

Самого лише безсмертя не вистачить

[«Федір Тетянич. Канон Фрипуля»](#) – одна з подій 2017 року, присвячених творчості Федора (Феодосія) Костянтиновича Тетянича (1942-2007). Специфікою кожної (серед цих подій також були виставка живопису Тетянича в галереї «Дукат», дарування картини «Кошовий отаман Іван Сірко» Національному Художньому Музею України та невелика супровідна експозиція) стала «ювілейна» меморіальність та фрагментарний характер. Кожна з них присвячена певному аспекту творчості Тетянича, вказуючи на дотеперішню відсутність комплексного показу цього надзвичайно складного художнього явища. Водночас ці не залежні одна від одної ініціативи роблять видимими можливі контури такої репрезентації.



Подекуди раптова подія здатна змінити весь плін життя. Федір Тетянич вказує на таку подію у власній біографії: «Завдяки зламаній лівій нозі в дитинстві я став художником». Досвід травми наче обумовлює організацію нової форми для подальшого існування і приводить до переходу, що його письменник Аркадій Ровнер назвав би «пригадуванням себе». Це своєрідний вихід за межі «гіпнотичних умов життя: вулиця, квартира, соціальна роль»,

зустріч із «космосом, що леденить душу» та спроможність «побачити себе в розширеному просторі та часі» [1]. Мислення себе-як-іншого, у поєднанні з відчуттям винятковості, яке Тетянич несе в собі як особливу силу, – веде художника за горизонт суспільних норм впродовж функціонування та згортання радянського проекту. Однак перейти загальноприйнятну межу в контексті другої половини ХХ століття в СРСР значить потрапити в зону ризику. Візьмемо до уваги низку подій, наприклад 1974-го, коли в один і той самий рік члени ЦК узгоджують між собою міру покарання для Солженіцина за Нобелівську премію, ув'язнений Параджанов пише листи родині, а Тетянич надсилає у Союз Художників пропозицію реалізувати проект «Театр-завод». Імовірно, про всі ці події (і не лише про них) Тетянич міг знати. Тож складається враження, що художник свідомо ступає туди, де стежка звужується, і суне в тому напрямку, де попутників меншає.

«Вважаю усе своє життя одним суцільним перформансом», – пише в одному зі своїх програмних текстів художник. І справді: архівні матеріали, спогади сучасників та міфологія навколо фігури Тетянича окреслюють певну поведінкову модель, багаторічну й послідовну маніфестацію власної програми – закріпленої і в текстах художника. Частина з них і стала основою для [виставки «Федір Тетянич. Канон Фрипуля» під кураторством Валерія Сахарука в межах Дослідницької платформи PinchukArtCentre](#).



Прочитання експозиції у випадку цієї виставки буквально – на стінах трьох залів послідовно розміщені віршовані тексти Тетянича. Вони були написані впродовж кількох десятиліть та згодом змакетовані художником для каталога [2]. Нумерацію текстів у публікації порушено та представлено у зворотньому напрямку. Експозиційна розповідь, побудована на цих

текстах (двох канонах, перший з яких вміщує 19 текстів на білому тлі, а другий – 73 на чорному), наслідую цю логіку. Тимчасом як прийом «чорно-білої образності», за словами куратора, дозволяє розмежувати «канони» за їхнім «настроєм». Однак вдалим цей прийом виявляється ще й тому, що обумовлює виникнення додаткового діалогу, адже антонімічні пари трапляються й у самих віршах. Серед них: *«розумних переконую, а нерозумних – веселю»*, *«старі клітини мого тіла змінить на молоді воно зібралось»*, *«все що люблю і що ненавиджу»*, *«тишу планетних глибин їхніх земель та морів / скрізь гуркіт катаклізмів космічних»*. Протилежності розігруються між собою, відсилаючи то до одного, то до другого з можливих полюсів. Водночас рядками *«Стихія стихла вщух і я / А може й навпаки / Від мене стихла та стихія?»* художник наче замикає коло з крайнощів. Утім, саме відсутність критеріїв припинення циркуляції повертає текст у нескінченність та викликає відчуття нерозривного кола, яке, на перший погляд, наче Колесо Сансари, не передбачає розімкнення.

Окремою лінією Федір Тетянич розробляє концепцію майбутнього співжиття людей та їхнього високотехнологічного житла – «біотехносфери», що нагадувала художнику кавун. За задумом автора, «біотехносфера» – це куля-капсула, що повинна була бути не лише модулем для проживання, а й засобом пересування на космічні відстані, підводним «човном», механізмом, що повністю забезпечує життєдіяльність своїх мешканців: *«Квартири, що спроможні / обертатись земної кулі навкруги / до космосу у височінь вас підіймать / зануритись безпечно в океанські води / Частиною вони стають домів летючих / Коли разом для справи їх зібрать»*. У 1960-ті роки художник починає зводити «біотехносфери» власноруч. Позбавлені функціональності, злагоджені з підручних матеріалів, вони помітно відрізнялися від образів у текстах і малюнках автора. До останніх наближені лише два винятки виконання «біотехносфери» на основі креслення її конструктивних елементів: в металі у смт. Попасна (Луганської області) та в масштабі 1:3 в межах виставки. «Біотехносфери» мали заповнити собою планету та стати космічними кораблями, що сягають найвіддаленіших планет та рушають глибини. Однак крім цього на них покладалась місія впровадження технології омолодження та вічного життя.



