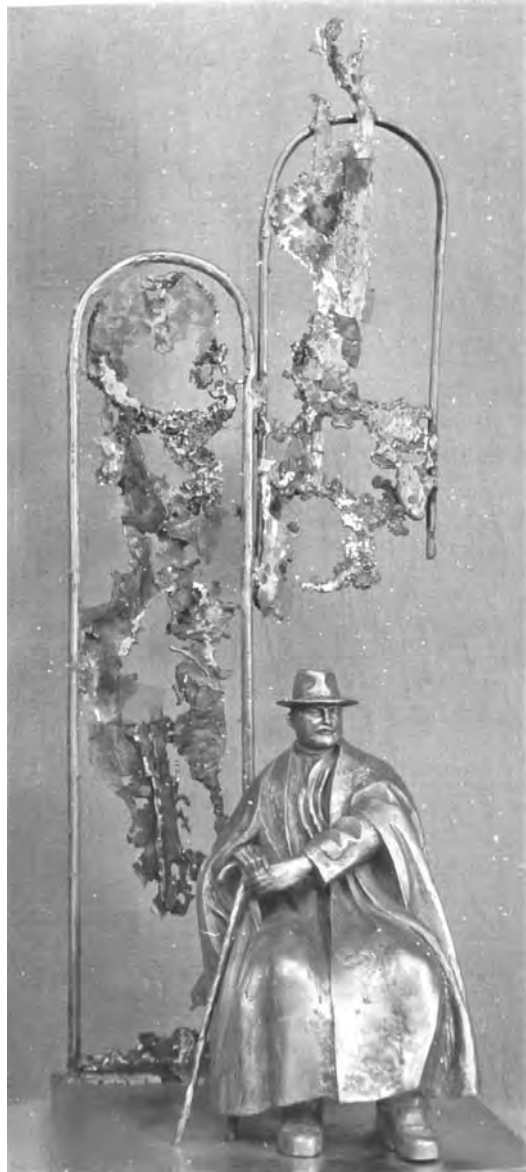
Автопортрет. Мрамур. 1981



Свято в Седневі. Кераміка. 1986



І. Стравінський. Бронза. 1987



А. Матісс. Бронза, скло. 1987



Анна Ахматова. Бронза. 1987



Пабло Пікассо. Бронза. 2007



В. Кандинський. Бронза, 2008



Марк Шагал. Пластилін. 2008



Олександр Архипенко. Бронза. 2008



К. Малевич. Бронза, мармур, 2008

Портрет інструктора з фізичної культури
Т. Родивилової. Мармур, 1986



А. Модільяні. Бронза, мармур. 2011

Розділ III

АРХІВИ, СПОГАДИ ДРУЗІВ ТА БЛИЗЬКИХ

«З роками головним чуттєвим переживанням
стає пам'ять»

Петер Вайль. Пісня пам'яті. Вірші про мене

«Можливо погляд в спину людини, що йде назав-
жди, — найстрашніше, що мусимо переживати»

Кость Паустовський. Книга блукань

МАЦКІН ЮРІЙ РУВИМОВИЧ¹

Поклон Протасу!

Отбрось сомнения, Ваятель, —
Твой выбор точен, цель ясна.
Ты добываешь, как старатель,
Крупницы красоты из сна,

Из сказок ветра стародавних,
Из песен рекам и кострам,
Из искр судьбы, из стона камня,
Огромного, как жизни храм.

Прими свой жребий неизбежный —
Всегда идти крутой тропой,
Теперь уж навсегда — небесной,
Что много проще, чем земной.

Ты положи на камень руку —
Он полон мифов и чудес!
И это музыка без звука
И свет невидимых небес.

Січень 2021

¹ Мацкін Юрій Рувимович — (20. 01. 1951, Харків) — скульптор. Син живописця Р. Мацкіна (1926–1996). Член Спілки художників України (1987). Закінчив Харківський художньо-промисловий інститут (1981; викладачі: В. Воловик, Б. Корольков). Працював в Харківській скульптурній фабриці (1981–1989). Учасник республіканських, всесоюзних і зарубіжних мистецьких виставок від 1982. У 1989 році виїхав до Ізраїлю.

Опір матеріалу Про камінь

«Не до перемог — уся справа у доланні...»

Р.-М. Рільке

Що б не написати про Володимира Протаса, все буде фальшивим, багатослівним і суєтним.

Коли він пішов, світ не завалився, але слова знемислилися і стали безсилими. Що тут сказати? Тяжке мовчання. Можна писати про втрату й втрачене у цій безсловесності. Суцільне зяяння. Про задуми, які ніколи не втіляться, про чудового скульптора — усе буде зайвим. Пафос недоречний.

¹ Босенко Олексій Валерійович (1958 — 2021) — поет, філософ, культуролог. Закінчив філософський факультет Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка (1975–1980). Кандидат філософських наук (1988), старший науковий співробітник (2010). 2003–2011 — провідний науковий співробітник лабораторії естетики та культурології ІПСМ АМУ. 2011–2021 — завідувач відділу проблем естетики і культурології ІПСМ НАМ України. Викладав філософію у Київській державній консерваторії, читав спецкурс на філософському факультеті КДУ, естетику у Соломоновому університеті та ін. Область наукових інтересів — трансцендентальна естетика. Автор книг: «Реквием по нерожденной красоте» (К., 1992), «О другом: Симуляция пространств культуры (Красота как мера целесообразности развития вообще)» (К., 1996), поетичної збірки «Временами» (К., 1999), «Время страстей человеческих: Напрасная книга» (К., 2005), «Случайная свобода искусства» (К., 2009), «Время без свидетелей» (К., СПб., 2016), «Ходы. Шестая. Пасторальная» (К., 2017), «Свободная атомальность» (К., 2020), «Последнее время» (К., 2021). Автор більш ніж сімдесяти публікацій у вітчизняних та зарубіжних наукових збірниках.

У нас із ним не було задушевних розмов. Я його, як тепер стало зрозуміло, зовсім не знав. Він був небагатослівним, але точним. Замість нього говорили його роботи. Чудове відчуття матеріалу і предмета, коли стихія каменю, бронзи оберталася архаїчно й біла через край — усе саме те, що в Античності звалося «динамічною формою». Але зустрічі, час від часу, коли розумієш один одного з півслова, без слів, вносили відчуття сталості, константи. Довіри, коли майстрові довіряєш не сумніваючись і залишаєшся вільним, без авторитарності. Якоюсь мірою я навчався у нього незворушності. Енергії. І опору матеріалу, тільки часові, якому протистояла лише воля. Що й казати, сила волі в нього була. І це не була впертість. Як людина з вишуканим смаком, він досить м'яко наполягав на своєму.

Я, звичайно, знав святці скульпторів, прізвища геніїв, і тих, хто був скульпторами або писав про них, але безсоромно користувався його думкою, відчуваючи його правоту і, в хорошому сенсі, одержимість скульптурою. В юності хотів стати геологом, мінералогія мені була близькою, але камінь сприймав через поезію. Від Мандельштама, Кузьміна, Цветаєвої, Багрицького, Моріц, Бродського, Седакової... Я не знаю жодного поета, який не присвятив би каменю поетичних рядків. Але мене більше приваблювала випадковість і легковага каменів, ніж їхня фундаментальність. Вагомість стала значущою, коли я зрозумів, що і світло, і вага, і час — однієї природи. Принаймні, мені зрозуміло, що саме він творив, його ідеї, образи. Тому пластику сприймав у чистому вигляді, без домішок і вкраплень, з болісним розмахом, у всій смертоносності й невагомості. Як не дивно, за всієї грандіозності, його твори були тихими, без симфонізму, камерними. Може, мені здавалося, але в них завжди була спокійна й, водночас, грізна гармонія. І, звичайно, повна відсутність цинізму. Це чиста інтонація теперішнього, невимовність. «Світло не вечірне» й відчуття щастя. У цьому класика, без банальності, коли пластична форма розгортається у просторі й часі, зберігаючи повноту буття, достеменно, «не зупиняючись, невинно». Коли внутрішня форма обертається і глухо перекочуючись, гуркоче.

Я взагалі прихильник ідеї, що життя безглузде, сенс треба створити з нічого. Володі Протасу це вдавалося і вдається. Його твори — як джерела, що б'ють, криниці незамулені. Вони живуть своїм норавливим життям, своєю власною волею. Все, що написав Рільке про Родена, може бути адресоване Протасу: «Лише його робота

говорила з ним. Вона розмовляла з ним уранці під час пробудження, і вечорами її відгук довго наповнював його руки, немов відкладений убік музичний інструмент. Тому й було його творіння таким непереборним: воно прийшло у світ зрілою силою, а не становленням, що вимолоє визнання, пробилосся дійсністю, раз і назавжди наявною, такою, на яку вже не можна не зважати». І це при тому, що Родена я вважаю живописним, але не таким, що розгортається у часі. Де тут Рільке побачив статику? У Протаса — уповільнена надплинність, зупинене від витоку до гирла становлення, сила руху неблаганна й неспинна, але час і простір вона вбирає у себе своїм наростанням.

