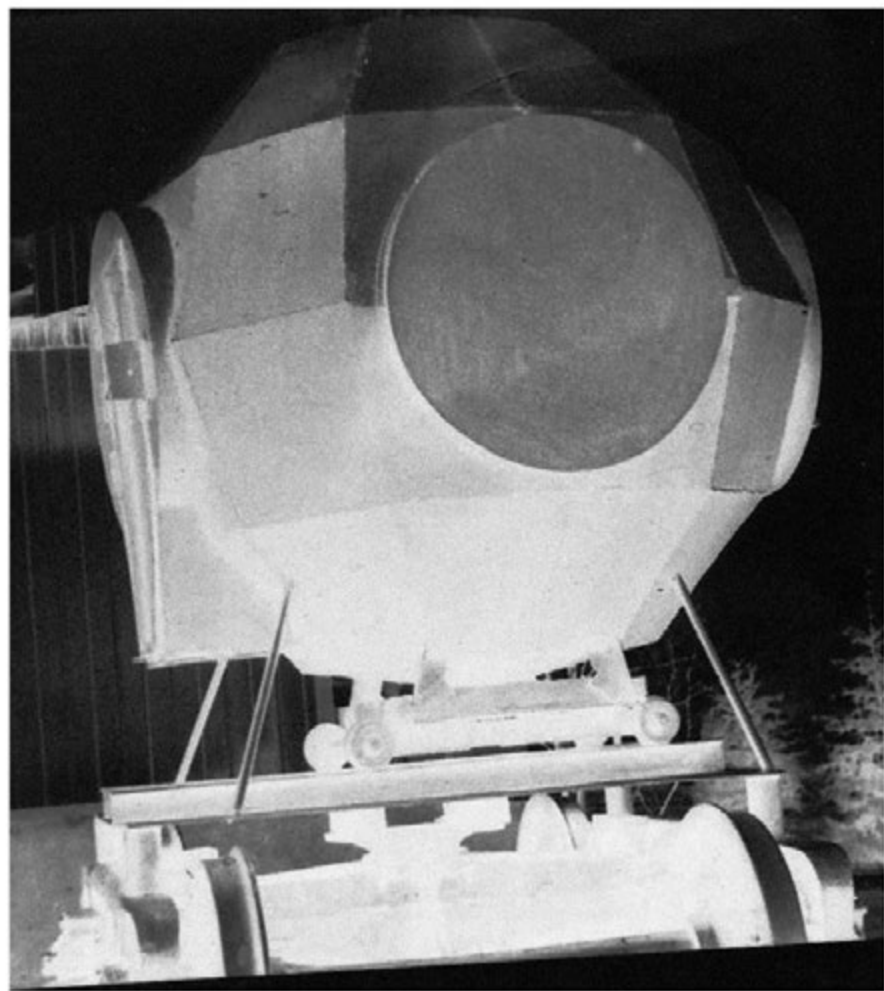


ФРИПУЛЬЯ



Федір

Тетянич

УДК 75(477):7.038.55

T37

T37 Федір Тетянич. Фрипуля. — К. : Антиквар, 2021. — 176 с.
ISBN 978-617-7285-45-7

Книжку присвячено життю і творчості Федора Тетянича (1942–2007) — українського художника, мистецька практика якого охоплювала гепенінги, живопис, графіку, об'єкти, інсталяції в публічному просторі тощо. Тетянич відомий насамперед своєю концепцією «Фрипуля», яка в певний момент перетворилася на ім'я свого автора.

Як митець Федір Тетянич формувався наприкінці 1960-х років, коли в СРСР ще відлунула хрущовська «відлига», а в Європі та США гучно заявили про себе арте повера і «Флюксус». Спосіб існування й відчуття життя як тривалого перформансу багато в чому споріднюють практику Тетянича з цими мистецькими явищами, а водночас він не цурався виконувати монументальні твори на держзамовлення Спільки художників УРСР.

УДК 75(477):7.038.55

Авторки-упорядниці:

Тетяна Жмурко

Тетяна Кочубінська

Тексти:

Інна Булкіна

Тетяна Жмурко

Тетяна Кочубінська

Валерій Сахарук

Редагування

Ярина Цимбал

Коректура

Олена Подорожня

Переклад:

з російської на українську мову Тетяна Артушевська

з англійської на українську мову Ярослава Стріха

Дизайн та верстка

Альона Соломадіна

Корекція кольору

Яна Старик

У книжці використано фотографії Максима Білоусова, Юрія Зморовича, Євгена Нікіфорова, Ігоря Тишенка та невідомих авторів, а також оцифровані архівні матеріали, надані родиною художника.

Авторські права на всі зображення належать їхнім власникам.

ISBN 978-617-7285-45-7

© PinchukArtCentre, 2021

© Автори, роботи, фотографії, тексти, 2021

Видано з нагоди виставки

«Федір Тетянич. Канон Фрипуля»

в рамках Дослідницької платформи

PinchukArtCentre.

Надруковано за підтримки ініціативи

«Музей ХХ–ХХІ»

| ДОСЛІДНИЦЬКА ПЛАТФОРМА |

V I C T O R
P I N C H U K
F O U N D A T I O N

PinchukArtCentre

06 ПЕРЕДМОВА
Бйорн Гельдхоф

ЧАСТИНА 1

10 ДЕТАЛЬНА БІОГРАФІЯ
ФЕДОРА ТЕТЯНИЧА.
Тетяна Жмурко

42 КРИЗЬ ГУРКІТ КАТАКЛІЗМІВ
КОСМІЧНИХ
/Про мистецьку практику
Федора Тетянича/
Тетяна Жмурко.
Тетяна Кочубінська

76 ВСОТАЙ ФРИПУЛЬЯ ДУХ...
/Про текстову спадщину
Федора Тетянича/
Інна Булкіна

90 БІЛИЙ КУБ. ЧАС НАСТАВ
/Кураторський погляд
на виставку
«Федір Тетянич.
Канон Фрипуля»/
Валерій Сахарук

ЧАСТИНА 2

108 ФЕДІР ТЕТЯНИЧ.
ФРАГМЕНТ АРХІВУ
Валерій Сахарук

ДОДАТКИ

156 ФЕДІР ТЕТЯНИЧ.
БІОГРАФІЯ

158 ВИБРАНА
БІБЛІОГРАФІЯ

162 СПИСОК
ІЛЮСТРАЦІЙ

168 ФОНД
ВІКТОРА ПІНЧУКА

170 PINCHUKARTCENTRE

172 ДОСЛІДНИЦЬКА
ПЛАТФОРМА

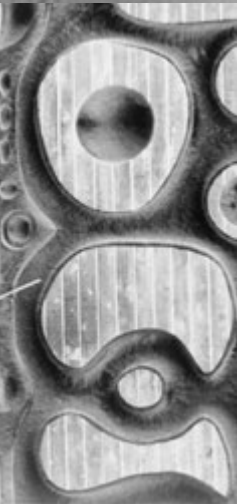
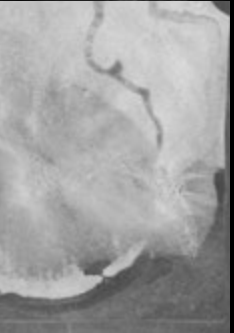
Видання Дослідницької платформи PinchukArtCentre «Федір Тетянич. Фрипуля» розвиває традицію публікації фахових книжок, які продовжують дослідження, спершу оприлюднені у форматі виставки. Наше завдання полягає не лише в тому, щоб зробити ґрунтовний внесок у документування історії українського мистецтва. Нам ідеться передусім про те, щоб запропонувати аналітичний погляд, який дуже часто підважує стереотипи, усталені в українській мистецькій спільноті. Ми віримо, що ця традиція спонукатиме сучасних і майбутніх дослідників по-новому поглянути на українське мистецтво, щоб воно залишалося живим і актуальним у будь-якому сучасному контексті.

Виставка «Федір Тетянич. Канон Фрипуля» — це новаторський проект, у рамках якого важливу, хоч і маргіналізовану мистецьку позицію, вперше переосмислено в контексті концептуального мистецтва й філософії. Завдяки цьому постало радикально нове прочитання доробку і життєтворчості художника. Публікуючи першу книжку про Федора Тетянича, ми прагнемо поглибити візію, запропоновану на виставці. Це видання увиразнює унікальну мистецьку позицію Тетянича, яка перегукується з різними медіа й мистецькими рухами в СРСР і західних країнах.

Бйорн Гельдхоф

ЧАСТИНА

1



1 ЧАСТИНА

ДЕТАЛЬНА БІОГРАФІЯ

10

01

Фригунда пише літопис.
Кін. 1970-х — 1980-ті.
Папір, акварель, туш,
олівець, колаж

ФЕДДОРА

ТЕТЯНИЧА

ТЕТЯНА ЖМУРКО

Ця стаття — спроба скласти творчу біографію Федора Тетянича на основі документів Спілки художників України, фото- і відеоматеріалів, які надала сім'я митця, статей у періодиці, опублікованих інтерв'ю і спогадів друзів. У 2010 році Марина Семесюк захистила в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури дипломну роботу «Федір Тетянич — артист мистецтва». Здійснений нею аналіз творчої спадщини і біографії художника теж використано в цій статті.



1942. ДИТИНСТВО

Федір Тетянич народився 17 лютого 1942 року в селі Княжичах Київської області у звичайній селянській родині. Батько Костянтин Кирилович Тетянич усе життя працював у місцевому колгоспі ім. Щорса, крім того що воював на фронтах Другої світової війни. На війні його було двічі поранено, додому він повернувся інвалідом II групи. Мати Тетяна Михайлівна теж усе життя працювала в тому самому колгоспі. Крім Федора, в сім'ї було ще троє дітей: старша сестра Галина (1938–2012) прожила в Княжичах усе життя і працювала ланковою у радгоспі; два брати, Іван (1940–2007) і Олександр (1950 р. н.), закінчили Українську сільськогосподарську академію в Києві.

Дитинство Тетянича було важким матеріально і психологічно. Воно припало на роки Другої світової війни. Тоді він отримав поранення лівої ноги, що у підлітковому віці спричинило ускладнення — туберкульоз кістки, на лікування якої витратили багато сил, але хлопчик однаково залишився кульгавим на все життя. Ця травма багато в чому визначила дальше життя Тетянича. У дитинстві, хворіючи, він багато часу проводив наодинці і рано почав малювати. Він згадував, що

«...ще не вмів тримати олівця в руках, а вже малював. Малював по землі, піску. Малював по землі всім і землею по всьому. Взагалі, усе, що на моєму шляху зустрічав, землею присипаючи, — довершував: чи то невеличкі малюнки дітей, чи граціозні твори дорослих»¹.

Цю ідею роботи із землею Тетянич розвивав усе життя: вона еволюціонувала від простого домішування землі в живописні полотна й інсталяції до проголошення планети Земля цілісним твором мистецтва.

Можна припустити, що крихкість і вразливість, викликані травмою ноги і неможливістю на рівних гратися з дітьми, надмірна турбота матері через хворобу багато в чому визначили у митця відчуття власної унікальності, відмінності від інших. Ореол особливості, винятковості, таємничості і навіть містичності, які з нього випливали, надалі стали частиною творчості художника. Письменник і близький друг Тетянича Ігор Кручик у спогадах про нього розповідає цікаву історію, як Тетянич у чотирнадцять років, захворівши і сидючи в інвалідному візку через проблеми з ногами, читав заборонене тоді Євангеліє і написав ікону «Виготовлення хреста». Сюжет ікони був неканонічний: Йосип-теśla працює в майстерні, виготовляє дерев'яний хрест для страти злочинців, Йосипу допомагає підліток, його прийомний син — маленький Ісус. Мати злякалася такого дивного сюжету і показала ікону священику. Той перехрестився, окропив ікону святою водою, помолився і дозволив повісити її на покуті. Перед цією іконою мати Федора молилася все життя. Тетянич пояснював, що подібний мотив пасинка і його впливового заступника-батька міг з'явитися тільки в Княжичах. Нібито в Княжичах за часів Київської Русі князі-неофіти, які ніяк не могли позбутися язичницького багатоженства, влаштували свою заміську резиденцію, і місцеві діти, княжі нащадки, отримували ім'я не по батькові, а по матері — Маріїч, Ольжич, Маринович... Ось і предок Тетянича був сином наложниці Тетяни². Художник любляв розповідати цю історію, виводячи свій рід від князівського.



¹ Федір Тетянич. — К.: Б. в., 2009. — С. 4.

² Див.: Кручик, Ігорь. Так говорив Фрипуля. О художнике Федоре Тетяныче / Антиквар. — 2010. — № 10. — С. 60.



03

Кошовий отаман Війська Запорізького Іван Сірко. 1966. Полотно, олія

15 1959. НАВЧАННЯ

Незважаючи на травму ноги, Тетянич, як усі діти, пішов до місцевої школи, але часто хворів. Після школи 1959 року він вступив до Київського училища прикладного мистецтва, яке містилося на території Києво-Печерської лаври (нині — Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука). Заклад готував фахівців з художнього ткацтва, вишивки, кераміки тощо. Тетянич разом з іншими студентами жив у гуртожитку там-таки в Лаврі. Та через рік він кинув училище і поїхав у Бровари, де рік пропрацював художником у районному будинку культури.

У 1961-му Федір Тетянич здійснив свою давню мрію і вступив на живописний факультет Київського державного художнього інституту. Своїми викладачами він завжди вважав Вілена Чеканюка і Сергія Подервянського, хоча його швидко перевели на художньо-педагогічний факультет, менш популярний в інститутській ієрархії. Розповідаючи про навчання в інституті, Тетянич згадував, що йому було тісно в заданих рамках:

«У Художньому інституті я відчув нудьгу від тієї творчості, якою займався. Нецікавими стали етюди, реалістичні шкіци. Чогось нового заманулося. Авангардна інформація мене насичувала, абстракції, кубісти, сюрреалісти, Сальвадор Далі траплявся»³. Тоді ж таки, за його словами, він створив свою першу інсталяцію: «Одного разу мені приснився сон, і я відчув необхідність намалювати картину “Страшний суд”. А до того часу я займався формалістичними творами, і мене весь час відловлювали в Художньому інституті всілякі доглядачі, у мене були догани і стягнення. Я відчув, що ця картина мені принесе великі прикрощі, і я, підкоряючись внутрішньому намірові, почав її шматувати, рвати, ламати, вона була на жорсткому картоні. Я її поламав у такій несамовитості, і потім розгорнув якийсь папір, щоб висипати сміття. І в цю хвилину сталося осяяння: я побачив, що це мапа прапорів усіх країн. Я відчув, що кінець світу я знищив, а тут світ — цілий, і все це разом — витвір мистецтва, що це знак. І я почав дивитися на всі предмети, що стоять навколо мене, і зрозумів, що це все — картина. Картина, яка щось значить, про щось говорить. Я підійшов до вікна, дивлюся на розташування будинків — все, мені відкрилися загадкові значення, я почав думати, вивчати все це. З цього я вийшов на інсталяції, перформанси»⁴.

³ Десятерик, Дмитро. Всесвіт Фріпуля [Електронний ресурс] / День. — 2004. — № 40. — Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/vsesvit-fripulya>

⁴ Там само.

Навчання Тетянича в інституті припало на період хрущовської «відлиги», часи відносної демократизації в суспільстві. Тому експерименти і формальні пошуки, про які згадував Тетянич, цілком відповідали 1960-м з їхнім духом свободи та намацуванням кордонів дозволеного і недозволеного.

У 1966 році Тетянич закінчив інститут і здобув фах «художник-педагог». Його дипломна робота називалася «Прощання», керівником був заслужений діяч мистецтв УРСР Анатолій Пламеницький (1920–1982).

1966. ПЕРШІ САМОСТІЙНІ ТВОРИ: ІСТОРІЯ УКРАЇНИ

Одразу по закінченні навчання Тетянич створив важливу роботу «Кошовий отаман Війська Запорізького Іван Сірко», яка 2017 року ввійшла до колекції Національного художнього музею України. Це перший у низці творів, присвячених історії України, зокрема історії козацтва, які завжди цікавили художника. Слідом за ним Тетянич створив живописне полотно «Історія України» (1966), а дещо пізніше — роботи «Містерія Богдана Хмельницького», «Україна безмежності тотожна» та ін. Український фольклор, народні традиції, національні образи й легенди художник перемішує в єдиний орнамент історії. Тетянич і себе ототожнював із козаком, який у його уяві набирив містичних рис нездоланного героя.

Творчість Тетянича, з одного боку, глибоко вкорінено в народну культуру з її потужним сільським, ґрунтовим началом, що штовхало його до пошуку витоків національного. Тому тема козацтва прибирає народної містичної оболонки з гоголівським присмаком. З іншого боку, Тетянич схильний був до узагальнень, створення псевдонаукових формул і філософських теорій, що пізніше вилилося в естетично-філософську систему «Фрипуля». З органічного переплетіння цих різних начал і народився художник Федір Тетянич.

1967. РОБОТА В МОНУМЕНТАЛЬНОМУ ЦЕХУ

Після інституту Тетянича послали на роботу в архітектурне ОКБ-2 інституту УкрГіпроМіськГаз як художника-монументаліста, а через рік перевели на посаду художника-автора в монументальний цех Київського художнього творчо-виробничого комбінату. Тут він активно працював до початку 1980-х років, виконуючи монументальне оформлення будівель, автобусних зупинок, залізничних депо тощо. Своїм першим монументальним твором Тетянич уважав оформлення в'їзду до рідного села Княжичів — це був знак із написом «Радгосп ім. Щорса» (1966–1967). Металеву скульптуру шість метрів заввишки було виготовлено методом електрозварювання. За словами самого художника, у звичайному формалістичному об'єкті було заховано тризуб. Тетянич часто називав цей твір серед улюблених, тому коли 2004 року знак знищили, автор сприйняв це дуже болісно. На жаль, нині доля багатьох монументальних робіт Тетянича невідома, залишилися тільки назви міст у згадках його рідних. Скажімо, художник оформив придорожні зупинки й оздобив їх мозаїками в Мелітопольському районі Запорізької області біля Кам'яної Могили. Одна з перших масштабних робіт Тетянича в Києві — інтер'єр і екстер'єр новозбудованого палацу молоді «Ровесник». Митець створив дві композиції: екстер'єр було оформлено роботою «Весняні квіти» в техніці карбування по алюмінію, а інтер'єр прикрашала композиція «Музика», виконана у вигляді цементного рельєфу з елементами карбування по алюмінію. Монументально-декоративні роботи для оформлення палацу «Ровесник» було закінчено 1971 року. На жаль, вони не збереглися.



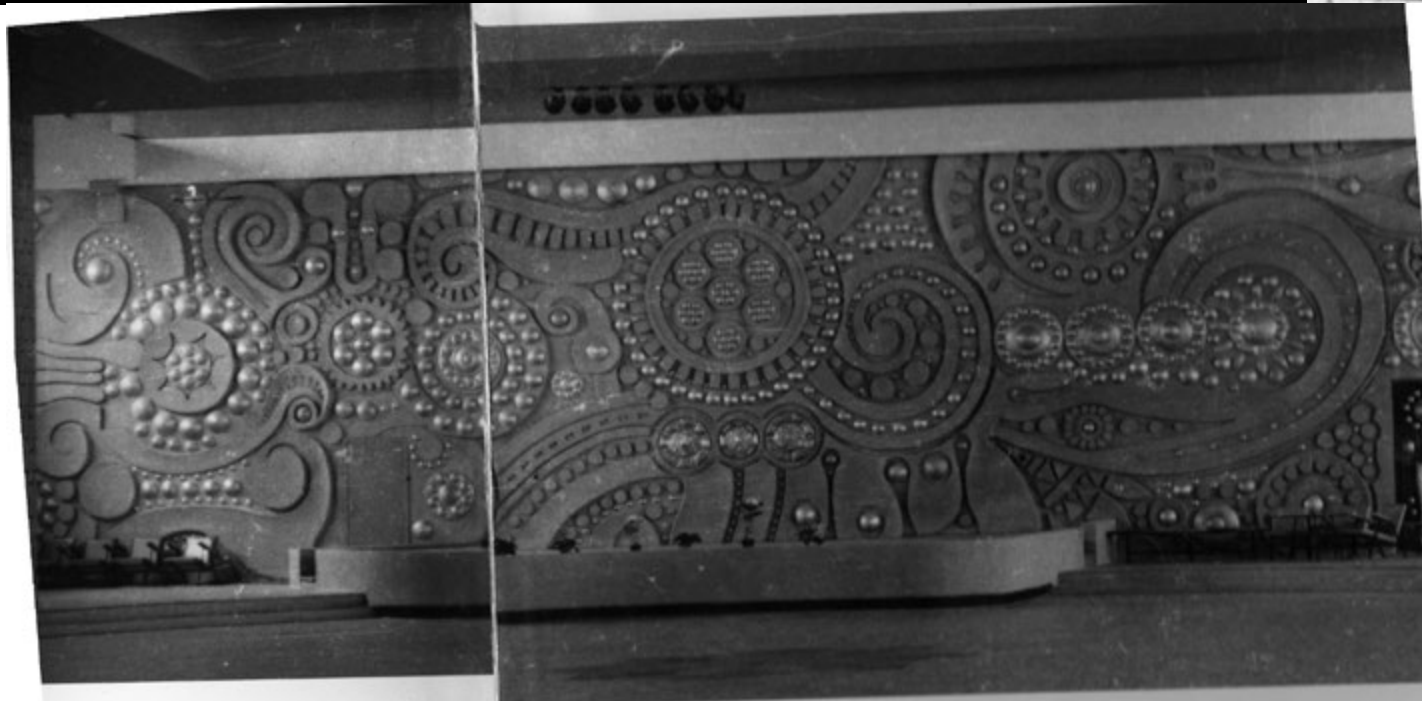


05

Федір Тетянич (ліворуч) із невідомим на фоні роботи «Музика». 1971. Інтер'єр палацу молоді «Ровесник», Київ

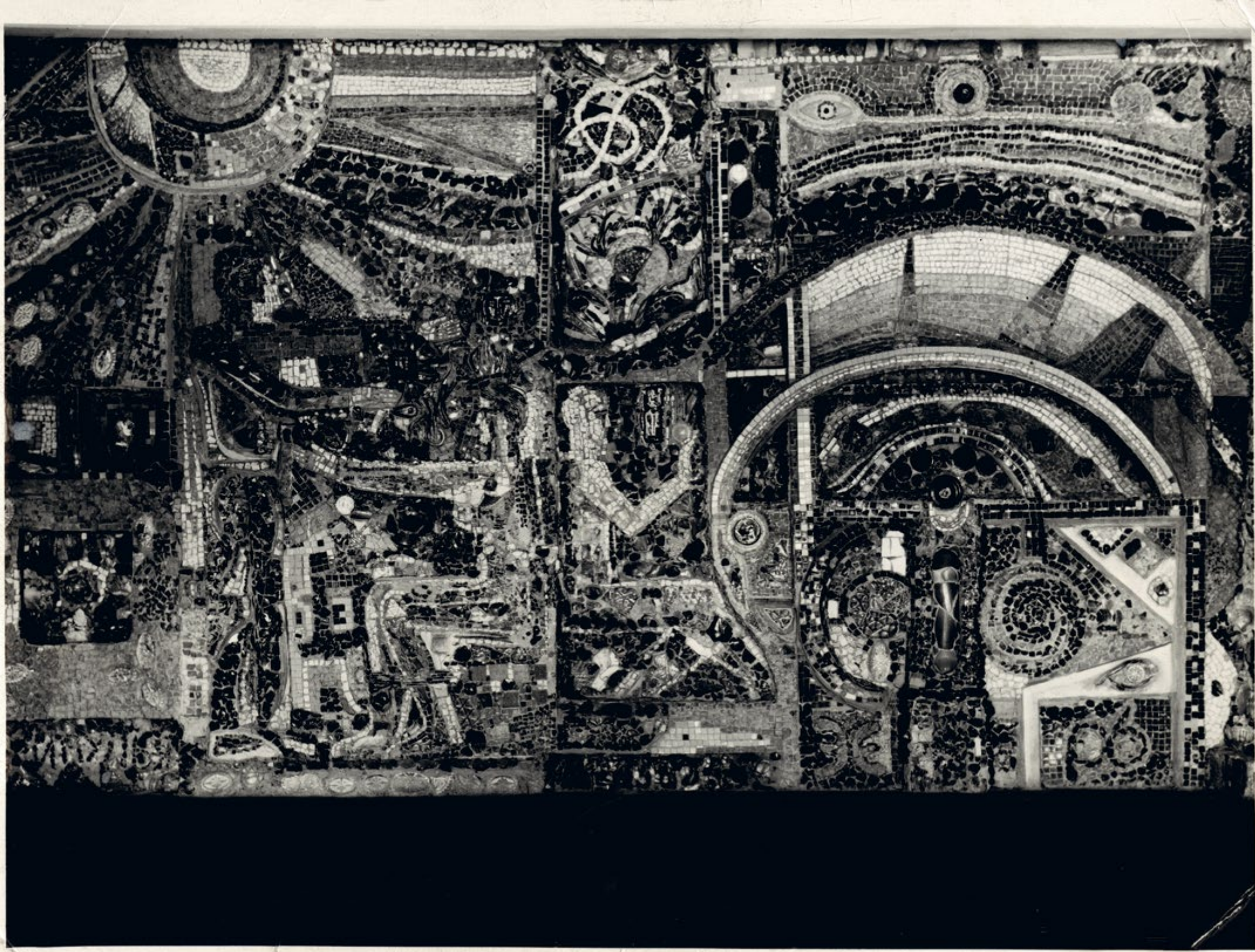
Весняні квіти. 1971. Екстер'єр палацу молоді «Ровесник», Київ

06



07

Музика. 1971. Інтер'єр палацу молоді «Ровесник», Київ



У 1973 році Тетянич отримав не менш масштабне замовлення — оформлення станції швидкісного трамваю ім. Гната Юри. У підземному переході Тетянич виконав два декоративні панно — «Гнат Юра» та «Алегорія театру», обидва в техніці карбування по алюмінію. Біля 2009–2010 роках роботи знищили у зв'язку з реконструкцією лінії швидкісного трамваю.

Два панно, які до сьогодні збереглися в Києві, — це мозаїка 1976 року на фасаді торгового центру на Дарницькому бульварі, 23 та панно на фасаді навчального корпусу №18 Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського»⁵, у якому розташовано факультет інформатики та обчислювальної техніки (робота середини 1970-х років). В останній з цих двох робіт Тетянич поєднав традиційний мозаїчний живопис із карбованими рельєфами по металу.

ТЕАТР-ЗАВОД

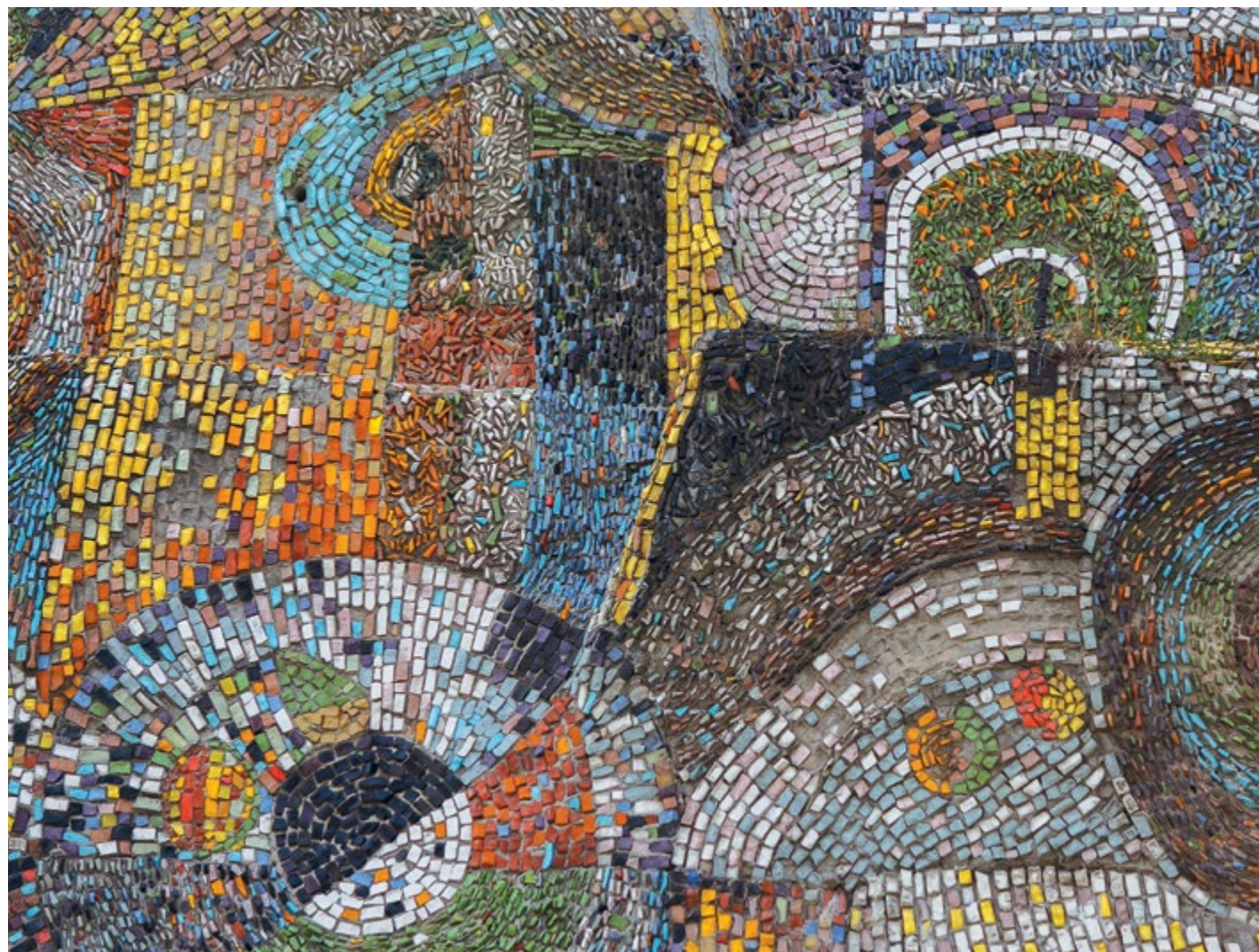
У 1974 році Тетяничу запросили виконати мозаїчне панно для Київського заводу художнього скла. Панно містилося у вестибюлі адміністративного будинку. Це замовлення стало етапним для художника, бо він мав досить свободи для експериментів і реалізації своїх ідей. Тут він чи не вперше використав вторинні відходи, що надалі стало його творчим методом і частиною філософської концепції. Композиція, присвячена професії складува, складалася з двох частин⁶. У лівій було зображено людську фігуру, яка сидить біля горщиків печі, у правій по центру стояла група людей, які крізь складувні трубки видувають кулі. Крім кольорової смальти і полив'яної кераміки, Тетянич застосував «...залишки скляного виробництва: ерклъоз (брили скла, вибиті з охолодженої печі), фрагменти пресованої продукції (вази, келихи і т. д.), елементи гути (ручки, денця тощо) та всякий інший склобій»⁷, що на той час було нестандартним рішенням.

