

ПИТАННЯ ДО ВИДИМОГО — questioning the visible



ЧЕРВОНЕЧОРНЕ

**ВОЛОДИМИР  
БУДНІКОВ**  
ПІТАННЯ ДО ВИДИМОГО  
**volodymyr  
budnikov**  
**questioning the visible**



**ВОЛОДИМИР  
ПИТАННЯ  
ДО ВИДИМОГО  
БУДНІКОВ**

**Володимир**  
questioning  
the visible  
**Будніков**



## **Розмова Володимира Буднікова з Андрієм Супрунечком**

*Київ, вересень – жовтень 2017*

**АС:** Твоє життя художника, те, що ти робиш, – це непростий вибір. Навіщо все це?

**ВБ:** Мені важливо висловити власні відчуття від того, що відбувається навколо мене. Багато речей у різний спосіб дарують мені радість, завдають болю або засмучують, події довкола спонукають мене діяти певним чином, змінюють дещо в мені або змінюють простір навколо – коли я працюю, то ніби вивільняю власні можливості проживати все це. У 2014 році, під час революції та початку війни, я казав, що малювання для мене дорівнювало виживанню. Але у будь-які часи моя справа означає для мене проживання мого часу, моєї реальності; коли я працюю, то відчуваю, що я живу й усвідомлюю, як саме я живу. Я відчуваю багато впливів, прагну постійно розбиратися, як мені ведеться з тим, що мене хвилює серед іншого мистецтва. Коли я працюю, я думаю, розмірковую таким чином, відчуваю таким чином. Можливо, якби я був музикантом, то присвячував би весь час музиці. Працюючи, я отримую можливість доторкнутися до себе. Реальність відбувається дуже загадково, деякі її рухи або риси можна вгадати серед видимого. Я пильную, полюю за такими лініями. Вони неясні, як питання. Я формулюю бачене своїми лініями та діями навколо своїх робіт – багато що з важливого для мене неможливо сказати словами.

Іноді я працюю з папером, іноді роблю живопис. Часом мені потрібне дерево, часом – метал, площини якого, до речі, схожі на папір. Скульптура зовсім інакше існує у просторі. Наприклад, у селі я працював із деревом, воно пов'язане з тією сільською місцевістю. Селяни роблять з дощок майже все: будинки, паркани, кладки. Дерево для них – дуже ужитковий матеріал. Вони навіть у живому дереві бачать дошки або дрова. Біля нашого будиночка в селі лишилися зайві дошки, які я вирішив використати для скульптури. Свої дерев'яні

## **Volodymyr Budnikov's Conversation with Andrii Suprunenko**

*Kyiv, September-October 2017*

**AS:** It is a tough choice to live life as an artist, to do what you do. What's the point?

**VB:** I find it important to express my feelings about everything that is happening around me. Things that give me joy, that hurt or upset me, things that make me act a certain way, things that change things in me or in the space around me: work gives me freedom to experience it all. Like I've said, in 2014, during the revolution and in the early days of the war, painting equaled survival. Work makes me experience time and my reality in time; when I work, I feel alive and am mindful of exactly how I live. Speaking of influences, I find it important to always analyze how I'm engaging with art phenomena that intrigue me. I think, reflect and feel through the medium of my work. Had I been a musician, I'd probably spend all my time doing music. Working is an opportunity to stay in touch with myself. Reality works in mysterious ways, but some rules and movements can be limned out in the visible world. I watch out for these lines. They are obscure as riddles. I express what I saw with my lines and actions, through my works: many of the things that are important to me are impossible to put into words.

Sometimes I work with paper, and sometimes I paint. Sometimes I need wood, sometimes metal (by the way, its planes are similar to paper). Sculpture has a different way of functioning in space. For example, I worked with wood when I stayed in a village because it's of a piece with that rural area. Villagers make almost everything of wood: houses, fences, bridges. Wood is highly utilitarian: they see little but planks or firewood even in a living tree. There were some leftover planks by our cottage house, and I decided to use them for sculpture. I placed my wooden objects on a meadow outside our yard, and hung up long paintings on our fence, thus transforming the rural space around the house into an open-air studio. The space I work in matters: in a way, it conditions the works I create in it. Working on my

об'єкти я потім розташовував на лузі перед нашою ділянкою, а довжелезні малюнки вішав на паркан. Таким чином сільський простір біля будинку став увесь наче відкритою майстернею. Мені важливий кожен простір, у якому я працюю – він певним чином визначає роботи, які я у цьому просторі створюю. Праця над металевими скульптурами на металобазі в Криму зумовила серію живописних робіт «Міри часу». У Каневі я працював одночасно над великими серіями робіт, бо мав змогу розмістити їх у багатьох кімнатах-майстернях. У Гурзуфі я повернувся на певний період до написання пейзажів з натури, чого не робив перед тим багато років, бо відчув можливість набутти особливого досвіду, поштовху для наступних робіт. Мені дуже природно ведеться у шерезі подібних перетворень, бо кожна окрема серія ніби виснажує вільні рухи, обтяжує дії, краде точність. Задля набуття нової свободи у моїй праці потрібні зміни.

**АС:** Коли щось пішло не так, що ти робиш? Викидаєш роботу? Знищуєш? Далі працюєш над нею?

**ВБ:** Коли робота не виходить, я майже ніколи не намагаюся змінити ситуацію й на тому самому полотні переробити намальоване. Зазвичай подібні спроби тільки погіршували роботу. Мені значно простіше відкласти проблемну роботу та вирішити завдання на чистому полотні або папері. Іноді така робота лишається на довгі роки як невдала, але буває таке, коли через багато років я дивлюся на неї і бачу, що вона абсолютно готова, ба більше – хороша, повна, точна. Переробляння, як і будь-який важкий примус під час праці, ні до чого хорошого не веде. Робота або виходить, або не виходить. Навіть якщо я намагаюся створити з роботи, яка пішла якось не так, щось зовсім інше, все одно попередні нашарування заважають і не дозволяють працювати вільно; досвід невдало зробленого гальмує наступні рухи. Час праці



**Зелене - 1, Зелене - 2**, 2005, 180x70, олія на полотні  
**Green - 1, Green - 2**, 2005, 180x70, oil on canvas



metal sculptures at a Crimean steel and metal warehouse inspired the Measures of Time series of paintings. In Kaniv, I worked on several large series at once because I had room to hang them all up. Gurzuf inspired me to return, at least for a while, to painting landscapes from life, which I had not done for years. I felt it could give me unique experience and inspire subsequent works. Continuous transformations are my element. Each discrete cycle seems to curtail the freedom of movement, weigh me down, and undermine precision. I need changes to regain creative freedom.

**AS:** What do you do when something goes awry? Do you ditch the work? Do you destroy it? Do you keep at it?

**VB:** When a painting doesn't satisfy me, I usually don't rework it. This tends to make the matters even worse. It's much easier to leave the problematic work be and troubleshoot on a blank sheet of paper or canvas. Sometimes, years down the line, I take another look at a work that was labeled a failure for a long time, and realize that it is complete, and, moreover, good and precise. Like any other belabored effort, reworking hardly ever produces good results. The painting either works, or it doesn't. Even if I try to make something very different of a work that went wrong, earlier layers hinder me from working freely. The experience of failure hinders subsequent movement. There's no hard and fast rule for how long each work may take. Sometimes I work with speed and ease, sometimes it takes much longer, but it's not about changes. It's about delving deeper: I might add clarifications, remove some things, add others. The works that took a lot of time and effort to complete tend to feel overdone. The works that I managed to finish fast are usually among my favorites.

**AS:** And yet: to finish or to ditch?

**VB:** You sometimes want to prove your point and press on, but, as has been demonstrated time and time again, some of these works might come to feel perfectly complete after a while. The temptation to change things in a challenging work is usually a trap. I try to avoid this pointless labor: it always leads me into a cul-de-sac.

**AS:** Your return to figurative works: is it about nostalgia, or something else entirely?

**VB:** My works are only ever figurative in a rather broad sense. It's not that I return to figurative works but rather that I approach concrete forms. All abstract works of mine are inspired by concrete things from the real world. Depending on the period, I either scatter that initial impulse or idea of the real thing across the canvas or "gather" it into a more or less recognizable form.

I created my first real abstract works, preceded by figurative or provisionally figurative series, when I stayed and worked in Toulouse. The Secret of Life and White in White, in which all figurative elements were removed, gave me peculiar freedom. I was fascinated by the Baroque legacy; by the way, I would occasionally return to it much later. I often cannot tell whether any given work is figurative or not. For example, when working on my series of baroque folds, I carefully studied the folds of creased cloth, the laws behind the chaos of baroque folds, representations of folds in Baroque-era sculptures and painting. I even went so far as to paint folds from life, but the resulting series, I think, is properly abstract in everything but its original impulse: these paintings are not figurative, they are different.

You asked me about my figurative works, but even my early landscapes or still lives, although ostensibly figurative,

над роботою у мене завжди різний. Іноді я працюю надзвичайно легко та швидко, іноді довго, однак тоді це вже не переробляння, а процес, схожий на заглиблення всередину – я дещо уточнюю, дещо прибираю, додаю. Проте роботи, які я завершив після тривалих і складних зусиль, мені усе ж таки здаються перевантаженими. Найбільше я ціную роботи, які завершив швидко.