Звичайно, тут є свобода — любити або не любити. Можна вважати Родена порнографічним, поверховим, бо це гра поверхонь, відблиск, мерехтіння, але це — снобізм. Краще брати до уваги і любити до самозабуття Архипенка, Модільяні, Майоля або будь-кого іншого, хто подобається. Питання лиш у тому, як саме потенційна нескінченність перетворюється на актуальну. Тобою і ти сам перетворення. «Так у лютості своїй каменотес, стає безмовністю мурів соборних». До речі, у Протаса є відсвіт полум'яної готики і взагалі архаїчних форм, перед якими не те що благоговіння, подив відчуваєш. І слідом за ним хочеться бачити його баченням, де дозволяються уявлення і сприйняття у щось немислиме і це все приймати у запереченні.

Те, що Протас був самотній, як і будь-який поет чи художник або скульптор, будь-який творець, котрого слава не цікавить, а лише «совісний дьоготь праці» — безперечно, але це була самотність моря, стихії, хвилі. Переповнена світом самотність, коли тисячі років визріває камінь і відчуває при цьому всю радість і біль народження. І за всієї грандіозності творення — лише камінчик біля дороги. Сенс — пройти непоміченим, осторонь. Покинутість у просторах космосу, серед «світів осяйних світил», і ти їм не чужий.

Володя просто жив надмірним життям, його скульптури росли як квіти. Він немов упивався живою пластикою, а що він насправді хотів, важко сказати. Іноді таке враження, що він творив несвідомо. Декларативності тут не відчувається. Нема догмату матеріалу. А є свобода, і, можливо, навіть стримана, хтонічна. Коли глибина не рветься магмою назовні, прориваючи поверхню. Намагається сховатися у явищі. Але виявляється, звільняється зникаючим майстром. Це ремесло, вміння. Розум уміє. Дотик. Техне, як архі-архе-тектоніка.

Ми познайомилися на одному із пленерів у Криму, де зібралися скульптори, художники, теоретики. Все це було досить смішно: скульптори картинно «ваяли», художники писали, теоретики «філософували», але це не заважало спілкуватися відверто. Протас так «смачно» розповідав про скульптуру, що хотілося негайно стати його підмайстром. Напевно тому для мене назавжди збереглося враження від його скульптур, які не були безтурботно щасливими: вони різні й за настроєм і за матеріалом сприймання — ранкового сонця, кипарисів, піній, платанів, шуму прибою, солоного вітру з моря, як в аеродинамічній трубі та який в обличчя, і вони звільняються з дикого каменю (це був, звісно, не дикий камінь, а пісковик) в часодинаміку форми. (Хочеться створити науку часодинаміку). Це там я помітив, як скульптури змінюються залежно від руху сонця та стають різними кожні п'ятнадцять хвилин, інші на сході й на заході сонця. Явище банальне, загальновідоме, але приголомшливе, коли ти бачиш це суцільно, не просто випадково кинутим поглядом. Його, навіть «салонні», твори тягнуться до світла, знову не будь-якого, люмінесцентного чи штучного. Вони геліоцентричні. Не думаю, що це робилося свідомо, радше спонтанно, інтуїтивно, але вони не витримували задушливих, затхлих приміщень — в'яли, а, краще сказати, самі ставали джерелом світла. Море, сонце та вітер, за будь-якої негоди. Бажання жити.

Загалом, скульптор під час роботи — окрема тема. Жодне документальне кіно не здатне цього передати, треба самому стати скульптором, прожити життя і тільки тоді зрозумієш, виклавшись до кінця, як, утім, у будь-якому занятті: музиканта, письменника, поета, художника – окрім філософа.

Виходить лубково картинно. Скульптор. Данило-майстер бажовський витісує свою кам'яну квітку. Море, осінь, ранок. А він розмірено, знай собі, розмахує молотом. Вітер кучері розвіває, а він з оголеним торсом, зі шкіряним ременем на чолі, знай собі, теше. Звісно, все не так. Багато чорнової роботи, легені забиті кам'яним пилом, суглоби болять і на руках і на ногах, мозолі не беруться до уваги, а форми, а вилівка, а організація. А знайти матеріал, дістати камінь, метал, інструменти, ще багато чого. А невдачі й у задумі, й у виконанні — пекельна робота. Як у всіх. І виправдання не існує. Там багато такої рутини — безмір. Я впав би у відчай. Та ще й постійна думка — для чого це треба? Адже скульптурою неможливо займатися

«в стіл». Володимир Протас був людиною дотепною й видавався незворушним. Невідомо, які бурі в ньому вирували. Його ставлення до життя рятувало і рятує мене від «істерики» та виходу «в рознос». «Роби свою справу». Це дуже важливо, щоб хтось був, хоча б на горизонті, хто показує тобі інші форми «поведінки» (не демонструє, він нічого про це не знає – просто живе інакше), яким хочеться наслідувати і йти слідом без жодних причин та доказів. Це як вчасно простягнута рука допомоги.

У творчості скульптора поєднуються архітектор і художник, є свій контрапункт, музика. Він творить, як композитор і, не в останню чергу, як філософ. Але все це лише побічне, як відлуння, відгук, відсвіт. По дотичній. Тільки в одній точці, з усіх точок одразу. Але річ у зниканні визначеності через точність: «тільки так, і не інакше». Неможливість інакшого.

Твори Володимира Протаса, в якому б матеріалі вони не були створені, не піддаються інтерпретації, трактуванням, начебто скульптура стомилася від тлумачення і не перекладається жодною іншою мовою. Вони однозначні, незважаючи на різноманіття. Твори багатозначні, але прагнуть однієї ідеї, не стомленої композицією, зосереджені у собі, як воронки, як гравітаційні колапси, прагнучи бути тим, чим вони є. Занурюються в себе, у свою непереборність, як у даність, незбагненність. На відміну від сучасної феноменології, тут не існує «речі-для-нас». Це явлене, явне, «неприховане» походження «речі-в собі», оминаючи явище. І навіть не річ, а предметність як така, що стала «чуттєво-надчуттєвою», вона піднята над буденністю, піднесена як піднесені дерева, вкорінені в цій буденності на висоту їхнього зросту, як перемога над силою тяжіння. Це споглядач з боку підгледів, побачив явлення чистої сутності, яка не більша і не менша, щоби бути собою і просто вічним рухом. Творець цього не помітив. Твір ділить час на «до» та «після», на «раніше» і «потім», на простір очікування та спогадів. Це подвійний центр — двозначність будь-якого протиріччя, єдиного у виникненні та знищенні, проходженні. Вододіл, який «затягує все, что истомится в оцепенелый свой водоворот» (Хіменес). Зосередженість, центр тяжкості даності, точка сходження сили тяжіння, точка опори за нескінченного ступеню свободи, який завжди про себе, собою і ніколи про інше. Інше тільки відображається. Десяти книг не вистачить, щоб усе описати. Напевно, так можна сказати про будь-якого чудового скульптора, будь-яку

людину. Жодна теорія мистецтва, естетика неспроможні передати сутність людського творіння, його стосунків із людиною. Я думаю, що теорія взагалі неможлива, вона вторинна і паразитує на житті мистецтва, що не заважає мистецтву «бути», або «не бути», наполягаючи на своєму, на собі як даності. Я був прихильником ідеї «смерті мистецтва» і теоретично це правильно, але особливість полягає в тому, що мистецтво треба просто любити, і тоді теорії шляхетно вибачається все, і, звичайно, все дозволяється.

Всі поділи, систематизації, типологізації на контемпорарне і сучасне мистецтво, на минуле і модерн — вигадки мистецтвознавців, не через злі наміри, а просто так зручніше, розподілити невідомо що за цеховими та корпоративними інтересами. Мистецтво може бути мистецтвом чи не бути таким. У цьому сенсі воно метафізичне. Окрім того, я не став би ділити його на види і підвиди. Де закінчується скульптура і починається живопис, де припиняється архітектура та розгортається музика... В філософії так само — вона не схильна до демаркації і не підпорядковується картографії, не ділиться на квадрати, на галузі, на естетику, діалектику, феноменологію, логіку, гносеологію тощо. Безнадійно стояти на варті кордонів. Філософія і мистецтво не відокремлені від життя. Мистецтво це і є життя, і так само воно діалектичне. Багато хто з цим живе і вмирає. Мистецтво — не заповідник, не резервація. Можна, звичайно, встановлювати ізобари, досліджувати температурні максимуми та мінімуми мистецтва, висоти й низини, займаючись препоганим кліматом духу. А можна просто жити перетвореннями, що відкрилися, з жалем до відчужених, спотворених і повернених форм, які дають розуміння форм взагалі, а значить і часу. «Все в усьому, як суще теперішнє» (Прокл), не замислюючись, яка від того користь, а в цьому перетворенні дати вільно виникати почуттям у їх різноманітності та універсальності.

По суті, байдуже в якому матеріалі (святотатствую) працювати, хоча б і в пластмасі, якій свого часу присвятив дифірамб Роллан Барт, у будь-якому смітті. Питання в іншому: розвивається скульптура чи ні? Або лише “розпросторюється”, інтенсивно окуповуючи, захоплюючи нові території. Чи може вона поглиблюватися, посилюватися невинно в собі, стаючи саморозвитком? Адже скульптура, як і взагалі мистецтво, невинно у власній свободі, не необхідності, хоча може бути й випадковим. Це подібно до матерії. Ще з часів

Аристотеля (потім цю ідею підхопили отці церкви і догматизували схоластики) Бог творить світ із «нічого» — з матерії, за допомогою дива – руху. Напевно, тому скульптори почуваються богами (жартую), принаймні Пігмаліонами — найважливіше для них вдихнути душу в творіння. А, отже, над ними завжди витає тінь зради — твір обов'язково відмовляється від свого деміурга, здобуваючи власну волю, а матерія і є “ніщо”, у своїй тлінності та конечності. Безглуздо жити в очікуванні й очікуванням. Чекати нема на що. Зосередженість на теперішньому, на виникненні, не загадуючи або припускаючи, що буде і чи буде мистецтво скульптури взагалі. Річ не в нових технологіях, коли скульптура може бути створеною, навіть зі світла. Тут важливіша проблема форми, яка і є процесом. Вона надплинна, але й надпровідна, мінлива, і вся в перетворенні, відтворюючи себе в одній і тій же визначеності – у формі спокою.