Саме робота на Київському заводі художнього скла наштовхнула Федора Тетяничу на ідею створити «Театр-завод»:

«На заводі художнього скла в одному із цехів робітники так ладно працювали, що їх рухи стали танцем, на який мені як художнику приносить величезне задоволення дивитися. Крім того, в самий апогей їх трудового робочого дня вони досягають такої злагоженості і гармонії, що починають всі без виключення співати одну пісню за іншою. Ніхто не може заперечити — це самий справжній театр-завод, де праця стала мистецтвом. Впевнений, що для повсюдного підвищення престижності будь-якої праці і, тим самим, її продуктивності необхідно облаштувати спочатку хоча б один із цехів кожного заводу в справжній театр»⁸.

22

23 Ідея, за своєю суттю близька до ідей авангардних театрів початку ХХ століття, не могла бути реалізованою в Радянському Союзі, але Тетянич наполегливо писав листи в Київську організацію Спільки художників, на Київський завод художнього скла, ба навіть розробив ескізи з варіантами розміщення крісел для театру-заводу.



⁵ Дані станом на кінець 2017 року.

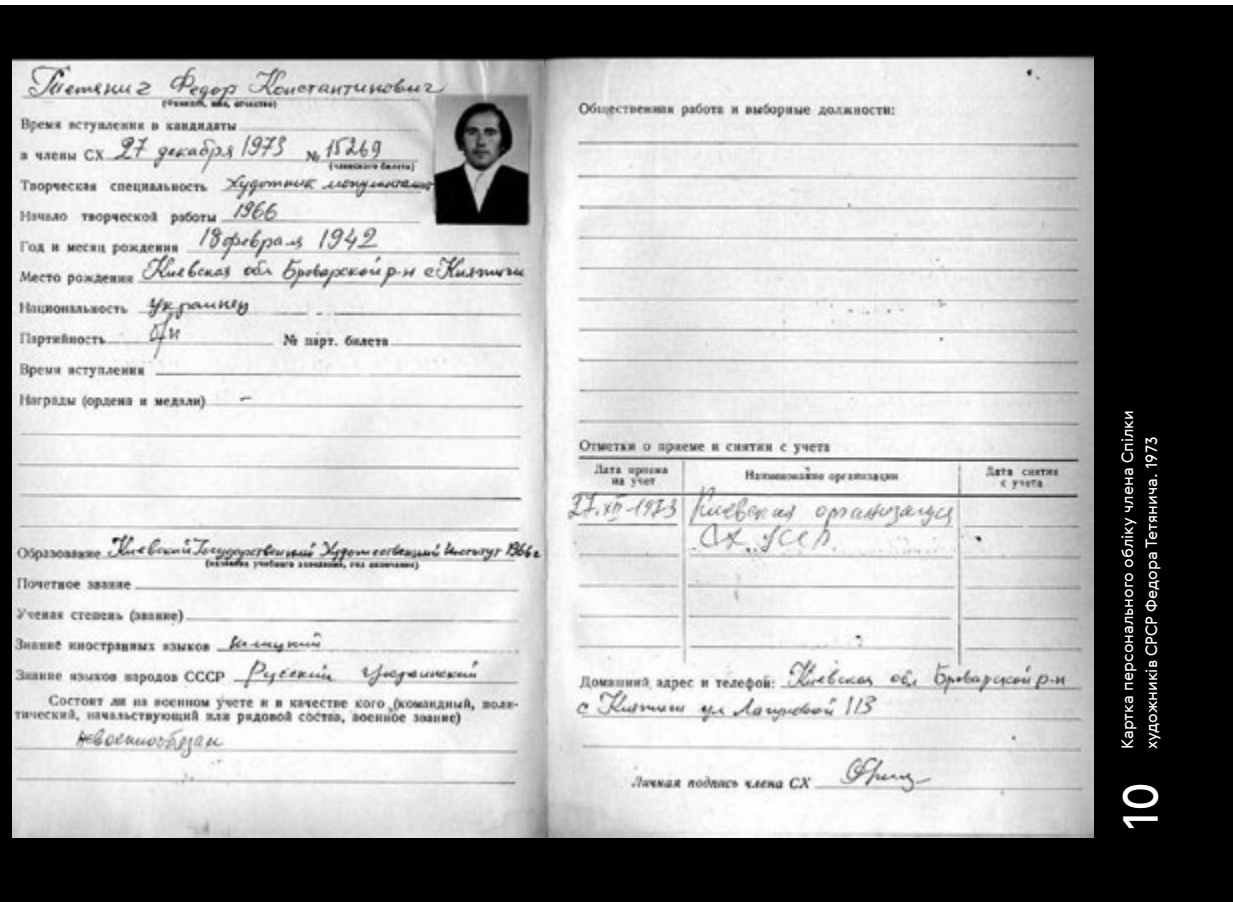
⁶ На початку 1990-х років панно було зашито гіпсокартоном, тому композицію описано за чорно-білими фотографіями.

⁷ Семесюк, Марина. Федір Тетянич — артист мистецтва: дипломна робота. — Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2010.

⁸ Федір Тетянич. — К.: Б. в., 2009. — С. 29.

1973. ВСТУП ДО СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УРСР

У 1973 році, виконавши вже низку монументальних робіт і взявши участь у Всесоюзній виставці молодих художників України (1971; представив дві графічні роботи — «В лісі» і «Козак Голота»), Тетянич вступив до Спілки художників УРСР. Позитивні письмові рекомендації йому дали відомі художники Тетяна Яблонська, Вілен Чеканюк і Микола Глуценко. Його характеризували як художника, «...якому чужий шаблонний підхід до художнього рішення»⁹, чий «роботи виділяються складністю й оригінальністю»¹⁰. Крім того, Тетянич показав себе як людина, яка «...багато приділяє уваги громадській роботі в Спілці художників... хороший агітатор, учасник організації виборів»¹¹.



24

у Москві, куди їздив до друзів або у відрядження. Там він відвідував виставки, майстерні художників (серед них Іллі Глазунова) тощо. Дослідниця його творчості Марина Семесюк зазначає, що це відіграло дуже важливу роль у його становленні. Семесюк стверджує, що саме в Москві з'явилася ідея «Фрипуля» і там-таки Тетянич написав свої перші вірші та створив знаменитий об'єкт «Дипломат «Фрипуля»» (1970-ті роки)¹².

«Фрипуля» — плід роботи не одного року. Перші його зерна трапляються ще в ранніх роботах Тетянича середини 1960-х. Сьогодні точно з'ясувати походження слова «Фрипуля» і цілої концепції неможливо. Чітка дефініція терміна так і не з'явилася, хоча, за словами автора, остаточно оформився він ще 1977 року. Сам художник казав: «Скільки не вивчайте мене, ви все одно не зрозумієте, що я таке»¹³,

підкреслюючи невловимість як одну з ознак «Фрипуля». Естетично-філософська система /вчення «Фрипуля» базується на ідеях космізму, нескінченного тіла, безмежжя, «тривання до нескінченності людського і всепланетарного життя».

«Фрипуля — це певний код, за яким людство випромінює чи то в радіохвилі, чи то в промені світла, несучи всю інформацію про себе, знову буде відтворюватись у будь-якій точці простору»¹⁴.

«Фрипуля — слово-ієрогліф, на рівні знаку, [...] продовження нашого духу в безмежжя, в безсмертя»¹⁵. Ідея вічного життя, заперечення смерті ріднить його світоглядні принципи з ідеями космістів, таких як Микола Федоров, Костянтин Цюлковський, Олександр Чижевський. Реалізацію ідеї вічного життя Федір Тетянич бачив у створенні ідеальної капсули Біотехносфери, на розробку якої витратив майже все своє життя.

На початку 1970-х Тетянич познайомився з відомим письменником-фантастом Олесем Бердником, що теж не могло не вплинути на його світогляд. Дружина письменника Валентина Бердник-Сокоринська в есе «Три спогади про Федора «Фрипулю»»¹⁶ згадувала, що на початку 1970-х вони вже були добрими приятелями. До ув'язнення 1979 року Бердник якийсь час працював в об'єднанні «Художник», співробітником якого був і Федір Тетянич. Науково-фантастичні романи Бердника оповідають про людину майбутнього, здатну жити в гармонії зі світом, про освоєння космосу і вічне життя. Ці ідеї дуже близькі ідеям «Фрипуля» з безмежним життям та гармонійним існуванням людства.

Федір Тетянич убачав можливість вічного життя у створенні особливої капсули Біотехносфери, яка є основним модулем системи «Фрипуля». Це середовище з автономним забезпеченням. Конструкція сферичної форми мала два метри сорок сантиметрів у діаметрі, що, на думку художника, було ідеальним розміром для автономного існування людини. Проект земного й космічного помешкання для людини майбутнього, Біотехносфера могла стати рятувальною капсулою при загибелі планети Земля, а під час аварії літака вона могла розпадатися на дванадцять окремих крісел, які само-

1970-ті. «ФРИПУЛЬЯ». БІОТЕХНОСФЕРА

Кар'єра Тетянича як офіційного художника йшла вгору. Він мав регулярні монументальні замовлення, які успішно реалізовував, створював живописні і графічні роботи, з якими брав участь у виставках від Спілки художників, був поважним радянським громадянином. Та це був лише один бік художника. Паралельно він розробляв свої філософські концепції та дивні пристрої для їх реалізації. У той час Тетянич часто бував

⁹ Характеристика на художника Київського художественного творческо-производственного комбината тов. Тетянича Федора Константиновича для поступления в Союз художников УССР. 1973. Архів Спілки художників України.

¹⁰ Там само.

¹¹ Общественная и творческая характеристика на художника Тетянича Федора Константиновича. 1973. Архів Спілки художників України.

¹² Семесюк, Марина. Федір Тетянич — артист мистецтва: дипломна робота. — Київ, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2010.

¹³ Федір Тетянич. — К.: Б. в., 2009. — С. 10.

¹⁴ Фрипуля — мій вічний дім, моє нескінченне тіло. Частина I // АртАнія. — К., 2009. — № 9. — С. 64.

¹⁵ Кручик, Ігорь. Так говорив Фрипуля [Електронний ресурс] // Антиквар. — 2010. — № 10. — Режим доступу: <http://antikvar.ua/tak-govoril-fripulya/>

¹⁶ Бердник-Сокоринська, Валентина. Три спогади про Федора «Фрипулю» // Українське слово. — 2009. — 7-13 жовтня (№ 40). — С. 16.



стійно продовжували літати, плавати або переміщатися на коліщатках. Ідеї безмежності, продовження життя в космосі, з одного боку, були даниною радянським науково-технічним досягненням (перший політ у космос Юрія Гагаріна 1961 року), а з іншого — апелювали до практик авангарду і були близькі до проектів Малевича і Татліна.

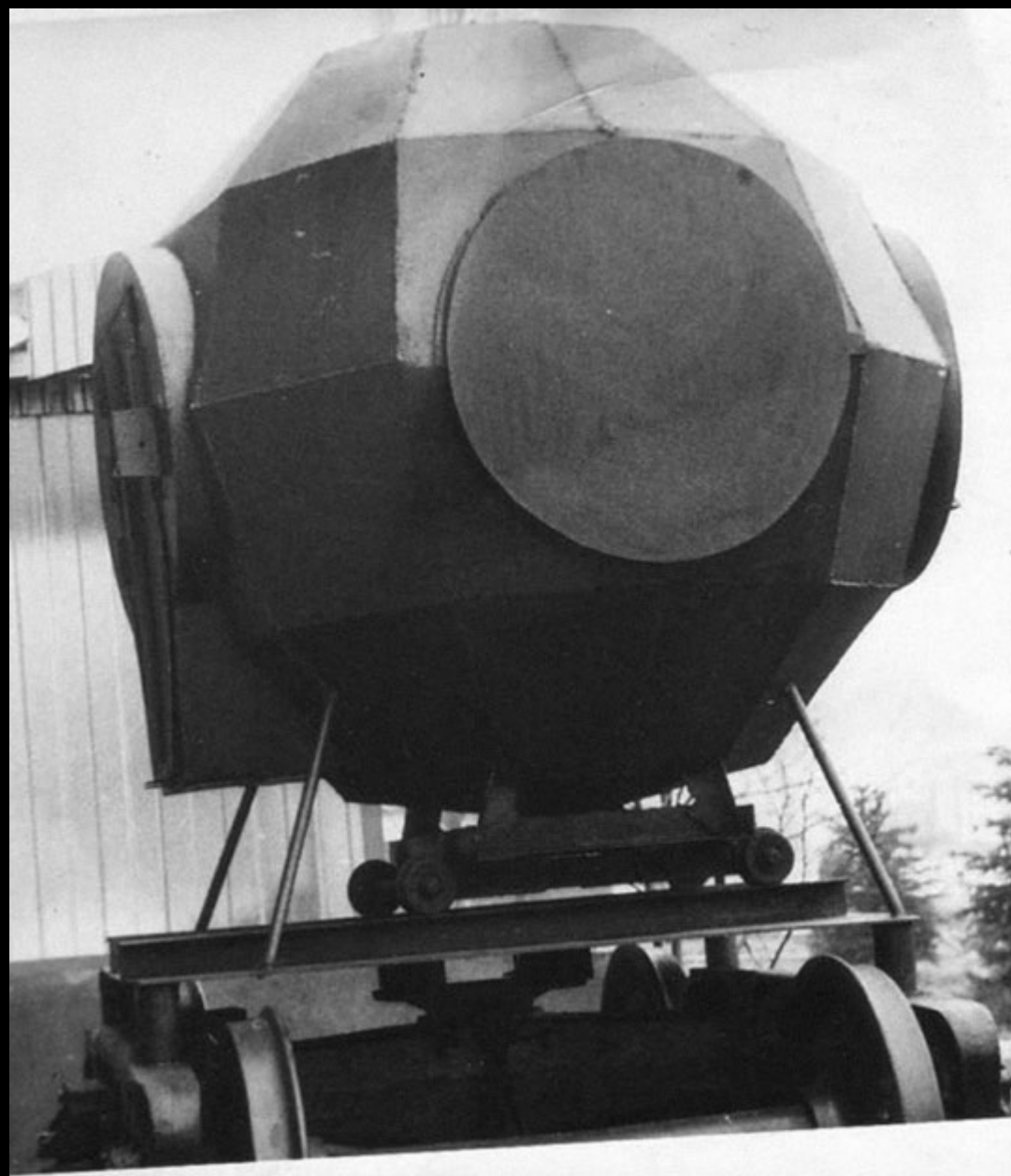
З кінця 1970-х і до останніх днів Тетянич не покидав ідею розробки і побутування Біотехносфери. Він використовував її як самостійний об'єкт для оформлення публічних просторів, зображав у станкових і монументальних композиціях, задіював як елемент перформансів і гепенінгів. Тетянич вважав «...усе своє життя одним єдиним перформансом, у якому [він] на планеті Земля і взагалі в нескінченності вибудовує своїми творами та їх розповсюдженням засобами масової інформації (зокрема ТБ) єдину величезну інсталяцію “БІОТЕХНОСФЕРА ФРИПУЛЬЯ”»¹⁷.

1980-ті. БІОТЕХНОСФЕРИ В ПУБЛІЧНОМУ ПРОСТОРІ

Тетяничу вдавалося успішно реалізовувати ідеї «Фрипуля» і Біотехносфери у державних замовленнях. Скажімо, у 1980-х роках він залишив у публічному просторі кілька Біотехносфер. Серед них — оформлення залізничного депо в місті Попасній Луганської області¹⁸, де художник створив з металу і помістив на колії величезну капсулу-біотехносферу, а на одному з її боків було викарбувано знак «Фрипуля». Інша робота — оформлення в'їзного знаку до села Перемога Київської області, де поряд із придорожньою смугою було встановлено сферу. Вона простояла недовго, бо збивала з пантелику водіїв, які їхали повз і збільшувала кількість аварій на цьому відрізку дороги.

Та одне з найсмівливіших рішень — встановлення Біотехносфери на даху готелю «Росія» в Смоленську. У 1980 році Тетянича запросили оформити готель «Росія» в Смоленську, який готувався приймати гостей на відкритті XXII Олімпійських ігор у Москві. Замовлення було терміновим, і за нього ніхто не хотів братися. Як згадував художник, він виконав різьблення по дереву всередині ресторану, а фасад-козилок будівлі оформив поясом із алюмінієвих прокарбованих листів¹⁹. На даху він поставив Біотехносферу, виготовлену з металевих відходів Смоленського авіаційного заводу, яка відтоді довгий час прикрашала готель. В останньому інтерв'ю художника його дружина записала докладну розповідь про всі перипетії встановлення Біотехносфери. На жаль, жодна з цих Біотехносфер не дійшла до наших днів.

Тетянич говорив, що втілюючи ідеї «Фрипуля» в державних замовленнях, він у такий спосіб підриває радянську систему зсередини. Крім встановлення Біотехносфер, художник створював на замовлення портрети партійних діячів, вписуючи їх у систему «Фрипуля», зображаючи на тлі зоряного неба і космосу. За приклад може правити «Портрет чиновника, або Портрет різних точок зору» (1970-ті), де партійного діяча зображено на тлі квітів і гір, а раму картини орнаментовано різного роду знайденими об'єктами.



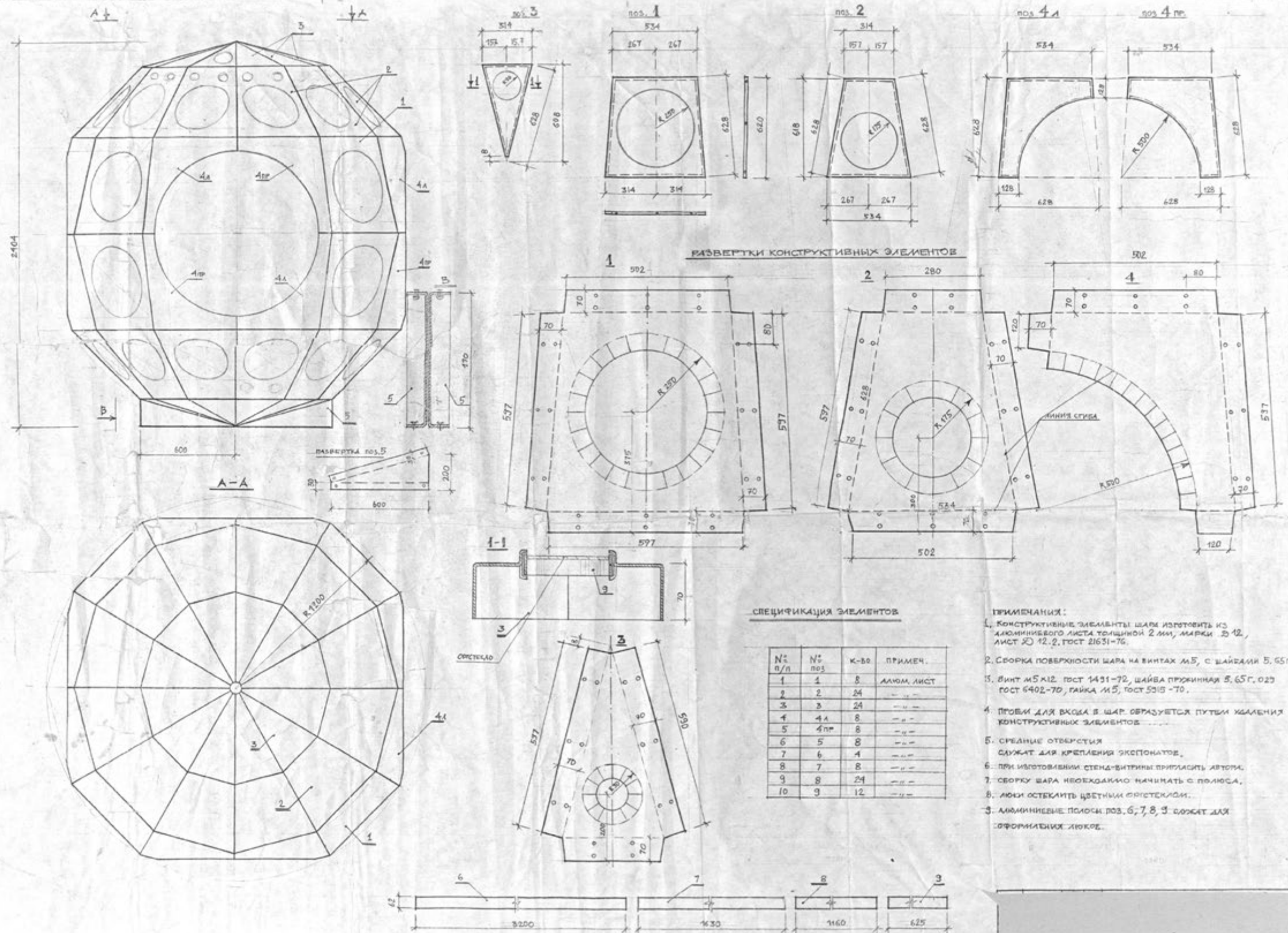
12

Біотехносфера. 1980-ті. Металева конструкція на коліях. Місто Попасна, Луганська область

17 Федір Тетянич. — К.: Б. в., 2009. — С. 4.

18 Не збереглася.

19 Фрипуля — мій вічний дім, моє нескінченне тіло. Частина II // АртАнія. — К., 2010. — № 3. — С. 63.





14

Федір Тетянич біля Біотехносфери.
1980-ті. Село Княжичі, Броварський район, Київська область

33 1980-ті. ПЕРФОРМАНСИ

Свої полотна Тетянич постійно трансформував: дописував, іноді разом із сім'єю, використовував у перформансах і гепенінгах, які з 1980-х років стали неодмінною частиною його творчості. Ідеї нескінченності, процесуальності, постійної трансформації заміщали в його мистецтві націленість на результат і створення готового матеріального продукту. Важливим елементом його перформансів був одяг, що його він виготовляв власноруч. За допомогою одягу він епатував і виділявся серед сірої радянської дійсності. Для цього він використовував будь-які підручні матеріали: фольгу, блискучі тканини, папір тощо. На голову міг покласти коробку від торта, ходив на власноруч зроблених ходулях, щоб височіти над натовпом. Часто прив'язував на себе різні предмети, які видавали звуки, як-от порожні бляшанки або металеві труби. Перед натовпом Тетянич виголошував свої вірші-послання, які розкривали ідею «Фрипуля». Постійним місцем його перформансів став Андріївський узвіз, особливо на День Києва (останні вихідні травня), коли збирався великий натовп. Гепенінги Тетянича важко виділити в окремі проекти з чіткими ідеями і рамками. Нерідко вони були стихійними, незапланованими, мали переважно інтуїтивний, поведінковий характер. Скажімо, він любив робити інтервенції в чужі виставки, просто вдираючись у виставковий простір у своєму дивакуватому вбранні, викликаючи іноді непорозуміння і конфлікти.

Такі перформанси Тетянич почав практикувати ще з радянських часів. Він міг заявитися в дивакуватому саморобному костюмі інопланетянина на засідання Спілки художників і виголошувати там свої промови. Валентина Бердник-Сокоринська згадувала, як на початку 1970-х років у спекотний літній день вони з чоловіком зустріли на вулиці Леніна (нині — Богдана Хмельницького) «Фрипулю», котрий ішов на лижах по бруківці. Бердник-Сокоринська називає його поведінку «проявом свободи і викликом сірості, що панувала в той час»²⁰. Спільником Тетянича у цих діях і вчинках часто був його друг і однодумець художник Володимир Євтушевський, який поділяв ідею «Фрипуля» і в чий майстерні на вулиці Круглоуніверситетській Тетянич якийсь час мешкав. Абсурд радянської дійсності з її регламентованими засіданнями і правилами на початку 1980-х став очевидним, тож театральні виступи художника виказували симптоми майбутньої свободи. Режисер Олександр Дірдовський, який тоді саме починав працювати, в інтерв'ю розповідав, що Тетянич був для них таким собі маркером свободи, «лакмусовим папірцем»²¹, який давав ключ до розуміння змін у суспільстві.

Біотехносфера. 1980-ті. Металева конструкція на коліях. Місто Попасна, Луганська область

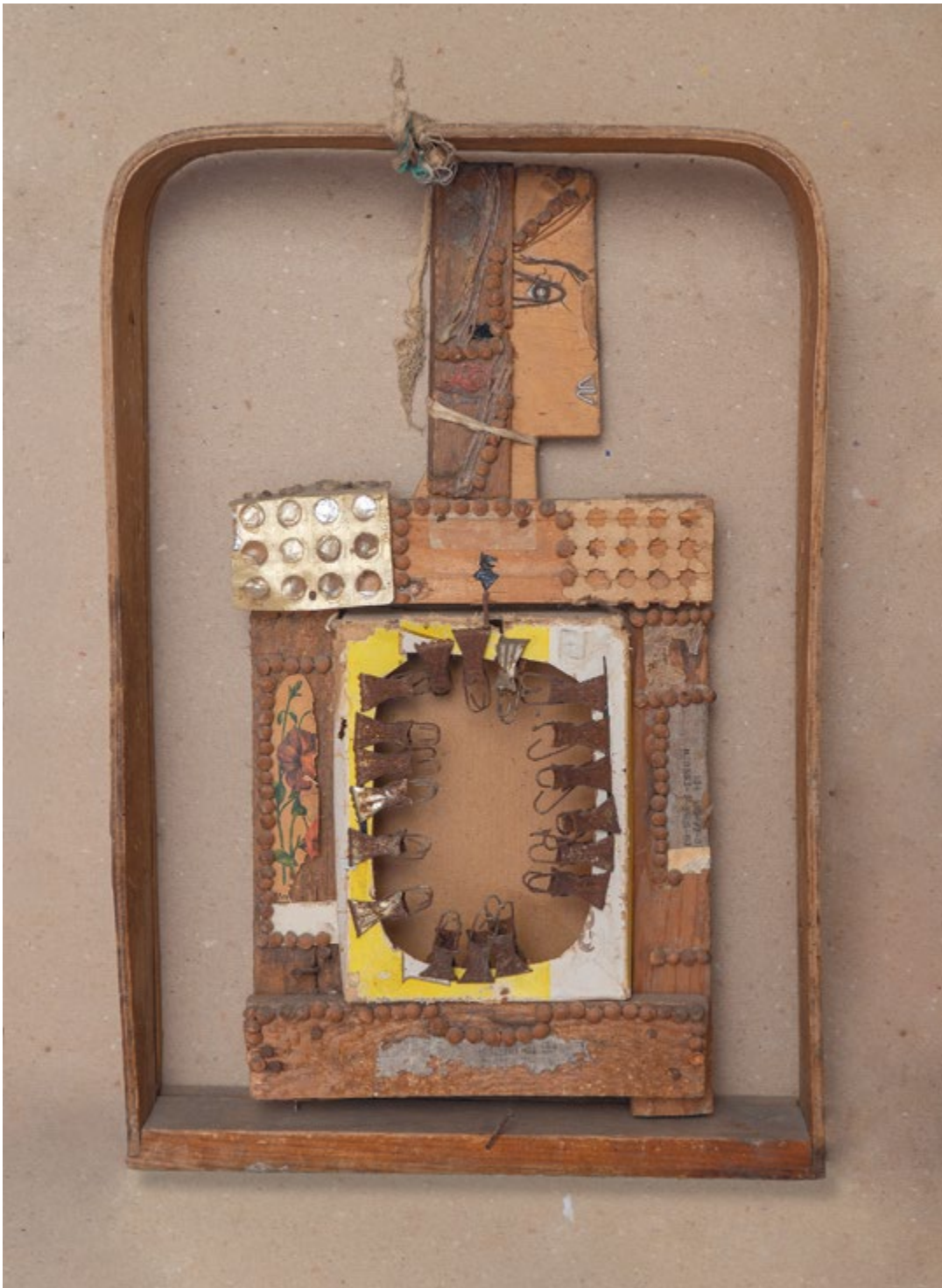
15



²⁰ Бердник-Сокоринська, Валентина. Три спогади про Федора «Фрипулю» // Українське слово. — 2009. — 7-13 жовтня (№ 40). — С. 16.

²¹ Див.: Жмурко, Таня. Інтерв'ю з Александром Дірдовським [Електронний ресурс] // KORYDOR. — 2017. —

Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/dir dovskij-fripulia.html>



16

Із серії «Портрети». 1980-ті. Дерево, кісточки від вишень або черешень, папір, дрiт, блистер від пігулок, прищипки

1980-ті. ІНСТАЛЯЦІЇ ЗІ СМІТТЯ. СИСТЕМА ФОРМАТИЗМУ

З середини 1980-х у Тетянича, котрий уславився як дивак, майже зникли офіційні замовлення. У цей час він продовжував розробляти Біотехносферу і писав тексти про «Фрипулья». Крім того, він дедалі більше працював зі знайденими і відходними матеріалами, які надалі стали його улюбленими. Митець зазначав, що будуючи певні форми зі сміття, він у такий спосіб надає знеціненим речам вартості:

«Справжній художник може у будь-якому смітнику побачити кольорову симфонію, нескінченну кількість барв»²².

Зі сміття він будував макети Біотехносфер, створював колажі, об'єкти, асамбляжі, інсталяції. В основі цих творів — філософія «Фрипулья», суть якої полягала у «збереженні всього живого». Екологічний порятунок планети, яка потопає у смітті, він бачив у використанні відходів для створення мистецтва. Сам художник нічого не викидав, тому з часом його будинок у Княжичах, де він жив і садив город, перетворився на суцільну інсталяцію. Така сама доля спіткала і його майстерню від Спiлки художників на вулиці Перспективній, 8. Щоб туди потрапити, потрібно було заповзати і пробиратися між купами знайдених речей. Для роботи зі сміттям Тетянич вигадав спеціальну систему форматизму (від слова «формат»), суть якої полягала у сортуванні об'єктів за певною логікою — від меншого до більшого. На основі цієї системи він створював колажі й інсталяції. Ця система передбачала не тільки сортування, а й налагодження обміну речей з іншими людьми для пошуку деталей потрібного розміру.





18 Біотехносфера. Місто безсмертних людей.
1989. Львівська площа, Київ

38

39 Тоді ж таки режисер Андрій Жолдак запросив Тетянича до участі у його новому спектаклі «О-О-И» про катастрофу на Чорнобильській АЕС. Художник грав, власне, самого себе. Та це все-таки поодинокі випадки. У період незалежності і переходу до ринкових відносин мистецтво Тетянича виявилось незатребуваним. Він майже відмовився від живопису, створював інсталяції зі сміття та макети Біотехносфер, що не дуже пасувало для тодішнього галерейного простору. Тетянич майже повністю переніс свою творчість у публічне поле: робив перформанси на Андріївському узвозі, остаточно закріпивши за собою славу дивака, та створював інсталяції зі знайдених матеріалів. У цей час він жив у Княжичах, де обробляв землю і садив город. Очевидці розповідають, що бачили його на Бессарабці, де він продавав власноруч вирощену картоплю. Мистецтво, робота на землі органічно перепліталися у Тетянича в один перформанс завдовжки в життя.