**АС:** І все ж таки: завершувати чи залишати?

**ВБ:** Іноді виникає бажання довести, продовжити окремі роботи, але, як було вже не раз, деякі з них виявляються через певний час абсолютно закінченими. Спокуса доробити дещо у творі, який породжує сумніви, як правило, заводить до пастки. Я намагаюся уникати такої марної праці, в результаті якої неодмінно потрапляю у глухий кут.

**АС:** Повернення до фігуративу – це певна ностальгія чи щось інше?

**ВБ:** У мене фігуратив завжди був доволі умовним. Час від часу я не те щоби повертаюсь, а радше наближаю до конкретної форми. Будь-яка абстрактна робота у мене має за основу конкретні речі з реального світу. Отже, у різні періоди я або розосереджую, розпоршую отой поштовх з реальності чи думку про реальну річ у площині полотна, або «збираю» усе це у більш або менш конкретну форму.

Повністю абстрактні роботи після фігуративних і умовно-фігуративних серій я зробив, перебуваючи та працюючи у Тулузі. Вже пізніше були створені «Таємниця життя» та «Біле у білому», де повне усунення елементів фігуративу дало мені особливу свободу. Тоді я був захоплений пластикою бароко, до якої, до речі, час від часу повертався вже набагато пізніше. Часто я не можу напевне сказати про деякі роботи, фігуративні вони чи ні. Наприклад, коли я працював над серією барокових складок, то докладно вивчав те, як лягають складки у зібганій тканині, які закономірності визначають зворохоблений лад барокових складок, якими були складки у скульптурах та живописі художників барокової доби. Свої складки я навіть змальовував з натури, та в результаті, як на мене, вийшла серія абстрактних робіт, які хіба лише мають малюнок складок у своєму витоку, але показують цей малюнок зовсім не фігуративно, інакше.

Ти запитуєш про фігуративні роботи, однак навіть ранні, так би мовити, фігуративні пейзажі або натюрморти побудовані так, що мають конкретне зображення лише за певний складник, що не є основним. Я й досі надзвичайно ціную «білі» гурзуфські пейзажі. Дехто сприймає їх буквально, як зимові. Насправді ж я створював нагромадження світлих, майже білих, схожих на гіпсові, форм, де зосередження на властивостях простих об'ємів було для мене важливішим за відтворення реалістичного вигляду краєвиду. Це було чимось протилежним до методу імпресіоністів, бо мене найменше цікавили пора року, стан природи чи освітлення. Я досліджував дещо на кшталт основи пейзажу, його конструкції, того, яким саме чином він побудований із найпростіших форм та як кожен його елемент має таку форму. До подібних досліджень я повертався час від часу, наприклад, у серіях пейзажів 2010 року та у натюрмортах із проекту «Худшкола», де метафізичні «першоформи» я навмисне збільшив, зробив на них наголос, як на серії початків або основ. Утім важливо зазначити, що завжди одна серія робіт у мене наче перетікає в іншу, що може відрізнятись від

treat concrete images as just one constituent element, and not the central one at that. I still value my "white" Gurzuf landscapes highly. Some treat them literally as winter landscapes. In reality, I piled on light, almost white shapes that look like plaster forms: exploring the properties of simple voluminous forms was more important than recreating landscapes realistically. In a way, it is the polar opposite of the Impressionist method: I could not care less for the season, nature or lighting. I explored the foundations of the landscape, its structure, its constituent simple forms, the way each element can be reduced to one such form. I would occasionally return to such studies: for example, the 2010 series of landscapes or still lives of the Art School project highlighted and magnified the metaphysical "Ur-forms." I should note that each series gradually spills over into the next, which, despite superficial differences, might have the same general thrust. You can trace the transformation of the vase from a metaphysical still life into an atomic cloud in the next series, which in its turn becomes a tree, which then dissolves into lines and spots of an abstract work, which then gather into the horizon of a provisional landscape. I cannot imagine working consistently on identical or similar shapes: each form of mine is in flux, figurative works morph into abstractions, and vice versa.

I finally formulated my understanding of realism when I worked on the series Realism?, comprised of large-format works. I would compare my work on each canvas to the moving structures of an overgrown garden. The way wild nature influences or submits to order is evocative of changes in my visual tropes over time.

**AS:** Do you have a cohesive worldview, "the world according to V.B."?

**VB:** Movement, the mobility of everything around me is crucial for me. I find it hard to pause and reminisce about the past. The world is in movement, the earth moves under my feet, I move towards what is to come. I cannot delve on memories, transcribe them or put them down otherwise. I'm most interested in what is ahead. First and foremost, I find it important not to do everything calculatedly, according to plan. Any measured, premeditated construct immediately



**Ваза**, 2006, 110x120, олія на полотні  
**Vase**, 2006, 110x120, oil on canvas



**Без назви**, 1997, 90x100, олія на полотні  
**Untitled**, 1997, 90x100, oil on canvas

неї зовні, але мати з нею спільну спрямованість. Можна простежити, як ваза з метафізичного натюрморту перетворюється у наступній серії на силует атомного вибуху, вибух – на дерево, дерево розпадається на окремі лінії та плями в абстракції, які потім збираються й утворюють горизонт умовного пейзажу. Я не уявляю постійної праці над однаковими або близькими формами. Кожна моя форма кудись рухається, фігуративне зображення перетворюється на абстракцію і навпаки.

Працюючи над серією великих робіт «Реалізм?», я, здається, нарешті сформулював своє розуміння реалістичності у зображенні, коли порівняв роботу над картиною та спостереження за рухомими структурами здичавілого саду. Те, як дика природа впливає на упорядкованість або, навпаки, підкорюється їй, дуже схоже на ритми змін моєї художньої мови у різні періоди.

**АС:** Чи існує якась окрема, твоя картина світоустрою – світоустрій «за Володимиром Будніковим»?

**ВБ:** Для мене багато що пов'язане з рухом, рухомістю геть усього навколо мене. Мені важко зупинитися та згадувати минуле. Світ рухається, ґрунт рухається піді мною, я рухаюся до того, що буде. Для мене є неможливим заглибитися у спомини, записати або якимось іншим чином зафіксувати їх. Те, що попереду, цікавить мене якнайбільше. Насамперед мені важливо не робити нічого навмисне чи за планом. Будь-яка вивірена, продумана конструкція здається мені хибною – навіть складні багаточарові завдання я люблю вирішувати блискавично. Спонтанні рішення зазвичай для мене найкращі, тобто, мабуть, десь глибоко визріває ідея, яка виходить назовні миттєво, коли треба швидко обирати.

**АС:** Яка доля того, що створив художник Будніков?

**ВБ:** Ніколи про це не думаю. Багато хороших робіт увійшли до інших колекцій. Є буквально три-чотири колекції, у яких побудовано цілісні продумані лінії з моїх робіт. За ними можна відновити або увіяти певні напрями моєї творчості, але я й гадки не маю, що буде з цими зібраннями далі. Насправді мене самого

feels wrong: I like to approach even the most complicated tasks spontaneously. I prefer spontaneous decisions: ideas must be percolating somewhere deep down, only to come to the surface when you need to make a choice fast.

**АС:** What is the fate of Budnikov's creations?

**ВБ:** I never think about that. Many good works ended up in collections. There are three or four collections that have cohesive, well-thought-out selections that allow to trace or recreate certain trajectories in my works, but I have no idea what fate awaits them. What keeps surprising me is the fact that my best works are still at my studio. There's no point in thinking about the fate of completed works when I'd much rather consider how it all exists at all. It's like a parallel dimension: some occasionally wander into it to find meanings that they want to keep in their lives.

**АС:** Are there works "lost to" museums or collections that you would like to finish now?

**ВБ:** No. Many of the works that found home in museums or private collections around the world no longer interest me. Moreover, I often forget about them, as if they never existed at all. When I see a work of mine in a different space, I often feel nothing for it. It seems to exist beyond me. It's hard to evaluate their quality or importance from anew.

**АС:** Do you like seeing your works in private collections?

**ВБ:** Yes, it's a happy occasion, especially when I see my work where I least expected it. I wouldn't describe my trajectory as a series of transitions between different modes of expression. I don't see my works linearly and don't disavow what I did before. Everything I do is of a piece, and each element or trope can come in useful. Rather than following a straight line, I have a complicated trajectory, moving in many directions at once. When I see a work I forgot about, it's not just a memento: it's an opportunity to take a look at myself from a new perspective, to grasp, at least in part, the circumstances I lived through and an aspect of my ongoing personal quest.

дивує, що найкращі мої роботи досі зберігаються у мене в майстерні. Безглуздо розмірковувати про долю завершених робіт, коли значно частіше я думаю над тим, як воно усе взагалі існує, як узагалі тримається те, що я обрав для себе головною справою. Воно усе ніби перебуває в паралельному світі, куди хтось інколи заходить, занурюється та знаходить там сенси, без яких потім не може жити далі.