Я би порівняв скульптури Володі Протаса з відчуттям зачарованих снів Куросави (це я потім помітив). Вони перебувають і у стані спокою і течуть. У річках є такі камені – «обливники». У швидких потоках ці величезні валуни (навіть якщо в мініатюрі), приховані водою, не викликають турбулентності, бурхливої піни і стоячої хвилі. Немов дельфіни під водою — рухливі, хоча й перебувають на одному місці. Створюють, позначають місце. Вода пригортається до поверхні. Вони не обурюють. Їх час облизує... Існує аеродинаміка, гідродинаміка, термодинаміка. Роботи Протаса часодинамічні — час не чинить опору і не обурюється. А з огляду на те, що потік часу і твір з одного матеріалу, однієї природи, і відрізняються лише швидкістю, то тут не існує звичного школярського розподілу на “внутрішні” і “зовнішні” (весняні, первісні) форми — це одна межа, яка створює невичерпність твору, ким би він себе не уявляв, чим би не прикинувся, незалежно від інтенсивності сприйняття і можливих часових затьмарень, коли його не бачать. Питання бачення — це питання світла, в якому визріває зір. Це не вимірюється жодними хронографами, спектрометрами, спектрографами. Почуття скульптора, художника відрізняються від почуттів вченого, або ще гірше, бариги. Суворі ніжність скульптора до каменю і взагалі до матеріалу не схожа на почуття матеріалознавця чи фахівця з опору матеріалів, тим паче головного бухгалтера. І питання світла — це не проблема освітлення в люменах або ще до недавнього часу у свічках, а, як не дивно, проблема мистецтва,

не оптики. Щоби бачити як скульптор, як художник, необов'язково (хоча й не заборонено) знати твори Максвелла та теорію ймовірності. Але і скульптору, і фізику обов'язково бачити як людина. Погляд — об'єктивний. Він — любов з першого погляду, з усіх поглядів одразу, з усіх очей. Але він визріває у часі, завжди історичний, хоча й тимчасовий, марно намагається стати вічним.

Риторика може дратувати, поезія — ніколи. Запитаєте: для чого все це — чесно відповім: «Не знаю». Рядки поезії Десноса, написані свого часу у концтаборі і за інших обставин, багато що можуть пояснити та й відповісти на питання, чому ми не довіряємо мистецтву, яке зрадило, неначе в ньому був наш порятунок.

Ми в концтаборі вічності й чекаємо свого часу, ми приречені, але неповторні. І почуття кожного — одиничні почуття нескінченності, неповторні, незворотні, як і сама нескінченність. Наша випадкова поява співмірна необхідності та свободі любити мистецтво. Або не любити. Нічого не називаючи, й не доводячи. А що таке любов, я не знаю. Можливо, це спроба отримати владу над почуттями, і тоді вони можуть бути примусом. Я не хочу розглядати політизацію мистецтва з його функціонуванням в огидному режимі сучасності. Для цього існують Рансьєри та інші. Або Цилінськи Зіфрід зі своїм «глибоким часом». Усе на поверхні. Ліпи з будь-якої речовини, з будь-яких композитних матеріалів: з часу і руху, наприклад, із вічності й нескінченності.

Скульптори особливо ніжно ставляться до каменю і різні обсяги їх надихають. Але малий, негодящий ні до чого випадковий камінь нашого марного життя чітко висвітлює сутність самого життя. Немає місця оціночним судженням — ще зарано. Та, власне, по суті, це не має жодного значення. Все, що Мікеланджело писав про камінь, стосується і будь-якого іншого скульптора. Тут не навмисна байдужість, коли все однаково — все те саме: будь-яка краса вступає в суперечність з прекрасним, в антагонізм. І все, що сказано про мистецькі твори Хайдеггером або про річ Зедлмейером, творить причетність кожного. Збронзовівши забуття не уникнути. «У миттевість оболонки під назвою людина, пісня тече, як вода вічності. Вона все омиває і все народжує» (І. Бабель). Уся річ у неповторності, невідворотності й незворотності. Тільки зараз і ніколи більше.

Листопад 2020 року. Київ

Сон Сирены. На смерть моего отца

I.

Я до сих пор не могу понять, кем мне был отец. Да, иные люди знают ответ заранее — они уверены, что любили, что это огромное горе... Это — действительно так. Но слишком многие довольствуются готовым ответом. Я так не смогу, вернее, мог бы, но это разрушит ещё и меня, потому надо добыть, переработав ненужную, пустую породу, найти свой ответ. Который только мой. Это моя малая истина о моём отце. Она только моя, но, одновременно, она — если только я её обрету и потом не потеряю — чиста и прозрачна, и потому часть её будет понятна всякому человеку.

Это нечто вроде искусства ваяния... То есть я выполняю по отношению к отцу ту работу, что он выполнял по отношению к кускам мрамора и пластилина, к безжизненному, сухому порошку гипса. Я продвинулся, то есть, сейчас я понимаю отца и его судьбу намного, значительно лучше, чем когда он был жив. Понимаю не головой — сердцем. Возможно, даже почти несомненно — сейчас мы с ним ближе, чем когда-бы то ни было при жизни, когда постоянно отвлекались на что-то, и так мало общались по сути.

Я продвинулся, но точка ещё не поставлена. Когда она будет поставлена, если это будет возможно, если я сочту это возможным — я снова напишу об этом. Расскажу. Когда — или, всё же, если?..

¹ Исиченко Ігор (6.02.1986, Київ) — син Володимира Протаса. Кандидат географічних наук (економічна та соціальна географія), 2011. Незалежний арт-критик, перекладач, автор лекційних курсів з філософії культури в ІПСМ НАМУ. Учасник проєктів: україно-шведського RUTARUNA-2013; Стипендіальної програми Gaude Polonia-2017 Міністерства культури та національної спадщини Польщі.

II.

Сирена спит. Во сне её ей снятся не чудовища греческого мифа — ей снятся люди.

Ибо с тех пор, как её с сёстрами миновал на своем корабле Одиссей, ничего другого ей не снится. Человек стал их проклятием, как, впрочем, и наоборот...

И сон её с тех пор — одно, сплошное предчувствие.

Предчувствие чего? Да и — спит ли она? С одной стороны, город с названием Херсон — не самое удачное место для сна... С другой — рык Льва, не находящего себе места в тесной клетке современности². Как здесь заснуть. Вот и ответ, спит ли она, и какие сны видит.

В любом случае, думаю, ей стоит оставаться спящей. Хотя бы так. Пусть так, пусть уж лучше притворяется, чем ...

Чем что?

III.

Если бы беломраморные и бронзовые античные богини, которых всю свою жизнь воплощал в материале мой отец, однажды ожили — нет сомнений, они бы нашли себе новую Троию, и дотла бы её сожгли.

Бронза, металл сакрального в истории Европы Века, и мрамор, из Италии, Турции, Греции — из их родины, из родины Античности — вот те два материала, что смогли удержать их пламя от проникновения в вещный мир и сожжения его в, колоссальных размеров, гека-томбе, невероятном костре-жертвоприношении.

Но за это удержание была заплачена своя цена. Я не знаю её, ибо не присутствовал при составлении соглашения. Впрочем, отец не Фауст — не было никакого соглашения, подписей, клочков пергамента.

Он этой цены тоже не знал, разве что — догадывался.

21 июня 2020 года, в день солнечного затмения и летнего солнцестояния, ставший днём его смерти, цена была озвучена и востребована.

Так что же, собственно, произошло?

О чем это я?

Умер скульптор, да... Но — какая «цена»? От кого?

² Работы отца, связанные с мотивом сирены, находятся, соответственно, в Херсоне и Львове.

Взглянем на его работы. Артемида, Диана, Прозерпина... Гестия, Герса, Эвринома. Мнемосина. — Была ли среди них Мнемосина? Не помню... Клото. Лахесис — её он не успел закончить, работая над ней годы, последние семь лет Своей жизни.

Незаконченная мойра. Смена положения рук и прически. В каком положении руки мойры, прядущей нить жизни человека или божества? Вот серьезнейший метафизический вопрос. Вопрос радикальный (radix на латинском значит «корень»). Из приближения — бесконечного, впрочем — к ответу на этот вопрос, произрастёт всё остальное. В том числе — произрастёт из этого положения рук и прически, возможно, и судьба, и ритм жизни ваятеля. Произрастёт вопреки всему, как семя мифа, пробивающее кажущийся плотным асфальт современности. Причём — асинхронично, контр-темпорально, когда будущее событие темперирует и задает узор всей предшествующей жизни.

Почему так? Как это возможно?

IV.