На початку 1990-х років Федір Тетянич брав участь в офіційному конкурсі на створення монументу Незалежності на Майдані і запропонував встановити величезну Біотехносферу, яка складалася б із кількох модулів, з'єднаних між собою «людопроводами» (коридори, по яких можуть пересуватися люди), або кілька Біотехносфер, розкиданих по площі. Офіційне конкурсне журі ідею не підтримало.

У 1993 році Тетянич одружився з Ганною Бублик, однодумницею і поціновувачкою його таланту. У подружжя народилося двоє дітей: старший син Богдан-Любомир (1993 р. н.) і молодша дочка Лада Тетянич-Бублик (1995 р. н.). До народження сина художник приурочив створення Академії диваків, метою якої був протест проти сірості в житті й мистецтві, проти песимізму, байдужості і грубощів. Очолив її, звісно, сам Тетянич, а членами її стали відомі художники, композитори, артисти. З народженням дочки він пов'язує остаточне оформлення «системи форматизму».

Помер Федір Тетянич 2007 року. У 2009-му вийшла книжка, макет якої художник задумав ще наприкінці 1990-х. Остаточна редакція належить його дружині Ганні Тетянич. Ця книга — певний підсумок життя і творчості, як її бачив сам автор. До неї увійшли його філософські роздуми, вірші, присвячені «Фрипульа» і Біотехносфері, малюнки його самого і його дітей. Ця книжка — останній, уже посмертний твір художника.

1990-ті. ПЕРІОД НЕЗАЛЕЖНОСТІ

Напередодні незалежності мистецькі процеси помітно поживалися: з'явилися нові галереї, куратори й арт-дилери, покоління молодих художників захоплювали сквоти (найвідоміший на вулиці Паризької Комуни), куди перемістилося культурне життя міста. У 1990 році відбувся один із перших міжнародних проектів «Українське МалАРТство 1960–1980-х років», який стартував у Києві і далі перемістився в місто Оденсе в Данії (1991). Проект мав на меті показати розмаїття мистецтва України. До участі в ньому запросили і Федора Тетянича, який, крім живопису, вперше виставив в галерейному просторі свою інсталяцію «Біотехносфера. Місто безсмертних людей», зроблену з дерева й інших знайдених матеріалів. Його участь була настільки вдала, що наступного року його особисто запросили поїхати представляти свій проект в Оденсе. Це була перша й остання поїздка Тетянича за кордон.



КРІЗЬ ЛІТІ КАТАКЛІЗМІВ КОСМІЧНИХ

ТЕТЯНА ЖМУРКО,
ТЕТЯНА КОЧУБІНСЬКА

Про мистецьку практику Федора Тетянича

Мистецька практика і позиція Федора Тетянича унікальні у своїй універсальності. Як художник Тетянич формувався у радянській системі цінностей, приймаючи або ж критикуючи її блага і вади. Його творчий доробок дотичний до різних світових мистецьких течій і маніфестів. Тетяничу притаманні інтуїтивність і спонтанність, крізь які зі споду проникає захоплення новітніми науковими досягненнями свого часу, так само як у його міркуваннях про технічний прогрес відчутно майже буквальний зв'язок із землею і фольклором. Ця стаття — спроба проаналізувати мультивекторну мистецьку практику Федора Тетянича як неподільний життєвий і творчий досвід, у якому політична система координат, що в ній існував художник, не стала на перешкоді втіленню його задумів.

20 Без назви (Колаж на тему Бігтегносфери).
1980-ті. Картон, колаж



«Я художник, і хоч би що робив — малюю: навіть якщо витираю ноги об ганчірку»¹.

Ця фраза з останнього інтерв'ю Федора Тетянича, яке 2006 року записала дружина Ганна Тетянич, набирає значення мистецького маніфесту. Це творчий принцип, який можна трактувати як заперечення будь-яких норм і правил. Він споріднює Тетянича з міжнародною мистецькою течією «Флюксус», яка декларувала рутину як подію. Художники «Флюксуса» не відмежовували життя від мистецтва, а наполягали, що рутинні, повсякденні дії слід сприймати як художні події, та стверджували: «Все є мистецтвом, і кожен здатен його створювати». Як і з «Флюксусом», чиї мистецькі практики охоплювали театральні дії, жести й акції, які перетікали одне в одне, неможливо визначити одне медіа, з яким працював Федір Тетянич. Перформативність не тільки лежить в основі його акцій і театральних виступів-витівок у публічному просторі, — на ній ґрунтується його інтерпретація власного живопису, графіки, об'єктів, які, на думку художника, підлягали постійному перетворенню. Саме нескінченна трансформація творів мистецтва становила сутність художньої практики Тетянича. Подібно до митців «Флюксуса» й арте повера, Тетянич змішував техніки й жанри, апелював до абсолютної спонтанності і розмивав кордони між побутовим і високим, «доводячи мистецтво до самісінької межі життя, аби випробувати цілу систему, в межах якої вони разом функціонують»². Сам Тетянич проголошував:

«Вважаю все своє життя одним єдиним перформансом...»³

На відміну від «Флюксуса», що виник як опозиція системі мистецтва і спротив його комерціалізації, творчість Тетянича розглядається серед інших протиставлень: він формувався й розвивався в радянській системі, у зазорі між умовними «дозво-леним – недозволенним». Його творчість належала офіційній радянській культурі з її системою державних замовлень і виставок, у яких художник активно брав участь. Водночас мистецька практика Тетянича — позасистемна в ідеологічному розумінні — приречена була існувати на маргінесах. Для Тетянича така «неофіційність», а точніше альтернативність, інакшість стосовно офіціозу, оберталася виразною екстравертною поведінкою: його перформативні виступи відбувалися в публічному просторі, зокрема під час офіційних бюрократичних засідань Співки художників УРСР, куди він міг з'явитися в костюмі прибульця. Для багатьох тогочасних художників балансування між держзамовленнями і роботою «в стіл» стало невилучним елементом звичної картини світу, неунікненним досвідом існування. Одночасна приналежність до різних ідеологічних вимірів була реальністю епохи. І Тетянич, як багато художників тоді, поєднував у своїй діяльності офіційне й неофіційне.

Наприклад, Валерій Ламах⁴, котрий на початку свого творчого шляху експериментував з абстрактним мистецтвом, був ще й редактором плаката у видавництві «Мистецтво»,

1 Фрипульє — мій вічний дім, моє нескінченне тіло. Частина I // АртАнія. — К., 2009. — № 9. — С. 65.

2 Harrison, Charles. Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas / Charles Harrison, Paul Wood. — New Jersey: Wiley-Blackwell, 2002. — Р. 875.

3 Федір Тетянич. — К.: Б. в., 2009. — С. 4.

4 Валерій Ламах (1925–1978) — український радянський художник, відомий насамперед своєю естетико-філософською працею «Книги схем», яку писав усе своє життя. Займався монументальним мистецтвом, політичним плакатом, викладав.



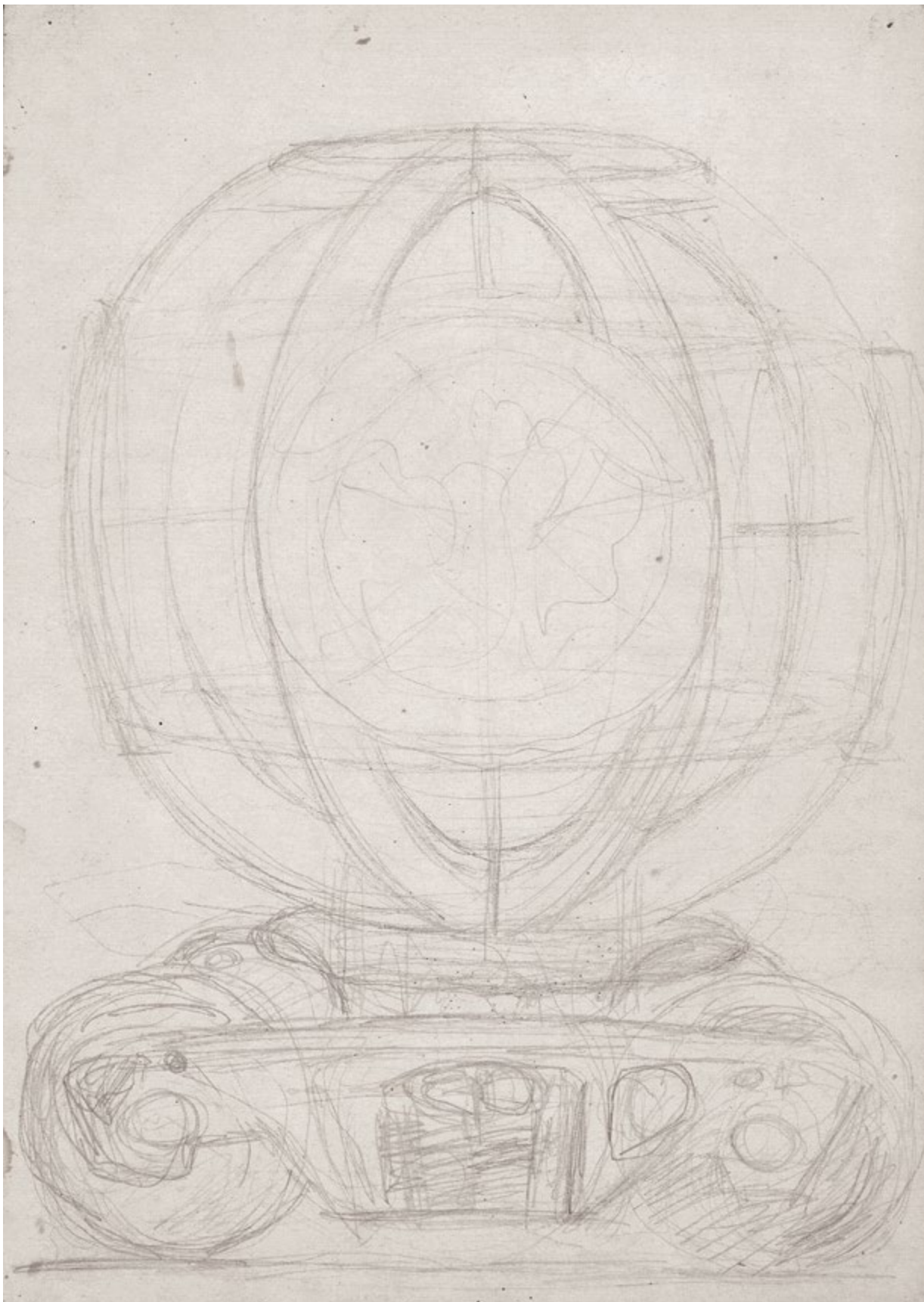
21 Біотехносфера. 1984. Оформлення в'їзного знаку. Село Перемога, Київська область

виконував державні замовлення в галузі монументального мистецтва, і, як Тетянич, писав поетичні твори: єсть много путей но только один путь — путь жизни путь свободы⁵.

Такі приклади розхитують традиційний поділ на офіційне й неофіційне, натомість виводять на перший план універсальні цінності — щастя, свободу, знання, вічне життя. Індивідуальні філософські концепції — такі собі мікросвіти, що їх художники створювали і в які поринали, — якоюсь мірою були способом утекти від реальності, реакцією на доволі лишній догматичний світ. Такі «мікросвіти» дозволяли хоча б у їхніх межах почуватися вільними. У Ламаха це концепція «Схеми», яка дозволяла дослідити зв'язок між явним (зовнішнім) і неоприятним (внутрішнім), а разом вони становили своєрідний спосіб пізнавати світ. Тетянич же обирав екстравертний, підкреслено епатажний шлях. Зв'язок із зовнішнім він утілював у своїй екстравагантній поведінці, костюмах, дивних винаходах.

5 «є багато шляхів / але тільки один шлях — шлях життя / шлях свободи» (Ламах, Валерій. Книги схем: в 2-х т. — К.: Арт Книга, 2015. — Т. 1. — С. 270. Пер. з російської Тетяни Кочубінської).





49 Тетянич протягом років виробив певну поведінкову модель, що її можна означити як ствердження «інакшості» в радянській системі координат. Ілля Кабаков у «Діалогах» із Борисом Гройсом виділив три типи художників неофіційної культури: перший тип — художники, котрих переслідує влада і вони живуть на неофіційні заробітки; другий — ті, хто існує на самому соціальному дні; третій тип — «персонажі», до яких відносив себе й Ілля Кабаков і до яких можна віднести Тетянича: «Це фігури, які двояться: з одного боку, на вигляд нормальні радянські громадяни, а з другого боку, виставляються на неофіційних виставках, малюють не так, продаються не там тощо... Сама суть персонажності полягає в цьому розділенні двох реальностей»⁶. Та на відміну від Москви, де існувала розгалужена система зв'язків і підпільних організацій, що забезпечувало існування неофіційного мистецтва, у Києві незгодні художники здавалися радше звичайними диваками, аніж неофіційними художниками. Мікеланджело Пістолетто писав: «Для людини, яка зрозуміла, що живе подвійним життям — абстрактним життям розуму і конкретним, але також присвяченим розуму, — існує два сценарії. Вона або божеволіє й починає від страху ховати одне життя, а друге грати як роль, або стає безстрашним художником, готовим поставити на кін обидва життя»⁷. Тетянич виступив саме таким безстрашним художником. З одного боку, член Спілки художників, активний і зразковий громадянин, як впливає з його партійних характеристик, з другого боку — абсолютно одержимий ідеєю «Фрипуля» і створення Біотехносфери для вічного життя.

Поняття «Фрипуля» оформилося у Тетянича в середині 1970-х років і поступово замінило йому ім'я. «Фрипуля» — головний мистецький проект художника. Це естетико-філософська система, яка базується на ідеях нескінченності і безкінечного тіла. Засадничим поняттям «Фрипуля» стала Біотехносфера — сфероподібна капсула діаметром 2,4 м, здатна забезпечити людині вічне життя на землі і в космосі. Сам художник про це писав:

«Я започаткував таку нову віру, віру в те, що ми як представники виду Homo sapiens можемо бути нескінченно вічними, зберігаючи всю пам'ять відчуттів, як така колективна душа всього живого на планеті Земля. І таким чином я створив вчення “Фрипуля”. “Фрипуля” — це такий код, за яким людство, випромінюючись чи то в радіохвилі, чи то в промені світла, несучи всю інформацію про себе, знову буде відтворюватися в будь-якій точці простору»⁸.

Поняття нескінченності і безсмертя, на яких ґрунтується «Фрипуля», наближають його до ідей космістів кінця XIX — початку XX століття, таких як Микола Федоров, Костянтин Ціолковський, Олександр Богданов, котрі прагнули освоювати космос для продовження існування людства.

Ескіз Біотехносфери на коліях.
1980-ті. Папір, олівець

6 Кабаков, Ілля; Гройс, Борис. *Диалоги*. — Вологда: Вологда, 2010. — С. 29.

7 Harrison, Charles. *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas* / Charles Harrison, Paul Wood. — New Jersey: Wiley-Blackwell, 2002. — P. 873.

8 Фрипуля — мій вічний дім, моє нескінченне тіло. Частина I // *АртАнія*. — К., 2009. — № 9. — С. 64.

Та якщо порівняти їхні «космічні» ідеї, вочевидноється більше відмінностей, аніж спільного. Тетянич не мав на меті преобразити Землю, знищувати на ній усе живе заради людини майбутнього, силоміць вести всіх до раю, що так притаманно художникам-авангардистам початку століття. Він розумів себе як невилучну частину планети, яка і так дала все потрібне для створення ідеальних умов існування. Він проголосив себе носієм особливих знань, але ці знання йому подарувала природа, і в гармонійному існуванні в природі він додає своє призначення.

Творчість Тетянича органічно поєднує «низову» сільську культуру з її фольклорним сміховим началом та міську — з її науково-технічними новаціями. Реальний ґрунт, на якому проростає все живе на Землі, у Тетянича обертається на ґрунт для його дивакуватих ідей, як-от створення машини Біотехносфери, що живиться сонячною енергією і працює «методом випромінювання». Матеріали, з яких Тетянич конструює об'єкти, він знаходить переважно на землі: дерев'яні палиці, папір, мотузки тощо. Тобто земля дала достатньо, щоб створити новий прилад, який дасть вічне життя.

Одну з перших Біотехносфер Тетянич створив саме зі знайдених матеріалів і встановив її на своєму городі в селі Княжичах під Києвом. Гілки й дошки правили за каркас для сферичного модуля, між ними було встановлено рами й інші предмети, які залишилися від творчого виробництва, та звичайні побутові речі, які знайшов художник. Ідея створювати об'єкти зі знайдених речей важлива в контексті ідей «Фрипуля». Переробка, повторне використання служать вічному рухові матерії в природі, що знову викликає асоціації з арте повера (італійські митці порівнювали художника з алхіміком і добавали його інтерес саме в «оприявненні та повстанні магії й чудесних якостей природних елементів»)⁹.

Крім саморобних Біотехносфер, існує кілька, виконаних промисловим шляхом. Одну з них було встановлено в місті Попасній Луганської області¹⁰. Тетянич виготовив її в рамках держзамовлення на монументальне оформлення залізничного депо. Її відлили з металу і поставили на колії. На одному боці було викарбувано знак «Фрипуля».

Природним чином постала і система форматизму, тісно пов'язана з «Фрипуля». «Сортуючи картоплю за розміром — більшу, меншу, — я винайшов систему форматизму»¹¹, — писав художник. Форматизм він виводив від слова «формат», а не форма. Це система, за якою предмети на полотні сортуються в певній прогресії чи регресії — від меншого до більшого або навпаки. Спираючись на цей метод, Тетянич створював живопис, колажі, інсталяції.

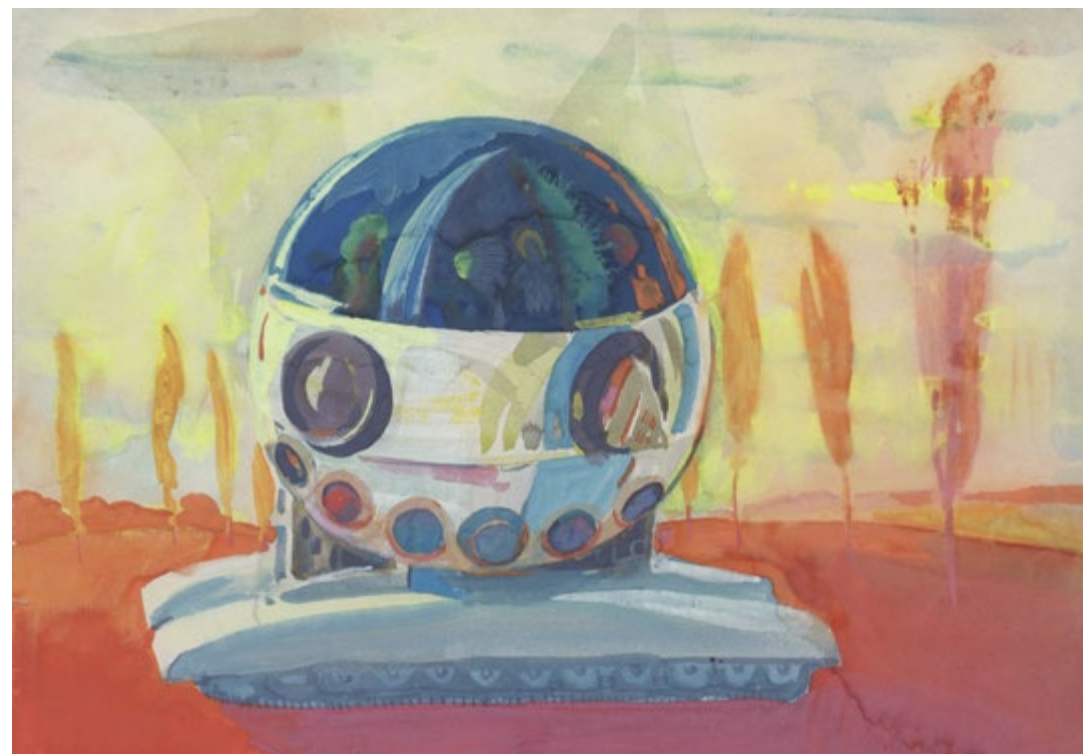
Сам він писав: «...найбільший формат — це нескінченність. І «Фрипуля» — начебто тривання до нескінченності людського і всепланетарного життя. Основний модуль цієї системи — розмір два метри сорок сантиметрів — це розмір біотехносфери»¹². По суті, система форматизму і Біотехносфера — формальні прояви філософської ідеї «Фрипуля». Вони так взаємопов'язані, що є нічим іншим, як безумовними складниками цього явища. Ці принципи закладено і в живописі Тетянича. Художник сприймав полотно, на якому з'являється зображення, як землю, з якої проростають рослини.

⁹ Harrison, Charles. *Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas* / Charles Harrison, Paul Wood. — New Jersey: Wiley-Blackwell, 2002. — P. 898.

¹⁰ Не збереглася.

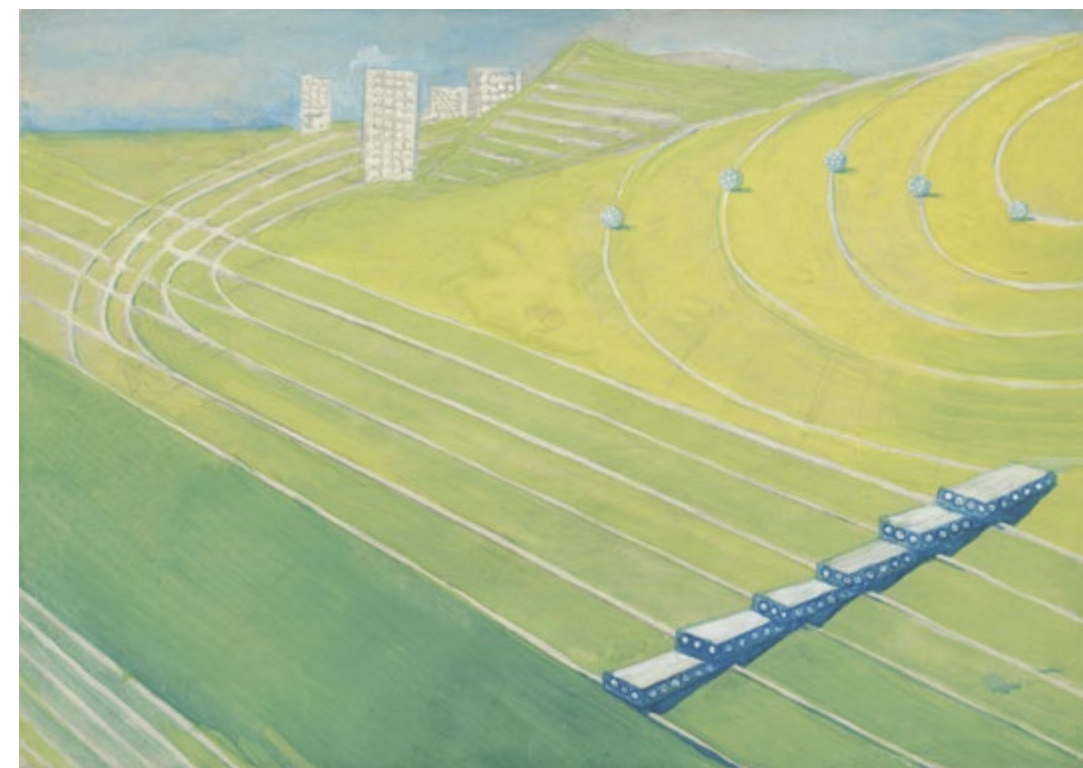
¹¹ Фрипуля — мій вічний дім, моє нескінченне тіло. Частина I // АртАнія. — К., 2009. — № 9. — С. 65.

¹² Там само.



24

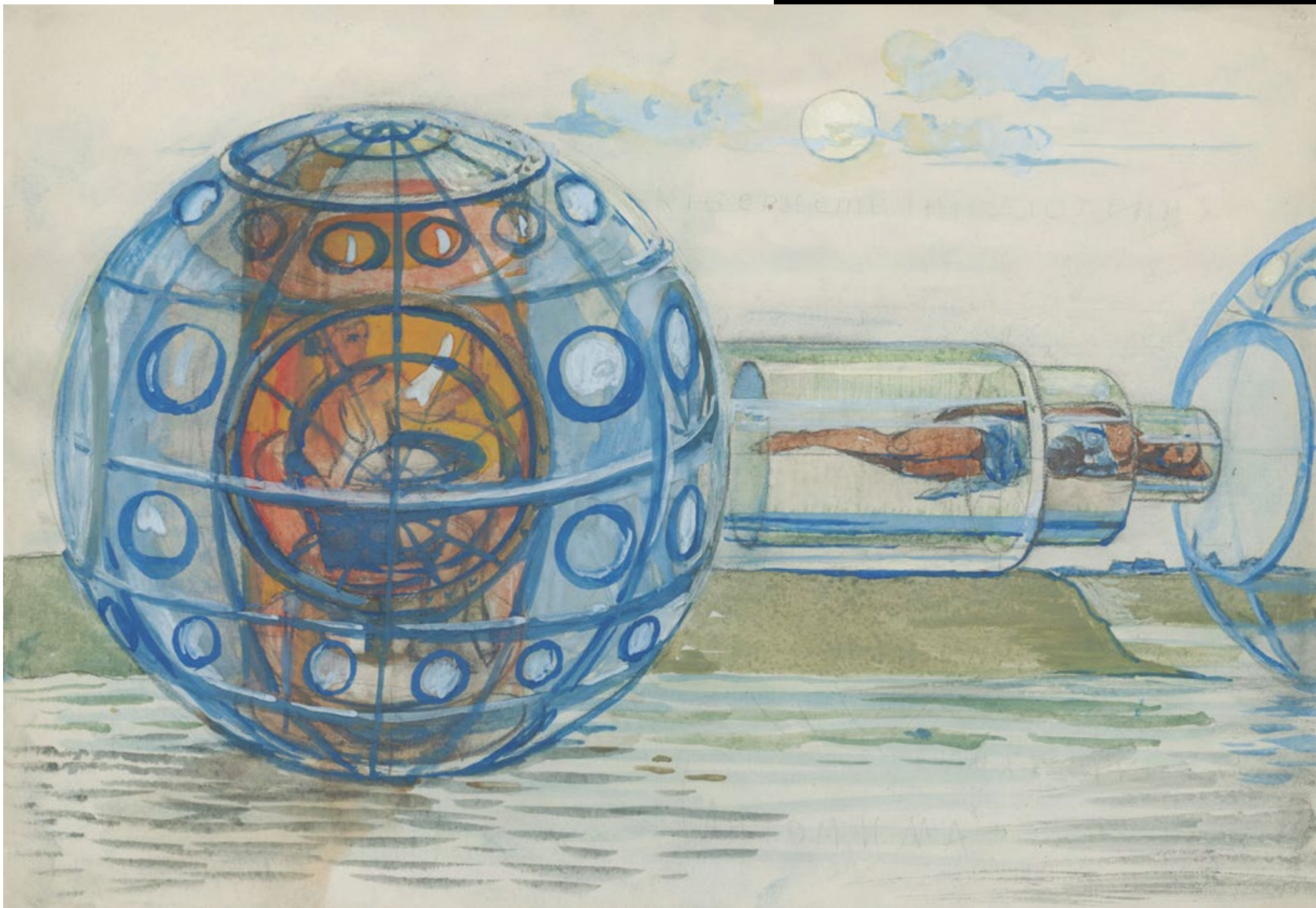
Із серії «Біотехносфери. Міста майбутнього». Кін. 1970-х — поч. 1980-х. Папір, акварель, гуаш



25

Із серії «Біотехносфери. Міста майбутнього». Кін. 1970-х — поч. 1980-х. Папір, акварель, гуаш





Мало того, в окремих роботах він справді підмішував ґрунт у фарби, створюючи буквальну субстанцію «ґрунтового» живопису і поступово дозріваючи до остаточного проголошення землі як основного полотна. Це він застосовував у численних своїх творах, зокрема, в колажі «Людина – Всесвіт – Нескінченність». У цій роботі Тетянич «сформував» жіночу фігуру з різних вирізок із газет і модних журналів, домішуючи пісок і землю, поверху дописав фарбою та «одягнув» її в народний костюм і «взув» у червоні чоботи. Як і в багатьох роботах, тут Тетянич поєднав фольклорні мотиви із сучасним йому інформаційним потоком.

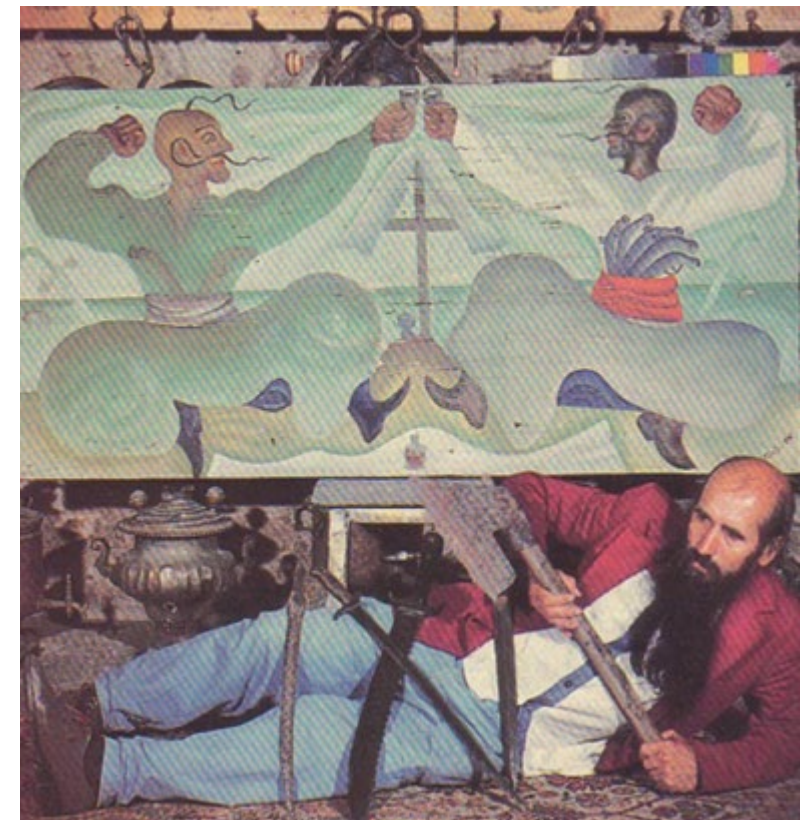
В авторській книзі Тетянич писав:

«Титани живопису вкривали свої полотна якимось ґрунтом із піском. Чутки про ґрунтоване полотно мене, необізнаного, дивували. Полотно і на ньому ґрунт?! Звісно, якщо це ґрунт, та до того ж чорнозем, то на ньому обов'язково щось росте (ну, там і ставок, і млинок, ще й вишневенький садок...). Поставив я собі питання, якої товщі землю можна прикріпити до полотна, й вирішив, а чому б не прикріпити полотно до всієї планети. Я так і зробив.