**АС:** Чи є роботи, які «пішли» від тебе до музеїв або інших колекцій, але які ти хотів би закінчити зараз?

**ВБ:** Ні, немає. Чимало робіт, що перемістилися до колекцій або музеїв по всьому світові, мене анітрохи не цікавлять. Ба більше, я забуваю про них, мовби їх немає. Коли іноді бачу власну роботу в іншому просторі, я нічого до неї не відчуваю. Вона начебто живе окремо від мене. Мені важко навіть оцінити такі роботи, визначити для себе наново їхню якість або значущість.

**АС:** Тобі приємно бачити свої роботи у чиїхось зібраннях?

**ВБ:** Так, я радію, особливо коли несподівано бачу власну роботу десь на стіні. Я не можу визначити власний шлях як низку переходів до інших стилів мовлення. Свою творчість я бачу нелінійно та не відмовляюся від того, що створив раніше. Думаю, усе, що я роблю, схоже радше на єдину тканину, де кожен з елементів або кожна з особливостей мого мовлення може стати мені у пригоді. Я не прямую лінійно, а просуваюся складною траєкторією, переміщуюся наче у різні боки водночас. Отже, коли бачу якусь зі своїх робіт, про яку забув, отримую замість простого спогаду нагоду поглянути на себе самого з певного боку, углядіти, усвідомити бодай частку певних обставин, у яких тоді жив, крізь себе як крізь постійне запитування.



**Без назви**, 2006, 200x100, олія на полотні  
**Untitled**, 2006, 200x100, oil on canvas



В. Будніков креслить на металі деталі майбутньої скульптури. Гурзуф, 2010  
 V. Budnikov tracing details of the eventual sculpture on metal. Gurzuf, 2010

## Діалог Олександра Соловйова з Володимиром Будніковим

Київ, 2004

**ОС:** Шлях Володимира Буднікова – це шлях у таємниці живопису. Живописність – визначальна риса твого образного світу. Але твої живописні форми дуже жваві, мінливі, різноглибинні, як і сама природа цього виду мистецтва. У нашому діалозі художника і критика мова піде саме про погляди, які характеризували різні етапи на цьому шляху.

Твоя творчість почала активно формуватися з другої половини 60-х років, коли відбувалося усвідомлення й намацування нових якостей живописного станковізму, що відрікається і від засилля монохромної аскези, графічності живопису «суворостильців», і від недоладного буйства декоративних композицій у фольк-дусі, і від культу огрубілої та прямолінійно трактованої монументальності. Однак на якомусь відрізу того часу вся ця різностильність і різномовність, відмирання і водночас живучість старого, боязкість і натиск нового переплелися у якийсь гібрид, явивши цілу низку «перехідних» творів. Це відчувається, наприклад, і у твоїх натюрмортах із серії «Дари України» або сюжетному полотні «Весілля у селі Глібовка» – у них ще вгадується інерція навичок, засвоєних у монументальній майстерні (її, як відомо, вела у ті роки Тетяна Яблонська). Важко не помітити в цих роботах також авторського пієтету перед традиціями українського бароко, парсуни, примітиву. Хоча відразу ж було очевидним, що це пієтет не стилізатора архаїки, а той, що відштовхується від сучасності, пієтет професіонала, якого цікавлять не зовнішні прийоми, а якась авангардна потенція, закладена в подібній спадщині.

**ВБ:** Справді, під час навчання в Київському художньому інституті, на третьому курсі, під враженням від побаченого на справжньому сільському весіллі я написав свою першу велику картину «Весілля у селі Глібовка».

## Olexander Solovyov's Dialogue with Volodymyr Budnikov

Kyiv, 2004

**ОС:** Budnikov's trajectory follows the mystery of painting. Your imagery is informed by your affinity for painting. The shapes you explore in paintings are as vibrant, dynamic and multilayered as this art form. Our dialogue of an artist and a critic will address the views that defined various stages of this trajectory.

You made a strong debut as an artist in the late 1960s, when you started to formulate and explore the specificity of easel painting, rejecting both the monochromic ascetic palette of the "Severe Style" that was strongly informed by drawing, the uncouth exuberance of decorative folksy compositions, and the cult of ossified, narrowly understood monumental art. There was a stage when all these divergent styles and tropes, marking the fading and tenacity of the old as well as the pressure and timidity of the new, blended into a hybrid, producing a range of "transitional" works. This becomes manifest in your still lives of the Gifts of Ukraine series or in the genre painting Wedding in the Village of Hlibovka, still marked by inertia of skills instilled at the monumental art workshop (chaired by Tetiana Iablonska at the time). These works are also evidence of your regard for the Ukrainian Baroque, folk and primitive art. I should say that it was not the regard of an artist eager to imitate archaic genres but that of a master addressing contemporary issues, the regard of a professional who is interested not only in formal features but also in the avant-garde potential inherent in this heritage.

**ВБ:** Indeed, I painted my first large-format painting, The Wedding in the Village of Hlibovka, when I saw an authentic rural wedding as a third-year student of the Kyiv Institute of Arts. At the time, I was enamored with naïve art and with the turn of the century Russian and Ukrainian Avant-garde. In point of fact, I was primarily interested in the "folk" aspect of

Тоді я захоплювався наївним мистецтвом, російським і українським авангардом початку століття. По суті, мене якнайбільше цікавила «народна» грань авангарду, і на весіллі я був передусім вражений спорідненістю реальних персонажів із героями робіт Пальмова, Шагала, Ларіонова. «Весілля у селі Глібовка» позначило початок етапу звернення до автентичної української культури, до таких її елементів, як парсуна, примітив, народна барокова ікона. Наївне барокове різьблення у глухій сільській церкві хвилювало мене незрівнянно більше, ніж «високі» зразки європейського бароко. Та все ж, працюючи тоді над серією «барокових» натюрмортів і портретів, вірність наївному мистецтву я зберіг лише частково, використовуючи класичний європейський живописний метод підкладок і глянсувань. Він як ніщо інше підходив до загальної композиційної схеми серії, коли предмет ніби з'являється з темноти, коли виникає момент свічення, таємниці.

**ОС:** До речі, більш пізній твій цикл, що також ґрунтувався на цільному світовідчутті і пластичному задумі, а саме на ідеї бароко, вже самою назвою «Секрет життя» задавав вектор таємному змісту. Спробуємо ще трохи порушити хронологію та прокоментуємо цей період з огляду на мотивації твоїх живописних шукань узагалі і проходження «наскрізної» барокової лінії зокрема.

**ВБ:** Усю серію «Секрет життя» я зробив дуже швидко, менше ніж за рік. До 1994 року мене вже почали обтяжувати деякі правила, які я раніше сам для себе визначив і у рамках яких ще нещодавно почувався вільним. Працюючи над «Секретом життя», я звільнявся від власної усталеної системи живопису. Досягнення гармонії кольорів втратило для мене свою безумовну цінність. Колір став активним, перетворився на подразник, почав вимагати відповіді, реакції, відсічі. Я зіштовхував кольори, результат їхньої взаємодії ставав непередбачуваним. Наявність наперед продуманої схеми втратила значення. Я не хотів більше підпорядковувати колір будь-чому. Моя робота була тоді ланцюгом



Весілля у селі Глібовка, 1968, 110x110, олія на полотні  
Wedding in the Village of Glibovka, 1968, 110x110, oil on canvas

Avant-garde, and the wedding struck me with the similarities between real people and the protagonists of Palmov's, Chagall's or Larionov's works. The Wedding in the Village of Hlibovka marked the beginning of my exploration of authentic Ukrainian culture, including primitive painting, folk portraits and folk Baroque icons. Naïve baroque carvings in desolate village churches did more for me than "higher" examples of the European Baroque. And yet, when working on my series of "baroque" still lives and portraits, I was faithful to naïve art only to a degree, while simultaneously using the classical European painterly tradition of bases and highlighting. It suited the general composition scheme of the series, where each object seems to emerge from the dark, mysterious and glowing.

**ОС:** Coincidentally, the very title of your later series, also steeped in the Weltanschauung and aesthetic of the Baroque, namely, The Secret of Life, highlights mysterious meanings. But let's depart from the chronological order and explore, from the perspective of this period, what drives your painterly exploration in general and your recurring Baroque motif in particular.

**ВБ:** I worked fast, completing The Secret of Life series in under a year. By 1994, the self-imposed rules that used to give me freedom started to become a burden. Working on The Secret of Life helped me to escape the codified painterly system of my own making. The harmony of colors was no longer an absolute value for me. Color became an active stimulant that demanded answers, reaction, and resistance. I made colors clash with unpredictable results. Any preconceived system lost importance. I did not want to subjugate colors to anything else. My work was a spontaneous chain reaction to patches of color, where each change was a direct reaction to the previous one. It's best compared to struggle, and struggle is not a thing for quiet contemplation.