Я никогда не пытался понимать иероглиф судьбы папы буквально. Я думал так: «Он закончил Академию и ощутил интерес к классике и её темам. Он владеет, в очень высокой степени, мастерством фигуративной работы, а она берёт наиболее явственно чувствуемое нами начало в Античности, отчего и мотивы его работ. Всё логично». Я рассуждал таким или подобным образом. Для меня существовало искусство, в его позднейшей версии, чуждой уже античного космоса, но не миф. Миф пришёл после.

Только после его смерти я понял, что, когда божество зовёт, не всякий может — и хочет — послушаться. Отец внял этому зову — на то были свои причины — зову, температуры и переливы которого закончились — в который раз в истории европейского человека — таким опасным пением сирен. Да, даже если они спят, они наверняка напевают что-то сквозь сон, как иные люди во сне разговаривают или даже кричат.

Так может быть, спрашиваю я себя иногда, может быть, не он уберёт мир от их гнева и воли, но наоборот — они принесли его в жертву как причудливую смесь Пигмалиона и Актеона, как оные были возможны в конце двадцатого и начале двадцать первого веков, во время его творчества?

Ведь язычество, говорю я в такие моменты себе, неотделимо от жертвы и жертвоприношения. И, каким бы притягательным оно не было, оно жестоко и жестоко конкретно. И каким бы жестоким оно не было, оно притягательно, и совершенно определённым образом...

Я так и не смог прийти ни к каким устойчивым выводам. Они, впрочем, не нужны и бесполезны, а может, даже опасны. Но за всеми возможными смыслами, к которым я могу прикоснуться и которые смог передумать и вспомнить, включая всё вышенаписанное, мне всё чудится некое безымянное зияние, некий свет, превосходящий все наши представления о причинно-следственных цепочках, превосходящий даже пресловутое «греческое язычество». И там, в том свете, «молот горя», о котором как-то в шутку рассказал мне отец, всерьёз озадачив юный детский ум³, превращается в раскат грома, в удар молнии — в удар молотом по наковальне прожитого и пережитого, удар, от которого наковальня эта подламывается и оседает, а затем медленно истаивает в пространстве.

В такие мгновения я прихожу в редкое для меня состояние умиротворения, и засыпаю.

Сирены мне не снятся. Хочется верить, я им — тоже.

³ На вопрос пяти- или четырёхлетнего автора этого текста «Есть ли молоток тяжелее кувалды?» отец ответил «Да, это молот горя». Сказанное запомнилось и теперь обрело надлежащее ему место в ящичках и шкатулках моей Мнемосины, один из которых я, публикуя сей текст, предлагаю на всеобщее обозрение.

ПАМ'ЯТНІ ФОТОГРАФІЇ



1988. Майстерня В. Протаса у провулку М. Рильського. Київ. Олег Борисович Косткевич, Володимир Протас, Лев Васильович Синькевич, Лев Юлійович Синькевич, Юлій Львович Синькевич



1987–1988. Майстерня у пров. М. Рильського. О. Мажуга, Г. Нікулін, В. Протас



1933. Бабуся і дідусь за материнською лінією. Бабич З. С. і Зубрієнко І. Н.

Возроєти востановлено

СВІДОЦТВО ПРО НАРОДЖЕННЯ

СВИДЕТЕЛЬСТВО О РОЖДЕНИИ

Гр. Бабич
 Гр. Зосівка Сидоровів
 народився (лась) 22.11.1957
 народився (лась) 22.11.1957
 Мисляв вільно
 дев'ятимісять третього
 року

Місце народження дитини: місто, село
 Место рождения ребенка: город, сельское
Котлярка
 район Бопелинський
 район Хитицький
 область Хитицький
 область Хитицький

про що в книзі записів актів громадянського стану
 про народження
 о чем в книге записей актов гражданского состояния
 о рождении

19 57 року 11 місяці 2 числа
 года 11 месяца 2 числа
 зроблено відповідний запис за
 произведена соответствующая запись за № 1497

БАТЬКИ:
 РОДИТЕЛИ:

Батько Бабич
 Отец Сидор Анатолійович
(ім'я та по батькові — обов'язково)
 національність українська
 национальность українська
 Мати Бабич
 Мать Улаталка Олександрівна
(ім'я та по батькові — обов'язково)
 національність українська
 национальность українська
 Місце реєстрації Бопелинський район
 Место регистрации Хитицький район
(назва та адреса місця реєстрації батьків)
(название и местонахождение бюро ЗАГС)

5 . 11 . 1957 Р.
 г.

ЯЦ № 641371
 О. С. С.

2 випуск громадянського стану

Свідоцтво про народження Бабич Зосі Сидорівни



1932–1933. Дідусь Володимира за лінією матері. Зубрієнко Ісак Назарович, вірогідно, з сином, старшим братиком доньки Зіни



1.05.1955. Фотографія на хрещення Володимира: батько — Протас Микола Якович, бабуся — Бабич Зося Сидорівна, Володимир Протас, мати — Зубрієнко Зіна Ісаківна



Володимир влітку 1957



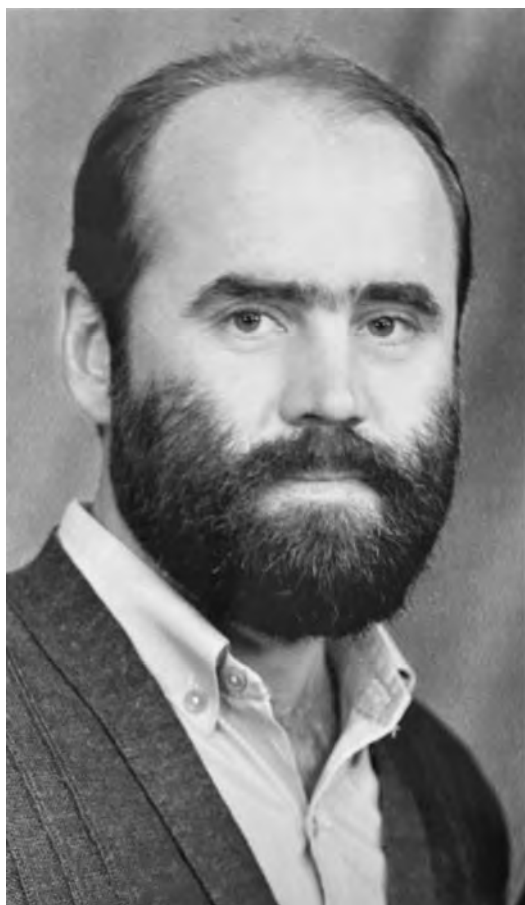
1961. Володимир першокласник



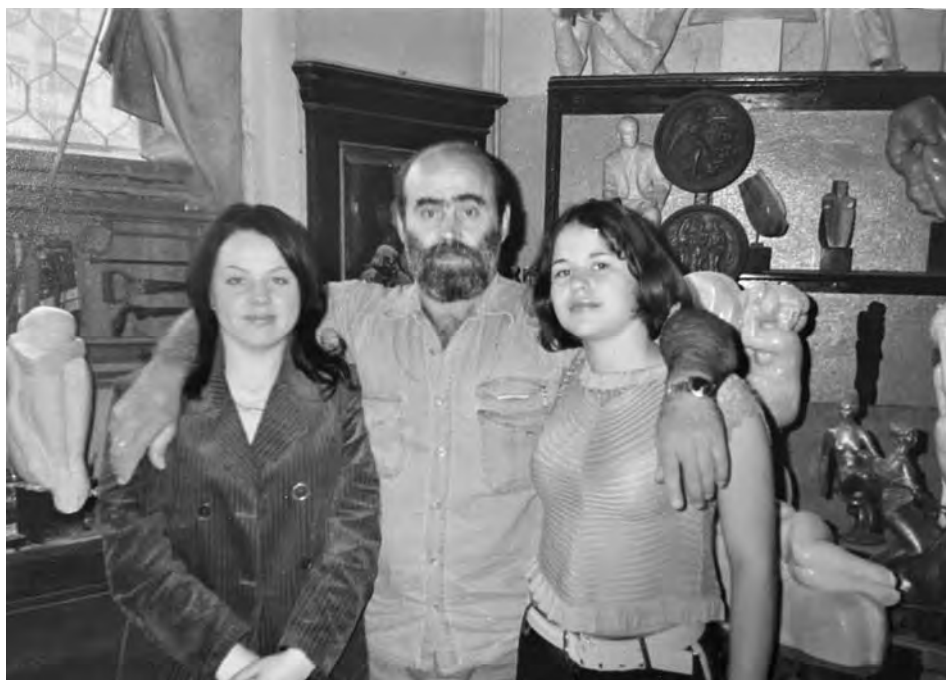
Скульптурна група випускників РХСШ 1973 р. — О. Мажуга, В. Протас, Ю. Писнячівський, В. Федорович, О. Мельніченко