Маю й зберігаю твір «Планета Земля прикріплена до мого полотна». Таким чином Земля, прикріплена до моєї картини, зупинена. Лише вона в космосі більше не рухається. Сонце в ту ж мить рушило з місця і навколо Землі закружляло разом з усім безмежжям матерії. Будь ласка, тепер всі, кому потрібно, у всьому безмежному рухомому космосі використовуйте планету Земля як нерухому точку відліку всякого руху»¹³.

Це цілком суголосно авангардним ідеям початку ХХ століття, коли твором мистецтва був насамперед мистецький жест. Можна згадати спільноту «Предземшара» (з рос. «Голова земної кулі»), яку 1916 року проголосив Велімір Хлебніков і яка мала на меті реалізувати ідею світової гармонії.

Перші паростки «Фрипуля» відчутні вже в ранніх живописних роботах Тетянича кінця 1960-х років. Принципові в цьому плані дві перші самостійні картини «Кошовий отаман Війська Запорізького Іван Сірко» (1966) та «Історія України» (кін. 1960-х). Обидві виконано одразу по закінченні Київського державного художнього інституту. Кошового отамана Війська Запорозького Івана Сірка змальовано в образі козака Мамаєва або козака-характерника, важливого персонажа, з яким Тетянич ототожнював себе самого. Іван Сірко, який жив у ХVІІ столітті, — одна з найлегендарніших постатей в історії українського козацтва. Із нечисельним загоном він провів півсотні вдалих, переможних походів проти турків, а відтак йому приписували чаклунство, невразливість та інші надлюдські якості. У роботі Тетянича фігуру Сірка притиснуто до краю полотна і висунуто на передній план, фігури



28 Три козаки. Федір Тетянич із власною картиною «Козаки справляють тризну на могилі» (1970-ті. Полотно, олія). 1980-ті. Перформанс

за нею поступово зменшуються і переходять у маленькі крапки. Для цього періоду характерно звернення до народних традицій, українського фольклору, історії України, зокрема до теми козацтва, але вже й тут закладено ідею людини як маленької частки великого Всесвіту. Ще далі митець іде в наступній роботі «Містерія гетьмана Богдана Хмельницького»¹⁴. Формально вона наближається до абстрактної композиції, хоча при детальнішому розгляді можна побачити фігури, обличчя, які всі вплітаються в один історичний орнамент, що нагадує карту зоряного неба.

За манерою живопис цього періоду дуже подібний до Павла Філонова, засновника «аналітичного живопису», близький до його принципу «органічного росту (як росте дерево) художньої форми»¹⁵. Принцип Філонова від часткового до загального цілком перегукується із засадами Тетянича. Філонов уважав, що, крім видимої частини, доступної оку будь-якої людини, в роботі має бути і невидима частина, доступна «внутрішньому оку» — художнику-аналітику. «Організм твору повинен рости, як росте все живе в природі»¹⁶, — такий постулат лежить в основі принципу довершеності¹⁷.

¹⁴ Остаточний варіант роботи суттєво відрізняється від першочергового задуму.

¹⁵ Ковтун, Евгений. Очевидец незримого. О творчестве Павла Филонова // Павел Филонов и его школа = Pavel Filonov und seine Schule: [Материалы выставки, 15 сентября — 11 ноября 1990 г., Дюссельдорф] / сост. Евгения Петрова и Юрген Хартен. — Köln: DuMont Buchverlag, 1990. — С. 18.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Рос. «принцип сделанности».





30 Містерія гетьмана Богдана Хмельницького (створено разом з дружиною Ганною Тетянич та дітьми Ладою і Богданом-Любомиром). 1970-ті — 2006. Полотно, олія

61 Образи Тетянича теж органічно проростають на полотні, і першочерговий саме процес росту, а не кінцевий результат.

На думку мистецтвознавиці Галини Скляренко, спорідненість художників виявляється передусім в «...ідеях осягнення органіки Космосу, розуміння і драматичного чуттєвого переживання зв'язку всіх його складових, що пронизує їхні картини, де елементи й форми не конструюються, а саме зростають, поєднуючись і взаємоперетинаючись»¹⁸.

У роботах Тетянича космос, «побудований» за колажним принципом із різних елементів, нагадує космос Філонова, який розпадається на атоми. Та при всій формальній подібності у роботах митців є засадничі відмінності. Для Філонова головне — раціональне, аналітичне, розумове начало, тоді як Тетянич спирається на чуттєве, інтуїтивне, стихійне. Якщо для Філонова важливим був принцип виконаності, довершеності, то для Тетянича визначальний сам процес. Художник уважав, що твір має продовжувати жити завдяки постійним трансформаціям, тому дописував (іноді разом із сім'єю та друзями) свої полотна протягом життя, використовував їх у перформансах та акціях. Філонову притаманні воля до тотальності, насильне приведення всіх до єдиного правильного методу та повне заперечення інших. Натомість Тетянич не намагається створити школу з чітко заданими рамками, навпаки, він відкритий до будь-яких проявів і експериментів. Його творчий принцип полягає в охопленні всіх методів, що їх він органічно поглинає, адже він усеохопний — космос¹⁹.

Маніфестаційний характер загалом властивий творчості Тетянича. Для поширення своїх поглядів художник «голосно» закликав усіх стати частиною загальної істини, — як пророк-учитель, який, пізнавши життя, ділиться своїми таємницями. «Являючись не тільки художником, автором Художнього панно, створеного спільно з заводом художнього скла, а й пропагандистом-міжнародником, вважаю своїм обов'язком, спираючись на свій твір і як би разом із ним, безперервно прагну проводити роботу з естетичного виховання трудящих тлумаченням і роз'ясненням змісту і значення мого твору, який слугує початковою декорацією розгортання синтезу зорового, звукового, пластичного, літературного та філософського оформлення середовища»²⁰, — писав Тетянич 1974 року. Нині важко сказати, превалює в цьому зверненні безперечна іронія чи, навпаки, вчуваються утопічні заповіді авангардистів. Цю ідею просвітництва Тетянич серед іншого втілював у своєму «Театрі-заводі», задум якого виник після реалізації замовлення на заводі художнього скла. Там Тетянич створив панно «Складуви», яке прикрасило вестибюль адміністративного корпусу заводу. До створення мозаїки Тетянич підійшов експериментально. Крім кольорової смальти і полив'яної кераміки, він застосував «залишки» скляного виробництва — ерклюз (брили скла, вибиті з охолодженої печі), фрагменти пресованої продукції (вази, келихи тощо), елементи гути (ручки, денця тощо) та всілякий інший «склобій». Так він реалізував ідею використання вторинної сировини, яку й надалі активно пропагував, працюючи з відходними матеріалами. Крім того, художник хотів облаштувати один із цехів заводу у театр, де відвідувачі могли б спостерігати за злагодженою працею робітників, та створив ескізи з варіантами розміщення крісел для театру-заводу.

¹⁸ Скляренко, Галина. Федір Тетянич: останній політ // Образотворче мистецтво. — 2007. — № 4. — С. 15.

¹⁹ Достеменно невідомо, чи зазнала творча манера Тетянича безпосереднього впливу Павла Філонова, забороненого в радянській державі художника. Це цілком можливо, адже «повернення» Філонова відбувалося в другій половині 1960-х років, на яку припадає становлення Тетянича як художника. Перші післявоєнні виставки Філонова відбулися 1967 року в Новосибірську, 1968-го — в Ленінграді та Москві. Саме тоді по закінченні інституту Тетянич часто бував у Москві. У кожному разі формальні і стилістичні подібності занадто очевидні, щоб ігнорувати факт імовірного знайомства Тетянича з творчістю Філонова.

²⁰ Федір Тетянич. — К.: Б. в., 2009. — С. 27.



Отдыхать с театров в заводы убегают
 Воочию увидеть как работают в цехах муз
 Восхищаться их трудом, которого крепки
 Со спортом, наукой, техникой,
 Искусством и вдохновеньем узы²¹

64

65

Галина Склярченко наводить для порівняння близьку до ідеї Тетянич пропозицію, яку 1974 року з трибуни об'єднаного пленуму правління творчих спілок і товариств УРСР висловила голова правління Київської організації Спілки художників Галина Кальченко²²: «Уявіть собі цех заводу, робітник стоїть за верстатом і зосереджено працює понад план. А художник? Він теж працює в цей день поруч із робітниками на заводі, але тільки не за станком, а за мольбертом, з олівцем і пензлем. Наслідки такої роботи обіцяють принести хороші плоди не лише для художників, а й для підприємства»²³.

Тетянич завжди прагнув бути в центрі уваги і свідомо створив імідж такого собі вчителя-проповідника. Незважаючи на це, він художник-одинак, занадто індивідуалістичний, занадто спонтанний і непередбачуваний. Своєю поведінкою він ніби втілював у життя настанови Мікеланджело Пістолетто про те, що «заздалегідь визначені напрямки суперечать людській свободі»²⁴, та утверджував спонтанність і процесуальність як живильну основу мистецтва і життя.

Тетянич — дивакуватий геній, який вигадував і створював нові світи, які докорінно відрізнялися від радянського. Його іронія — це та зона, яка уможлиблювала існування художника в радянській системі координат, сповненої походами на партзбори, офіційними виставками про вождів революції.

«...убеждаю умных, глупых веселю»²⁵, — писав Тетянич у своїх поетичних текстах. Ці рядки засвідчують дуалізм його особистості: з одного боку, вони демонструють глибинне осмислення митцем соціальної дійсності, з іншого боку, відкривають його схованку від цієї дійсності — личину скомороха, такого собі юродивого. Один із можливих способів існування в радянській дійсності для Тетянич — сміх. Михайло Бахтін у статті «Рабле і Гоголь (мистецтво слова і народна сміхова культура)», аналізуючи творчість Гоголя як найпотужніше явище сміхової літератури, писав: «...зона сміху у Гоголя стає зоною контакту. Тут поєднується суперечне і несумісне, оживає як зв'язок»²⁶. У Гоголя ми бачимо «зіткнення і взаємодію двох світів: світу цілком легалізованого, офіційного, такого, що вписується в чини й мундири, який яскраво виражено в мрії про “столичне життя”, та світу, де все смішно і несерйозно, де серйозний тільки сміх. Безглуздість й абсурд, що їх приносить цей світ, виявляються, навпаки, істинним внутрішнім сполучним началом іншого, зовнішнього. Це веселий абсурд народних джерел, які мають багато мовних відповідностей, що їх точно зафіксував Гоголь»²⁷. Радянська система була



21 «Втікають до заводів щоб відпочити від театрів / Побачити як служать музи у цехах / Спостерігаючи з захопленням за тим, як праця їхня / Єднає путями і спорт, мистецтво та науку, / І техніку, й натхнення» (Федір Тетянич. — К.: Б. в., 2009. — С. 29).

22 Галина Кальченко (1926–1975) — українська радянська скульпторка. Народний художник УРСР (1967).

23 Склярченко, Галина. Федір Тетянич: останній політ // Образотворче мистецтво. — 2007. — № 4. — С. 15.

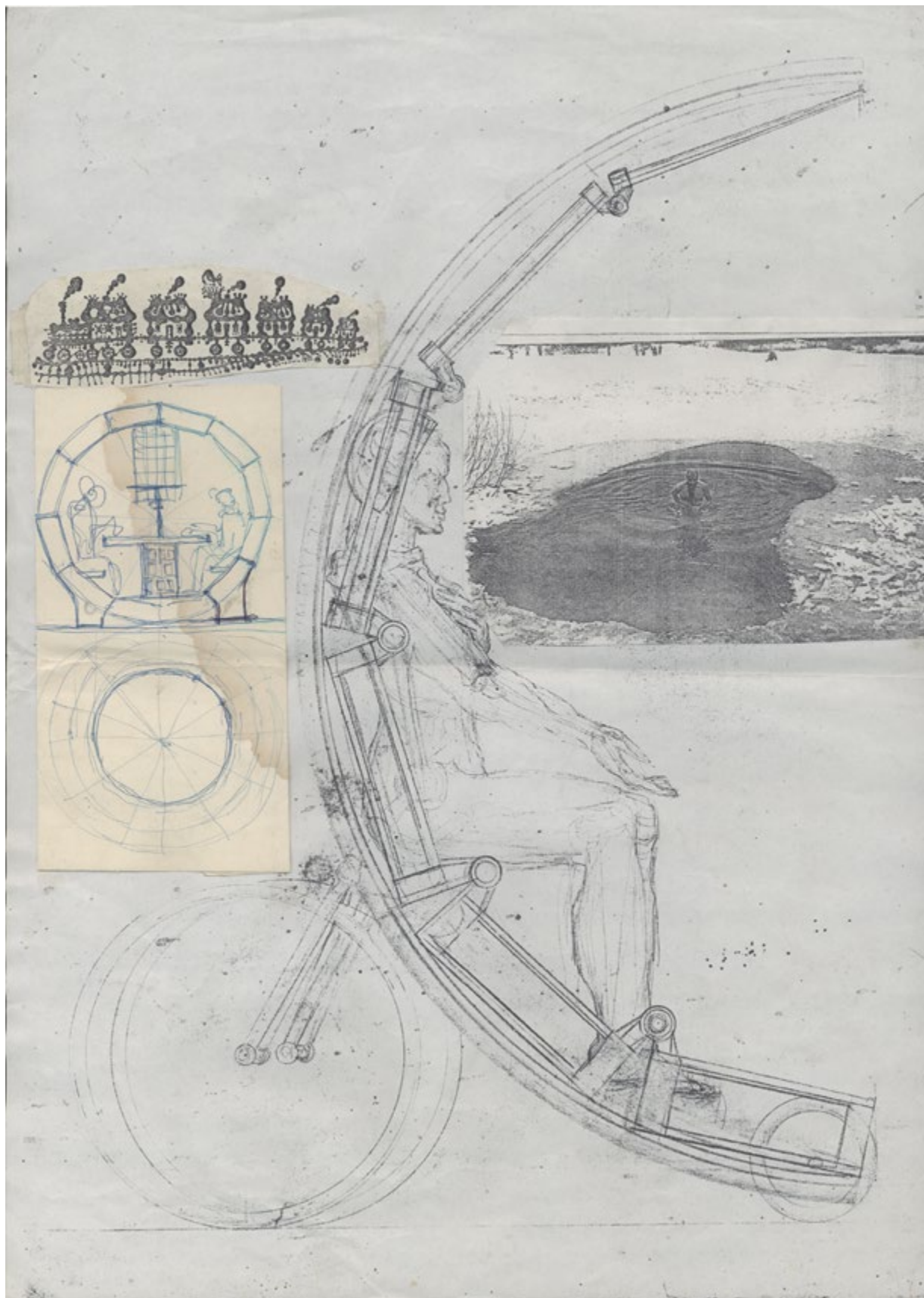
24 Harrison C. Art in Theory 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas / C. Harrison, P. Wood. — New Jersey: Wiley-Blackwell, 2002. — P. 876.

25 «Розумних — переконую, / нерозумних — веселю» (Федір Тетянич. — К.: Б. в., 2009. — С. 14).

26 Бахтин, Михаил. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с.: ил. — С. 533.

27 Там само, с. 534.





Модуль для пересування. 1990-ті.
Ксерокопія, колаж

71 У численних зошитах і підручниках Тетянич домальовував абстрактні композиції так, що в неодухотворених предметах ніби проявлялося обличчя. Схоже перетворення — проявлення обличчя крізь тло — можна побачити в розписах селянської хати в селі Гінцях Полтавської області. У ній скрізь — на стелі, стінах, печі — зроблено розписи, переважно це зображення облич із підкреслено виразними великими очима, які нагадують лики святих. Цими розписами Тетянич «перетворив» звичайну селянську хату: побутовий інтер'єр завдяки цим розписам набрав сакрального значення. Розписи і роботи Тетянича в селянських хатах можна означити як *site specific* — що освоюють задані місце й простір. Такі роботи можна побачити і в його рідному селі Княжичах Київської області, де в гаражі художник створив щось на зразок родинного «пантеону». Він розробив кілька барельєфів, у яких, подібно до славнозвісної «Вітрувіанської людини» Леонардо да Вінчі, у коло вписав своїх родичів — себе, брата, племінницю та інших. Біля кожного портрета викарбував ім'я зображеного. У доробку Федора Тетянича ці роботи вирізняються своєю інтимністю, пластичною довершеністю. Вони не призначені для широкого глядача, якого треба було дивувати чи епатувати. Цей комплекс — вияв істинного внутрішнього світу, результат щирих переживань, які знайшли своє втілення в герметичному просторі селянського гаража.

Федір Тетянич ніби надав своїй особистості планетарного масштабу, творячи своє «я» і вибудовуючи свою ідентичність не менш як у космічному вимірі:

«Весь час бачив у свідомості всю земну кулю, Сонце, інші планети і галактики і серед них, ніби збільшеного, самого себе до розмірів, які складають всю її нескінченність»³⁰.



36

Кефірна жінка. 1980-ті. Картон, папір, вирізка з газети, пакети від кефіру, шкаралупи від грецького горіха



37

Образ. 1986. Полотно, фольга від молока та цукерок, золота фарба, олівець



38 Розпис інтер'єру селянської хати. Село Гінці,
Полтавська область. 1986–1987

Мистецька практика Тетянича дотична до різних часів та контекстів. Вона містить хтонічне начало, а водночас осмислює технічні новації свого часу, вона глибоко вкорінена у фольклорній культурі і буквально в землі, а водночас відсилає до практик і теорій авангарду. Усі ці ідеї й референції ніби перемішані, і вінець їм — концепція «Фрипуля». Творчість Тетянича багато в чому пронизує ідея переміщення. Перформанси на протигагу радянської дійсності — це й були переміщення в іншу реальність; Біотехносфери передбачають фізичне переміщення, подолання будь-яких кордонів поза політичним та ідеологічним складниками, а все довершує загальна концепція «Фрипуля», яка закликає до усвідомлення нескінченних можливостей людини:

**Умей во всем продолжение
своего тела**

**Увидеть, почувствовать, понять,
В бесконечности есть только я,
Скажи себе —
Нет больше на кого пенять³¹.**

³¹ «Зумій побачити в усьому продовження ти тіла свого / Побачити, відчутти, зрозуміти / У неосяжності лише є я. / Скажи собі — / Не маю я на кого нарікати» (Федір Тетянич. — К.: Б. в., 2009. — С. 16).

ВСОТАЙ

ДУХ...

ІННА БУЛКІНА

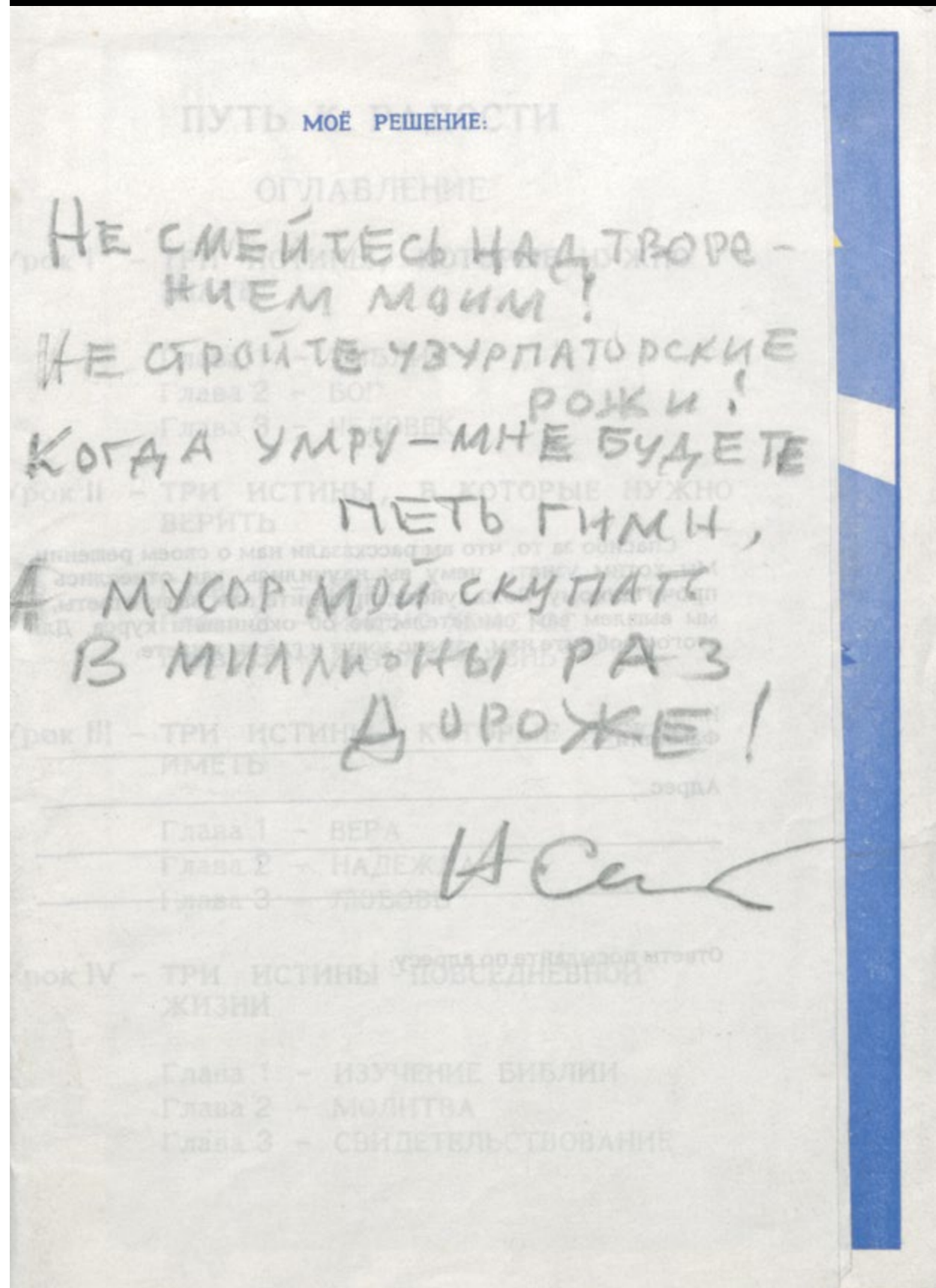
Про текстову спадщину Федора Тетянича

Цю статтю присвячено текстам Фрипульї, текстам у найширшому значенні, адже ми говоримо про синкретичного художника, чиї конструкції, композиції, «вірші» (чи як їх ще часом називають, «техномолитви») слід розглядати як одне ціле. Та позаяк ми звертаємося до «віршів» Тетянича, то насамперед визнаємо, що це не вірші у звичному розумінні. Точніше було б назвати їх маніфестами, декларативними текстами: їх у принципі призначено для читання вголос, викрикування, що властиво скоморошим текстам. Інакше кажучи, вони від початку належать усній культурі, і в цьому їхня специфічна риса.

ФРИПУЛЬЯ

«Не смейтесь над творением моим!»
Рік невідомий. Авторська книжка, с. 1
з присвятою Федору Тетяничу

39



Не хочу ракетой трястись да ехать! Мечтаю живым в бесконечности вечно нестись¹.

Тексти Фрипульї — лише частина його синкретичного перформансу, вони невіддільні від решти його супровідної «кольоромузики», їх не розраховано на музейне читання до себе. Вони прямолінійні, доступні, позбавлені других і третіх значень, часто недорікуваті, і це теж умова такого типу спонтанної імпрорізації. Музеєфікація Фрипульї справді проблематична: з одного боку, це неможливо, з іншого — потрібно². Та спочатку згадаймо, як це відбувалося.

Серед Андріївського узвозу стояла дерев'яна сфера-яйце. У яйці були дверцята. З дверцят виходив неймовірний чоловік у блискотливому плащі, барвистих шароварах і смішному ковпаку. За ним тягнувся шлейф із бляшанок. Усе це створювало блиск, шум і дзвін, які незмінно його супроводжували.

— Я — Фрипуля, — представлявся він.
— Я — Нескінченність.

Він був останнім київським юродивим і першим лайф-артистом: він з'явився на Андріївському в кінці 1980-х, і в цій його появі був знак. Власне, він сам був знаком. Знаком того, що все те сіре, нудне «засилля застійного застілля» закінчилося, що тепер буде інакше, відтепер можливо все, і ось це святкове безумство, цей карнавал — це і є свобода.

Химерне ім'я він собі вигадав сам і знаходив у ньому силу-силенну значень: від славнозвісного «Безмежжя» до «органа продовження роду» у якихось архаїчних мовах; він пояснював і коментував його залежно від настрою, й одним зі значень була та сама «свобода» (free), «вільна пульсація» — власне, життя як таке у його біологічному і, що важливо, у його артистичному, художньому сенсі. Взагалі, для Тетянича надзвичайно притаманне це поєднання біологічного й технологічного з певною художньою утопією, — те, що змушує говорити про його «футурологію» як про продовження й розвиток ідей європейського футуризму початку ХХ століття.

Валерій Сахарук вибудовує свою концепцію Тетянича на аналогії Біотехносфери Фрипульї з конструкціями Татліна і трактатами Малевича, не зважаючи, до речі, на відоме протистояння і малу поєднуваність «дотикальних» конструкцій Татліна і кольорових абстракцій Малевича. Нагадаємо знамениту історію (хай то легенда чи анекдот), коли Татлін вибив стільця з-під Малевича, запропонувавши йому «посидіти на геометрії й кольорі». Припустімо, Фрипуля «знімає» цю опозицію, очевидно, спонтанно, з огляду на характерний для сімдесятників інтуїтивний еkleктизм, та й узагалі він, схоже, не цікавився «теоретичними засновками» того, що робив, а насамперед імпрорізував і епатував. Позаяк же ми зближуємо ідеї і конструкції Фрипульї з дослідями футуристів, то в цьому контексті доречно згадати пов'язані

Федір Тетянич під час перформансу на Андріївському узвозі. Київ. 1980-ті

¹ «Не хочу ракетой трястись да ехать! / Мрію живим у нескінченності вечно нестись».

² Докладніше про проблему музеєфікації Фрипульї див.: Кадан, Никита; Лейдерман, Юрий. Прищур музея [Електронний ресурс] // Простори. — 2016. — Режим доступу: <https://prostory.net.ua/ua/praktyka/42-pryshchur-muzeia>

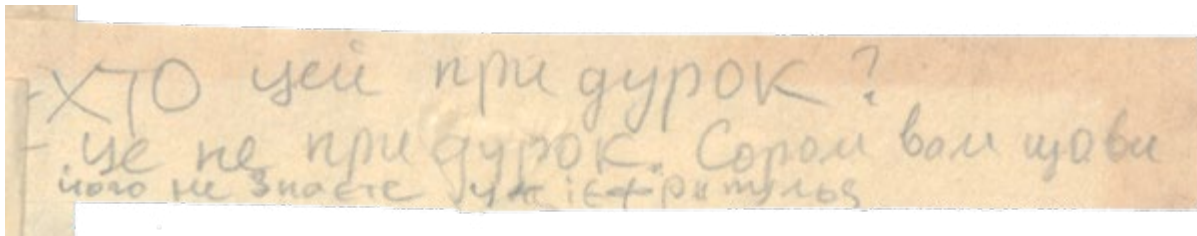
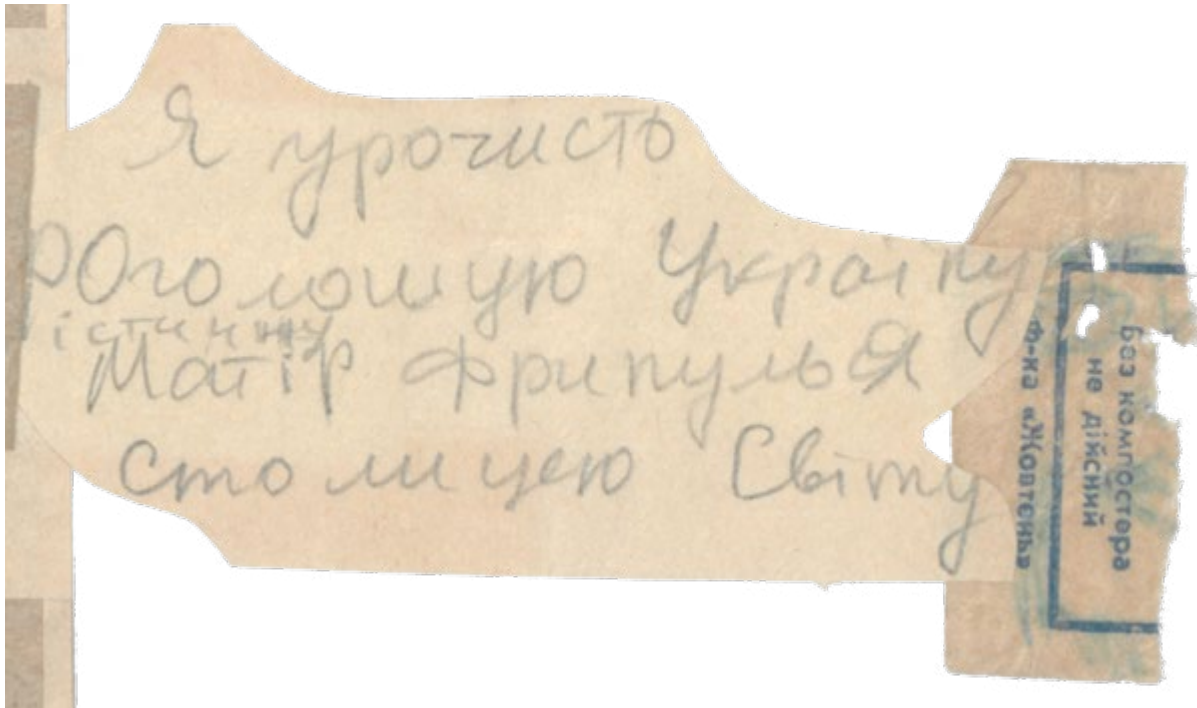


81 з авангардною футурологією літературні утопії, популярну на початку ХХ століття ідею колонізації Марса (Берроуз та «Аеліта» Олексія Толстого), про т. зв. російський космізм — від Миколи Федорова й Володимира Вернадського до Олександра Чижевського; нарешті, про майже забуту сьогодні групу анархістів-біокосмістів — радикальних поетів і художників, які створили 1921 року свій «Креаторій». На чолі групи стояли два Олександрі — Ярославський і Агієнко (Святогор), основна ідея групи — максимальна й безмежна свобода творчості і свобода особистості. Саме розширення меж часу й простору зумовили головні концепти «Креаторію»: досягнення безсмертя, освоєння космосу і здатність «пересотворювати» Всесвіт. Біокосмісти, втім, були радикальними маргіналами, фриками з фриків. Однак і Тетяничу, як ми знаємо, ідея епатажного фрик-шоу подобалася більше, ніж учені слова й офіційні інституції. Хай там як, зв'язок ідей російського космізму, біокосмізму з літературною фантастикою і футурологією початку минулого століття очевидний. Тут зійшлися художній авангард і революційна соціальна ідеологія, спрямована на перебудову, «пересотворення» світу. Що ж до космізму й біокосмізму, то ірраціональна міфотворчість Срібної доби, яка потім так очевидно відгукнулася в ньюейджизмі сімдесятників, спиралася на певний переворот у свідомості, викликаний бурхливими досягненнями т. зв. Другої технологічної (або промислової) революції. У 1970-х цей шиболет визначали аббревіатурою НТР. У свідомості пізньорадянських інтелектуалів ноосфери Вернадського легко уживалися з технократичними утопіями Станіслава Лема й братів Стругацьких.