Ідеї безсмертя в утопіях XIX – початку XX століття у 60-70-ті стали предметом радше індивідуальних зацікавлень і виявляли себе через художню практику окремих авторів. Тут очевидна відмінність між ранньорадянським централізованим загальнодержавним «планом», який почав було вирішувати проблему безсмертя в різних сферах, та Тетяничем, який взявся за неї в полі можливостей власного утопічного наративу.

Нескінченність як категорія мислиться Тетяничем, з одного боку, автохарактеристикою «Фрипуля»: *«нерозділений Фрипуля – ти і я», «будь-яка точка нескінченності є я та належить Фрипуля», тіло Фрипуля «одночасно тут і всюди неподільно»*. З іншого боку, Фрипуля має намір зробити безсмертним кожного, бачачи нескінченність в іншому. Та парадоксальним чином міркування про безмежжя співіснують із потребою кінця. Причому сумніви, яким піддає автор ідею безсмертя, зустрічаються й у виставлених «канонах». Поруч із *«Шляхетно так / про тлінних не забувши, програму старіння генної системи / замінить всемогутнє людство / життям безсмертним / із омолодження програмою»* раптом виникає *«Такою за життя страшнішою у нас / Лиш вічність є його», «Стають жаданими генної програми / Всі слабкості і навіть смерть», «Прожити не мільярди років бажаю я собі / лише до ста»*. До подібного висновку приходить і герой Фріде в тексті «Свято безсмертя» 1914 року

Олександра Богданова, випускника медичного факультету Харківського університету та засновника Інституту переливання крові. Цей текст належить періоду активних досліджень щодо можливості винайдення «технології безсмертя». Саме він стає заключним в антології «Російський космізм» (2015) Бориса Гройса та ніби підсумовує утопічні наміри «космістів» у справі наполегливого пошуку «вічного життя». Сюжет розгортається навколо головного героя Фріде, що знаходить спосіб забезпечити абсолютний імунітет та гарантувати неспинну молодість. Однак за тисячу років існування Фріде сам собі виносить вирок: «Я прийшов до висновку, що вічне життя на Землі є колом повторень, особливо нестерпних для генія, сама сутність якого шукає новизни. Це одна із антиномій природи. Вирішую її самогубством» [3]. У 1920-ті роки Богданов наче повторює шлях Фріде: він проводить експерименти біополітичного штибу, пов'язані з переливання крові задля зупинки процесу старіння. Під час одного з них він помирає.

Так намір здобути безсмертя в обох випадках завершується поразкою. Здається, Тетянич приймає цей факт: «*Природа зраджує сама себе*». Утопія кришиться та віднаходить себе в уламках, що поступово спресовуються в пил, впізнає себе у звичайному мотлоху. Речі, знайдені Тетяничем на смінику, притягнені до майстерні, а нині експоновані на виставці, мовчать, уникаючи жодних пояснень та причин своєї присутності та вибору митця. Їх не можна віднести до предметів мистецтва самих по собі, але впевнено можна стверджувати, що вони стають такими завдяки оповіді художника, для якого боротьба зі смітниками та запобігання появі нових видаються можливим шляхом виготовлення з усього покинутого «цінних побутових речей» та «ідеальних жител» – творів мистецтва. У цьому сенсі частково реконструйована київська майстерня Тетянича в експозиції виставки – це спроба зібрати разом та зберегти матеріальні свідчення способу життя та мислення автора.



Звернімось до настанови Тетянича: *«Потрібно з будь-якого дикуна / творить професора та гуманіста»*, бо перші ні на що більше не здатні, окрім як *«для ненависті / та для війни»*. Художник закликає кожного взяти відповідальність за все, що відбувається навколо. І сам бере її, вбачаючи в продовженні цього ланцюга відповідальності власну нескінченність. Він вказує на явне відчуження, яке треба подолати, – не лише між людськими спільнотами, а й між окремими людьми. Бо ключ порятунку – символічного безсмертя – насправді в іншому. *«Від самого себе врятувати може тільки інший»*, – сказано Тетяничем у програмному тексті. Звідси походить необхідність зв'язку кожного з кожним та усвідомлення того, що кожен живе із власним болем і у власній самотності. За допомогою закликів діяти спільно (хай навіть перетворюючи смітники на мистецькі твори й цехи заводів на театральні зали) – подолати відчуження та самотність. Та чи не є схильність вважати ці заклики утопічними вадю нашого читання? Коли читаєш тексти, залишені художником, мимоволі сягаєш думки, що світ сьогодні – це теж надиктований кимось текст, але записаний нами з безліччю помилок.

Фотографії експозиції надані PinchukArtCentre © 2017. Фотограф: Сергій Іллін.

2. Йдеться про каталог «Федір Тетянич» 2009 року. Макет – Федір Тетянич. Фінальна редакція – Ганна Тетянич

3. Гройс Б. Русский космизм. Антология. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 332 С.