13.09.1977. Володимир і родина Захарченків. Київ



1992. Володимир Протас. Київ

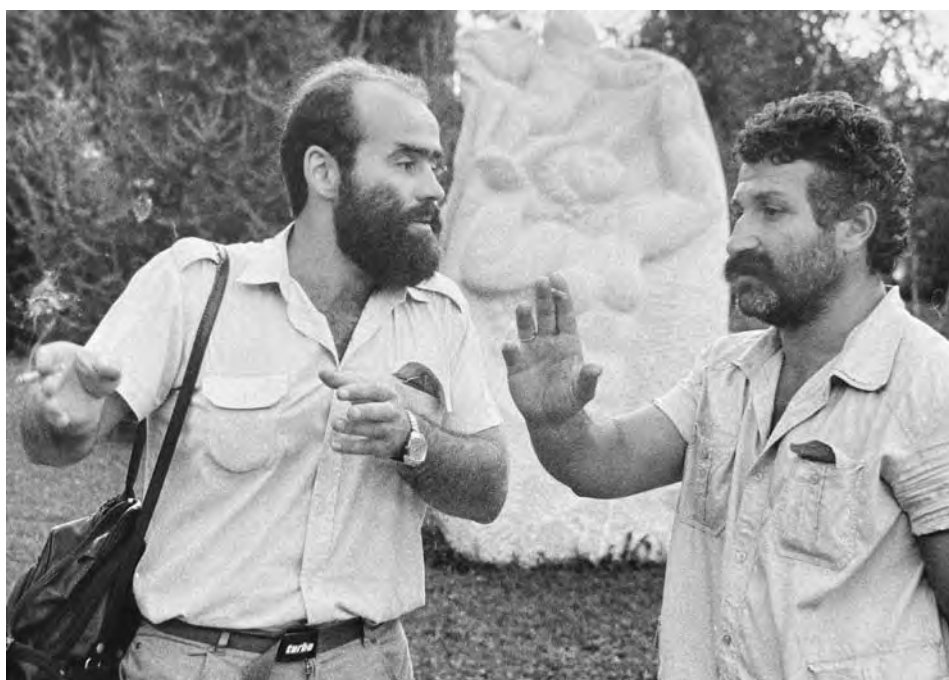


2003. Володимир в майстерні на Оболоні з доньками: Дашою і Марійкою

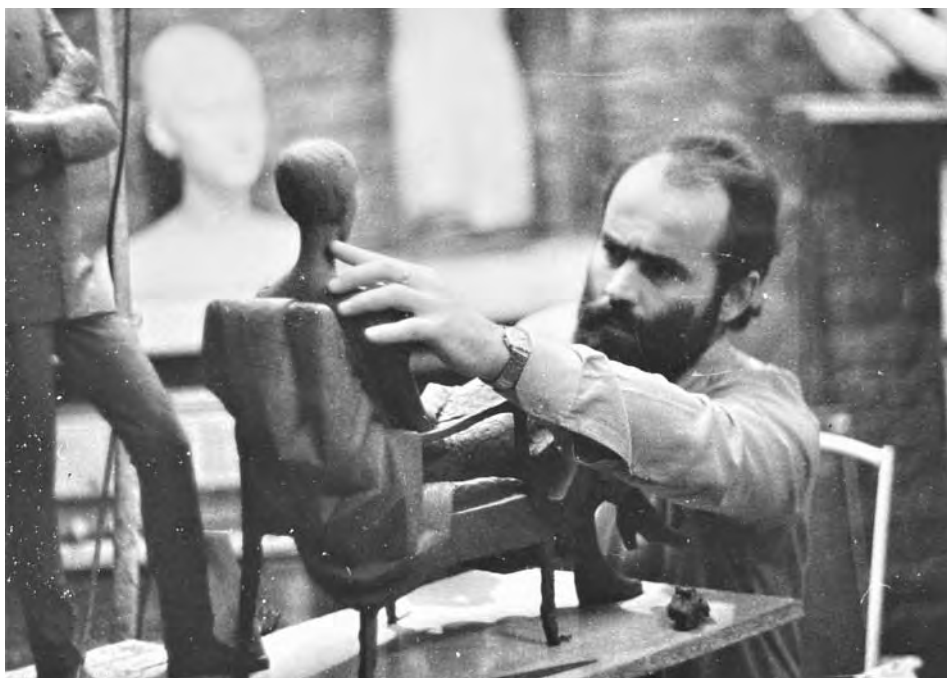


1982–1983. У майстерні скульптора Ю. Л. Синькевича





1988. Київський (Всесоюзний) скульптурний симпозиум. В. Протас і В. Кочарян



1988. Майстерня у провулку М. Рильського.
Робота над портретом «О. Блок і А. Ахматова», що не зберігся



1991. Учасники Очаківського скульптурного симпозіуму малих форм



24.05.1997. Реставраційні роботи скульптурного оздоблення
на даху Одеського оперного театру



24.05.1997. Реставраційні роботи скульптурного оздоблення на даху Одеського оперного театру



2017. В майстерні на Оболоні з онуком Тимофієм



2014. Володимир Протас. Анатолія, Туреччина.
Міжнародний скульптурний симпозіум в Денизлі





1990-ті. Володимир Протас. Майстерня на Оболоні



2007. Володимир Протас. Підгорецький замок.



2012. Володимир Протас. Майстерня на Оболоні.



2008. Група учасників Седнівського скульптурного симпозіуму

ПІСЛЯМОВА

Життєтворчість Володимира Протаса припала на складний перехідний період в історії, культурі та мистецтві української нації, яку розривали важкі соціополітичні турбулентні енергії зламу двох століть, наслідки яких досі утримують культуротворчі рухи України в шаленій напрузі. Шукати за таких умов істину та вперто не відмовляти інтенціям внутрішнього духовного росту, опираючись людській спокусі підмінювати постмодерністською афазією ліниве небажання осмислювати причинно-наслідкові закономірності подій реальності, а отже в обхід фахового і розумового самовдосконалення швидко і легко заробляти кошти, — весь цей потужний опір нескінченному ланцюгу несприятливих умов і обставин є неабияким мужнім вибором митця, вартого поваги не стільки сучасників (бо у власній вітчизні пророків не чують і не бачать), скільки майбутніх поколінь.

Володимир Протас, якому пощастило за життя знати чимало обдарованих особистостей, свідомо відмовлявся від меркантилізації ідеалів творчого буття, а його високі етичні принципи знаходили продовження у витонченому естетичному судженні про роль і значення алетеї у мистецтві, відповідальне ставлення до якої ніколи не покидало світовідчуття скульптора. Цей «героїчний ентузіазм» творчої особистості, яка за життя не мала жодної персональної виставки, бо не погоджувалася на принизливу сервільну угоду з капіталом, знайшов втілення у численних творах, чию позачасову красу відкривають не тепер, а лише згодом, коли майбутня генерація співвітчизників зрозуміє жахливу хибу глобальної відмови від трансцендентного екстазису духу, що перетворює людство на байдужих техноїдних істот постфордистського суспільства гіперспоживацтва.

Скульптор був переконаний: обумовлений глобалізацією

та діджиталізацією *deskilling* (*deskilling*, *англ.* — некваліфікована напів-автоматична робота; дефініція вказує на штучну втрату висококваліфікованої фахової освіченості працівників, що економить інвестиції капіталу у людський «перемінний капітал») у мистецтві — неприпустима розкіш, особливо коли реїфікація артизму утворює безпосередню розкіш, абсорбуючи величезний капітал арт-бізнесу, на кшталт «For the Love of God», чи «For Heaven's Sake» Д. Хьорста. Митець намагався всіляко протиставити неякісній масовізованій продукції *contemporary art* одухотворену творчість вищого ґатунку, але суспільна мода на уніфіковану дизайн-продукцію ігнорувала таку вимогливу позицію митця, ескізи якого для міжнародних скульптурних симпозіумів практично не привертали уваги конкурсних комісій, оскільки їх склад утворювався з комодифікованих митців й дилерів, котрі уважно слідкували за *contemporary art*-трендами. Отже скульптор відчував, що він випав з часу, його фахові принципи і навички, яким він навчався тривалий період власного життя, тепер нікому не потрібні, а зраджувати ним задля банального ужиткового комфорту він навіть не припускав такої думки. Тим часом у глобалізованому мистецтві посткультури, як і в економіці, на зламі століть відбулася реструктуризація робочої сили, котра відсторонює фахових працівників від виробничого процесу, замінюючи їх декваліфікованим *deskilling*ованим персоналом, вбудованим в актуалізовану систему технологічних інновацій, проти чого застерігало чимало арт-аналітиків, зокрема Гел Фостер і Бенджамін Бухло.

В цьому контексті завершення лінії життя Володимира Протаса саме у мить наймасштабнішої світової масовізації *public art*, цієї найтрагічнішої миті, якої так страшився колись Г. Зедльмайр, є логічно обґрунтованим і спокійно вивіреним вирішенням ситуації особистісної незатребуваності. Тепер доробок скульптора більше не вимагатиме принизливих доказів права приналежності до сучасності, тепер він абсолютно весь у розпорядженні лише вічності, навіть тоді, коли зухвалий сучасник це категорично заперечує. Час розсудить. Бо тепер лише історія, його міфічна Клію, піклується про те, аби твори скульптора не загубилися у віках серед напрацьованого цивілізаційного досвіду людства, а отже, щоб його впізнала і визнала алетейя, яка за Гайдеггером усе ще очікує на кожного з нас за тією таємничою межею, де містеріальний час людського становлення врешті виявиться Абсолютом.

Пам'яті скульптора Володимира Протаса¹

Коли з життя йдуть особистості — важливі для культури філософи, митці..., — ті, хто залишився по цей бік добра і зла, мусять підводити фінальну риску творчого доробку померлих. При цьому трапляється, що визначати міру майстерності та вагомість напрацьованого для цивілізаційного й національного духового досвіду неймовірно складно, бо Кліо ще у скорботному мовчанні, а сум втрати надто затьмарює фахово-аналітичний погляд. Як тепер, коли час зупиняти розпач, починаючи вбудовувати доробок скульптора в історію культури людства, ніби встановлювати метафізичне замкове каміння, скріплюючи події й усе створене митцем у цілісність кантівської універсалії зобов'язання.