Тим часом фантастика всередині літературної історії розвивалася в суперечливому просторі поміж Сціллою технологічного раціоналізму (т. зв. неопозитивістського редукаціонізму), якому доступно все, і Харібдою есхатологічних міфів. Технічна й соціальна утопія в якийсь момент обернулася на антиутопію, а наукова фантастика ближче до кінця ХХ століття поступилася місцем фентезі — такій собі альтернативній історії, зверненій здебільшого не так у майбутнє, як у минуле.

Та для нас тут важить інше: наукова фантастика й різноманітні ретроспекції російського космізму стали надзвичайно популярними у 1960–1970-х: тоді здавалося, що фантастичні моделі почали втілюватися в життя, освоєння космосу, власне технічна утопія ставала реальністю. Для 1960-х загалом було притаманним це сполучення утопізму з технічним раціоналізмом, але вже для наступного покоління актуальними стали іншого штибу ідеї і практики. Федір Тетянич — людина свого часу, ніяк не шістдесятник, людина радше «довгих сімдесятих», і тут цікаво, що в ньому від «часів глухого кута», а що — від нього самого, єдиного у своєму роді всепереможно святкового Фрипульї.

Кожен, хто пише й писав про радянські 1970-ті, виділяє кілька культурних систем, які існували паралельно, і кожна з них мала свою мову, свої стилістичні прийоми та свою аудиторію. Часом ці аудиторії перетиналися, часом — ні. На кінцях були політизований офіціоз і так само політизоване дисидентство (самвидав або тамвидав). Між полюсами існували інші інституції й ком'юніті, різного типу субкультури. До таких «проміжних» субкультур належав Фендом (сьогодні це слово має кілька інших, вужчих значень, але первісно це спільнота любителів фантастики). І до того самого типу неофіційної культурної маргіналії належали альтернативні художники. Федір Тетянич-Фрипулья існував на перетині кількох субкультур, але, здається, серйозно до жодної з них не ставився. Схоже, він узагалі мало до чого ставився серйозно, він був класичним представником «сміхової культури», скоморохом, юродивим, «самовільним безумцем», який створював свій «виворітний» світ як видовище і як



41/1–2/

1/ Авторська книжка «Я знаю, що є особи...», с. 3. 1980-ті. Папір, обгортка від цукерки, фрагмент квитка на місцевий транспорт, олівець

2/ Авторська книжка «Я знаю, що є особи...», с. 5. 1980-ті. Папір, обгортка від цукерки, фрагмент квитка на місцевий транспорт, олівець

провокацію. Цим він, до речі, відрізнявся від свого близького друга й соратника, зна-ного фантаста й правозахисника Олеса Бердника. У романах Бердника так само фігу-рують Безмежжя, Всесвіт Духу, і його населяють «титани», ідеальні герої — красені й мудреці. По суті, світи Бердника — це така «патетична утопія», від якої юродивий Фрипулья відхрещувався і яку, як пам'ятаємо, спародіювали Стругацькі в «Понеділку...»: один зі «світів», куди потрапляє Саша Привалов, — Пантеон-Рефрижератор — і є «титанічний» універсум Бердника.

Та спародіювати Фрипулью неможливо: у його Нескінченності більше фарсу, ніж пафосу, його альтернативний Всесвіт строкатий і безладний, він негероїчний, навпаки, завалений сміттям і, що найголовніше, він тілесний, він і є тіло:

**Куда мыслью не перенесусь,
вершу бесконечности дело.
Повсюду мой вечный дом,
Вернее, мое бесконечное тело³.**

Зрештою, якщо для високої культури 1970–1980-х властивий був еkleктичний і почасти надмірний інтелектуалізм, своєрідне «розумування», численні і нав'язливі алюзії на «скарбницю людської думки» — від Брейгеля до Акутагани (як у культових фільмах Тарковського), то Фрипулья був тим блазнем і скоморохом, який у повній згоді з класичною українською традицією перекидав цей світ «серйозних розумників», він був своєрідним «заумником», антиінтелектуалом, інтуїтивним автохтоном:

**Зодиак чтоб победить ему Вы
думать не давайте,
толкайте, развлекайте, задуматься
всерьез мешайте⁴.**

Хай там як, представлення Фрипульї як певної колекції конструкцій, композицій і текстів має сенс лише в історичному контексті свого часу, на тлі різних версій радянської «культурної альтернативи». В одному з небагатьох «внутрішньо-аналітичних» джерел з неофіційної культури 1960–1970-х — в однойменній книжці Іллі Кабакова — межу між офіційною й неофіційною культурою проведено через площину «адресата», т. зв. гіпотетичну акустику. Офіційну культуру в цьому сенсі звернено до певної абстрактної маси, а культуру неофіційну, підпільну — передусім до самої себе, а потім — у космос. Цю «зверненість у космос» Кабаков, крім іншого, пов'язує з популярними в ті роки духовними практиками, з «кухонним» читанням російських філософів Срібної доби і західних екзистенціалістів, з усім тим, що мовою 1970-х називалося «духовкою». Говорячи про художню практику, Кабаков наполягає на трансцендентальній проблематиці, «зображенні всього під знаком Вічності» (у нашому випадку — Нескінченності), але головню на «метафізиці світла». У безпосередньому художньому вираженні це визначається як «проблема білого», «біле ніщо», «біле тло», «біле випромінення», «біле світло», але суть у «трансцендентному розумінні цього білого».



Без назви. Кін. 1970-х.
Папір, монотіпія, олівець

³ «Куди думкою не перенесусь. / вершу нескінченності справу. / Всюди мій вічний дім. / Точніше, моє нескінченне тіло».

⁴ «Щоб Зодиак перемогти / йому ви думать не давайте / штовхайте, розважайте / всерйоз подумать заважайте».

ВАШИ ГЛАЗА
УШИ

и все органы ощущения ваши
рассказывают то что есть вокруг

и в том числе

Меня

Если вы закроете
глаза и введ

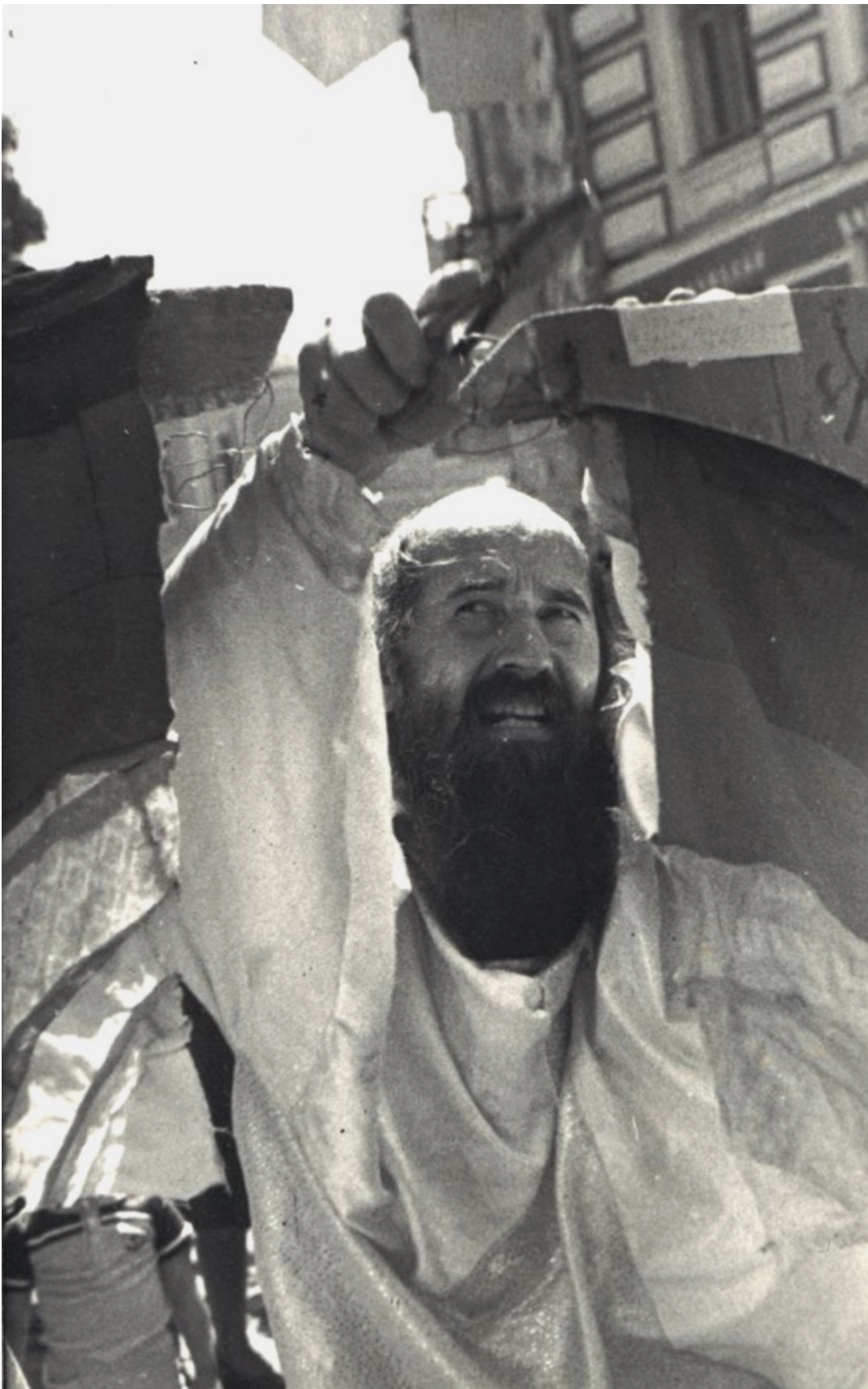
мир

Исчезает



Кроме

Вас
НИЧЕГО В этом МИРЕ
НЕТ



87 Однак якщо ми поглянемо на великі «біотехнологічні» композиції Фрипульї, то пошуквана «трансцендентність», увесь цей «Нескінченний Всесвіт» *sub specie aeternitatis* видається якимось бешкетом кольору, густим, строкатим і безладним: таке відчуття, що Тетяничу важливо так чи так заповнити цей простір, не залишити в ньому порожнього місця. По суті, цей заповнений сміттям Всесвіт прямо протилежний білій трансцендентності, про яку пише Кабаков. Для Фрипульї така трансцендентна Безмежність нерозривно пов'язана з плоттю, з тілом, вона і є тіло. Недарма своє вчення він назвав тілологією за іронічною аналогією з теологією. В основі тілології очевидний чорно-білий парадокс: з одного боку, людська обмеженість (біологічна обмеженість у просторі й часі, обмеженість смертного тіла), з іншого боку — Нескінченність, Безмежність Всесвіту. Фрипулья так чи так намагається цю обмеженість подолати, сполучити біологію (тіло) з технологією (всілякими космічними конструкціями для підкорення простору), в кінці кінців вивести тіло з його тісних рамок, із «комунальної квартири» — в космос:

**Всех Вас я не в квартиры —
в искусственные спутники вселю,
своим намерением бессмертным
человека сделать убеждаю
умных, глупых веселю⁵.**

На завершення відзначимо, що сам Кабаков аж ніяк не інтуїтивіст, він аналітик, і радянський комунальний простір він «розтяв, як труп». Одна з головних його інсталяцій початку 1980-х — «Людина, яка полетіла в космос зі своєї кімнати» — дивовижно нагадує перформативні тексти Фрипульї. Таке враження, що Фрипулья і є той самий персонаж, «відлетілий Комаров», а його «сфера» — аналог саморобної катапульти, за допомогою якої «маленька людина» Кабакова здійснює свою «персональну утопію».

⁵ «І кожного із Вас не до квартири я вселю — / в супутниках Ви будете у мене. / і наміром своїм — безсмертною зробить людину / розумних — переконую, / а нерозумних — веселю».

БІЛИЙ КУБ

ЧАС

Кураторський погляд на виставку «Федір Тетянич. Канон Фрипуля»¹

ВАЛЕРІЙ САХАРУК

¹ Ідеться про виставку «Федір Тетянич. Канон Фрипуля» (куратор Валерій Сахарук), яка проходила в рамках Дослідницької платформи PinchukArtCentre з 17 червня до 15 жовтня 2017 року.

НАСТАВ

46

Плакат «Фрипуля у просторі...»
Типографський друк





Не пригадую, щоб читав тексти кураторів, написані про власну виставку після того, як вона закінчилася, хоча й припускаю, що такі існують. Зазвичай вербальне поле проекту обмежується концепцією, анотацією, врешті інтерв'ю, а коли той стає публічним надбанням, естафета переходить до критиків і представників засобів масової інформації. Написати такий текст проблематично не лише з етичних міркувань: важливіша перешкода — звичайна авторська заангажованість, яка заважає стати на позицію іншого і поглянути на виставку збоку. Залишається поділитися думками, зауваженнями і спостереженнями, які супроводжували процес роботи над нею і з тих чи тих причин не ввійшли в публічний дискурс.

Цитата з Кошута тут не випадково. Гортаючи нотатки, зроблені, коли визрівав задум «Канону Фрипульє», наштовхнувся на означення, яке вибрало суть проекту: «Виставка ідеї, очищеної з лушпиння форми», — згадалося хрестоматійне «Idea As Idea As Idea». Одразу слід застерегти від спроб зарахувати Федора Тетянича до категорії концептуального мистецтва, адже візуальні збіги «Канону» з формальними знахідками великого сучасника мають поверховий характер. Привид Джозефа Кошута з'явився набагато пізніше, коли вже було знайдено рішення показати тексти Тетянича крізь призму чорно-білої образності.

Ідеться про «Passagen-Werk (Documenta Flanerie)», що її Кошут реалізував у червні 1992 року на «Документа 9»: у двох довгих музейних анфіладах Neue Galerie в Касселі художник закрив виставлені там твори полотном з ідентифікаційними написами (одні — білими літерами на чорному тлі, інші — чорними на білому). Інсталяція, метою якої було створити складну інтерпретаційну сітку, що складалася з тексту Вальтера Беньяміна, музейної експозиції і самої «Документа», не мала нічого спільного з кураторським задумом «Канону Фрипульє», крім одного — чорно-білого знаменника. Ця формальна схожість не лише не завадила виставці в PinchukArtCentre досягти власної мети, а й підкреслила її принципову відмінність від попередніх презентацій творчості українського художника.

Невипадковою була й цитата з Курта Швіттерса, яка, мов камертон, прозвучала в першій залі виставки. Наведу розлогий фрагмент з популярного, проте фахово обґрунтованого видання «Шедеври мистецтва ХХ століття»: «Merz — цим терміном [...] Швіттерс називав усе своє мистецтво. Був близьким до дадаїстів, [...] згодом розвинув справжню пристрасть до збирання всякого сміття — автобусних квитків, корків, зношених черевиків (Ганс Ріхтер продовжує цей ряд: «Кожний конверт, упаковка, стрічка, знята із сигари, стерта підощва, шматок шнурівки, дріт, пір'їна, ганчірка — усе, що хтось десь викинув, могло розраховувати на місце в його серці»³. — В. С.), створюючи «мистецтво з не мистецтва». [...] За життя Швіттерс майже не здобув визнання. Лише останнім часом його величезний внесок у розвиток мистецтва було гідно поціновано»⁴. Замінивши прізвище художника, а Merz — на Фрипульє, отримуємо характеристику Тетянича.

Про паралелі у творчості двох художників можна писати окреме дослідження. Місця, де вони працювали або оселялися на довше, оберталися на тотальний твір мистецтва.

² Kosuth, Joseph. *The Play of the Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein* // Kosuth, Joseph. *Art after Philosophy and after: Collected Writings 1966–1990*. — London: MIT Press, 1991. — P. 246.

³ Richter, Hans. *Dadaizm*. — Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986. — P. 236.

⁴ *Шедеври искусства XX века*. — М.: АСТ-ЛТД, 1997. — С. 418.



48 Экспозиция выставки «Федір Тетянич. Канон Фрипуля». PinchukArtCentre, Київ. 2017



49 Экспозиция выставки «Федір Тетянич. Канон Фрипуля». PinchukArtCentre, Київ. 2017

94

95 Для Швіттерса такими були будинки в Ганновері, а згодом у Норвегії й Англії, для Тетянича — родинна садиба в Княжичах, хата в Гінцях, помешкання на Курганівській, майстерня на Перспективній. Ганс Ріхтер розповідає про ще одну особливість характеру Курта Швіттерса: «Люди сміялися з нього, і Швіттерс хотів, щоб сміялися. І водночас хотів, щоб знали, чому сміються. Однак робив усе зі смертельною повагою, і в цій двозначності приховувалася неймовірна сила Швіттерса»⁵.

Мистецтвознавиця Людмила Лисенко звернула увагу на теоретичні праці Валерія Ламаха, у яких багато близького до образності «Канону Фрипуля». Більшість схем Ламаха побудовано на гармонійній рівновазі, взаємопроникненні білого і чорного. Ось один приклад: «Коло взаємодії двох начал (виникнення кольору) починається біло-чорним (єдністю. Кольором срібла) (колір Біотехносфер Тетянича! — В. С.)»⁶. У формуванні наступних конфігурацій чорне і біле відіграють домінуючу роль, завершується коло констатацією: «Все йде. Залишається біло-чорне». Власне, між цими полюсами і міститься «повнота форми» («чистота білого/чистота чорного/була повнота форми»). Перша книга схем Валерія Ламаха під назвою «Коло знаків» закінчується поетичним фрагментом, який стосується засадничої категорії філософії Федора Тетянича:

Есть Один.

Есть два.

Один всегда один.

Два всегда два.

Один может создать два.

Два не может создать Один.

Один это творец

Два это мир

Один это Вечность.

Два это Бесконечность⁷.

Тетянич не був знайомий ні з опублікованими 2015 року текстами Ламаха, ні з творчістю Швіттерса, та чи це важливо? Головне — співзвучність пошуків Тетянича вимогам часу, у якому він жив і творив.

Зрештою, перейду до самого проекту. Його характер зумовлено не так тим, що і як прагнув показати куратор, як відштовхуванням від протилежного — у четвертому пункті робочої концепції (він один підкреслений) зазначено: «Жодних картин, колажів, одягу, а тим паче відео». П'ятий пункт — це вірш Федора Тетянича:

**Всех Вас я не в квартиры —
в искусственные спутники вселю,
своим намерением бессмертным
человека сделать убеждаю
умных, глупых веселю⁸.**

У ньому — головний ключ до прочитання кураторського послання.

⁵ Richter, Hans. Dadaizm. — Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1986. — P. 237.

⁶ Див.: Ламах, Валерий. Книги схем: в 2-х т. — К.: Арт Книга, 2015.

⁷ «Є Один. / Є два. / Один завжди один. / Два завжди два. / Один може створити два. / Два не може створити Один. / Один це творець. / Два це світ. / Один це Вічність. / Два це Нескінченність» (Ламах, Валерий. Книги схем: в 2-х т. — К.: Арт Книга, 2015. — Т. 1. — С. 137).

⁸ «І кожного із Вас не до квартири я вселю — / в супутниках Ви будете у мене, / і наміром своїм — безсмертною зробить людину / розумних — переконую, / а нерозумних — веселю».

Чи не всіх причетних до презентації творчості Федора Тетянича за останні десять років приваблював її зовнішній, видовищний бік. Першою спробою зламати цю неписану традицію, що її великою мірою започаткував сам художник, стала виставка «Малевиц /Тетянич. Полетіли», реалізована спільно з Галиною Складенко 2003 року в київській галереї «К-11». Ця виставка теж була для «розумних» — лише тексти, робочі малюнки і Біотехносфери. Одна з вимог, яку тоді куратори висунули Тетяничу, стосувалася йогозовнішнього вигляду, зокрема одягу, і застерігала від застосування блазенської естетики («нерозумних — веселю»).

Зміст і структуру «Канону Фрипуля» продиктував простір виставкових зал PinchukArtCentre — їх кількість, розмір, конфігурація. Вкотре підкреслюю, що в моїй кураторській ієрархії вартостей простір вирішальний. Саме він умістив поетичні цикли Тетянича в повному обсязі, підпорядкувавши їм решту експонатів. Ідея вирішити один у «білому», а інший у «чорному» народилася згодом і стала наслідком багаторазового перечитання текстів художника. Помиляються ті, хто намагається прочитати «біле» і «чорне» з позицій повсякденної моралі і пов'язаних з нею суджень; розділивши цикли візуально, ми не лише підкреслили їх тематичну відмінність, а й досягли тієї «повноти форми», про яку пише Валерій Ламах.

Чи варто зупинятися на фонетичних особливостях слів «Біотехносфера» і «Фрипуля», якими названо цикли? Артур Рембо у своєму знаменитому сонеті «Голосні» заклав основи так званої «кольорової поезії», побудованої на фізичних властивостях звуків: останні викликають певні емоційні враження, які не завжди збігаються зі значенням слова. «Набравши кольору», вони стають носіями нової, іншої функції — функції безпосереднього впливу, прямої дії на почуття, сугестивності. Зізнаюся, усвідомлення відповідно білого і чорного забарвлення слів «Біотехносфера» і «Фрипуля» було, мов спалах, що його Рембо називає «осаянням». Довгий час воно здавалося кураторською примхою, аж поки до рук потрапив плакат Федора Тетянича «Чорно-біла температура Фрипуля в просторі життєвої необхідності». Увійшовши в експозицію, він став ще одним ключем до прочитання образності виставки.

Інша особливість експозиційної структури «Канону Фрипуля», продиктована виставковим простором, — стіл-вітрина. Його довжина сягала 10 метрів і всупереч логіці не приховувала, а увиразнювала характерні пропорції другої зали. У столі було зібрано документальні матеріали, які становлять суттєву частину доробку Федора Тетянича, — об'єкти, малюнки, тексти, авторські книги. На стіні навпроти столу в трьох музейних вітринах-боксах зі скла можна було побачити програмні асамбляжі художника — «Кефірну жінку», «Дипломат Фрипуля» і «Стефку Цап». Ретельно відреставровані, вони правили за своєрідний коментар у пророчій присвяті Тетяничу:

Не смейтесь над творением моим!

Не стройте узурпаторские рожи!

Когда умру — мне будете петь гимн,

мусор мой скупать

В миллионы раз дороже!⁹

⁹ Не смейтесь над творением ви моім! / Не корчте узурпаторські ви пики! / Коли помру — мені співатимете гімн. / Сміття ж мое скупуватимете / в мільйон разів дорожче!



50

Григорій Сковорода. Середина 1970-х. Папір, змішана техніка

Довжина столу відіграла й символічну роль, спрямовуючи увагу глядачів на ідею нескінченності, втіленням якої стала сама виставка: вона не мала ні початку, ні кінця, точніше, кінець був її початком і навпаки. Вкотре не можу не процитувати Ламаха:

Чтобы что-то было

Что-то должно как-то замкнуться

конец должен встретить начало¹⁰.

Щоб досягти цього, відлік поетичних фрагментів другого «канону» почали зі зворотного, правого боку, зберігши традиційний порядок у першому. Зустрівшись у другій залі, вони повертали зацікавлених до своїх початків, які містилися на протилежних кінцях виставкового простору — підказку дав сам художник, схожим чином упорядкувавши книжку про свою творчість.

Федір Тетянич побудував кілька Біотехносфер. Зібрані з так званих цивілізаційних відходів, вони докорінно відрізнялися від моделі, зафіксованої на численних малюнках і кресленнях, що їх було показано на виставці. Мрія кураторів реалізувати Біотехносферу за цим кресленням так і залишилася мрією: ми вчасно зрозуміли, що це завдання окремого проекту, який повинен створити «діючу» інтерактивну конструкцію.

¹⁰ «Щоб щось було / Щось має якось замкнутися / кінець має зустріти початок» (Ламах, Валерій. Книги схем: в 2-х т. — К.: Арт Книга, 2015. — Т. 1. — С. 105).





101 Усвідомлюючи, що на виставці не може забракнути символу Фрипуля, зупинилися на моделі Біотехносфери (у масштабі 1:3) і Рухомому модулі для пересування людини (в натуральному розмірі). Про останній Федір Тетянич розповідав:

«Так, як зі стручка висипається горох, так із літака можуть висипатися Біотехносфери. Вони можуть розсипатись на 12 скибок, окремих крісел, які теж самостійно можуть літати, можуть плавати, можуть бігати на нових ногах, рухатись на коліщатках, рятуючись, як ті таргани, і так до нескінченності»¹¹.

Рухомий модуль, зроблений Тетяничем з алюмінієвого профілю і стільця, був і на Перспективній: захований від сторонніх очей на другому «рівні» майстерні, він завжди був у митця «напохваті». Його зображення зустрічало відвідувачів четвертої зали, яка причаїлася в епіцентрі виставки. Перш ніж зайти до неї, пропоную повернутися у 2003 рік. Готуючи виставку «Полетіли», ми домовились про зустріч з художником у майстерні — враження, яке вона справила, закарбувалося назавжди. Не скутий соціальними й побутовими обмеженнями Федір Тетянич вибудував тотальний твір мистецтва, який складався з лабіринту вулиць, лазів, оаз відпочинку і спілкування, вслякого мотлоху, власних творів. В уяві зринає одне порівняння — з merzbau Курта Швіттерса.

Зала в PinchukArtCentre, про яку йдеться, нагадала мені колишні враження. Її архітектура, окремішність, віддаленість від наскрізної анфілади решти зал — усе говорило про винятковість цього місця. Рішення вкрити підлогу залишками інсталяцій та об'єктів художника прийшло одразу, але довгий час не було вмотивовано ідейно. Допомогла фотодокументація Юрія Зморевича, яку він зробив після смерті Федора Тетянич; саме ці знімки довершили образ майстерні художника, який ми вирішили створити. Діалог, який виник між реальними предметами і їхніми зображеннями на великих, близьких до натурального масштабу фотографіях, був діалогом у часі — між художником, присутність якого все ще відчувається на фото, і нами, свідками його тріумфального повернення.

Один із символів виставки — дерев'яний поміст уздовж стін у четвертій залі, який створював ефект археологічного розкопу. Крім концептуального навантаження, він виконував практичну функцію — тільки по ньому могли рухатися відвідувачі, щоб побачити артефакти і «рештки» інсталяцій Тетянич, розміщені по центру. Тисячі ніг за три місяці роботи виставки перетворили нефарбоване дерево помосту зі світлого на темне (ще одна несподівана, а головне — непередбачувана алюзія до чорно-білої образності проекту). Багато людей відкрили для себе явище Фрипуля вперше, інші побачили його новий, музейний вимір. Перефразувавши Кошута, можна стверджувати: виставка не лише в прямому і переносному сенсі показала текст художника, а й створила контекст для нього.





ЧАСТИНА

2



2

ЧАСТИНА

ФЕДІР ТЕТЯНИЧ. ФРАГМЕНТ АРХІВУ

ВАЛЕРІЙ САХАРУК

Архів¹ Федора Тетянича складається з так званого головного корпусу творів (живопису, графічних аркушів, асамбляжів) і великої кількості документальних матеріалів (ескізів, начерків, малюнків, фотографій, рукописних та машинописних текстів). Розмежувати їх доволі складно — будь-які предмети, які потрапляли у поле зору художника, могли стати об'єктом його творчої інтервенції. Особливим пієтетом користувалися у Тетянича речі, що втратили функціональну вартість і були викинуті на смітник. Саме із них виконані його програмні твори — моделі Біотехносфер, асамбляжі, авторські книги.

¹ Упорядковано в рамках науково-дослідницької роботи Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

108

55 «Я відчував політ...»
Авторська книжка, с. 1

109



1. МАСКА

ДЕРЕВО, ДИКТ, КОРА, ЦВЯХИ, ДРІТ, ФАРБА.
31 × 23 × 6

Мистецький об'єкт, який складається з прямокутної вертикальної основи (дошок, обшитих диктом), частково пофарбованої у світло-зелений колір, поверх якого нанесено плями білою олійною фарбою. У лівому верхньому куті до цвяха, вбитого в основу, тонким дротом прикріплено поздовжній рухомий шматок дерева, частково пофарбований темно-зеленою фарбою. Нижче цвяхами жорстко кріпляться два дерев'яні сучки, які виступають за межі основи в протилежних напрямках, та шматок дерева, спрямований по діагоналі зліва направо. Названі елементи вкрито плямами темно-зеленого і білого кольору. У нижньому правому куті — шматок кори, який обертається навколо цвяха. У загальному композиційному вирішенні можна відшукати схематичні риси людського обличчя.

Виконаний у техніці асамбляжу, об'єкт становить зразок творчої практики, нетипової і досить рідкісної в українському мистецтві. Хоча вона вельми поширилася в західноєвропейському мистецтві з кінця 1950-х років, в Україні до неї зверталися лише окремі автори, зокрема Карл Звіринський і Гліб Вишеславський. Федір Тетянич належить до художників, які послідовно застосовували мову асамбляжу для вирішення творчих завдань протягом усього життя.

2. ТЕТЯНИЧ БІЛЯ БІОТЕХНОСФЕРИ.

СЕЛО КНЯЖИЧІ, 1984

ФОТОГРАФІЯ ЧОРНО-БІЛА.

10 × 15

Фотографія зображує одну з моделей Біотехносфери, виконану в матеріалі (дерев'яний каркас, вкритий паперовим корпусом з намальованими на ньому «технічними» елементами, використано інші матеріали) і в реальному розмірі (розрахованому на перебування людини всередині модуля) на околиці села Княжичів Київської області. Навколо моделі

на відстані близько п'яти метрів розміщено об'єкти — стилізовані зображення тварин і птаха, які мають символічне, навіть ритуальне значення. На першому плані біля дерев'яної лави стоїть автор Біотехносфери. На зворотному боці фотографії вгорі приклеєно три смужки паперу, за допомогою яких вона прикріплювалася до альбому, стенда чи якогось об'єкта. На фото задокументовано явище, яке є візитівкою творчості художника, — Біотехносфери. У процесі підготовки виставки «Малевиц/Тетянич. Полетіли» куратори

проекту використали дві моделі Біотехносфери, які зберігалися в майстерні художника на вулиці Перспективній у Києві та в селі Княжичі



відповідно. Перша складалася з модулів, виконаних із полотна, ґрунтованого білим, що було напнуто на підрамники трапецієвидної форми; друга — із вторинних матеріалів нехудожнього походження, які внаслідок тривалого зберігання у випадкових умовах зазнали органічних змін. Припускаємо, що фрагменти паперової обшивки, використані при реконструкції другої моделі, зображено на фото. Крім згаданих моделей, існували й інші: Біотехносфера, металеву капсулу якої було встановлено в Попасній на Луганщині на так звану залізничну пару; Біотехносфера, влаштована в кухні помешкання художника на вулиці Курганівській; Біотехносфера «для повсякденного вжитку» — легка й відкрита, виконана з алюмінієвих профілів, зігнутих колоподібно, з кріслом посередині. Остання теж стояла в майстерні на Перспективній, і після смерті художника її задокументував Юрій Зморевич. Усі вони не збереглися.