**ОС:** The Baroque revival underpinned these changes. While still steeped in the Baroque tradition, however, the foundational principles of your Secret of Life series radically diverged from the ones espoused in the 1960s – 1970s. The primary difference lies in the fact that the series prioritized nonfigurative works. It was a logical and predictable next step in your career. Granted, "pure" abstraction occasionally alternates with elements of or allusions to your earlier figurative or semi-figurative periods. These

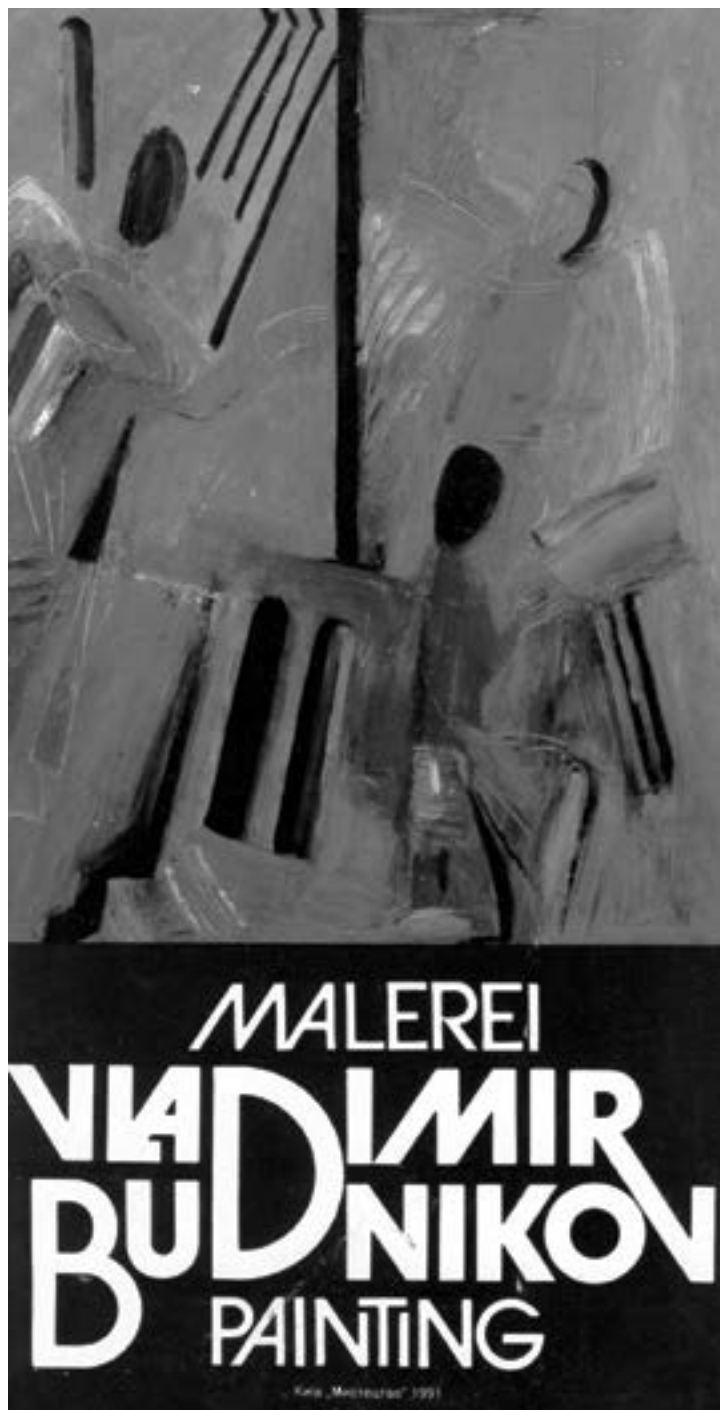


Художник і модель, 1970, 70x100, олія на полотні  
Artist and Model, 1970, 70x100, oil on canvas





Берлін, 1990  
Berlin, 1990



Буклет для виставки В. Буднікова в Берліні, 1991  
Booklet for V. Budnikov's exhibition in Berlin, 1991

crumbs of “figurativeness” do not undermine the defining stylistic cohesion of either discrete works or the entire series: they, too, display the expressive style inspired by the Baroque tradition. Your artistry produced the ecstatic and emotionally elevated air of freedom. Among other things, *The Secret of Life* also manifests a postmodernist approach towards different styles, strata, movements and figures in art. You weave a baroque lacework from a much broader range of national and global traditions, exhibiting more creative tact. For this reason, memories about Warhol (one painting is entitled *In Memoriam of Warhol*) are as authentic within the emotional horizon of the series as memories about icons, expressive abstract works, Ukrainian baroque churches, constructivism of the 1920s or East Asian calligraphy. To push the analogy further, we are dealing with the established “high” Baroque. For artists of the Baroque, the world was a space of lost harmony, of antinomies and paradoxes treated as an existential norm, and, at the same time, the space of the aesthetic principles of “the other harmony” realized through the poetics of contrasts. In your own unique way, *The Secret of Life* both manifests the general Baroque affinity for contrasts and balances formal juxtapositions with semantic counterpoints. But let us go back to the 1970s, when your landscapes cohered almost exclusively with the principles of easel painting. What gave you impetus for the new method of painting from life, which you had used to consider “wasteful” and uncreative, was your 1972 trip to Sedniv. By the mid-1970s, your palette became more nuanced and sophisticated, and your works became more lyrical, poignant and light. They exhibit increased attention to texture and the reserved and sophisticated beauty of colors. Shapes defined by colors have come to dominate over the linear/tonal approach, and sensuous painting triumphed over the logic of drawing. How would you describe the turn that occurred at the time? Although cultivated for centuries, this turn to nature was definitely novel for you personally.

**VB:** For me, the turn to nature implied turning to the very essence of things I painted. Previously driven by knowledge, now I focused on seeing. While working en plein air, I wanted to grasp the inner world of things that fit neither their physical tridimensional structures nor bodies as such. I came to view landscapes as pulsing rhythmic structures. I was intrigued by its mystery, so I was looking for a key, a system, poetic meaning. I did not want to convey just the externals: instead I sought to develop a symbolic vision that transcended boundaries and pointed out things that lay beyond the visible. In subsequent “metaphysical” works, I cared for verisimilitude even less. I would do a couple of quick sketches from life, and work on canvases in the sealed space of my studio. To an outside observer, that might look like staying true to nature. In point of fact, I generalized recognizable features, reducing them to an idea, a guiding principle, an archetype, a sign. I made my palette lighter and “clearer,” creating works that barely used colors other than white. Since we follow the chronology, I should mention the standalone *White Still Life*, painted immediately after the “black” baroque paintings. Intuitively and unwittingly, I started to depict white space.

**OS:** The robust saturated colors of the “Baroque series” of the mid-1960s made you tired of openly spectral painting (at that stage at least) and inspired a new project entitled *White in White*. The *White Still Life* introduced reflections on white which would produce sensual soft landscapes, “plaster” still lives, and white metaphysical figures. Although steeped in empirical feelings, this idea gravitated towards static aesthetics (eventually undermining empiricism)



Мертвий сезон, 1980, 100x100, олія на полотні  
Dead Season, 1980, 100x100, oil on canvas

спонтанних дій з кольоровими плямами, кожна наступна зміна ставала безпосередньою реакцією на попередню. Найвлучніше було б порівняти це з боротьбою, і результат боротьби більше не був призначений для спокійного споглядання.

**OS:** Що неабиякою мірою і супроводила якраз актуалізація бароко у тебе! Цикл «Секрет життя», зберігаючи прихильність бароковим традиціям, звичайно ж, ґрунтувався на абсолютно інших принципах, ніж на рубежі 60-х і 70-х років. Насамперед різниця вже та, що тут явний пріоритет належить абстракції, прихід до якої у тебе видавався цілком логічним і переконливим. Щоправда, «чиста» абстракція чергується у деяких полотнах циклу з елементами, а деколи й цілими вузлами відгомонів твого колишнього фігуративного або напівфігуративного періодів. Однак такі вкраплення «наочності» майже не порушують визначальної стильової цілісності як окремих творів, так і всієї серії. Сприяв цьому по-бароковому натхненний, експресивний живопис. Властивий тобі артистизм створив відчуття розкутості, захвату, єдиного емоційного пориву. У «Секреті життя», крім іншого, відчувається й досвід уже постмодерністського ставлення до різних стилів, пластів, напрямів і персоналій мистецтва. Ти плетеш тут тканину бароко з набагато більш широкого спектра традицій, ніж раніше, національних і загальносвітових, та виявляєш при цьому необхідний художній такт. Тому згадка про Ворхола (одне полотно так і назване «Пам'яті Ворхола») тут так само природна, як і згадування про іконопис, експресивну абстракцію, барокові українські церкви, конструктивізм 20-х або східну каліграфію. Якщо продовжити аналогію, то це аж ніяк не «низове», але зріле, «високе» бароко. Світ митця бароко – це світ, де зруйнувалася гармонія, світ антиномій і парадоксів, які мисляться як норма буття і водночас як естетичний принцип «іншої гармонії», що реалізується у поетичі контрастів. Ти у «Секреті життя» на своєму особливому рівні зміг уловити це загальне тяжіння бароко до контрастів, зумів збалансувати як формальні контрасти, так і смислові контрапункти. Проте повернемося назад до 70-х, коли у твоїх численних пейзажах запанувало тяжіння до суто живописного станковізму. Поворотним поштовхом до нової, «натурної» методології, яку ще нещодавно ти вважав за «збиткову», некреативну,

and immovable, purely metaphysical forms. The cardinal difference lies in the fact that the *White in White* project literally supplanted this style with the aesthetics of organic movement. The painter's task was equated with the original meaning of the term zoographia, “the description of the living” (from the Greek zoon), the art of the random and ever-changing. Color white is treated as pure and life-giving. These new paintings of yours no longer have the almost “painful” surface texture. The structure of these paintings of the *White in White* series is also different: defined by serendipities and marked freedom, they still have internal structure. Sometimes this structure is consciously dismantled, whereas at other times it follows the ostensibly unpredictable and chaotic brushwork and is transformed into a fairly rhythmic, sturdy sign, a hieroglyphic that denotes the unity of the “absolutely unconditional” whiteness with the metaphoric space, light streams and ideal meanings.