Володимир Миколайович Протас. Народився 11 жовтня 1954 у Могильов-Подільську, помер 21 червня 2020 у Києві при сакральному збігу космічних явищ: сонячному затемненні, літньому сонцестоянні, прольоті щойно відкритої комети NEOWISE й наближення великого параду планет. Спортивно-міцний, енергійний чоловік, тільки-но повернувшись зі скульптурного симпозиуму в обітований світ дачного благосного щастя, навіть не гадав як надірвалося його серце, що зупинилося тим фатальним ранком.

Володимир був сповнений творчих планів: на подіумі у саду лежали незавершені мармурові фігури з циклу «Кольорові сни» і привезена з симпозиуму анімалістична композиція, ескізно вико-

¹ Стаття була надрукована в часописі «Образотворче мистецтво». 2020, № 3–4. С. 137–141.

нана з відходів блока габро — кішка з птахом-душею на голові, присвячена померлої два роки тому домашній улюблениці.

Нумерологічна тотожність суми дат смерті й народження скульптора з байдужою констатацією невідворотності факту фіксує найулюбленіше число Протаса — четвірку, воно ж визначало й рідкісну групу його крові.

Тож що обумовило сутність творчого геному цієї людини, в ДНК якої перетиналися дві фундаментальні спіралі діалектичної потужності тієї духової традиції, що сформувала фахову і світоглядну вірність культурному доробку Європи й України, дозволивши йому, за виразом С. Гординського, «на ґрунті нашої мистецької традиції перетравити світові образотворчі впливи і так поставити рідне мистецтво на рівень світового», «розкриваючи в своєму мистецтві складну і оригінальну душу української істоти і генія своєї трагічної, а водночас повної творчих сил нації»? [1, с. 30].

Народжений в Україні скульптор з грецьким прізвищем, яке можемо й тепер читати на надгробних каміннях Балканського півострова, встановлених на честь неофітів, наприклад з Лариси, що не повернулися з випробувань ініціації малою смертю, але для своїх однодумців залишилися «протос», першими, хто пізнав таємниці буття і смерті у складному філософському сходженні до істини, алетей, — Володимир Протас завершив власну одісею, досягнувши берегів внутрішньої Ітаки, поринаючи у ту абсолютність часу, у якій перебувають створені ним образи, лише на мить дозволяючи споглядати себе тим, хто ще не відкрив, але передчуває у собі і світі невимовну красу, ту саму «сутність поза явленням», про яку так багато говорено класичною естетикою.

Саме у міфопоетичному світосприйнятті, розчахненому гармонії доброго й справедливого, виявляв себе тої код генетичної пам'яті, що спрямовував Протаса і як митця, і як людину, до нестями закохану в життя, в природу, підштовхуючи його навіть зі звичайного дачного маетку створювати власний «Літній сад» з затишними рекреаційними зонами, прикрашеними садово-парковими композиціями і засадженими вишуканими ялинами, ялівцем, туями, катальпою... Парки Одеси і Пітера, де пройшла його юність, де він завзято навчався майстерності скульптора, так що аура студентської пори до самої смерті являлася у снах (як часто ранком він говорив: «Знову снівся Пітер, "Муха", іспити»), складали тої підсвідомий еталон, гештальт,

якому він залишався вірним, багатозначно підкреслюючи: «Це не я обирав скульптуру, то скульптура мене обрала». Подібне шанобливе ставлення до фахового ремесла дисциплінувало його до педантичної охайності підчас роботи з матеріалом, так що на симпозіумах колеги по цеху зауважували: «твоя наукова організація праці гідна бути занотованою у посібнику: відколоте каміння складоване у штабеля, пилюка підметена, технічні інструменти в ідеальному порядку». Та в більшій мірі пієтет перед фаховою майстерністю (яку він продовжував вдосконалювати, вважаючи що і в зрілому віці не всіма тонкощами пластичної виразності володіє), дисциплінував саме в естетичному сенсі трансцендентного впочування, відомого в українському образотворенні як «духове відчуження речей» [2, с. 17]. Критерії були надзвичайно високими: вимога сумлінної праці з формою була лише передумовою ще більш копіткого пошуку образної глибини. Ніякої поспішності, поверхової евристики, лише вдумливе аналітично послідовне ліплення чи лупання за відомими з античності канонами та прислухання до тихої мелодії відчутної лише його інтуїції гармонії. Як наслідок: після смерті залишилося багато ескізів, композицій так і не переведених у бронзу, і не стільки через банальний брак коштів, скільки через те, що не мав спокою у вирішенні естетичних завдань, як у випадку з «Мойрою», яку він опрацьовував протягом останніх десяти років, переробляючи положення рук, ніг, голови, врешті руйнуючи створене і заново набираючи з пластиліну об'єми, фактично роблячи новий шедевр, де головним було витончене почуття форми як аспекту хори, що зберігає єдине можливе вирішення образа абсолютної повноти.

Ось чому його не вабив сталий гонорар міжнародних симпозіумів, де колеги виконують роль сервільного прекаріата, і він відмовлявся зраджувати власним принципам, догоджаючи контемпорарній моді на внутрішньо порожній дизайн-продукт, хай би як не переконував реципієнта концепт штучного його обґрунтування. Протас справедливо вважав: дизайн має право прикрашати простір людського середовища, але в жодному разі він не повинен заміщувати собою високе мистецтво, профануючи сутність краси, обкрадаючи душу тих, хто призвичаївся існувати у клітці розсудливих пастишів. Через те він утримувався й від реплікації колись знайдених композиційних формул, пропонуючи журі симпозіумів щоразу нові ескізи, які, зазвичай, програвали модним контемпорарним псевдо-скульптурам.

Лише двічі замість запропонованих ескізів журі обрало вже створену монументально-декоративну композицію всупереч умовам ексклюзивності проєктів, хоча навіть у тих випадках Протас не копіював знайдене, а доводив версію репліки до досконалої якості. Так трапилося у Туреччині, де Володимир змінив пензенську мармурову композицію «Нереїда. Хвилі часу», відточуючи певні пластичні деталі, які викликали у місцевих колег особливий захват (у каталозі його мармурову роботу «Анатолія» турецькі видавці чомусь супроводжують додатковою назвою «Жінка у хвилях»). Це ж відбулося на останньому в житті Протаса симпозіумі у Львівському медичному центрі «Едем», де композиція в габро «Сирена. Передчуття» слугувала вдосконаленою реплікою херсонської скульптури «Сон Сирени» з альмінського вапняку, позаяк журі не задовольнив надісланий ескіз «Спляча Єва». «Ну що ж, — тоді підсумував Володимир, — мушу створити застережливу епітафію нашій епосі», пригадуючи оповідання Ф. Кафки «Мовчання сирен», есхатологічна ідея якого з жахаючою послідовністю відтворюється сучасною цивілізацією, що виміняла піднесене-духовне на споживацький екстаз консюмеризму. Можливо таким скорботним спостереженням за тотальним безумством людства і пояснюється феномен часто виникаючої в його творчості теми сну і марень. Щоправда в останній скульптурі його здебільшого хвилював факт приреченості сирени, у якої немає майбутнього, бо її життя вже уходило-витікало у каміння і змінити що-небудь було неможливо. Чи міг тоді скульптор відчутти власну долю, адже ця остання в його житті композиція набувала якості кенотафа, бо це його життєва енергія, розчиняючись, уходила в габро як у підмур, де знімаються усі буттєві протиріччя перед становленням сингулярно-іншого? Тепер здається знаковим дивне запитання львівського журналіста на закритті симпозіуму: «Що б Ви бажали, коли б Ваші скульптури нащадки раптом відкрили через сторіччя?», як і нетипова відповідь Протаса: «Щоб ці скульптури залишалися невідкритими ще стільки ж».

Володимир Протас акумулював творчою свідомістю весь накопичений світовим мистецтвом досвід, залишаючись душею українцем. Його пластична стилістика дихала і толерантно еманувала знахідками модернізму (досить згадати «А. Ахматову», де легкий зсув об'ємів портретних рис загострював тривожну динаміку образу), а в дев'яності він поринув в авангардне формотворення, але швидко

відчув задушливу замкнутість уречевлених ідей, що заважало спонтанно-екстатичному польоту уяви. Тож в останні десятиріччя Протас повернувся до класичної форми, котра хвилювала його сприйняття зі студентських років, у фаховій побудові якої так багато дала пітерська школа. Та ось що залишалось фірмовим знаком його пластичної стилістики, так це трепетний символізм драпіровок, причому драматично зростаюча к фіналу його життя напруга графічної екзистенції врешті скоує, зупиняє розгортання руху, паралізує різнобарв'я чуттів, як у випадку з полоненою жахом сиреною, яка ніби бачить Ангела з фресок Кирилівської церкви, що згортає простір неба і час в есхатологічній сувій.

Взагалі тема драпіровок є окремою історією у творчості В. Протаса, відсилаючи пам'ять до «геленістичних» традицій українсько-візантійського стилю Софії Київської, а також до експериментів імпресіонізму, стриманого модерном і остаточно прирученим візантизмом бойчуківської іконографіки експресивно-виразних «асистів» (на кшталт тих, що в «Портреті Гоголя», в композиції «Мотря», ескізах «Гестія», «Час»).