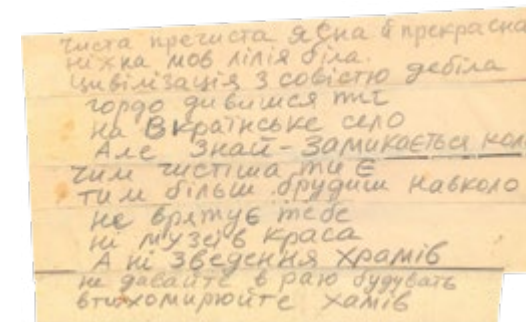
3. ВІРШ «ЧИСТА ПРЕЧИСТА...»

ПАПІР, КЛЕЙ, ОЛІВЕЦЬ.

12,5 × 20,3

Рукопис. Аркуш складається з п'яти смуг паперу, склеєних поздовжньо. Текст вірша написано великими виразними літерами.

Текст:	Чиста пречиста ясна й прекрасна ніжна мов лілія біла цивілізація з совістю дебіла гордо дивишся ти на українське село але знай — замикається коло чим чистіша ти є тим більш брудить навколо не врятує тебе ні музеїв краса а ні зведення храмів не давайте в раю будувати втихомирюйте хамів
--------	---



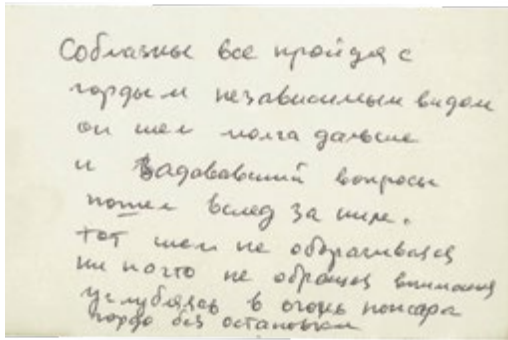
Вірш — форма художнього висловлювання, до якої Тетянич звертався протягом усього життя. Залишилися сотні рукописів художника, комп'ютерні роздруковки й окремі вірші, опубліковані в періодиці. Тетянич не був професійним поетом. Переважно недопрацьовані за формою і наївні за змістом, ці вірші сповнено тієї відвертості, небайдужості і непоказного патріотизму, які дозволяють віднести їх до традиції, що сягає національної, народної поетики. Зміст вірша свідчить про намагання вберегти гармонію людини, природи і космосу від зазіхань цивілізації, що було наскрізною темою творчості художника. Схожим чином Тетянич використовував у більшості своїх робіт залишки випадкових нехудожніх матеріалів — відходів цивілізації, ніби очищуючи їх у горнилі творчого акту від минулого досвіду, частиною якого вони були.

4. ВІРШ «СОБЛАЗНЫ ВСЕ ПРОЙДЯ...»ПАПІР, КУЛЬКОВА РУЧКА.7,5 × 12,5

Рукопис. Вірш написано на маленькій горизонтальній картці паперу, взятій, імовірно, з набору «Папір для нотаток».

Текст: Соблазны все пройдя с
гордым независимым видом
он шел молча дальше
и задававший вопросы
пошел вслед за ним.
Тот шел не оборачиваясь
ни на что не обращая внимания
углубляясь в огонь пожара
гордо без остановки

Вірш написано російською мовою (як і значна частина поетичних творів та інших текстів Тетянича) так званою білою римою. Ліричний герой твору, у якому легко розпізнати автора, — вірець служіння і жертвності, а сам твір нагадує давню притчу, коріння якої спільне для західної і східної культур, а її відгомони можна відшукати в символістській поезії XIX — початку XX століття.

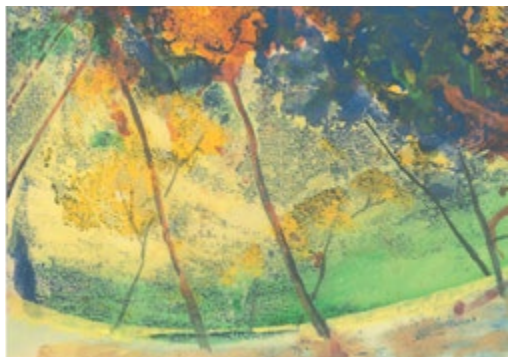
5. НАЧЕРКИ ВІРШОВАНОГО ТЕКСТУКАРТКИ ПАПЕРУ, КУЛЬКОВА РУЧКА.9 × 12 КОЖНА

Рукопис складається з одинадцяти аркушів паперу (як і попередній, вони могли походити з такого самого типового набору для нотаток), загорнутих у складений навпіл дванадцятий аркуш,

на якому написано «Репетиція». Об'єкт довгий час зберігався під дією прямих сонячних променів, про що свідчать дві верхні картки, пожовклі і вигорілі. Перед нами зразок творчої «кухні» поета-художника. Послідовне читання карток передає майже фізичне відчуття народження образу і пов'язану з цим напругу. Загалом текст можна класифікувати як потік свідомості, у який вплелися і підсвідомі, нерідко хворобливі імпульси, страхи та фобії.

6. КОМПОЗИЦІЯПАПІР, АКВАРЕЛЬ, ГУАШ.18,4 × 26

Акварель, на якій зображено осінній пейзаж, намальований з природи або ж створений уявою художника. Застосовуючи традиційні засоби художньої виразності, Тетянич створив елегантний настрій, сповнений краси, суму, почуття самотності. Незвичне враження справляє зображення увігнутої поверхні землі на передньому плані, з якої виростають довгі й тонкі стовбури дерев, візуально перетинаючись. Міра умовності, почуття ритму і загальна декоративність, властиві цьому графічному аркушу, змушують згадати досвід роботи художника на Київському комбінаті монументально-декоративного мистецтва.

7. КОЛАЖПАПІР.29,6 × 34,8

Оригінальний твір, створений шляхом поступового збільшення елементів зображення, що повторюються, у процесі ксерокопіювання. Художник змінює стандартний формат А3, відрізавши від нього шматок неправильної форми, та наклеює на ксерокопію два клаптики старого

паперу. Містить зображення батька художника (фото «на документ» з вільним місцем для печатки у правому нижньому куті), матері (?) художника у національному українському вбранні, самого художника, одягнутого в один зі своїх «космічних» строїв, схематичний модуль людини, з якого утворені декоративні елементи, вірші художника та фото невизначеного змісту. У правому нижньому куті — зображення екслібриса Тетянича. Тетянич впродовж життя звертається до своєї особистої історії, роблячи її темою багатьох творів. У цьому жєсті, доволі поширеному у мистецтві нового часу, можна побачити усвідомлення художником свого покликання та спробу відшукати ланки, що з'єднують минуле та майбутнє, приватне та загальнолюдське, побутове та духовне.

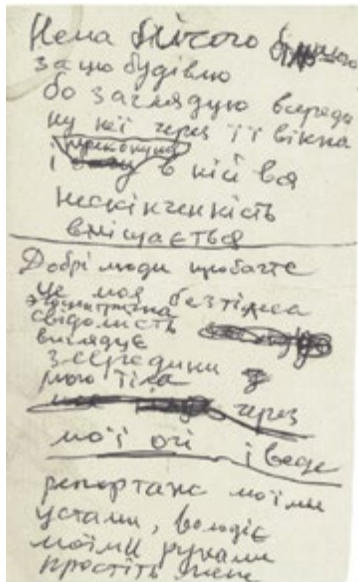
8. МАРІЯ ПАЛІЙ-СТРОЙВАНС.«МОДУЛЬ ДЛЯ ОБИТАННЯ ЧЕЛОВЕКА»ПАПІР, АВТОМАТИЧНА РУЧКА, ЧОРНИЛО, ОЛІВЕЦЬ.28,5 × 20,2 КОЖНА

Рукопис Марії Палій-Стройванс, архітектора, адепта філософії Федора Тетянича, складається з двох аркушів паперу, вирваних із блокнота. Перший містить креслення модуля сферичної форми, його проекцію та модуль людини із зазначеними розмірами, а також короткий текст, у якому визначається напрямок майбутніх досліджень теми. На зворотному боці аркуша накреслене коло, поділене на чотири сегменти, три з яких містять визначення «дельтаплан», «лодка» та «гоночний автомобіль». Другий — текст, у якому уточнюються напрямок найближчих досліджень та надаються ймовірні варіанти відповідей на окремі запитання, що виникають попутно. Зміст аркушів, наскрізь утопічний, сповнений віри і, водночас, наївності. У ньому, як влучно зауважує Галина Складенко, «продовжує жити не тільки вічна мрія людини подолати простір, летіти Всесвітом, яка в 1960-ті вже стала дійсністю, а й несподівано відбилися зовсім інші — не науково-технічні, а соціально-психологічні проблеми свого часу».



9. ФЕДІР ТЕТЯНИЧ НАВДНГ.
ПОЧАТОК 1970-х РОКІВ
ФОТОГРАФІЯ ЧОРНО-БІЛА.
17,4 × 23,8

Тетянич сфотографований біля літаків, розміщених на території Виставки досягнень народного господарства у Києві. Вибір місця і тла для виконання фото не є випадковим — пристрасть художника до літальних пристроїв вже тоді визначила спрямування проблематики його творчості. Тетянич постає перед нами молодим, несхожим на довгобородого «пророка» з пронизливим поглядом, образ якого він прибрав у наступні десятиліття.



10. НАЧЕРКИ ТЕКСТУ
«НЕМА НІЧОГО БІЛЬШОГО ЗА ЦЮ БУДІВЛЮ...»
ПАПІР, КУЛЬКОВА РУЧКА.
12,2 × 7,5

Рукопис. Містить чернетку тексту з численними виправленнями.
Текст: Нема нічого більшого за цю будівлю бо заглядаю всередину неї через її вікна і переконаюсь в ній вся Нескінченність вміщається.
Добрі люди пробачте
це моя безтілесна егоцентрична свідомість виглядає зсередини мого тіла через мої очі і веде репортаж моїми устами, володіє моїми руками простіть мене

Текст носить сповідальний характер лірично-філософського забарвлення і являє собою характерний приклад стилю Тетянича, що поєднує у собі властиві тільки йому поетику, образність та форму.

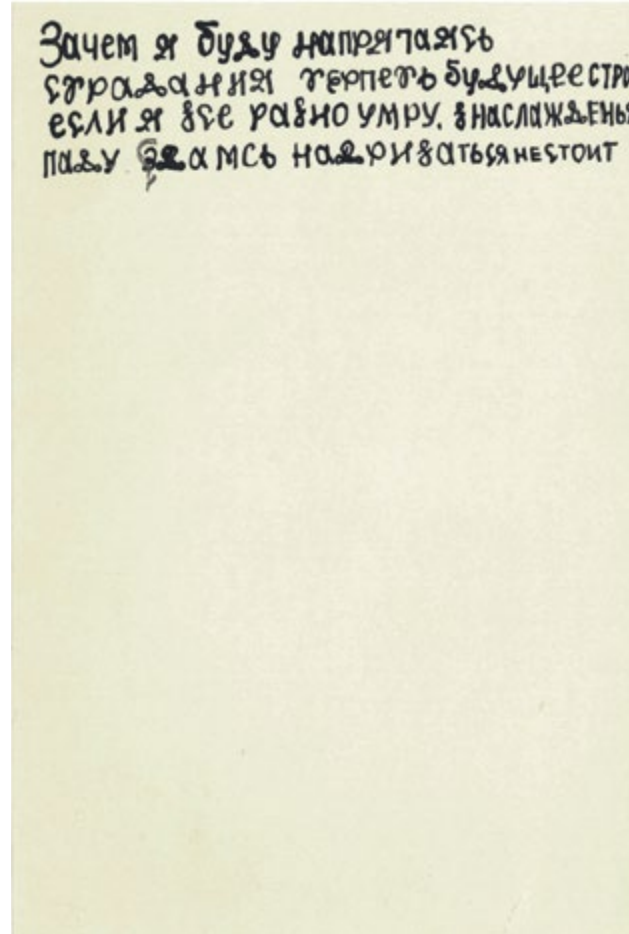
11. ВІРШІ. 6 АРКУШІВ.
ПАПІР КРЕЙДЯНИЙ, ТУШ, ПЕРО.
19 × 12,8 КОЖНИЙ

Рукопис. Вірші старанно переписано автором стилізованими літерами. Усі аркуші цієї «серії», за винятком одного, пронумеровані: 2, 4, 5, 7, 8.

Текст: Аркуш без номера:
Зачем я буду напрягаясь
страдания терпеть будущее строить
если я все равно умру, в наслажденья
паду сдамсь надрываться не стоит

Аркуш 2:
Не только голосом иль лишь изображеньем
самим собой материальным буду возникать
я живым и невредимым если в суть
свою по Виннеру вникать

По телеграфу по радио по звезд мерцанью
сигналами смогу передаваться



с любой звезды вселенной как с телевизора сейчас
из информации в плоть
человеческую сумею перевоплощаться

Электроны Земли, лучи звезд делают снимки
не только фотоаппараты умудряются снять
нас как рождаемся живем и как
уходим мы, неумирающие предков догонять

Живя мы превращаемся
в фотоотпечатки в свет бесконечности в дела
Любой точкой Вселенная
добрых и злых поступки видела

Аркуш 4:

Каждый из человечества призван бессмертным быть
в зодиаке поучения Мальтусов пора давно забыть
и пожирающий сам себя змей его унять
вечности страшимся надо фрипуля знать

Мы пока не успеваем обучать и есть среди нас
нам не скрыть своей вины
ни на что не способные дикари
кроме как для ненависти для войны

Человечества и так на земле мало в него поверя
ведь делают же гения в цирке из зверя
с медведя ловкого артиста
необходимо с любого дикаря
творить профессора и гуманиста

Аркуш 5:

Среди мелких повседневных забот в тиши
Жизнь наша казалась бы однообразна и скромна
Приглядиись к нам слабым и запомни нет лучше запиши
Каждым из нас земля планета поверила сказала я огромна

Наш каждый жест вершина выразительности
Сопутствует всего человечества производительности
Учит уставших и отставших научно-техническому открытию
Искусство присмотрись любое твоё движенье по наитию

Аркуш 7:

Кроме нас никому не открылся стиль фрипуля не
Зодиаку род
Не был интимен в докладах город
Не поведав ни одной официальной по модам комиссии
О своей исторической миссии

Как предки ритуала барабаны
На музыкальный лад настроив города народы
Вливаются в один супергигант ансамбль
Фрипуля стиль спасет искусством мир от взрыва атома
и водорода

Аркуш 8:

Превзойдя всех светил Зодиака своим гением
Прославились всемирно АББА и Бони М
Овладели всей мира душой и даже нами

Совершая таинство обряда
Работу танцевали пели
Вдохновеньем заводы завели
Труд снять с мели сумели

У своїх опусах Тетянич порушує загальнозживані норми віршування, руйнуючи стереотип поезії для обраних, що носить визначення високої поезії. Поетичний бунт є віддзеркаленням творчої і особистісної поведінки художника, який ставить під сумнів правомірність існуючого суспільного договору та верифікує цінності, апробовані ним. Його ознаками є емоційна оголеність послання та наївність форми, метою ж — пошуки нових, ще не звіданих вимірів існування людини, відкритої безмежжю внутрішніх та зовнішніх світів.

12. НАТАЛІЯ ГЕРАСИМЕНКО. ФЕДІР ТЕТЯНИЧ
НА МАЙДАНІ НЕЗАЛЕЖНОСТІ
ПІД ЧАС ПОМАРАНЧЕВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ, 2004
ФОТОГРАФІЯ КОЛЬОРОВА.
33 x 20,9

Фото, виконане художницею Наталією Герасименко, зображує Тетянич в одному з його знаменитих строїв пізньої вечірньої пори серед натовпу, зібраного на Майдані Незалежності у Києві. На фоні — Лядські ворота. Присутність художника на Майдані в часи помаранчевих подій є цілком закономірною — надзвичайний та уповноважений посол Фрипуля на земній кулі завжди підкреслював своє національне походження, тож не міг не бути разом з усіма у таку мить. Як і більшість митців, Тетянич піддався впливу загального громадянського піднесення і тільки йому властивим чином підтримав нову політичну владу, однак у січні наступного року, коли в «Українському домі» був запропонований до реалізації так званий постреволюційний проект під назвою «Музей під відкритим небом» за центральної участі художника, куратори проекту отримали відмову. Реалізація останнього могла суттєвим чином вплинути на зміну суспільного статусу художника та змінити загальний перебіг подій у цій інституції, які вже тоді, як виявилось згодом, набули невідворотності.

13. ФЕДІР ТЕТЯНИЧ У ВИСТАВКОВІЙ ЗАЛІ НАЦІОНАЛЬНОЇ
СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ
БУДИНОК ХУДОЖНИКА, КИЇВ
ФОТОГРАФІЯ КОЛЬОРОВА.
9,9 x 15

Тетянич сфотографований в одному зі своїх яскравих строїв під час відкриття чергової «спілчанської» виставки. Художник стоїть на двох стільцях — абсолютна домінанта на тлі натовпу, одягнутого у темний зимовий одяг. Федір Тетянич, член Національної спілки художників України, час від часу нагадував про себе колегам, з'являючись на художніх зібраннях у своїх

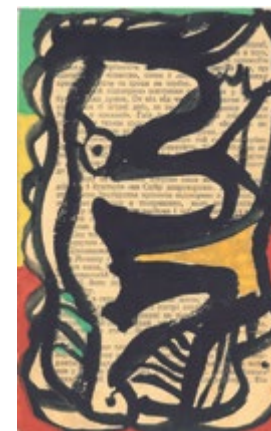
чудернацьких строях. Його товариш і почасти співавтор Володимир Євтушевський згадує про їхній візит в одязі «інопланетян» на партійні збори, що проходили в Будинку художника наприкінці 1970-х, і реакцію, спричинену цим візитом серед присутніх.

14. ФЕДІР ТЕТЯНИЧ У ПРИМІЩЕННІ АМЕРИКАНСЬКОЇ
АМБАСАДИ У КИЄВІ
ФОТОГРАФІЯ КОЛЬОРОВА.
9,9 x 15



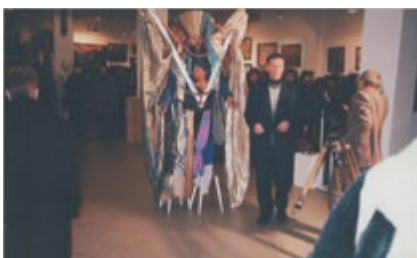
Фото зроблене на одному зі світських раутів, що проходили в амбасаді США в Україні. На ньому Федір Тетянич, одягнутий в один зі своїх строїв, сидить із келихом вина на килимі, розстеленому на долівці, в оточенні дипломатів та їхніх дружин, що створює різкий контраст між виглядом і поведінкою художника та решти. Чи усвідомлювали вони це, запрошуючи Тетянич до свого товариства? Попри свідоме аутсайдерство і епатаж, Тетянич прагнув суспільної акцептації, про що свідчать і постійна турбота художника про свою присутність у масмедійному просторі та час, витрачений на спілкування з його представниками; і гордість за долю свого твору, чи не вперше придбаного 2006 року музейною інституцією (Музей сучасного українського образотворчого мистецтва, що у Києві); і ця фотографія.

15. КОМПОЗИЦІЯ
СТОРІНКА ЗІ ШКІЛЬНОГО ПІДРУЧНИКА, ГУАШ, ТУШ,
19,9 x 12,7



Абстрактна композиція, виконана гуашевими фарбами на сторінці 64, вирізаній із підручника української літератури, на якій дається характеристика образу Миколи Джері.

Автор вітчизняного різновиду естетики «бідного мистецтва», Тетянич у своїй творчості використовує предмети, що оточують його звідусіль. Підручник української літератури був, з одного боку, частково дитячого досвіду художника, який переживається особливо інтенсивно і складає підвалини внутрішнього світу людини, з іншого — символом епохи. Знищуючи підручник і вкриваючи одну із його сторінок кольоровими плямами, Тетянич здійснює психоаналітичний сеанс терапії, звільнюючи себе з-під гніту залишкових підсвідомих комплексів минулого.



16. АВТОПОРТРЕТ
ГАЗЕТНІ ВИРІЗКИ, ДРІТ, МОТУЗКА, ДЕРЕВО,
ТКАНИНА, КЛЕЙ.

16,4 × 7

Асамбляж. Зображує людський профіль, у якому можна впізнати риси обличчя художника, виконаний з дроту та інших матеріалів випадкового походження. Тілом чи, радше, п'єдесталом профілю слугує газетна вирізка. Тетянич створює не стільки свій автопортрет, скільки проект власного бюста. Твір пронизує почуття самоіронії, яку можна прочитати багаторівнево. По-перше, автор пропонує проект пам'ятника для увічнення власної постаті по смерті; по-друге, матеріал, з якого він виконаний, є викликом нормам високого, властивим цьому суспільному замовленню; по-третє, промовистою є назва газетної нотатки («Чудеса в решете») та її зміст; і, врешті-решт, форма профілю — з гордо піднятим чолом — викликає у пам'яті тисячі характерних зображень вождів світового пролетаріату, розкиданих нещодавно по всій країні. Художник доводить традицію ідолопоклонства, розповсюджену у радянський час, до абсурду і, помістивши себе у її центр, руйнує цю традицію зсередини.

17. АКАДЕМІЯ ДИВА. СЕРЕДИНА 1990-х РОКІВ
КАЛЬКА, ГАЗЕТНІ ВИРІЗКИ, ПАПІР, ОБГОРТКИ
ВІД ЦУКЕРОК, ДРІТ, ОЛІВЕЦЬ, АВТОМАТИЧНА РУЧКА,
ЧОРНИЛО, КЛЕЙ.
 46,3 × 20,5

Мистецький об'єкт, який за технікою виконання займає посереднє місце між колажем та асамбляжем, розрахований на огляд з обох боків. Основою об'єкта слугує аркуш кальки розміром А4. Один бік заповнений записами, що носять випадковий характер. У центрі — частково приклеєна газетна вирізка з рекламою «Дрова для каминов», на зворотному боці якої художник написав олівцем «Любовь что костер...». З іншого боку — колаж, з-посеред якого вирізняються шматок паперу з намальованим на ньому жіночим обличчям, газетна вирізка з портретом Ж.-П. Бельмондо, що містить анонс кінофільму «Отверженные», та обгортка від карамелі «Vaarika» із зображенням ягід малини. Художник додає до свого ребуса слова «Академія дива калібрування і видів», попри які зміст авторського послання залишається завуальованим і енігматичним. Загальний характер об'єкта виповнений внутрішньої логіки, властивої Тетяничу та його унікальному стилю.

Підставою для датування є інформація про створення у Києві «Академії диваків», подана газетою «Молодь України» 9 лютого 1993 року.



18. ПРИДИВИТЬСЯ!
ОБГОРТКА УПАКОВКИ
«БУМАГА ДЛЯ ЗАМЕТОК», ПАПІР, АКВАРЕЛЬ,
ОЛІВЕЦЬ, КУЛЬКОВА РУЧКА.
 15 × 28

Мистецький об'єкт, основою якого слугує обгортка упаковки «Бумага для заметок» зі значно пошкодженими від тривалого користування і випадкового зберігання краями. Поверх технічних характеристик виробу художник написав акварельними фарбами червоного та помаранчевого

кольору текст: «Придивіться! / Оцініть я картина / чуйте не линуйтеся допишіть / мене домалюйте».

Поряд — плутанина ліній, виконаних кульковою ручкою, з якої «визирає» усміхнене обличчя.

Зі зворотного боку — частково приклеєний шмат паперу неправильної форми з таким текстом:

«Я не можу бачити папір який валяється Цінуюте!!!

Пам'ятаю паперу не було після війни а батько приносив з контори різнокольорові обривки бланків обгортки і інших паперів

Я полюбив і на все життя ціную папір любий він дорогий моему сердцю», під яким художник «заховав» інший текст: «Кожний аркуш паперу кричить: Згляньтесь! Який я красивый, пригляньтесь!»

Використання наївного стилю, типового для автора твору, свідчить про його проникнення у глибинні прошарки української культури, яка є переважно наївною, і оволодіння одним із найважливіших прийомів її образотворення. Адже до зразків «наївного світобачення» можна віднести і філософію Сковороди, і поезію Шевченка (не випадково класична збірка його творів має назву «Кобзар»). Український живопис XIX століття (Пимоненко, Трутовський, Світославський) — наївний мимоволі, а Бойчук та його школа — програмно, у той час як художників соціалістичного реалізму можна назвати наївними зумисно. Погляньте неупереджено на експозицію Національного художнього музею України — справжній музей наївного мистецтва! Чи можна назвати такою ж філософію Тетянича? Принципова її відмінність від утопії його російських попередників полягає в присутності у творах художника рис, властивих селянській, переважно наївній культурі, на протипагу урбаністичному спрямуванню візії Татліна, Лісицького, Малевича. Селяни останнього — універсальні знаки майбутнього світоустрою, відірвані від землі, а їх автор — свідомий своєї місії творець цього універсуму. З цього побіжного порівняння можемо зробити висновок: Тетянич — виразник української національної традиції. Повертаючись до твору, що спровокував цей напівсерйозний-напівіронічний культурологічний екскурс, підкреслимо сучасність його форми та змісту, який торкається актуальної на сьогодні екологічної проблематики.



19. БІОТЕХНОСФЕРА
ПАПІР, ОЛІВЕЦЬ.
 29,5 × 20,8

Малюнок, легкий і прозорий, дає уявлення про графічну манеру Тетянича. Біотехносфера на залізничних колесах, зображена на ньому, була реалізована у Попасній, що на Луганщині, — фотодокументація об'єкта зберігається у родині художника.

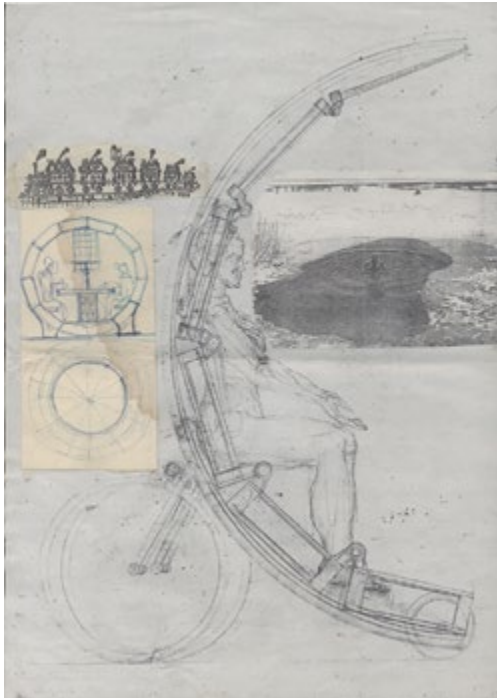


20. БИТВА
СТОРІНКА З ПІДРУЧНИКА, ТУШ,
 14,3 × 21,2

Твір виконаний на сторінці 63, вирваній із підручника історії. На зворотному боці (сторінка 64) — виклад подій, що передували жовтневій революції 1917 року та ілюстрація «В. І. Ленін біля куреня поблизу станції Разлів». Композиція твору зображує вершника, який атакує людину, що стоїть з високо піднятими руками, захищаючись від нападника. Інша постать лежить під копитами коня.

21. РУХОМИЙ МОДУЛЬ ДЛЯ ЛЮДИНИ
ПАПІР, КСЕРОКОПІЯ, АВТОМАТИЧНА РУЧКА,
ЧОРНИЛО, КЛЕЙ.
 41,8 × 29,6

Колаж, виконаний на ксерокопії креслення, яке зображує рухомий модуль з постаттю людини у ньому. Навколо приклеєні ксерокопія фото художника, який купається зимової пори у великій ополонці, стилізоване зображення дитячого потяга й оригінальний малюнок Біотехносфери у розрізі та її проекція. Останній приклеєний таким чином, щоб у нього можна було вкласти картку паперу. Креслення показує ще один напрямок розвитку творчого мислення Тетянича у процесі проектування універсальних пристроїв для пересування та проживання людини. Відкрита дугоподібна конструкція, обладнана одним маленьким та двома великими, схожими на велосипедні, колесами, справляє враження функціональної доцільності та переконливості. Генезу рухомого модуля слід шукати у кресленнях Леонардо да Вінчі. Схожість витвору Тетянича з прозоріннями великого попередника підкреслює візерунок людини, виконаний у стилі «Вітрувіанської людини» та інших зображень епохи Відродження. Розріз Біотехносфери, приклеєний художником осторонь, дозволяє побачити внутрішнє обладнання та загальний характер її так званого життєвого простору. Ще одне зображення — дитячий потяг, з димарів вагонів-будиночків якого весело піднімається дим — перебуває у різкому контрасті по відношенню до попередніх. Унизу, уважно придивившись, можна прочитати підпис «Тетянич 1970». І, врешті-решт, — сам художник, що виходить з крижаної купелі, загартовуючи себе для здійснення своєї місії. У цілому — складна гра означень і змістів, закодована автором у творче послання.



22. ФЕДІР ТЕТЯНИЧ ІЗ РОДИНОЮ ПІД ЧАС ВІДКРИТТЯ
ВИСТАВКИ «МАЛЕВИЧ/ТЕТЯНИЧ. ПОЛЕТІЛИ», 2003
ФОТОГРАФІЯ КОЛЬОРОВА,
 15 × 21

На фото — Тетянич із дружиною та дітьми позують на тлі експонатів виставки «Малевич /Тетянич. Полетіли», яка проходила у київській галереї «К-11» у грудні 2003 року.

За життя художник мав декілька персональних виставок. Перша відбулася на початку 1990-х у тодішньому республіканському філіалі Центрального музею В. І. Леніна, саме тоді реорганізованого в «Український дім». Працівники музею не знали, чим заповнити величезні площі по прибраних у фондосховище «ленінських» експонатах, тож Тетянич, дізнавшись про це, запропонував свою кандидатуру. Художнику була надана площа близько 1000 кв. м та повна свобода дій, і він, слід визнати, скористався нагодою повною мірою. Довго потому серед працівників «Українського дому» ходили легенди про цю подію та її



автора. Показово, що у 1991 році інший представник українського андеграунду Анатоль Степаненко теж використав розгубленість персоналу музею Леніна і провів у ньому свою першу персональну виставку. Інша виставка Тетянича пройшла вже в іншому часі та за інших умов. Отримавши кураторську підтримку та повне інституційне забезпечення, художник змушений був підпорядкувати звичну для нього авторську «сваволю» вимогам проекту, який носив рафінований академічний характер. Невипадково Тетянич, зрозумівши важливість завдання, відмовився від традиційного епатування глядачів карнавальним строєм (в організаторів були побоювання щодо цього), прийшовши на відкриття у стриманій чорній сорочці та вишуканому білому жакеті. Вичерпну інформацію про проект можна відшукати у часопису «Галерея» (№ 4, 2003).