**VB:** I returned to color white because I felt affinity for it. Obviously, a lot has changed since the “white” works of the 1970s. Whereas the earlier appearances of color white were inspired by concrete experience of sensual perception, now I no longer think about the connection with the visible or the identity between the two. Whiteness became “nothing,” void, it became universal. I'm fascinated by the unrealized pure potentiality of the color white that has not yet lost its spontaneity. My canvases were no longer just paintings. I worked on them as a visible part of space. Color white became a phenomenon in space and a contemporary embodiment of the phenomenon. In touching the canvas, I wanted to attain freedom and concentration. Many works of the *White in White* series do not have a single correction, they were very precise to begin with.

**OS:** You started to create black-and-white or pure black works almost simultaneously with this series. Why?

**VB:** “Black” paintings were created for the *Objects* project. Black paintings showed the opposite, shadow side of objects, highlighting the mystic nature of things. Their affinity with white paintings, the affinity of antipodes, hinted at the dual nature of the World.

**OS:** Before long, you reanimated colors again. I'm referring to the programmatic *Oasis* series, which, as you've put it yourself, resembles a conscious spectral experiment where



Відкриття виставки В. Буднікова, 1990, виставкова зала НСХУ, Київ  
Opening of the V. Budnikov's exhibition, 1990, exhibition hall NUAU, Kyiv

виявилася багато в чому поїздка у Седнів у 1972 році. На середину 70-х твоя палітра стає складнішою і тоншою, у роботах виникає ліричність, тремтливість, легкість. Посилюється увага до фактури, вальорності, стриманої та вишуканої краси кольору, помітна перевага колірною формоутворення над лінеарно-тональним, панування чуттєвості живопису над логікою малюнка. Яким чином ти схарактеризував би поворот, що відбувся тоді, до нової для твоєї творчості, але натомість століттями культивованої методології – йти від природи?

**ВБ:** Звернення до природи означало для мене звернення до ества речей, які я писав. Якщо раніше я керувався знанням, то зараз цілком був зосереджений на баченні. Працюючи на пленері, я прагнув бачення внутрішнього світу речей, що не вкладається ані в тілесну тривимірність, ані взагалі у тіло. Я дивився на пейзаж як на якусь пульсуючу ритмічну структуру. Я шукав ключ, систему, поетичне значення, для мене важливою була таємниця. Я прагнув не до живописної передачі зовнішнього, а до живописного образного бачення, яке веде за межі, вказує на щось, що перебуває поза видимим. У наступних «метафізичних» роботах я дедалі менше мав на меті виразити схожість, подібність до чогось конкретного. Повертаючись до замкненого простору майстерні та працюючи над полотном, я використовував у ролі підготовчих матеріалів лише швидкі етюди й малюнки з натури. Ззовні це сприймалося як достовірне втілення баченого у природі. Насправді ж упізнавані риси предметів я узагальнював, зводив до ідеї, головного принципу, архетипу, знаку. Тоді я висвітлив, «очистив» палітру, виникли перші роботи, палітра яких обмежувалася майже тільки білим кольором. До речі, якщо просуватися за хронологією, то потрібно пригадати «Білий натюрморт», написаний одразу після «чорних» барокових полотен, поза всіма циклами робіт, окремо. У ньому ще несвідомо, інтуїтивно я зобразив білий простір.

**ОС:** Варто визнати, що активність і підвищена кольоровість твого «барокового» циклу середини 60-х спричинили неминучу енергетичну стомленість від відкритого спектрального живопису (на тому конкретному етапі) та спровокували виникнення нового живописного проекту «Біле у білому». Виникнувши ще у тому «Білому натюрморті», мислеформа білого відтоді періодично варіювалася в тебе у вигляді часом білих чуттєво-м'яких пейзажів, часом білих «гіпсових» натюрмортів, часом білих метафізичних фігур. Але ця мислеформа, хоча й відштовхувалася від емпіричного відчуття, все ж таки тяжіла до більш статичної (й, урешті-решт, такої, що спустошує саму цю емпірику) естетики – наче нерухомих, саме метафізичних форм. У проєкті «Біле у білому» – і це принципова відмінність – ця естетика буквально витіснилася естетикою органічного руху, що дозволяє бачити мистецтво живопису у його початковому тлумаченні як zoographia – «мистецтво живого» (від грецького zoon), мистецтво мінливого, випадкового. У цьому плані ти обґрунтовуєш біле як «біле, що дає життя». Живописна поверхня цих твоїх нових робіт утрачає «болісну» фактурність, що була помітна раніше. Принципово інша конструкція полотен циклу «Біле у білому» також іде від випадковості, набагато більшої свободи, але все ж таки не позбавляє їх необхідної внутрішньої структурності. Десь ця конструкція руйнується, десь, підкорюючись непередбачуваному, здавалося б, хаотичному руху пензля, у результаті, навпаки, формується у досить ритмічно-жорсткий живописний знак, ієрогліф, де

a stretch of painting-almost-without-painting gravitates towards the lower part of the canvas, whereas the upper part is occupied by perfectly pure colors. What inspired it?

**ВБ:** It was high time I left behind boundaries and the alienated meditative state of my earlier works. I added colors in order to save color white from complacency, to stop it from reaching harmony. The color white deformed by the explosion of colors carried the beauty that you can find neither in equilibrium nor in harmony. I wanted to prod the whiteness that was close to taking shape into movement. I wound the mechanism up with colors to document its various phases in the Oasis series. Certain situations from the six canvases of the Oasis series evolved into continuous movement in subsequent works. By the time I created The Large Landscape, I no longer wanted to stop this movement. Ideally, this work would have neither beginning nor end; it is only 10 meters long only because that was where I stopped. I could continue it indefinitely. The idea of a site described here as a



**Класичний мотив**, 1989, 90x100, олія на полотні  
**Classic Motif**, 1989, 90x100, oil on canvas



**Бісида біля кольорового телевізора**, 1989, 140x150, олія на полотні  
**Talks Near a Color TV**, 1989, 140x150, oil on canvas

«абсолютна безумовність» білого зливається в єдності метафоричного простору, світлового потоку та ідеального змісту.

**ВБ:** Я повертався до білого як до «свого». Багато що змінилося. Звичайно, я маю на увазі «білі» роботи 70-х. Якщо раніше поява білого була інспірована конкретним досвідом чуттєвого сприйняття, то зараз я не думав про зв'язок із баченим, про тотожність. Біле стало «нічим», пустотою, стало універсальним. Мене цікавила ще не реалізована чиста потенційність білого кольору, що не втратила свою спонтанність. Мої полотна вже не були для мене картинами. Я працював над полотнами як над видимою частиною простору. Білий колір став тоді для мене явищем у просторі й водночас тимчасовим утіленням цього явища. Мені було важливо досягти свободи і концентрації під час дотику до полотна. У багатьох полотнах «Білого у білому» немає виправлень, вони зроблені дуже точно.

**ОС:** Майже синхронно з цими полотнами у твоїй творчості стали виникати чорно-білі або суто чорні опуси. Чому?

**ВБ:** «Чорний» живопис я створював для проєкту «Об'єкти». Чорні полотна позначали зворотний, тіньовий бік об'єкта, вказуючи на зв'язок із еством світу, на містичну природу об'єкта. Їхня спорідненість із білим живописом, як спорідненість антиподів, натякала на дуалістичну природу Світу.

**ОС:** Незабаром ти знову реанімував колір. Мова про програмну серію «Оазис», яка, за твоїм власним зізнанням, схожа на усвідомлений спектральний експеримент, де смуга живопису-майже-без-живопису переміщується до нижньої частини полотна, а верхню частину заповнює бездоганно чистий колір. Чим це було зумовлено?