Найвитонченіша гармонізація засобів виразу проводилася в аспекті образному, тим паче що в усіх міфологічних циклах домінували виключно жіночі образи, умиротворенні глибоким внутрішнім медитативним станом. Протас був відданий жіночій натурі, ідеалізованій та піднесеній на метафізичний п'єдестал: захоплюючись досконалістю відбору форм і точністю ліній у витворах Майоля, Деспіо, Енгра, він продовжував учитися у антиків, роздивляючись чимало музейних колекцій, як наприклад, коли готувався до роботи з листовим залізом на симпозиумі у Краматорську, де тепер встановлена доволі камерна, хвилююча осмисленою простотою композиція «Музи Трої».

Володимир був і неперевершеним портретистом, глибоко занурюючись в особистісну психологію, як першоджерело натхненої творчості видатних діячів культури, він фіксував больові точки людської драми, обнажаючи, скажімо, сутнісний нерв сповідальної поезії геніїв Срібного віку завдяки акцентуванню чуттевій «субдукції» складних взаємин (на жаль гостро-психологічний парний портрет Ахматової і Блока, що був завершеним в пластиліні, на початку дев'яностих при переїзді у нову майстерню був пошкоджений і згодом розібраний). Або вибудовуючи образ в системі контроверзи буквально

роздираючих творчу особистість апорій матеріального і духовного порядку, скульптор тужить через беззахисну крихкість почуттів у хибкому мареві буття, як у портреті А. Модільяні, образно-пластичний діалогізм якого був посилений включенням (ніби знаком фатального вікна) вітражного відтворення живописного портрета Жанни Ебютерн, яка, згідно епітафії на їх спільної могильній плиті Пер-Лашез, залишилася «вірною супутницею Амедео Модільяні, приносячи йому у жертву своє життя» (завершений в 2011, композиційний портрет завдяки харківським друзям відлитий у бронзу посмертно). Втім, віддаючи шану геніям культури ХІХ–ХХ століть (портрети Гоголя, Архипенка, Малевича, Кандинського, Шагала, Пікассо, Стравінського, Маяковського...), Володимир не забував про сучасників, іноді розбавляючи психологізм легкою іронією інтерпретованої пози, жести, міміки (портрети Ю. Синькевича, Ю. Нікуліна).

Тож підсумовуючи сказане, можна констатувати: Протас відбувся як скульптор «високої ідеї», але творчістю перебував поза часом, поза модою, довіряючи виключно власному фаховому почуттю і досвіду; не відступаючи від власних принципів ні при яких умовах, він з жалем споглядав намагання колег орієнтуватися «на чужого замовника і поціновувача, на чужий смак», і продовжував безкомпромісно відточувати свій індивідуальний стиль як «змогу і вміння висловлювати своє, національне, у формах загального мистецтва світового» [2, с. 15]. Така позиція певною мірою обумовила його буття в мистецтві скоріше зрівняне з відлюдництвом, але саме це дарувало Протасу небагатьох по-справжньому вірних друзів з цеху скульпторів, серед яких Володимир Кочмар, В'ячеслав Гутиря, Гарник Хачатрян, з якими так багато було проговорено, зокрема про мистецтво, пластику, технічні нюанси. Протас завжди обстоював позицію, згідно якої подолання кризи сучасної культури і мистецтва можливе лише за умов переосмислення розумом сучасників постулатів класичної філософії, що дозволить повернути пластиці сутність краси. Через те він щиро радів творчим успіхам колег, передусім Кочмара, чи Гутирі, коли їх твори підтверджували правоту його переконань.

Цікаво, що українським колегам імпонувала стилістична манера Протаса, як і його метод поетизації лінійного ритму драпіровок — їхня пластична тема доповнювала розвиток основного образу

паралельною мелодикою. Хоча, згадував Володя напередодні свого уходу, намагання застосувати схожий метод, скажімо, як то забажав його друг Гутиря, який також на свій індивідуальний манер використовує мелодійність графічних ритмів, завершилося зовсім іншим ефектом, позаяк вербально артикулювати покрокову дію отримання кінцевого пластичного результату було неможливим через трансцендентну «духову основу» відчуття графічних екзерсисів. Та хай там як, така ситуація лише підтверджує правоту роздумів С. Гординського стосовно «тяглості мелодійної графічності». Дійсно, вона увійшла у геном національної пластики, стаючи «глибокою суто українською духовою основою» навіть коли митці «могли кидатися у крутіж “ізмів”, абсорбувати чужі впливи, проте основна лінія їх мистецтва залишалася так само українська, національна»: «Графічність з її мелодійністю відчування лінії, як один з особливих елементів української образотворчості <...> і в мистецтві народному і в великому мистецтві візантики в Україні, вона формувала на свій лад великі світові стилі, що діяли в українському мистецтві, ось як бароко. Вона, врешті, слідна у творчості нового українського малярства, графіки і різьби» [1, с. 29, 30].

Як з'ясувалося, така традиція не менш питома і в ХХІ сторіччі. І навіть коли один з її вірних апологетів, яким був Володимир Протас, покинув нас, обплутаних оманливими ілюзіями недосконалого світу, ми ще маємо шанс повернути культурі й мистецтву сутність краси як алетейю, позаяк, за Гегелем, без істинного естетичного почуття неможливий духовний розвиток — адже вищим актом розуму є акт естетичний, де істина і благо поєднуються саме у красі [3, с. 211–212].

«Які наші завдання? — питаємо у цей момент. — Закріплювати добуте, зміцнювати зайняті позиції і стягати резерви до нового творчого наступу! ... Нам треба його підготувати. Тому скажу за Зеровим: До джерел! Або точніше, з доповненням Шереха — до українських джерел!» (Богдан Стебельський [4, с. 22]).

1. *Гординський С.* На великих шляхах. До проблем сьогочасного українського образотворчого мистецтва // Українське мистецтво. Ukrainian Art. Ukrainische Kunst. Альманах I. Українська спілка образотворчих мистців. Мюнхен, 1947. С. 26–30.

2. *Коломиєць С.* Українська різьба сьогодні // Українське мистецтво. Ukrainian Art. Ukrainische Kunst. Альманах I. Українська спілка образотворчих мистців. Мюнхен, 1947. С. 15–25.

3. Гегель Г.-В.Ф. Первая программа системы немецкого идеализма / Гегель Г.-В. Ф. Работы разных лет. В двух томах. — Т.1. — Москва: Мысль, 1970. — 668 с.

4. Мистці про мистецтво // Українське мистецтво. Ukrainian Art. Ukrainische Kunst. Альманах II. Українська спілка образотворчих мистців. Мюнхен, 1947. С. 17–22.

CURRICULUM VITAE

Name: Volodymyr Protas

Born: 11.10.1954 Mogil'ov-Podilsk (Ukraine)

Nationality: Ukrainian

E-mail: protas.art@gmail.com

WWW: <http://www.protas.kiev.ua>

Home address: 31, Raduzhna st., apt. 58; Kyiv, 02 218, Ukraine

Studio: 44a, Heroes of Stalingrad avenue, Kyiv, 252001, Ukraine.

Job title: sculptor

Work unit: The National Artists Union of Ukraine

Education: I graduated from three art universities:

1973–1974 — Grekov Odessa State College of Arts;

1976–1981 — Leningrad Higher Institute of Art and Industry (now: Alexander von Stieglitz St. Petersburg State Academy of Arts and Industry, St. Petersburg, Russian Federation), art studio of Professor Anatoly Gordievich Dioma; drawing teacher — Ivan Petrovich Vasiliev.

In 1983–1986 I passed postgraduate studies at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russian Federation), the art studio of Professor Vasily Zakharovich Borodai.

Fields of competence and research experience:

Monumental and decorative sculpture (architectural and decorative, park, monumental landscape sculpture ...). Since 1974 — participation in restoration, architectural and construction works on the sculptural design of historical and cultural monuments: St. Petersburg (facades of residential buildings), Odessa (Odessa Opera and Ballet Theater, residential buildings), Kyiv (Ivan Franko Theater); embassy center of the *Zorya* Foundation in Pushcha-Vodytsya).

Since 1981 — participant in Ukrainian and international art exhibitions. The works were purchased by the Ministry of Culture of Ukraine and the

Russian Federation, exhibited in art museums of Kyiv and other cities of Ukraine, Moscow, Penza; works are stored in private collections in Ukraine, Russia, Canada, France, Japan, USA, Germany, Slovakia.

Since 1986 I have been an active participant in international and Ukrainian symposia of sculpture.

In 1984 I became a member of the National Union of Artists of Ukraine.

Honors: 1992 — Kyiv International Symposium of Sculpture, First Prize ("Heavenly and Earthly"), 1999 — Laureate of the Triennial of Ukrainian Sculpture-1999 ("Leda and the Swan", marble),

2002 — First Prize of the Ukrainian Sculpture Triennial-2002 ("Tellus-Gaya", marble).

Selected symposia:

1986 — Frunze (now Bishkek, Kyrgyzstan) International Sculpture Symposium: "Abduction of Europe" (marble);

1987 — Trostyanets, Ukraine, First All-Union Symposium of Wood Sculpture: "Abduction of Europe" (oak);

1988 — Kyiv, All-Union Symposium of Sculpture, dedicated to the 1000th anniversary of the christening of Kyiv-Rus: "Sisyphus" (granite), Vladimir Hill.