23. «О-О-И (ЧОРНОБИЛЬ)»
ТЕАТРАЛЬНА ПРОГРАМКА, СЛУЖБОВИЙ БЛАНК,
ОЛІВЕЦЬ, ДРІТ

Об'єкт складається з театральної програмки вистави Андрія Жолдака «О-О-И», до якої був запрошений Федір Тетянич (визначення його внеску — «живий живопис»), і стандартного бланка (технічна характеристика друкованої продукції), зшитих тонким дротом. На зворотному боці бланка — фіксація окремих думок і образів художника, з-посеред яких двічі повторюється фраза «Як і в кожній душі в мене всередині», та малюнок «І. С. Литовченко в труні». Співпраця Федора Тетянича з Андрієм Жолдаком, як і тема вистави, є показовою і промовистою. Окрім авторства «живого живопису», художник входить і до переліку тих, хто безпосередньо брав участь у постановці. Тим, хто не бачив вистави,



залишається здогадуватися, чого ці бунтарі та провісники майбутніх змін досягли восени 1990-го, останнього року існування радянської імперії, адже, як підкреслено у програмці, справжня «прем'єра відбулася 26 квітня 1986 року». Художник поєднав цей документ з аркушем паперу, на якому зображений Іван Литовченко у труні. Аркуш, попередньо складений у багато разів, ймовірно випадково був у кишені Тетянича, коли він прийшов віддати останню шану відомому художнику-монументалісту і колезі. Малюнок, виконаний з натури, займає центральне місце в композиції об'єкта, перебираючи на себе всю вагу авторського послання, у якому людські емоції, пов'язані з винятковістю події, поєднуються з відстороненістю і самою можливістю творити за таких обставин. У цьому — ціна покликання художника, не підпорядкованого звичним уваленням про високе і низьке, добропорядне і таке, що засуджується, прекрасне і потворне. Жест Тетянича є наскрізь символічним. Малюнок вкладений художником у програмку вистави «О-О-И (Чорнобиль)», яка, у свою чергу, нагадує про інший поховальний кенотаф — чорнобильський саркофаг.

24. КОЛАЖ ІЗ ВІТАЛЬНОЮ ЛИСТІВКОЮ
ПАПІР, ВІТАЛЬНА ЛИСТІВКА, ТУШ, ОЛІВЕЦЬ, КЛЕЙ.
14,6 × 20,8

Колаж складається з вітальної листівки «Слава Великому Октябрю», наклеєної на аркуш паперу, складений удвічі. На папері — розрахунки, виконані олівцем. Листівка, з якої художник попередньо вирізав окремі фрагменти, адресована Тетянич Наталі Володимирівні і містить привітання зі святом Жовтневої революції. Поверх неї приклеєні три шматки паперу, на яких намальований знак (ймовірно, силует Біотехносфери), оточений прямокутною рамкою, написаний текст — повідомлення про створення у Бретенбутсі (?) валютного фонду, та нанесені чорні плями. Федір Тетянич не втомлюється зводити рахунки з минулим своєї країни, а, відтак, і зі своїм власним минулим. У своєму черговому творі він використовує вітальну листівку «Слава Великому Октябрю», з якої заздалегідь вилучає небажані фрагменти, як-то зображення крейсера «Аврора», що входить до ордену Жовтневої революції, солдатів і матросів, які крокують, тощо. На їх місце художник нашарує нові змісти, з-посеред яких увагу привертає повідомлення: «В Бретенбутс створився валютний фонд». Що це — міфічна країна на кшталт Бробдінгнегу чи Глаббдобдрібу з відомої утопії Джонотана Свіфта, а чи завуальована алюзія до подій, що відбуваються у власній країні? Тлом для всього слугують банальні розрахунки побутового характеру — віднімання і додавання грошей, помножених на квадратні метри, дні та кількість людей. Припускаємо, художник

зробив це не випадково, адже його дії, як ми вже мали змогу пересвідчитися, майже завжди сповнені жорсткої внутрішньої логіки. Таким чином, він міг вирішити проблему минулого, переносючи її в актуальне, побутове, фантастичне та інші ментальні виміри.

25. КОМПОЗИЦІЯ З ЖІНОЧИМ ОБРАЗОМ
КАРТОН ПАКУВАЛЬНИЙ, ОЛІЯ.

16,2 × 59

Якщо обмежити розгляд творчого доробку Тетянича малярством, зразком якого є «Композиція з жіночим образом», і спробувати визначити його місце в українському мистецтві другої половини

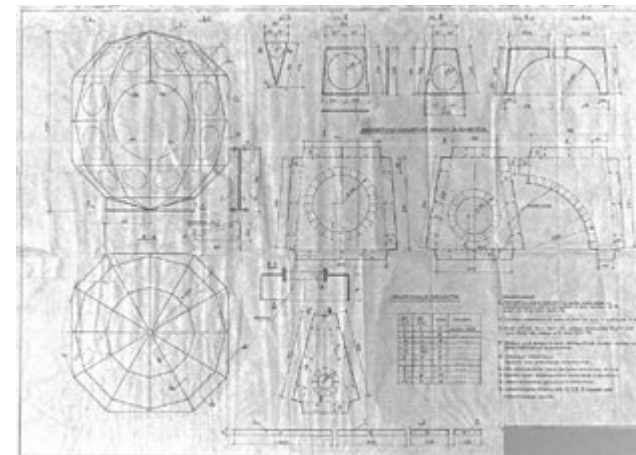


XX століття, мусимо визнати унікальність цього явища. Очищене з нашарувань будь-якої стилізації і так званої професійної вправності, воно, радше, приналежить простору західноєвропейської культури, особливо тим спрямуванням, що отримали назви дада, ар брют чи неоекспресіонізм.

З іншого боку, полотна Тетянича сповнені стихії кольору, властивої національній культурній традиції. Звернення художника до тем вітчизняної історії лише підкреслювало цю особливість.

26. БІОТЕХНОСФЕРА. КРЕСЛЕННЯ КУЛІ-КАПСУЛИ
ПАПІР, КОПІЮВАЛЬНИЙ ПОРОШОК.
63 × 94

Копія професійного креслення Біотехносфери, виконана на великому аркуші паперу тогочасним копіювальним пристроєм. Містить креслення конструктивних елементів, їх розгортки та проєкції. Специфікація креслення, що була розміщена у його правому нижньому куті, відрізана. На виставці робіт Володимира Татліна, що відбулася 1932 року в Державному музеї образотворчих мистецтв у Москві, поряд із моделлю «Летатліна» були продемонстровані і його креслення. Представники радянського авангарду послідовно намагалися втілювати свої ідеї в життя, і це приносило їм визнання, принаймні у початковий період. На що сподівався Тетянич, коли проектував свою Біотехносферу для Попасної і виконував професійні креслення до неї? Ми не можемо реконструювати думки, почуття та емоції художника, який відважився на цей крок у «застійні» 1970-ті з їх атмосферою нівелювання творчої індивідуальності, відсутністю ініціативи та пристосуванством. Та й чи варто це робити, адже результат, всупереч усьому, був досягнутий, і зараз ми можемо бачити фотографії фантастичного об'єкта, виконаного з металу. Тогочасний репринт креслення кулі-капсули та його актуальний стан є унікальними свідченнями того, що ним активно користувалися у процесі підготовки та виконання моделі. Можливо, він спроможний передати відчуття часу, коли створювалася Біотехносфера на залізничних колесах, більшою мірою, аніж наші мистецтвознавчі екскурси у минуле.



27. ПРОЕКТ ОФОРМЛЕННЯ МАЙДАНУ НЕЗАЛЕЖНОСТІ.
1990-ті РОКИ
ПАПІР, КОПІЮВАЛЬНИЙ ПОРОШОК.
29,7 x 21



Ксерокопія колажу виконана на папері формату А4. Верхня частина зображення містить фото площі Жовтневої революції (нині — Майдан Незалежності), над якою височіє готель «Москва» (нині — «Україна»), нижня — ескіз монументального панно, обабіч якого фотографія Федора Тетянича, що дублюється. Фотографія площі виконана напередодні її останньої реконструкції. Після проголошення Україною незалежності пам'ятник Леніну, що був композиційним та ідеологічним центром архітектурного ансамблю, закрили тимчасовою конструкцією, на якій монтувалися змінні панно, виповнені нового політичного змісту. Тетяничу залишилося лише вклеїти в існуючий на фото прямокутник свою власну композицію, яка, за великим рахунком, не внесла суттєвих змін у вирішення проблеми оформлення центральної площі країни. Пропозиція художника виглядає випадковою на святі людей, що звикли відпочивати біля фонтанів, а її абстрактна форма на чорному тлі — дивною і навіть зловорожою. Загальне враження підкреслюють стандартне службове фото автора, двічі наклеєне у нижній частині аркуша, та стилізована гострими трикутниками композиція архаїчного забарвлення. У всьому — передчуття тих випробувань, що спіткали країну на шляху утвердження її незалежності.

28. КАРТИНИ ФЕДОРА ТЕТЯНИЧА НА ТЛІ ХАТИ.
СЕЛО КНЯЖИЧІ, 2000-ні РОКИ
ПАПІР, КОЛЬОРОВИЙ КОМП'ЮТЕРНИЙ ДРУК.
10,8 x 19,3

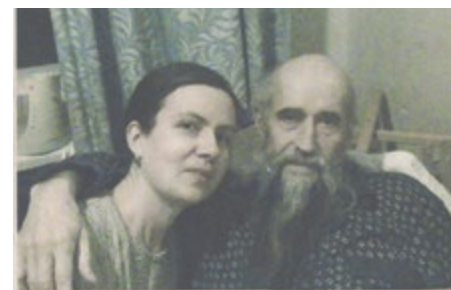
Роздруківка цифрової фотографії, на якій зафіксовані два (один частково) живописні твори Тетянича, що займають майже весь простір зображення. Їх «обрамленням» на фото слугують призьба, дах і шматок білої стіни. Живопис Тетянича є унікальним явищем у просторі українського мистецтва. Позбавлений надмірного почуття «красивості», естетичної «довершеності» та професійної «вправності», він дорівнює кращим зразкам західноєвропейського мистецтва



XX століття, принаймні тим із них, які прагнули досягти глибин колективного несвідомого.

124

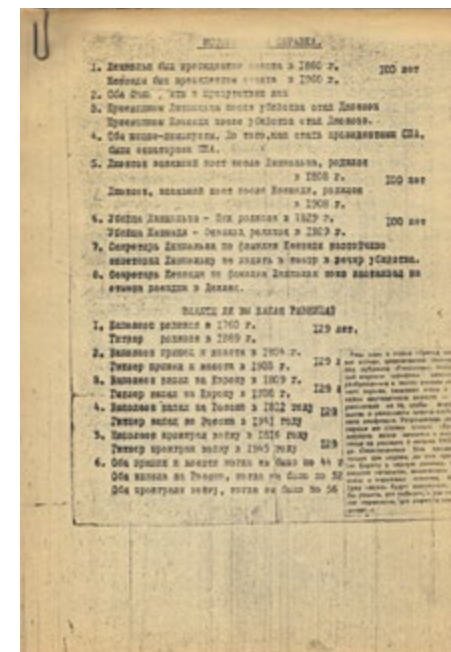
125



29. ФЕДІР ТЕТЯНИЧ З ДРУЖИНОЮ У ЛІКАРНІ. 2007
ПАПІР, КОЛЬОРОВИЙ ДРУК,
20,2 x 28,3

Фотографію зроблено сином художника Богданом-Любомиром 17 лютого 2007 року — у день народження Тетянича. Родина зібралась у лікарняній палаті, щоб розділити з ним радість і біль, зумовлені обставинами. Наступного дня художника не стало. Проникливий документ і чи не останнє фото Тетянича, зроблене за життя художника.

30. ТЕКСТИ
ПАПІР, КОПІЮВАЛЬНИЙ ПОРОШОК.
30 x 21 КОЖНИЙ



Ксерокопії сторінок, заповнених машинописним текстом. Об'єм — 21 аркуш формату А4 (усі аркуші, крім першого, пронумеровані). 3-посеред усіх відомих на сьогодні компіляцій текстів Тетянича, як випадкових, так і укладених самим автором, ця містить найбільш послідовне висвітлення філософської системи художника. На першій сторінці — довідка, у якій розкривається загадкова закономірність і повторюваність окремих історичних подій, їх періодичність та містична залежність від річних циклів. Ця інформація могла бути внесена автором пізніше, про що свідчить відсутність номера на аркуші та певна його окремішність. Головний корпус текстів розміщений на аркушах, що мають порядкові номери від 1 до 20. Визначити його стиль непросто, позаяк у ньому переважають місійні та пророчі візії світоустрою, якими художник ділиться не так з іншими, як із собою, адже він і є все людство: «Я ожившая Земля, как единый неделимый организм, со всеми населяющими меня людьми». І далі: «Есть только сплошная бесконечность частиц, составляющих меня и все. Я не могу жить без воздуха, следовательно он мой орган. Я не могу жить без всей планеты со всем ее населением — следовательно она мое тело. Если погаснет Солнце, я умру — следовательно оно мой орган, если рухнет вселенная — я могущественен, имея такие органы, всемогущ и бесконечен. Я бесконечность. Я все единое тело». Слово «бесконечность», яке зустрічається у цьому тексті, є ключовим у філософії художника і таким, що привідкриває можливість пізнання її головної категорії — Фрипуля. Відкривається ж збірка записом снів, яким художник надає форму легенди чи, радше, притчі (аркуші 1–5). Одна розповідає історію насіння соняшника, що, проростаючи, змінює свою форму, друга — про свідомість, яка, покинувши тіло старої людини, шукає нового прихистку і знаходить його в «старом блоке сараев, огражденных забором повалившимся». Занурюючи ймовірного читача у реальність сновидін, Тетянич намагається його заспокоїти: «Я излечу вас от страха смерти, слушайте...» Безсмертя — друга ключова константа філософії

художника. Вибудовуючи її, він продовжує користуватися стилем, властивим біблійним оповідам, у яких моральний ригоризм поєднується зі спалахами прозоріння, а віра межує з наївністю. Використання релігійних ремінісценцій не є випадковим. Їх автор нагадує середньовічного ересіарха, який сміливо ламає догму традиційного світоустрою і відкриває власний шлях пізнання істини, тож не дивно, що навколо нього гуртувалися учні — прихильники і послідовники нового вчення. Його відмінність від попередників здебільшого полягає у впровадженні до своєї системи численної атрибутики, характерної для епохи кібернетики та космічних звершень. І ще одне суттєве спостереження — художник зосереджує увагу виключно на ідейних підвалинах та висновках своєї філософії, старанно уникаючи практичної сфери (на його сторінках ми, наприклад, не знайдемо жодної згадки про Біотехносферу — важливу складову утопії Тетянича).

31. МАКЕТ КНИГИ «ФЕДІР ТЕТЯНИЧ»

ПАПІР, КОМП'ЮТЕРНИЙ ДРУК,
29,7 × 21 КОЖНИЙ

Роздруковка макета книги, що налічує 34 сторінки. Комп'ютерний набір, макетування та друк здійснені за задумом художника. Упорядковуючи антологію текстів, написаних упродовж кількох десятиліть, Тетянич доповнює її фотографіями та репродукціями окремих творів і рукописів, а також малюнками своїх дітей Богдана-Любомира та Лади. На першій сторінці обкладинки — колаж із фото та назва книги, на останній — також колаж, поверх якого слова «фрипуля», «биотехносфера» та «плащ-палатка-дельтоплан». Як початок і кінець, вони символізують ще й шлях, пройдений художником. Однак, уважно придивившись до цих аркушів, починаємо розуміти

справжній задум Тетянича, який залишається вірним своїй філософії у найменшому прояві буття. Уподібнюючи композиції колажів, він робить тотожними і поняття, носіями яких вони виступають: Федір Тетянич = Фрипуля. Таким чином художник окреслює коло, у якому початок стає кінцем і навпаки, адже він своїми творами «вимальовує в Сонячній системі кінетичне зображення Бублика — ритуального знака древніх віровчень. Цим знаком позначеною Сонячною системою я опрацьовую нашу Галактику. Далі Галактикою — Всесвіт. Всесвітом — всю Нескінченність». Відчуття колоподібного руху Тетянич посилює і нумерацією віршованих текстів, розміщених у зворотному порядку, і довільною орієнтацією таких фундаментальних категорій, як право–ліво, верх–низ (тексти можна читати, повертаючи книгу навколо своєї осі), і загальною симетрією композиції

макета. На аркушах, що межують із «початком» і «кінцем» книги, ми бачимо зображення Біотехносфери на залізничних колесах із розміщеними на її тлі і по колу сентенціями на зразок «Співвітчизники спішать від мене на зустріч з іноземцями. Іноземцям не до них, вони спішать на зустріч з іншопланетянами. Іншопланетяни їх не приймають, вони спішать на зустріч із нескінченністю. Тобто зі мною — із нескінченністю. Я нескінченність. Безмежжя я». На цьому художник закінчує вибудовувати символічне коло-оберіг, у якому розміщує зміст книги. Окрім самобутніх віршів, на особливу увагу заслуговують три тексти 1974 року, адресовані до Спілки художників СРСР — унікальна і смілива на той час спроба реалізації своєї програми у соціальному просторі. Перший («Если тайно подменить музыканту фортепиано...») містить пропозицію уніфікації повсякденного побуту шляхом запровадження комплексних помешкань, другий («Являясь не только художником...») і третій («На заводе художественного стекла...») — ідею створення «заводского самодеятельного театра труда». Остання особливо займала думки Тетянича на початку творчого шляху, однак залишалася, видозмінюючись і узагальнюючись, у полі зору художника і надалі. Програмний текст 1993 року «З дитинства я найбільше любив малювати...», який є своєрідним впровадженням у філософію художника з її неповторною образністю і логікою, передусе справжній проповіді Фрипуля «Все время видел в сознании весь земной шар...». Доповнюють блок прози у книзі притча про каратиста і панка Хведося, котрий ударом долоні розщепив атом і розпочав ланцюгову реакцію, та розповідь художника про обставини створення інсталяції «Кінець кінця світу». Вірші, зібрані й упорядковані автором, заслуговують спеціального дослідження. Зазначимо лише, що у них можна відшукати весь світ (всесвіт) Тетянича, однак, на відміну від інших текстів, викладається він виключно у формі поетичного слова. У цьому — турбота художника про майбутніх читачів, бажання донести свої ідеї до якомога більшого їх числа.



Публікація віршів Тетянича на сторінках міжнародного часопису сучасної літератури «Византийский ангел» (видавець — ПП «Візант»). Поезії надруковані під загальною назвою «Мені самі телепатуйте». Замість коментаря наведемо публікацію у повному обсязі. Форма віршів, зміст і, особливо, настрої, що їх пронизує, дають вичерпне уявлення про явище, назва якому поетика Тетянича.

мені самі телепатуйте
хто стріне вірші (може в снах?)
бо я вже всяку ініціативу
до спілкування з людством
к

и

н

у

в

літній скінчився рай
за ним чвала пора друга
вже не з'являюся до друзів
можливо зрадить й
вірна до сих пір подруга

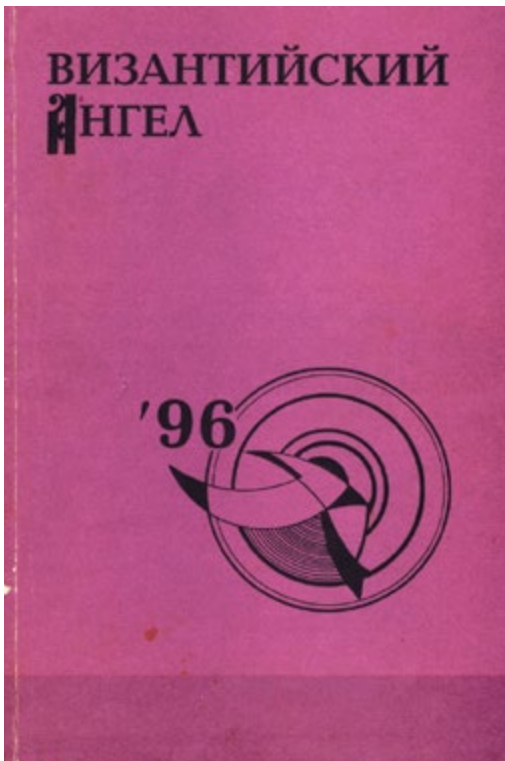
осінь
пора картоплю
з планети вибирати
створю! —
клінічна смерть...
не можу вибратись із хати

може го[р]диня
мене уразила
малюю лише
граю та пісні пишу
а 'мо образивсь я
на людство марно
але нікуди більше не спішу
навіть на невідкладну
операцію в лікарню

33. ЮРІЙ ЗМОРОВИЧ. ФОТОДОКУМЕНТАЦІЯ МАЙСТЕРНІ
ФЕДОРА ТЕТЯНИЧА НА ВУЛИЦІ ПЕРСПЕКТИВНІЙ, 8
У КИЄВІ ТА ХАТИ У СЕЛІ ГІНЦЯХ І ПОЛТАВСЬКОЇ ОБЛАСТІ.
2007.

33_1. Юрій Зморович. Фотодокументація майстерні Федора Тетянича на вулиці Перспективній, 8 у Києві. 2007.

На вулиці Перспективній Тетянич зробив із майстерні тотальну інсталяцію, кожен елемент якої — частина неподільного авторського висловлювання.





33_1/1

Зображення пристінної інсталяції. Важливі складники композиції — великий футляр для бас-балайки і плакат зі словами «ФРИПУЛЬЯ в пространстве жизненной важности». Доповнюють її порожня пляшка, захисна каска, шматок скла, заплямований фарбою та інші речі «життєвої необхідності».



33_1/2

Фрагмент так званої Біотехносфери для домашнього вжитку, розміщений «при вікні», він складається з алюмінієвих профілів, зігнутих колоподібно, до яких прикріплене крісло. На ньому — голова «ідола», вирізана з дерева, шматки картону, заповнені ватою два яйця... Поряд на стіні — етажерка з полицями, що мають трикутну форму. На нижніх полицях етажерки і на підлозі — сміттєподібне звалище предметів.



33_1/3

Фрагмент інсталяції, розміщеної «при стіні», що складається з кількох дерев'яних і металевих конструктивних елементів, наповнених різноманітними об'єктами — папером, одягом, горщиком тощо.



33_1/4

Фотографію Біотехносфери здійснено дещо згори, що дозволяє розгледіти додаткові деталі її конструкції, хистку дерев'яну долівку імпровізованого другого поверху, на якому вона розміщена, та найближче оточення. Біля ніг — традиційна блакитна фольга, звичний стос паперів, перемішаних з іншими матеріалами, та купа порожніх рам — так званих обкладок. При стіні — частина підрамника із залишками ґрунтованого білого полотна на ньому та два плоскі прямокутні предмети, бережно загорнуті у пожовтілу газету і перев'язані мотузкою. З-під стелі звисають предмети, схожі на саморобні пропелери. Межі між об'єктом і навколишнім предметним середовищем розмиті, що робить його органічною частиною інтер'єру майстерні.



33_1/5

Дві полиці зі студії художника, зображені на фотографіях, справляють враження цитати з фільму Пітера Гріневея чи картини Вермера Делфтського, яке досягається як грою світла і живописною гармонією кадру, так і загальною композицією предметів, розміщених на них. Виріб із дикту, шматки скла, коробка від слайд-проектора, ліхтар з червоною тканиною всередині, дека мандоліни, «декоровані» акцентами синьої і зеленої фольги та блакитно-червоною тканиною, що нагадує кольорову гаму прапора Української РСР, створюють складну гру різноманітних фактур, доповнену чи не всіма різновидами паперу, зваленого на верхній полиці.





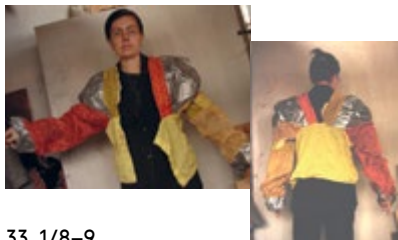
33_1/6

Композиція на стіні в майстерні художника. Основу її утворюють, перетинаючись, три дугоподібні металеві труби, до яких за допомогою гаків із дроту підвішено паперові папки, фрагменти одягу тощо. Окремо до стіни прикріплено сторінки рукопису, пожовклий папірець та палітру зі скла неправильної форми.



33_1/7

Куточок майстерні художника, яка з його волі перетворилася на тотальний твір мистецтва. На фотографії зображено брудний умивальник на тлі блакитної керамічної плитки на стіні. На полицях над умивальником — різноманітні предмети: голова манекена, дитячі іграшки, так звані палітри. Увагу привертають великі штучні квіти насиченого червоного кольору, фрагмент колажу й висохле листя. Пальто, яке повісила Ганна Тетянич, прийшовши в майстерню, теж стає органічною частиною мистецького тіла, а тонкий струмінь води, який ллється з крану, свідчить про те, що воно перебуває у стані перманентного, нескінченного становлення.



33_1/8–9

Фотографії Ганни Тетянич, яка демонструє один зі строїв Федора Тетянича.



33_1/10

Об'єкт із керамічною винною пляшкою, оздобленою імітацією плетива і двома рельєфами із зображеннями виноградного листя та святого на повен зріст. Пляшка стоїть у металевому предметі невизначеного походження, пофарбованому і декорованому художником «під кераміку». Його великі напівовальні отвори повторюють форму головного рельєфу на пляшці. Композицію доповнюють кольорові акценти вгорі (жовто-блакитне навершя, виконане з кільця й половинки упакування кіндер-сюрпризу) та збоку (маленька штучна троянда).



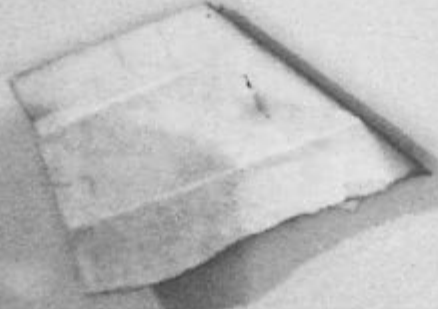
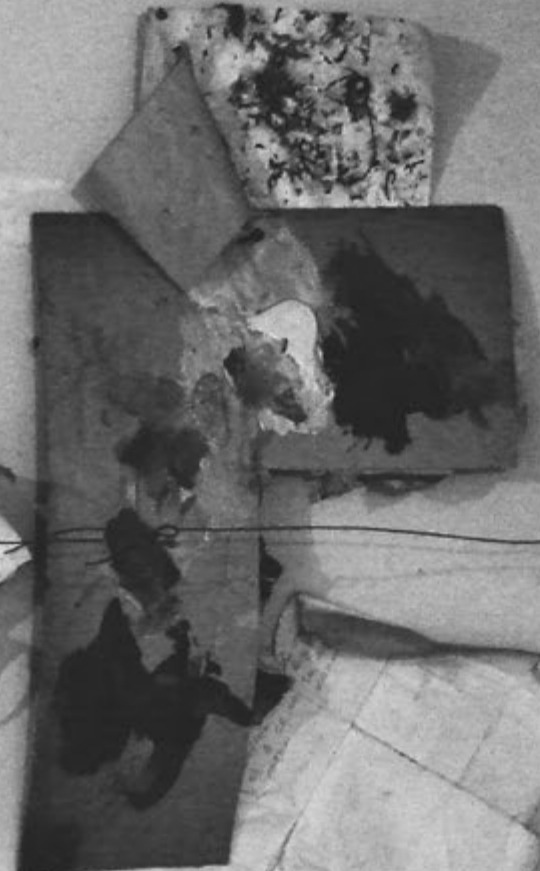
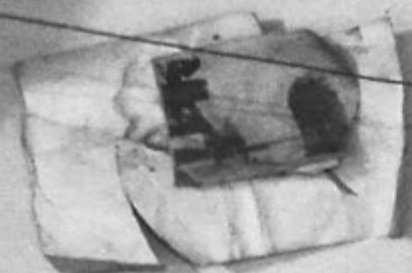
33_1/11

Взуття Тетянича, препароване й відповідно оздоблене, яке він використовував у своїх програмних карнавальних-бурлескних виходах.



33_1/12

Фрагмент живописного об'єкта, що імітує сегмент «обшивки» Біотехносфери. Виконаний гуашевими фарбами на пакувальному папері в натуральний розмір, автор використав його 1984 року при будівництві однієї з моделей Біотехносфери.



686
07
7920



138

139

33_1/13

Портрет батька, виконаний у техніці чеканки, особливо популярній у 1960–1970-х роках, коли її широко застосовували в декоративно-монументальному мистецтві, наочній агітації, сувенірній продукції.



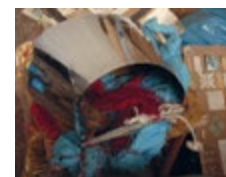
33_1/14

Настінна композиція, що складається з ретельно підібраних і старанно згрупованих об'єктів, серед яких слід виділити сторінку з журналу мод, фрагмент палітри, журнальні чи газетні вирізки із зображенням порту і сцени з прапором, листок із рукописним текстом. Перетинають її дві діагоналі — дроту, який тягнеться від цвяха поверх композиції, та ламана лінія тріщини на стіні. У нижньому правому кутку — настінний напис «666 O I».



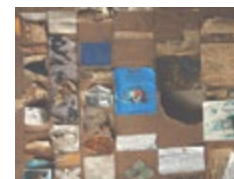
33_1/15

Живописний об'єкт, який демонструє Ганна Тетянич, складається з двох частин, які разом утворюють форму видовженого догори гострого трикутника. На нижній — традиційне зображення куточка природи зі стежкою, яка в'ється вздовж тину, і високими деревами на передньому та будинками, ставком і пагорбом на задньому планах. Зображення верхньої частини об'єкта, яка, на перший погляд, розвиває мотив нижньої, зазнало помітної трансформації, що додає об'єкту композиційного напруження і внутрішнього неспокою.



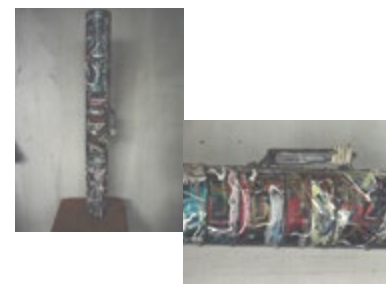
33_1/16

Зображення фрагмента «одягу» Тетянича — металевого циліндра, наповненого плетивом ниток блакитного і темно-червоного кольорів.