**ВБ:** Настав час позбутися меж, необхідно було якось зруйнувати відчужений медитативний стан попередніх робіт. Я додав колір, щоби зберегти біле від заспокоєності, не дати йому досягти гармонії. У білому, деформованому після вибуху кольору, можна було віднайти красу, яку не знайдеш ані у рівновазі, ані у гармонії. Те біле, що наближалось до набуття форми, я перевів до категорії рухливості. Я «завів» механізм руху кольором і зафіксував його у різних фазах у полотнах «Оазису». Згодом окремі ситуації з шести полотен «Оазису» перетворилися у наступних роботах на безперервний рух. У «Великому пейзажі» я більше не хотів зупиняти цей рух. У цій роботі не повинно бути ані початку, ані кінця, її довжина обмежена десятками метрами лише тому, що я зупинився. Можна було б продовжувати «Великий пейзаж» скільки завгодно. Ідея певної місцевості, названої тут «пейзажем», ніяк не пов'язана з конкретним реальним краєвидом. У глядача, що дивиться на мій «Великий пейзаж», також має бути відчуття свободи від жодної прихильності. Глядач повинен зрозуміти, що у «Великого пейзажу» є продовження навіть там, де його не видно.

**ОС:** Щоб поставити два наступні питання, я знову відійду від хронології й повернуся до «Білого у білому». Хочу наголосити на двох дуже важливих моментах, що проявилися у цьому проєкті та вплинули



Виставка В. Буднікова, галерея Інсельштрассе, 13, Берлін, 1982  
Exhibition by V. Bundnikov, Inselstraße, 13 Gallery, Berlin, 1982

“landscape” is not connected to any concrete real place. The viewer glancing at my Large Landscape should also feel free of all sympathies. The viewer should be aware that The Large Landscape continues, even if we can no longer see it.

**ОС:** Before I ask the next two questions, I would like to once again depart from the chronological order and go back to White in White. I would like to point out two important elements introduced in this project that informed your subsequent trajectory as an artist. The first is the appearance of what is defined as the “void” in the Eastern tradition (the term is applicable to many of Yves Klein’s series of the 1960s). “One has to master one’s inner life, that is, the void signified by spiritual plenitude,” wrote Paul Wember at that time. Your “void-oriented” perspective is close to this stance, given that you say that “painting without painting” allows cognition of a higher reality. The second new element of the white painting style is the emergence of “object-oriented” motifs. Ostensibly, you do not engage with your viewers the way one would in actions or installations, but the presence of color white lends your works unique spatial or even “installation-like” weightlessness, emancipating them from the walls of the exhibition. They become dynamic and open, and unfurl almost cinematographically in time and space, inviting viewers into a completely new process where they could become co-authors. The first element is linked to your fascination with works on paper, which in this context are a continuation of painting rather than a graphic tradition. The

на подальший розвиток твоєї творчості. Перший – виникнення того, що у східній традиції визначають категорією «пустоти» (цим, зокрема, характеризувався багато циклів Іва Кляйна у 60-х роках). «Людина повинна стати володарем внутрішнього життя, а тим самим і володарем тієї пустоти, знаком якої є духовна повнота», – писав тоді ж Пауль Вембер. Дуже близька до цього і твоя «пустотна» думка, коли ти говориш, що «живопис без живопису» є зображенням усвідомлення вищої реальності. Другий момент – поява у твоєму білому живописі такої властивості, як «об’єктність». І, хоча ти начебто відмовляєшся від акціоністського, інсталяційного залучення глядача до поля власних творів, саме наявність білого додає їм відчуття якоїсь особливої просторової легкості й навіть «інсталяційної» невагомості, що не обов’язково має на увазі експозиційну стіну. Виникає нова динамічна відвертість, продовжена у якомусь «фільмовому» просторі та часі, завдяки якій глядач, беручи участь у процесі абсолютно нового типу, усе ж таки залучається до співтворчості. З першим із цих моментів пов’язане твоє захоплення роботами на папері, які в такому контексті радше суть продовження живопису, ніж графіка. З іншим – твої експерименти вже з реальними фізичними (в основному з дерева) об’єктами. Хотілося б тебе запитати про ці дві лінії у твоїй творчості другої половини 90-х.

**ВБ:** У роботах на папері необхідно бути вкрай зібраним. У природності, збереженій від впливів зовнішнього-штучного, не можна бути неточним. У стані відсутності цілі, відчуженості та єднання зі світом, стані без знання досягається повна тотожність думки з об’єктом. Тільки шляхом зображення пустот серед заповнених тушшю місць і заповнених місць серед порожнин можна передати перехід від того, що є, до неіснуючого. Мій папір – такий самий засіб, як і моя туш. Значення має лише міра у співвідношенні обох. Неможливо також сказати, перебуває зображення в стані руху чи спокою. Воно універсальне. Непідготовленість і звільнення від тягаря культури розкриваються в інтуїтивному русі туші, провокують інтуїтивність необмежену, що не стосується якого-небудь місця, що виявляє в речах їхню відповідність першопринципу. Чорний рух туші не оформлений та не містить жодного кодифікування. Те, що я роблю в малюнках, лежить між мовою і мовчанням. Те, що відбувається на папері, перебуває поза формою. Я прибираю усі опозиції, я назвав би це «нерухомим рухом».

Тепер про об’єкти, скульптуру. Коли у 1998 році я виносив свої дерев’яні об’єкти на відкритий простір і встановлював їх, то визначав для них місця й кроками міряв відстані між ними. Тоді простір луку, сільського пасовища був іще реальним, але з ним уже щось відбувалося. Об’єкти самі по собі не були у просторі головним предметом уваги. Вони взагалі абстрактні, не визначають самих себе та нічого конкретного не відображають, однак тоді, у ландшафті, вони ніби утворили силові енергетичні поля. Те, що відбулося не з ними, а поміж ними, перетворилося на зразок нової реальності. Я працював над об’єктами, повторюючи будівельний процес селянина. Різниця була лише у тому, що я не мав цілі. Я не втілював певні структури, але зосередився на їхніх властивостях. Змінюючи звичний природний ландшафт, я намагався виявити його сакральну сутність. Дерево для об’єктів я знайшов отут, у селі, поряд. По суті, воно вже належало ландшафту, я лише змінив форму цієї належності.

**ОС:** І все ж таки за всієї значущості подібних відгалужень мейнстрімом твоєї творчості, напевно, як і раніше,



**Білий янгол**, 1994, 130x140, олія на полотні  
**White Angel**, 1994, 130x140, oil on canvas

latter meanwhile is most prominent in your experiments with real physical objects (made primarily of wood). Could you tell us more about these two lines in your works of the late 1990s?

**ВБ:** Work on paper requires utmost focus. Its authenticity is preserved from external artificial influence and demands precision. Aimlessness, alienation, oneness with the world and existence outside cognition allow for absolute unity between thoughts and objects. Only by depicting empty spaces between those filled with India ink, or the filled spaces among the empty ones, can you show the transition from what is towards what does not exist. My paper is as much of an instrument as my ink. What matters is their ratio. You cannot tell whether an image is in movement or in equilibrium. It is universal. Artlessness and emancipation from the burden of culture are made manifest in the visceral movement of ink, and this provokes intuitive rapprochement that does not know geographical boundaries and highlights the objects' correlation with the Ur-principle. The ink's black movement is unstructured and non-codified. What I do in drawings lies between language and silence. What happens on paper exists beyond form. I remove all oppositions. I would describe that as "immobile movement."

Now let's move on to objects and sculpture. When I first took my wooden objects out into the open in 1998 and installed them there, I found places for them and measured the distances between them with my steps. The space of a meadow, of a village pasture still had reality, but changes have already begun. Objects as such were not the main focus in space. Abstract, not defining themselves and not representing anything in particular, they created energy force fields in the landscape. What was happening between them rather than to them created a sample of new reality. In working on my objects, I repeated villagers' building procedure. The only difference was that I did not have a goal. I created certain structures, but focusing exclusively on their properties. In changing the natural landscape, I tried to make its sacred essence visible. I found the timber for my objects in the village, right next door. In a way, this wood already belonged to the landscape, I have just changed the structure of belonging.

залишається чистий живопис. Як би ти сформулював проблему, що хвилює тебе в живописі сьогодні або, можливо, стане визначальною завтра?

**ВБ:** Мені важливий той ступінь свободи від законів, що з'являється після усвідомлення їхньої сутності. Важливий той рівень простоти, коли видимість майстерності втрачає значення, коли одного руху пензлем достатньо. Коли я проводжу лінію, вона є наслідком духовного бачення. Іноді такі лінії у мене, можливо, нагадують пейзаж, хоча і не є зображеннями, що виникають у результаті споглядання наочного світу. Я хотів би спинитися на першому русі пензля, з якого починається живопис. Він водночас містить у собі значення малого й абсолюту. Такий, який є, без доповнень, він утілює всю глибинну суть висловленого. Тисячі інших зображень не зможуть замаскувати відсутність цього першого руху. Його значення виходить за вузькі межі техніки. Він підіймає будь-який живописний вираз до загальної духовної міри, хоча видається чимось легким і елементарним. Він, як найбільш поверхнєве та безпосереднє, є ключем до кореня речей, місцем перебування абсолюту. Превалювання універсального над феноменальним здатне втілити найскладнішу, найабстрактнішу духовність.



Виставка В. Буднікова, галерея Sergey Popov, Берлін, 1994  
Exhibition by V. Bundnikov, Sergey Popov Gallery, Berlin, 1994

**ОС:** And yet, despite these important byways, painting was and still remains the main current for you as an artist. How would you describe the issues that interest you most in painting now, or those that could become defining in the near future?