1989 — International sculpture symposium, town Reinhardtsdorf, Saxon Switzerland, Germany. Composition "Amazon" (stone);

1989 — Gorlovka, Ukraine, International Symposium of Sculpture: "Orpheus and Eurydice" (granite);

1990 — Chernihiv, Ukraine, Ukrainian sculptural plein air: "Eve" (sandstone);

1991 — Ochakiv, Ukraine, Symposium "Sculpture of small forms": "Orpheus", "The Fall of Lucifer" (both in marble, the first donated to the French Embassy);

1992 — Ochakiv, Ukraine, Symposium "Sculpture of small forms": Sculpture in the interior of I, II.

1992 — Kyiv International sculpture symposium. Composition "Heavenly and Earthly" (sandstone), the First Prize;

1994 — Plyuty, Ukraine, All-Ukrainian Symposium of Easel Sculpture in Stone: "Leda and the Swan" (marble);

1996 — Museum-Reserve "Olesky Castle", Ukraine, plein-air "Neolithic-96": "Birth of Aphrodite" (sandstone);

1998 — Kyiv, All-Ukrainian symposium "At the turn of the millennium": "Diana" (sandstone);

- 1999 — Ivano-Frankivsk, Ukraine, International Symposium of Sculpture: "Dana" (limestone);
- 2001 — Kremenchuk, All-Ukrainian Symposium of Sculpture: "Kremenchuk Night" (sandstone)
- 2001 — Lipany, Slovakia, International painting and sculpture symposium. Composition "Naiad" (travertine);
- 2002 — Kremenchuk, All-Ukrainian Symposium of Sculpture: "Dryad" (sandstone);
- 2002 — Korsun-Shevchenkivsky, Ukraine, picturesque and sculptural plein-air. "Birth of Aphrodite" (marble);
- 2005 — Gurzuf, Ukraine. Autonomous Republic of Crimea. International painting and sculpture symposium "Melodies of Space and Time". Composition "Kloto – the spinning moira" (sandstone);
- 2007 — Kaniv, Ukraine, International Sculpture Symposium under the patronage of the President of Ukraine: "Nymph Egeria" (sandstone);
- 2008 — Poltava. Ukraine. International Sculpture Symposium: "N. V. Gogol" (Limestone);
- 2008 — Baturyn, Ukraine, Chernigov region. International sculpture symposium under the patronage of the President of Ukraine. Composition "Motrya" (sandstone);
- 2008 — International sculpture symposium, sanatoria and health resort complex „Aivazovs’ke”, village Partenit, Ukraine. Autonomous Republic of Crimea. Composition "Eurinoma" (Almin limestone);
- 2009 — Donetsk. All-Ukrainian Sculpture Symposium: "Eve", (limestone);
- 2009 — Bucha. All-Ukrainian Sculpture Symposium: "Diana" (limestone);
- 2010 — Sculpture plein-air of the Circle Gallery. Kyiv-Eremovka Kharkiv region: "Snail" (limestone);
- 2011 — 4th International Sculpture Symposium "Autumn. Inspiration. Penza". Penza, Russian Federation. Composition "Nereid" (marble);
- 2012 — V International Symposium "Autumn. Inspiration. Penza", Penza, Russian Federation. Composition "Source. Nymph" (marble);
- 2013 — Sculpture Symposium "Legends of Tavria", Kherson, Ukraine. Composition "Dream of Si-rena" (sandstone);
- 2013 — International Sculpture Symposium "Ab ovo", Donetsk, Ukraine. Compositions: "Dryad" (sandstone);
- 2013 — International Sculpture Symposium "Ab ovo", Donetsk, Ukraine.

Compositions "Leda and the Swan" (sandstone);

2014 — IV International Symposium on Marble in Denizli, Turkey "Kö-mürçüođlu International Stone Sculpture Colony". Composition "Anatolia" (marble);

2020 — Strelki, Ukraine. All-Ukrainian Sculpture Symposium in the Lviv region. Park of modern sculpture PARK3020. "Siren. Anticipation".

Monuments:

2008 — Khotov, Ukraine. Monument to the victims of the Hunger of 1932–1933 (Almin limestone, together with V. Gutyrva).

2011 — Donetsk Centre for Welfare of Mother and Child, «Generation». Ukraine. (Almin limestone; together with V. Gutyrva).

Private park sculpture:

1998 — Diana (sandstone), private estate, Kyiv;

2001 — Artemis (bronze, stone), Osokorki, Kyiv;

2003 — Eagle (sandstone), Kyiv;

2011 — Snail (sandstone), private estate, a villa in Kyiv region;

2015 — Hedgehogs (limestone), private estate, a villa in Kyiv region;

2020 — Owl. Borispol, private estate, Kyiv region.

2020 — Snail. Borispol, private estate, Kyiv region.

Volodymyr Protas:



ПОДЯКА

Висловлюю щирю вдячність Дирекції інституту та редакційному відділу ІПСМ НАМУ за допомогу у підготовці цієї книги до друку.

Також від усієї родини висловлюю глибоку шану колективу скульпторів за виконання намогильного козацького хреста: автору ескізу Володимиру Кочмару (м. Харків), та друзям, які відтворили ескіз у камені, В'ячеславу Гутирі (м. Краматорськ), Юрику Степаняну (м. Херсон, 1958–2022), Гарніку Хачатрян (м. Кам'янське). Маю зазначити, що Володимир Протас, якому траплялося робити пластичне оздоблення низки надгробків, якось обмовився, що хотів би мати після життя звичайний намогильний хрест, без всілякої надмірності. Тож рідні та друзі-колеги виконали його волю.

Сердечно дякую Юркові Мацкіну, колезі Володимира Протаса — він ризикнув «узятися за перо», замість звичної троянки чи шарошки, щоб занотувати поетичну згадку про товариша.

Невимовну вдячність зберігаю до мого колеги й друга Олексія Босенка, який надіслав свій есей про Володимира, але, на превеликий жаль, так і не побачив завершеного тексту книги, до написання якого дуже делікатно налаштував мене, підтримуючи під час безпосередньої праці над розділами. Так сталося, що теплі почуття до Олексія я продовжую зберігати активними завдяки не менш щирим і відкритим, практично родинним, стосункам із його дружиною, Любою Овдієнко, якій також висловлюю свою безмірну вдячність за участь у виданні цієї книги, за вичитку попереднього тексту, за переклад українською Олексієвого есе.

Дякую дітям — Ігорю та Марійці — за слухні поради і допомогу в опрацюванні ілюстративного матеріалу, зокрема з цифрування архівних фотоплівок.

ПРО АВТОРА

Протас Марина Олександрівна (нар. 29.09.58, м. Москва, Росія) — мистецтвознавець, культуролог. Закінчила факультет теорії та історії мистецтв Київського державного художнього інституту (1977–1982, тепер НАОМА). Вчителі: П. О. Білецький, Л. С. Міляєва, Ю. С. Асеев, Г. Н. Юхимець. Кандидат мистецтвознавства (1994). Дисертація на тему: «Тенденції розвитку сучасної української станкової скульптури. 1970–1990 роки». Стажер-дослідник Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (1983). Цільова аспірантура в НДІ теорії та історії образотворчого мистецтва Академії мистецтв СРСР, Москва, Росія (1983–1984). Аспірантура в ІМФЕ ім. М. Рильського АН УРСР (1984–1988), старший лаборант відділу образотворчого мистецтва (1988–1993), експерт-мистецтвознавець відділу (1994), молодший науковий співробітник відділу (1994–1996), науковий співробітник (1996–2000), старший науковий співробітник (2000–2004). Провідний науковий співробітник ІПСМ НАМУ (2004–2021), головний науковий співробітник (з 2021). Доктор мистецтвознавства (2021). Дисертація на тему: «Парадигмальні трансформації мистецтва ХХ–ХХІ століть: стильові стратегії формотворення». Участь в організаційних питаннях із затвердження XXXI Асамблеєю Міжнародної асоціації



Вітебськ. 1989

критиків мистецтва у Дубліні Української секції АІСА ООН. Генеральний Секретар Української секції АІСА (1997–2000), віцепрезидент Української секції АІСА (2000–2005). Автор понад 150 друкованих праць у науково-фахових виданнях НАН України, НАМ України. Співавтор колективних монографій фундаментальних видань «Історії українського мистецтва», «Пам'яток Історії України» (НАНУ); «Нарисів з історії мистецтва України» (НАМУ). Автор монографій: «Українська скульптура ХХ ст.» (К., 2006); «Стильові стратегії розвитку української скульптури ХХ–ХХІ ст. Модель еволюції» (К., 2009); «Скульптурные симпозиумы Украины: Стилистико-парадигмальная эволюция» (К., 2012); «Мистецтво посткультури: тенденції, ризики, перспективи (К., 2020)».

Для нотаток

Наукове видання

Протас Марина Олександрівна

Наративи українського скульптуротворення XX–XXI століть:

в контексті творчості Володимира Протаса

Дизайнер, верстальник — *Іван Кулінський*

Редактор — *Оксана Кунцевська*

Формат $70 \times 100 \frac{1}{16}$ (155 × 230 мм).
Ум. др. арк. 28,2.

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України
Офіційний сайт ПСМ НАМ України: www.mari.kiev.ua
Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавець і виготовлювач **ПП Лисенко М. М.**
Україна, 16600, м. Ніжин Чернігівської обл., вул. Шевченка, 20
Свідоцтво про внесення до державного реєстру видавців, виготовлювачів
і розповсюджувачів видавничої продукції: ДК №2776 від 26.02.2007