33_1/17

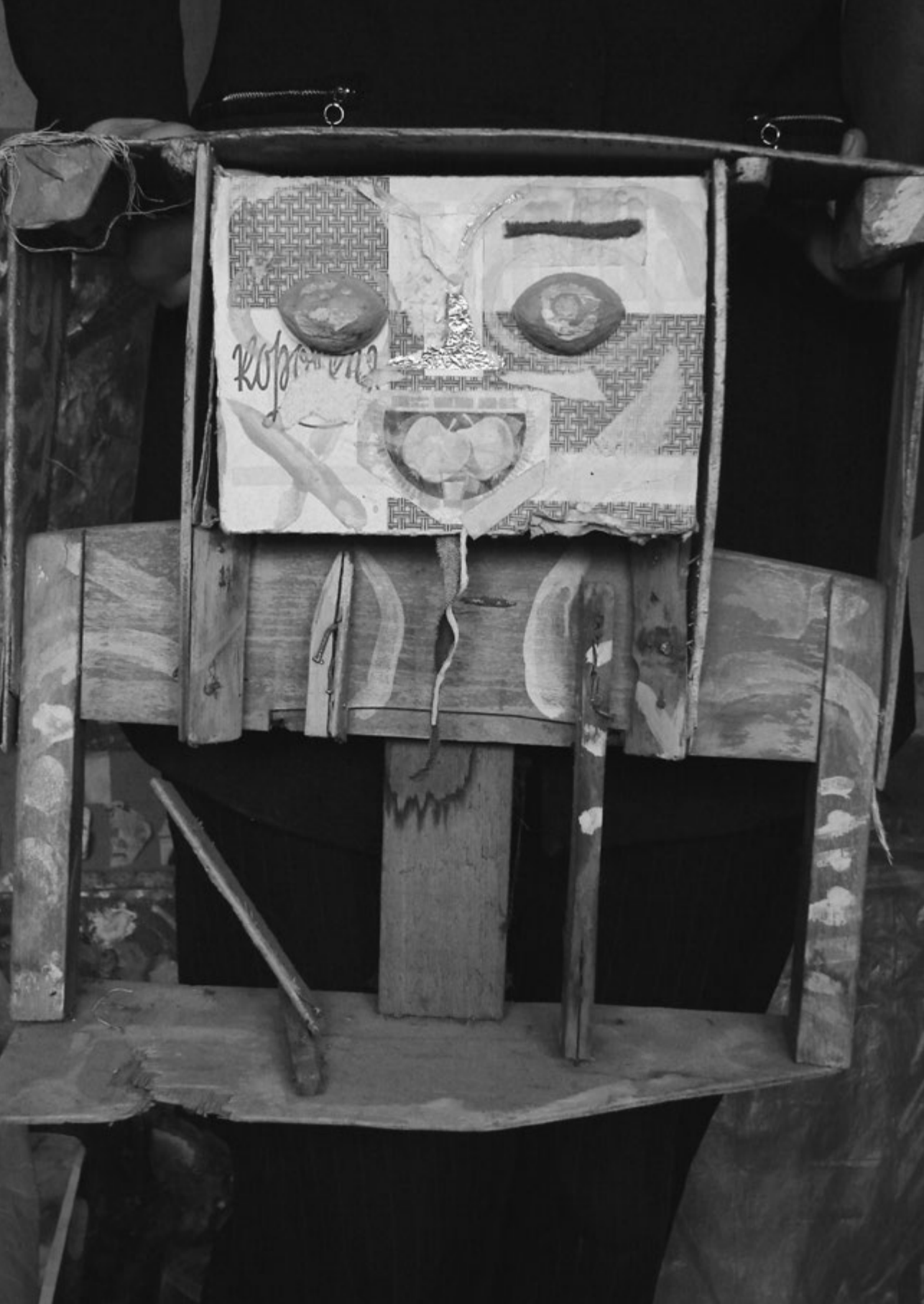
Класичний тетяничівський колаж, виконаний на шматку ДВП. Його елементи становлять своєрідний реєстр матеріалів, що їх художник, звертаючись до колажу, використовував особливо часто.



33_1/18–19

Живописний об'єкт, основою якого став тубус — циліндричний футляр для зберігання великих аркушів паперу, згорнутих у рулон.





33_1/20

У відкриту прямокутну форму, виконану зі шматків дикту і дерева, художник вписує образ жінки — тетяничівський еталон краси і привабливості. Її обличчя — шмат пакувального картону, очі — дві половинки горіха, ніс — клаптик фольги, рот — етикетка від яблучного соку, а тіло утворено з верхньої частини спинки крісла. Використання пастельних напівпрозорих тонів у моделюванні обличчя і тіла посилює загальне враження від образу, створеного художником.



33_1/21

Фрагмент інтер'єру майстерні художника. Перед нами полиця, застелена шпалерою і газетою. На ній безліч дрібних предметів: дерев'яні заготовки, пилка, олівець, квитки до Київського палацу спорту, обгортки від цукерок, пакунок невідомого призначення. Над усім панують два живописні об'єкти — дуже пошкоджена композиція з постаттю жінки, виконана олією на картоні, та композиція із заводськими трубами, «одягнута» в розкішно розписану художником широкую раму.



33_1/22

Зображення так званого ритуального об'єкта, що його художник міг використовувати під час своїх програмно-показових проходів Андріївським узвозом чи за інших обставин. Складається зі шматка пластику, вирізаного підковоподібно, до якого прив'язано металеву банку разового використання з-під тоніку, вкриту іржею накривку, гофровану пластикову й алюмінієву трубки, пляшечку, жмут ниток. Торкаючись одне одного, вони повинні утворювати шумові ефекти на зразок тих, якими городні опудала лякають птахів. Генеза цих нехитрих пристроїв — ритуальні предмети народів, які сповідують первісні вірування.



У Гінцях художник розписав інтер'єр та оздобив екстер'єр хати-мазанки (у центральних областях України сільські хати зсередини не штукатурились, лише замазувались глиною нерівності, стіни білилися крейдою), а також навколишні господарські будівлі, тим самим перетворивши хату та її оточення на мистецький об'єкт.



33_2/1



33_2/2

Хата в Гінцях — об'єкт, кожний фрагмент якого — частина тотального мистецького висловлювання Тетянича, ілюстрація тези, згідно з якою вся «планета Земля прикріплена до полотна» художника.



33_2/3



33_2/4



У своїй документації Юрій Зморочич зафіксував прижиттєвий приватний простір художника Федора Тетянич, у практиці якого неможливо виокремити художнє і нехудожнє.

У розписах хати у селі Гінцях Тетянич продовжує українську селянську традицію розмальовувати хати, що розквітла в козацьку добу і тривала до середини, а в поодиноких випадках і до кінця ХХ століття. Звертаючись до неї, художник використовував у своїх композиціях головно лінію, подекуди доповнену делікатними напівпрозорими кольоровими плямами. Так він не тільки не порушував архітектуру основи, а й усіляко підкреслював її, роблячи головним чинником зображення біловохристе тло стіни. Традиційними залишалися кольори, які коливаються навколо натуральних відтінків блакиті, зелені й вохри з акцентами червоного і чорного. Трапляються навіть вусаті типи з «оселдцями» та дівочі голівки.

Оснóву всіх композицій «гінцівського ансамблю» становлять так звані лики. Їхня нав'язлива присутність і характерна виразність примушують згадати найкращі зразки мистецтва ар брют, а розписи Тетянич розцінювати як його вітчизняний різновид. Межуючи з наївом, вони вкотре підкреслюють витoki образності у творчості художника.

Тетянич створив універсальну філософію життя і творчості, активно пропагуючи свої ідеї. У 1970-х роках перебувати поза системою стало свідомим вибором людей неординарних, мислячих і гідних. Це додавало сил, натхнення, допомагало долати перешкоди. Зміна суспільної парадигми наприкінці ХХ століття внесла суттєві поправки у цей, як виявилось згодом, штучний статус-кво, змушуючи більшість цих людей пересвідчитися в умовності фундаментальних засад, якими вони керувалися. Тетянич глибоко відчував невідповідність між своєю утопією та новою реальністю і, ймовірно, страждав від цього, приховуючи цей стан насамперед від самого себе. За його бравурними маршами Андріївським узвозом і напускною легкістю, заграванням із масмедіа і прагненням хоч якогось публічного визнання крилися притлумлений сум нерозуміння і безпорадності, підсилені усвідомленням минулості та страхом перед старінням і смертю, який став темою багатьох віршів Тетянича останніх років. Чим іще пояснити суперечливе відчуття незручності і внутрішнього дискомфорту, яке супроводжувало окремі його мистецькі жести, наприклад, спробу провести показову екскурсію по виставці «Перша колекція»² чи випробування себе побутовою і духовною аскезою?



² Виставка сучасного українського мистецтва (куратор Олександр Соловйов), що проходила у Центральному будинку художника, Київ, з 21 листопада по 5 грудня 2003 року за підтримки Віктора Пінчука. Виставку було заплановано як основу для формування колекції майбутнього музею сучасного мистецтва в Україні.



ДОДАТКИ



ДОДАТКИ

Федір Тетянич. Біографія

156

157

1942.02.17

Народився в селі Княжичах, Броварського району, Київської області.

1959–1960

Навчався у Київському училищі прикладного мистецтва (знаходилося на території Києво-Печерської Лаври, нині має назву Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука).

1960

Кидає навчання та їде до міста Броварів, де рік працює у районному будинку культури художником.

1961–1966

Навчався у Київському державному художньому інституті на живописному (пізніше художньо-педагогічному) факультеті. Викладачі — Вілен Чеканюк та Сергій Подерв'янський.

1966

Направлений на роботу в архітектурне ОКБ–2 інституту УкрГіпроМіськГаз як художник-монументаліст.

1967

Направлений на роботу в монументальний цех Київського художнього творчо-виробничого комбінату на посаду художника-автора.

1973

Вступив до Спілки художників Української РСР.

1989

Брав участь у спектаклі «О-О-И. Чорнобиль» Богдана Жолдака, присвяченому чорнобильській трагедії.

1993

Створив і очолив «Академію диваків», яка протестувала проти сірості в житті й мистецтві, песимізму, байдужості та грубощів.

2007.02.18

Помер у місті Києві.

1. Апологія. Екзистенціально-полілогічний аконцептуальний проект Кур'єр-муз: маніфести, декларації, монологи / ред. Сергій Васильєв. — Київ, 1996. — 16 с.
2. Бердник-Сокоринська В. Три спогади про Федора «Фрипулю» // Українське слово. — 2009. — № 40 (7–13 жовтня). — С. 16.
3. Вишеславський Г. Постмодерністські тенденції у сучасному візуальному мистецтві України кінця 1980-х — початку 1990-х рр. / Гліб Вишеславський // Сучасне мистецтво: наук. збірник / Інститут сучасного мистецтва АМУ. — Х.: Акта, 2007. — Вип. 4. — С. 93–146.
4. Глибчук У. Лучше быть головой у рыбы, чем хвостом у льва // Зеркало недели. — 2004. — № 24. — С. 12.
5. Десятерик Д. Всесвіт Фріпуля [Електронний ресурс] / Дмитро Десятерик // День. — 2004. — № 40. — Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/vsesvit-fripulya>.
6. Жмурко Т. Александр Дирдовский: «Нам нужно было сопротивляться, чтобы не превратиться в советских идиотиков» [Електронний ресурс] // KORYDOR. — 2017. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/dir dovskij-fripulia.html>.
7. Жмурко Т. На партсобрании в костюме из фольги: Жизнь-перформанс Федора Тетяныча [Електронний ресурс] / Таня Жмурко // Bird in Flight. — 2017. — Режим доступу: https://birdinflight.com/ru/pochemu_eto_shedevr/20170720-fripulya.html.
8. Захожа Г. Фрипуля: ходяча інсталяція // Політика і культура. — 2004. — № 7. — С. 40–41.
9. Інша історія. Мистецтво Києва од відлиги до перебудови: каталог виставки / НХМУ, аукціонний дім «Дукат»; вступ. ст. Г. Складенко. — Київ, 2016. — 176 с.: іл.
10. Кадан Н., Лейдерман Ю. Прищур музея [Електронний ресурс] // Prostory. — 2017. — Режим доступу: <https://prostory.net.ua/ua/praktyka/42-pryshchur-muzeia>.
11. Кочубинская Т. Интервью с Валерием Сахаруком [Електронний ресурс] // KORYDOR. — 2017. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/valerij-saharuk-vystavka-drugogo-tetianycha.html>.
12. Кочубинская Т., Жмурко Т. Интервью с Юрием Зморевичем [Електронний ресурс] // KORYDOR. — 2017. — Режим доступу: <http://www.korydor.in.ua/ua/voices/yurij-zmorovich-tetianych-i-joho-chasy.html>.

13. Кручик И. Так говорил Фрипуля [Електронний ресурс] // Антиквар. — 2010. — № 10. — Режим доступу: http://antikvar.ua/tak-govoril-fripulya/ .
14. Михайлова О. Актор мистецтва // АртАнія. — 2009. — № 4. — С. 71.
15. Моляр Є. Радянська монументалістика: предмет декомунізації чи урбан-айдентика [Електронний ресурс] / Євгенія Моляр // Mistosite. — 2016. — Режим доступу: https://mistosite.org.ua/ru/articles/radianska-monumentalistyka-predmet-dekomunizatsii-chy-urban-aidentyka .
16. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України: у 2-х кн. — К.: Інтертехнологія, 2006. — Кн. 2. — 656 с.
17. Носко К. Самого лише безсмертя не вистачить [Електронний ресурс] / Катя Носко // PROSTORY. — 2017. — Режим доступу: https://prostory.net.ua/ua/krytyka/240-samoho-lyshe-bezsmertia-ne-vystachyt .
18. Ременяка О. Об'єкт у просторі мистецтва // Сучасне мистецтво: наук. зб. / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К.: Фенікс, 2010. — Вип. VII. — 368 с.: іл. — С. 197–208.
19. Сахарук В. Малевич/Тетянич. Полетіли/В. Сахарук, Г. Склярєнко // Галерея. — 2003. — С. 12–13.
20. Сидор-Гібелінда О. Незалежні митці: кін. 1980-х — початок ХХІ ст. Федір Тетянич // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. / редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін.; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України: у 2-х кн. — К.: Інтертехнологія, 2006. — Кн. 2. — 656 с.: іл. — С. 559–562.
21. Склярєнко Г. Пунктир концептуалізму: До картини українського мистецтва другої половини ХХ сторіччя // Сучасне мистецтво: наук. зб. / Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України. — К.: Фенікс, 2010. — Вип. VII. — 368 с.: іл. — С. 209–230.
22. Склярєнко Г. Фрипуля — это бесконечность... // Курьер Муз. — К., 1993. — № 6–7.
23. Склярєнко Г. Федір Тетянич: останній політ / Галина Склярєнко // Образотворче мистецтво. — 2007. — № 4. — С. 14–17.
24. Склярєнко Г. Художник Федір Тетянич: між небом і землею // Fine Art. — 2008. — № 5. — С. 34–39.

25. Тетянич Ф. Федір Тетянич: «Мені самі телепатуйте...» // Византийский ангел: международный журнал современной литературы. — К., 1996. — № 2. — С. 14.
26. Українське МалАРТство 1960–1980-х років. — Київ–Одеса: Мамменс Богткріккері А/С, 1990. — 141 с.
27. Федір Тетянич. — К.: Б. в., 2009. — 32 с.
28. Фрипуля — мій вічний дім, моє нескінченне тіло. Частина I // АртАнія: альманах. — Київ, 2009. — № 9. — С. 62–69.
29. Фрипуля — мій вічний дім, моє нескінченне тіло. Частина II // АртАнія: альманах. — Київ, 2010. — № 3. — С. 62–69.

01/ Фрипуля пише літопис. Кін. 1970-х — 1980-ті. Папір, акварель, туш, олівець, колаж. 29,7 × 21 см. Надано родиною художника.

02/ Федір Тетянич у дитинстві з родиною (зліва направо: брат Іван, мати Тетяна Михайлівна, сестра Галина, Федір Тетянич). 1945. Аналоговий чорно-білий друк. Надано родиною художника.

03/ Кошовий отаман Війська Запорізького Іван Сірко. 1966. Полотно, олія. 180 × 250 см. Надано Національним художнім музеєм України.

04/ Знак «Радгосп ім. Щорса». 1966–1967. Село Княжичі, Київська область. Метал. Висота 6 м. Не зберігся. Надано родиною художника.

05/ Федір Тетянич (ліворуч) із невідомим на фоні роботи «Музика». 1971. Інтер'єр палацу молоді «Ровесник», Київ. Цемент, карбування по алюмінію. 6 × 26 м. Автор фотографії невідомий. Надано родиною художника.

06/ Весняні квіти. 1971. Екстер'єр палацу молоді «Ровесник», Київ. Карбування по алюмінію. 1,2 × 4 м. Архівна фотографія. Автор фотографії невідомий. Надано родиною художника.

07/ Музика. 1971. Інтер'єр палацу молоді «Ровесник», Київ. Цемент, карбування по алюмінію. 6 × 26 м. Архівна фотографія. Автор фотографії невідомий. Надано родиною художника.

08/ Складуви. 1974. Вестибюль Київського заводу художнього скла. Мозаїчне панно. 3 × 14 м. Автор фотографії невідомий. Надано родиною художника.

09/ Без назви. 1976. Смальтова мозаїка. Фрагмент. Фасад торговельного центру. Дарницький бульвар, 23, Київ. Автор фотографії Євген Нікіфоров. 25 квітня 2016.

10/ Картка персонального обліку члена Співки художників СРСР Федора Тетянича. 1973. Надано родиною художника.

11/ Без назви. 1976. Смальтова мозаїка. Фрагмент. Фасад торговельного центру. Дарницький бульвар, 23, Київ. Автор фотографії Євген Нікіфоров. 25 квітня 2016.

12/ Біотехносфера. 1980-ті. Металева конструкція на коліях. Місто Попасна, Луганська область. Не збереглася. Надано родиною художника.

13/ Схеми Біотехносфери. 1970-ті. Креслення на папері. Фрагмент. 59,4 × 84,1 см. Виконавець: архітектор Марія Палій-Стройванс. Надано родиною художника.

14/ Федір Тетянич біля Біотехносфери. 1980-ті. Село Княжичі, Броварський район, Київська область. Інсталяція, дерево, відходні та знайдені матеріали. Діаметр 2,4 м. Надано родиною художника.

15/ Біотехносфера. 1980-ті. Металева конструкція на колесах. Місто Попасна, Луганська область. Надано родиною художника.

16/ Із серії «Портрети». 1980-ті. Дерево, кісточки від вишень або черешень, папір, дріт, блістер від пігулок, прищипки. 50 × 35 см. Надано родиною художника.

17/ Дипломат Фрипуля. 1970-ті. Знайдений дипломат, метал, папір, фрагменти друкарської машинки, антена, колаж. 39 × 50 × 12 см. Надано родиною художника.

18/ Біотехносфера. Місто безсмертних людей. 1989. Львівська площа, Київ. Перформанс із використанням інсталяції «Біотехносфера». Надано родиною художника.

19/ Ескіз проекту пам'ятника на Майдані Незалежності. 1993–1994. Картон, колаж, журнальні вирізки, білила. 79 × 100,5 см. Надано родиною художника.

20/ Без назви (Колаж на тему Біотехносфери). 1980-ті. Картон, колаж. 84 × 60 см. Надано родиною художника.

21/ Біотехносфера. 1984. Оформлення в'їзного знаку. Село Перемога, Київська область. Інсталяція, металева конструкція, скло, вторинні матеріали. Архівна фотографія. Автор фотографії невідомий. Діаметр 2,4 м. Надано родиною художника.

22/ Ера Фрипуля. 1988. Папір на картоні, темпера. 60 × 84 см. Надано родиною художника.

23/ Ескіз Біотехносфери на колесах. 1980-ті. Папір, олівець. 29,7 × 21 см. Надано родиною художника.

164

165

24/ Із серії «Біотехносфери. Міста майбутнього». Кін. 1970-х — поч. 1980-х. Папір, акварель, гуаш. 29,7 × 21 см. Надано родиною художника.

25/ Із серії «Біотехносфери. Міста майбутнього». Кін. 1970-х — поч. 1980-х. Папір, акварель, гуаш. 29,7 × 21 см. Надано родиною художника.

26/ Із серії «Біотехносфери. Міста майбутнього». Кін. 1970-х — поч. 1980-х. Папір, акварель, гуаш. 29,7 × 21 см. Надано родиною художника.

27/ Із серії «Біотехносфери. Міста майбутнього». Кін. 1970-х — поч. 1980-х. Папір, акварель, гуаш. 29,7 × 21 см. Надано родиною художника.

28/ Три козаки. Федір Тетянич із власною картиною «Козаки справляють тризну на могилі» (1970-ті. Полотно, олія). 1980-ті. Перформанс. Надано родиною художника.

29/ Історія України. 1966. Полотно, олія. 207 × 291 см. Надано Музеєм сучасного мистецтва України.

30/ Містерія гетьмана Богдана Хмельницького (створено разом з дружиною Ганною Тетянич та дітьми Ладою і Богданом-Любомиром). 1970-ті — 2006. Полотно, олія. 200 × 280 см. Надано родиною художника.

31/ Всесвіт – Нескінченність. 1970-ті. Полотно, олія. 150 × 250 см. Надано родиною художника.

32/ Людина – Всесвіт – Нескінченність. 1980-ті. Папір, колаж, гуаш, білила, вирізки із журналів, газет, фотопапір, земля. 83,5 × 24,5 см. Надано Національним художнім музеєм України.

33/ Без назви. 1970-ті. Картон, колаж, гуаш, білила, вирізки з журналів. 85 × 120 см (складається з двох частин, розмір кожної: 85 × 60 см). Надано родиною художника.

34/ Без назви. Кін. 1970-х — поч. 1980-х. Сторінка з підручника, туш, гуаш. 19,9 × 12,7 см. Надано родиною художника.

35/ Модуль для пересування. 1990-ті. Ксерокопія, колаж. 29,7 × 42 см. Надано родиною художника.

36/ Кефірна жінка. 1980-ті. Картон, папір, вирізка з газети, пакети від кефіру, шкаралупи від грецького горіха. Висота – 63 см. Надано родиною художника.

37/ Образ. 1986. Полотно, фольга від молока та цукерок, золота фарба, олівець. 57 × 47 см. Надано родиною художника.

38/ Розпис інтер'єру селянської хати. Село Гінці, Полтавська область. 1986–1987. Авторка фотографії Ганна Тетянич. Надано родиною художника.

39/ «Не смейтесь над творением моим!» Рік невідомий. Авторська книжка, с. 1 з присвятою Федору Тетяничу. Папір, друк, олівець. 6 аркушів. 20 × 14 см. Надано родиною художника.

40/ Федір Тетянич під час перформансу на Андріївському узвозі. Київ. 1980-ті. Надано родиною художника.

41/1/ Авторська книжка «Я знаю, що є особи...», с. 3. 1980-ті. Папір, обгортка від цукерки, фрагмент квитка на місцевий транспорт, олівець. 7 аркушів. 20 × 17 см. Надано родиною художника.

41/2/ Авторська книжка «Я знаю, що є особи...», с. 5. 1980-ті. Папір, обгортка від цукерки, фрагмент квитка на місцевий транспорт, олівець. 7 аркушів. 20 × 17 см. Надано родиною художника.

42/ Без назви. Кін. 1970-х. Папір, монотипія, олівець. 19 × 13 см. Надано родиною художника.

43/ Без назви. Кін. 1970-х. Папір, монотипія, олівець. 19 × 13 см. Надано родиною художника.

44/ Федір Тетянич монтує інсталяцію на Андріївському узвозі, Київ. Кін. 1980-х. Чорно-біла фотографія. Автор фотографії невідомий. Надано родиною художника.

45/ Без назви. Кін. 1970-х. Папір, монотипія, олівець. 19 × 13 см. Надано родиною художника.

46/ Плакат «Фрипуля у просторі...». Типографський друк. 59,4 × 84,1 см. Надано родиною художника.

47/ Автопортрет. 1980-ті. Газетні вирізки, дріт, шнур, дерево, тканина, клей, колаж. 16,4 × 7 см. Надано родиною художника.

166

167

48/ Експозиція виставки «Федір Тетянич. Канон Фрипуля». PinchukArtCentre, Київ. 2017. Надано PinchukArtCentre. Автор фотографії Сергій Іллін.

49/ Експозиція виставки «Федір Тетянич. Канон Фрипуля». PinchukArtCentre, Київ. 2017. Надано PinchukArtCentre. Автор фотографії Сергій Іллін.

50/ Григорій Сковорода. Середина 1970-х. Папір, змішана техніка. 14 × 33,5 см. Надано родиною художника.

51/ Стефка Цап. 1980–1990-ті. Штучна мішквина, скотч, дріт, пластик, метал. 41 × 57 см. Надано родиною художника.

52/ У майстерні на вулиці Перспективній, 8, Київ. 1970-ті. Аналоговий чорно-білий друк. Надано родиною художника.

53/ Експозиція виставки «Федір Тетянич. Канон Фрипуля». PinchukArtCentre, Київ. 2017. Надано PinchukArtCentre. Автор фотографії Сергій Іллін.

54/ Експозиція виставки «Федір Тетянич. Канон Фрипуля». PinchukArtCentre, Київ. 2017. Надано PinchukArtCentre. Автор фотографії Сергій Іллін.

55/ «Я відчував політ...». Авторська книжка, с. 1. Рік невідомий. Папір, фломастер, олівець, вирізки з газет, прошита нитками. 14 аркушів. 20 × 13 см

Це незалежна приватна міжнародна благодійна організація, яка базується в Україні. Фонд був створений 2006 року бізнесменом і філантропом Віктором Пінчуком з метою надання можливості новим поколінням змінити країну та світ. Для її реалізації Фонд розробляє проекти та розбудовує партнерства як в Україні, так і поза її межами. З 2006 року у трансформацію України Фондом було інвестовано понад 153 млн доларів США.

Серед проектів Фонду Віктора Пінчука: всеукраїнська мережа центрів допомоги новонародженим «Колиски надії»; найбільша в Україні приватна стипендіальна програма «Завтра.UA»; стипендіальна програма з навчання за кордоном для українських студентів «Всесвітні студії»; Veteran Hub — перший відкритий простір для ветеранів та громадських організацій, що працюють у сфері ветеранських справ; PinchukArtCentre — найдинамічніший арт-центр в Україні та східноєвропейському регіоні, що надає вільний доступ до сучасного мистецтва, аби надихати молоде покоління мислити по-новому. Фонд підтримує міжнародну мережу YES (Ялтинська європейська стратегія) — провідний форум, де обговорюється європейське майбутнє України в глобальному контексті.

Фонд підтримує краудфандингову платформу dobro.ua, покликану сприяти розвитку благодійності в українському суспільстві. Він є членом Українського форуму грантодавців. Фонд співпрацює з Атлантичною радою, Інститутом Брукінгса, Інститутом глобальних змін Тоні Блера, Радою з міжнародних відносин, Фондом Amicus Europe та іншими неурядовими організаціями.

PinchukArtCentre був заснований у вересні 2006 року бізнесменом і філантропом Віктором Пінчуком. Арт-центр є одним з найбільших і найдинамічніших приватних центрів сучасного мистецтва в Центральній і Східній Європі. PinchukArtCentre став міжнародним хабом сучасного мистецтва, що розвиває українську арт-сцену і генерує критичний публічний дискурс для суспільства в цілому. За час існування арт-центр відвідали понад 3 мільйони осіб.

Вже 15 років PinchukArtCentre створює можливості для вільного доступу до нових ідей, оцінок та емоцій. Його програма виставок досліджує національну ідентичність у контексті міжнародних викликів. Він залучає громадськість до динамічного діалогу через цілу низку освітніх та публічних заходів.

У 2016 році PinchukArtCentre заснував Дослідницьку платформу — новаторський проект, метою якого є створення живого архіву українського мистецтва від початку 1980-х років до сьогодні. Результати досліджень постійно представляються громадськості в рамках виставок, публікацій та дискусій.

Водночас арт-центр інвестує в майбутнє покоління, надаючи премії молодим художникам і художницям до 35 років — Future Generation Art Prize та Премію PinchukArtCentre, які перетворили інституцію на провідний центр для найкращих молодих митців і мисткинь з усього світу, а також створили можливості для розвитку нового покоління в Україні.

PinchukArtCentre розташований у старовинному архітектурному ансамблі Бессарабського кварталу, який був відреставрований на початку XXI століття. Архітектурний проект та дизайн внутрішнього простору були розроблені французьким архітектором Філіпом Кіамбареттою. На сьогоднішній день арт-центр займає 6 поверхів, об'єднуючи виставкові зали на чотирьох поверхах, бібліотеку, освітню кімнату, книжковий магазин, зал video-lounge та кафе. Загальна площа арт-центру становить понад 3000 м².

Дослідницька платформа — відкритий майданчик для мислення, досліджень і діалогу, заснований при PinchukArtCentre у лютому 2016 року, який займається сучасним українським мистецтвом та поєднує дослідження з виставковими й освітніми проектами.

Дослідницька платформа стала одним із найбільших центрів вивчення сучасного українського мистецтва. Завдяки інституційній співпраці й підтримці приватних осіб, які жертвували особисті архіви та ділилися маловідомою інформацією, тут накопичено великий масив матеріалів.

Завдання Дослідницької платформи — зберегти, каталогізувати і переосмислити зібрану інформацію. Це академічний проект, покликаний створити живий архів українського сучасного мистецтва від початку 1980-х років і до наших днів. Команда Дослідницької платформи вивчає широкий інституційний і особистий контекст мистецьких практик в Україні та закладає підвалини для дальшого аналізу поколіннєвих змін. Цей підхід заохочує до нових інтерпретацій і перепрочитання новітньої історії українського мистецтва.

Дослідницька платформа відкрита для партнерства в Україні та поза нею, для обміну знаннями й досвідом у царині українського мистецтва та архівування.

Арт-директор

Бйорн Гельдхоф

Керівниця публічних програм

Ольга Шишлова

Менеджерки проєктів

Оксана Підварко

Марина Кирилюк

Запрошений куратор

Дослідницької платформи

Костянтин Дорошенко

Молодші кураторки

Дар'я Шевцова

Олександра Погребняк

Дослідниці

Галина Глеба

Леся Кульчинська

Директорка з комунікацій

Наталія Вовк

PR-менеджерка

Леся Мельничук

Фахівчині рецепції

Дарина Доброхотова

Нечай Марина

Ольга Станіславська

Виконавчий директор

Дмитро Логвин

Керівниця Дослідницької платформи

Ксенія Малих

Технічний директор

Ігор Стефанович

Головний інженер

Олександр Черних

Технічні менеджери

Валентин Шкоркин

Леонід Долгов

Менеджер обслуговування будівлі

Артем Радіонов

Кураторка публічних програм,

дослідниця

Катерина Яковленко

Менеджерка координаторів взаємодії

Анна Пустовіт

Координатор взаємодії

Іван Бальвас

Архівістка

Катерина Лазаревич

Керівниця управління комунікацій

благодійних проєктів

Надія Ватульова

Керівник digital-комунікацій

Михайло Петях

Фінансова менеджерка

Олена Разіна

Головна бухгалтерка

Людмила Стеля

Бухгалтерка

Вікторія Дяк

Федір Тетянич. Фрипуля. — К. : Антиквар, 2021. — 176 с.

ISBN 978-617-7285-45-7

Підписано до друку 20.12.2021

Формат 70 × 100/16

Папір Arctic Volume White

Гарнітура Gerbera

Друк офсетний

Надруковано за підтримки:

Dukat Art Foundation

Grunyov Art Collection

Stedley Art Foundation

Галерея Imagine Point

Ірина та Петер Фітце