**ВБ:** The degree of freedom from rules that comes with grasping their essence is important for me. So is the level of simplicity that makes your ostentatious craftsmanship lose meaning, showing that a single brushstroke suffices. When I draw a line, it is the result of spiritual vision. Sometimes these lines would resemble a landscape without being its representation resulting from observations of the visible world. I would like to stop at the first brushstroke with which painting begins. It contains the properties of both the negligible and the absolute. Being as it is, without additions, it contains the entire depth of everything that was said. Thousands of additional images cannot conceal the absence of this first movement. Its definition transcends the narrow boundaries of craftsmanship. Ostensibly light and elementary, it elevates painterly expression to the level of general spiritual principles. This most superficial and unmediated of lines is the key to the essence of things, the locus of the absolute. The universal dominates over the phenomenal and can embody the most sophisticated and abstract spirituality.



Тамниці життя, галерея Аліпій, Київ, 1995  
Secret of life, Alipy Gallery, Kyiv, 1995



**початкові форми речей, метафізика**

**білий натюрморт  
пейзажі 1977–2008  
метафізичні  
композиції 1989  
малюнки 2014–2016  
худшкола  
укриття**

**initial forms of objects, metaphysics**

**white still life  
landscapes 1977–2008  
metaphysical  
compositions 1989  
drawings 2014–2016  
art school  
shelter**



**Білий натюрморт**, 1973, 90x100, олія на полотні  
**White Still Life**, 1973, 90x100, oil on canvas



**Зима в Криму**, 1977, 70x70, олія на полотні  
**Winter in Crimea**, 1977, 70x70, oil on canvas



**Фонтан Ніч**, 1986, 80x90, олія на полотні  
**Fountain Night**, 1986, 80x90, oil on canvas



**Будинок**, 1984, 100x100, олія на полотні  
**House**, 1984, 100x100, oil on canvas



Ворожіння на кавовій гущі біля Чорного моря, 1989, 140x130, олія на полотні  
Fortune-telling on the Coffee Grounds Near the Black Sea, 1989, 140x130, oil on canvas



Метафізичний мотив, 1989, 100x110, олія на полотні  
Metaphysical Motive, 1989, 100x110, oil on canvas



Литва, 1989, 90x120, олія на полотні  
Lithuania, 1989, 90x120, oil on canvas





**Xiva**, 1978, 100x110, олія на полотні  
**Khiva**, 1978, 100x110, oil on canvas



**Гурзүф - 2**, 2008, 50x160, олія на полотні  
**Gurzuf - 2**, 2008, 50x160, oil on canvas



Виставка В. Буднікова  
**Пейзаж 1968–2008.**  
Київський музей російського мистецтва, 2010  
Exhibition by V. Bundnikov  
**Landscape 1968–2008.**  
Kyiv Museum of Russian Art, 2010





**Гурzuf - 4**, 2008, 50x160, олія на полотні  
**Gurzuf - 4**, 2008, 50x160, oil on canvas



**Гурzuf - 1**, 2008, 50x160, олія на полотні  
**Gurzuf - 1**, 2008, 50x160, oil on canvas



**Ніч на півдні**, 2008, 100x160, акрил на полотні  
**Night in the South**, 2008, 100x160, acrylic on canvas



**Білий Гурzuf - 1**, 2008, 50x80, акрил на полотні  
**White Gurzuf - 1**, 2008, 50x80, acrylic on canvas



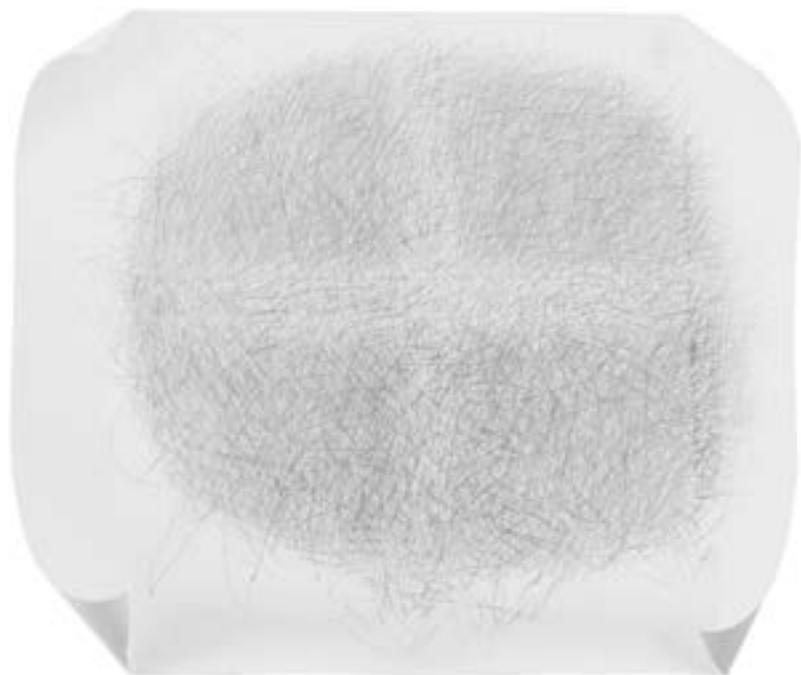
Ніч - 1, 2008, 80x100, акрил на полотні  
Night - 1, 2008, 80x100, acrylic on canvas



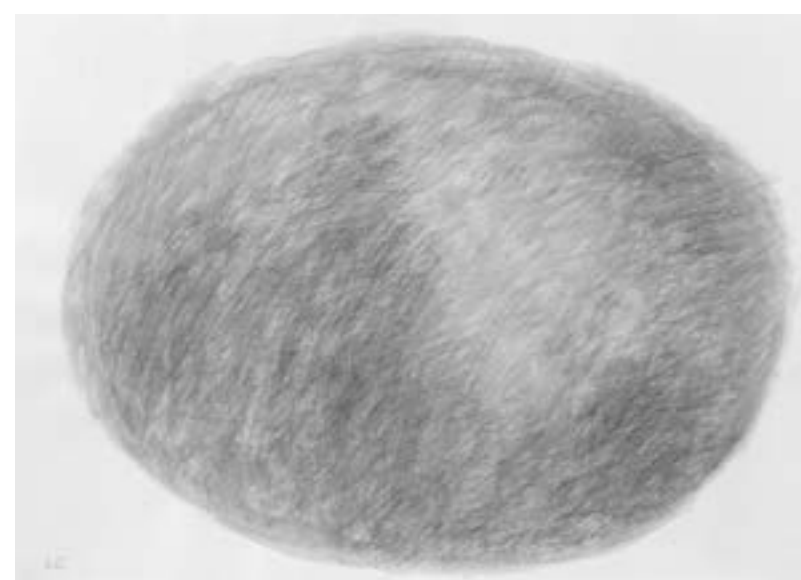
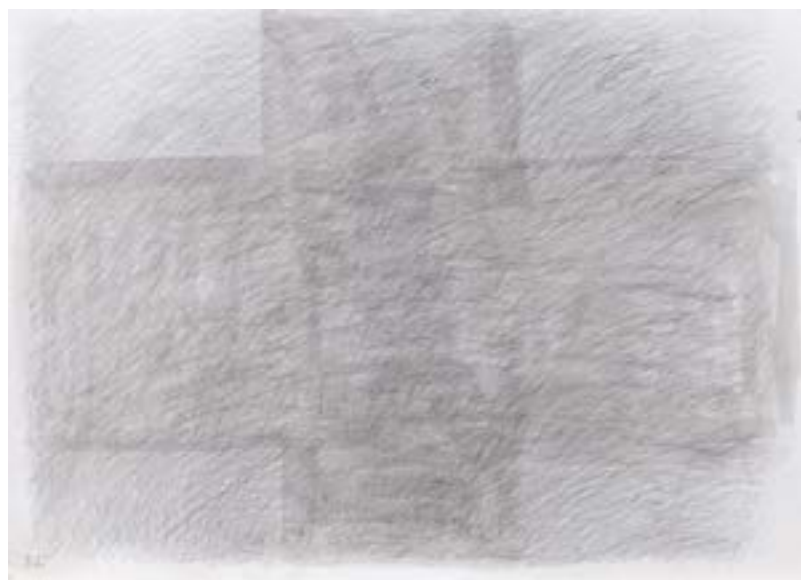
Ніч - 2, 2008, 80x100, акрил на полотні  
Night - 2, 2008, 80x100, acrylic on canvas



Із серії **Укриття**, 2015, 90x60, акрил на папері  
From the **Shelter** series, 2015, 90x60, acrylic on paper



Малюнок із проекту Т. Г., 2014  
100x120, олівець на папері  
Drawing from T. H. project, 2014  
100x120, pencil on paper



Малюнки, 2015–2016  
60x90, олівець, туш на папері  
Drawings, 2015–2016  
60x90, pencil, ink on paper



Малюнки, 2015, 90x60, олівець, туш на папері  
Drawings, 2015, 90x60, pencil, ink on paper



## Натюрморт

*Володимир Будніков, для проекту Худшкола, Київ, 2015*

Натюрморт – перше завдання навчальної програми з малювання. А саме – натюрморт, складений із найпростіших предметів: кулі, циліндра, піраміди, примітивного глека. Такі предмети ще не є самостійними та повними або закінченими. Вони – це щось на кшталт зародків предметів, що тільки намагаються стати довершеними речами, які можна впізнати або назвати. Це такі собі початкові прості форми, з яких потім учень почне складати решту «світу речей».

Отже, початкове малювання таких форм – це певний вишкіл погляду, який, згідно зі стратегією Школи, буде приречений бачити ці форми скрізь: у фігурі людини або тварини, в об’ємах пейзажу, будь-де. Таке налаштування бачення передбачає конструювання баченого наново, із застосуванням «нового» знання про будову звичних речей. Учень ніби промовляє до речі: «Я тебе поки не знаю».

Можна визначити процес малювання, запропонованого Школою, як зображення речей просто під час їхньої появи. Малювання натюрморту, складеного з елементарних об’ємів, або з «ще не-речей», є навчанням методу впорядкування видимого – спробою якось упоратися з власною схвильованою розгубленістю перед неможливістю осягнути бачене.

Здається, перед учнями в початковому завданні художньої школи не постає завдання зануритися в глибини початку речей. Початку певного світу? Хіба що вони виконують це завдання, не замислюючись, механічно.

Може, саме найпростіші речі, або такі найпростіші дії, як початкове навчальне малювання, залишаються поза увагою та невизначеними, бо ми колись перестрибнули їх бездумно та занадто легковажно? Може, вони здаються занадто простими? Настільки простими та зрозумілими, що повернення до них сприймається як марнування часу?

Я безліч разів повертався до натюрморту, але тільки зараз вирішив звернутися саме до «шкільного» початкового натюрморту, відомого всім, хто бодай трохи навчався основам малювання з натури. Виникає багато запитань щодо того, чим насправді є Школа, академічна художня школа, або «кнаша» школа, як кажуть на пострадянському просторі про професійне академічне малювання. Ми ніби відмічені цією школою, що рішуче окреслює амплітуду бачення, визначаючи певний засіб бачення як «професійний» чи просто правильний. Безперечно, Школа накладає жорсткі обмеження, і те, що опиняється поза її кордоном, просто відкидає як хибне. Але ж є ще якась важлива сила, що захована всередині самого методу та примушує сперечатися з ним і навіть руйнувати його зсередини, якась таємниця, що лишається непоміченою. За цим треба було повернутись до початку, а саме до початкового завдання Школи – до натюрморту.

Колись я звертався до метафізичних натюрмортів. Тоді я зображував речі, які ніби згадують про те, якими вони були на початку. «Завдання з натюрморту», яке я виконав зараз, ніби трохи нагадує мої давні метафізичні натюрморти, але має на меті зовсім інше, ба навіть протилежне. Я почав малювати натюрморти з конкретними речами – полиці з дрібничками, речі на столах і трельяжі вдома – звичні буденні натюрморти, – спрощуючи ці речі та заводячи їх у темряву початку, але вони просто губились там, просто зникали, розпорошувалися, перетворювалися на ману. Однак мені

## Still life

*Volodymyr Budnikov. for the Art School Project, Kyiv, 2015*

Art classes start with a still life composed of the most basic shapes: a sphere, a cylinder, a pyramid, a simple jug. These objects are not yet self-contained: they are incomplete and unfinished. These foetal objects seek the status of a completed, recognizable thing that can be named. They are the basic primal shapes that a student will then appropriate to recreate the “world of objects” in its entirety.

To start with such shapes, as the philosophy of the School dictates, is to train the gaze, whether it wants to or not, to recognize these shapes in animals and men, in lines of landscape, everywhere. Such calibrations of vision imply that the seen world would be reconstructed based on the “new” understanding of the structure of mundane things. The student, as it were, informs the object, “I do not know you yet.”

The drawing style expounded by the School can be described as the depiction of objects as they appear. A still life comprised of elementary shapes, the “not-yet-objects,” teaches students to order the world of the visible and to cope with their flustered unease at their inability to grasp the evident.

At the early stages of their schooling, students are not yet asked to penetrate the origins of things (the origins of a given universe?). Conversely, they might still be doing it, but unreasoningly, mechanically.

It might be that the most basic things or actions, such as the early steps of learning to draw, remain undefined and unnoticed because we have once moved past them without so much as a second thought. We might think that they are too simple. We might consider them too plain and self-explanatory to delve on them much longer.

I went back to the genre of still life time and again, but I didn’t, until now, return to the “training wheels” of the primal still life, familiar to all who studied, however briefly, drawing from life. The discussions on what the School is and does never cease: the academy, I mean, or “our” school, as professional academic painting is known in post-Soviet space. We bear the mark of the school that defines a certain range and mode of vision as “professional” or “right.” Obviously, schooling imposes strict limitations, and rejects that which does not fit them as false. But there’s a power to the method, a mystery that remains unseen, forcing us to argue with it or to subvert it from the inside. To reveal it, I had to go back to basics, to the very first exercise: a still life.

Back in the day, I explored the metaphysical dimension of a still life. I would depict objects frozen on the cusp of recalling their primeval shape. The present “exercise in still life” is somewhat similar to my former metaphysical still lives, yet its goal is very different, almost the opposite. I started to draw still lives with concrete objects – shelves piled high with baubles, a jumble of things on tables and in cupboards – the usual arrangements of the day-to-day life – whittling them down to the basics and driving them towards the primeval darkness, but they just got lost there, disappeared, dispersed, became phantoms, melted into thin air. I needed something different. It was at that point that I parted ways with painting objects from life and almost recreated the still life exercises from art school, but sans objects, without a prearranged ensemble. It might be said that I departed from the tradition of drawing “from the end point” (starting from the complex and progressing towards the simplified shapes), offered by the art School as the default, and went back to drawing “ab initio,” with



**Худшкола**, експозиція, Київський музей російського мистецтва, 2015  
**Art School**, exposition, Kyiv Museum of Russian Art, 2015

було потрібно дещо інше. Тоді я відмовився від натурального малювання речей і ніби відтворив малювання натюрморту з «худшколи» без речей, без поставленого натюрморту. Тобто від малювання «від кінця» (від складного до спрощеного), яке механічно пропонує Школа, я повернувся до малювання «з початку», відштовхнувся від браку речей, їх відсутності. Мене давно зачарувало, як свого часу прийшов до такої «відсутності» речей Моранді, який спрямовував погляд на проміжки між речами в натюрморті, на ті місця, де речей нема.

Отже, я почав, так би мовити, «вирощувати» речі для свого «навчального» натюрморту. А якщо бути точним – виводити їх із темряви на світло. Хіба класичний «шкільний» метод не є саме спробою просвіти? Особливо, якщо уважно дослухатися до інструкцій Школи не дивитись на речі прямо, тобто вдавати, що не бачиш, не знаєш їх, поки не намалюєш.

Безперечно, художник уже має власне уявлення про світ до Школи. Тоді, можливо, Школа витягає це уявлення з темряви? Такий собі «початок світу», прототип світу (просвіта?) або щось таке, що наділяє уявлення про речі видимим тілом.

Звісно, Школа передбачає Правила або Систему – байдуже, що Систему, в якій насправді існують речі, досягнути неможливо.

the absence of objects as my starting point. I've long been fascinated by Morandi, who arrived at this "absence" by scrutinizing the gaps between the objects in a still life, the spaces that do not contain things.

Hence, I started, so to speak, to "grow" objects for my "assigned" still life. To be more precise, I drew them out of the darkness towards the light. Isn't classical schooling an Enlightenment project? The element of enlightenment is particularly obvious if you take the instructions literally and don't look at the objects directly, pretending that you cannot see them until you draw them.

Obviously, any artist has views and opinions that predate art School. Could it be that art School drags them into the spotlight in a let-there-be-light moment, a practice cosmogony, an act that visibly embodies our notion of things?

Of course, Schooling imposes its Rules and a System, even if the System in which the objects exist in reality cannot be grasped.



Прихисток для світла, 2010, залізо, світло  
Refuge for the Light, 2010, iron, light



Натюрморт з циліндром, з проекту Худшкола, 2015, 150x150, акрил на полотні  
Still Life with a Cylinder, from Art School project, 2015, 150x150, acrylic on canvas





Натюрморт з чорним квадратом, з проекту Худшкола, 2015, 150x150, акрил на полотні  
Still Life with a Black Square, from Art School project, 2015, 150x150, acrylic on canvas



Натюрморт з кулею, з проекту Худшкола, 2015, 150x150, акрил на полотні  
Still Life with a Sphere, from Art School project, 2015, 150x150, acrylic on canvas





Натюрморт з вазою, з проекту Худшкола, 2015, 150x150, акрил на полотні  
Still Life with a Vase, from Art School project, 2015, 150x150, acrylic on canvas



Натюрморт з чорним глечиком, з проекту Худшкола, 2015, 150x150, акрил на полотні  
Still Life with a Black Jug, from Art School project, 2015, 150x150, acrylic on canvas



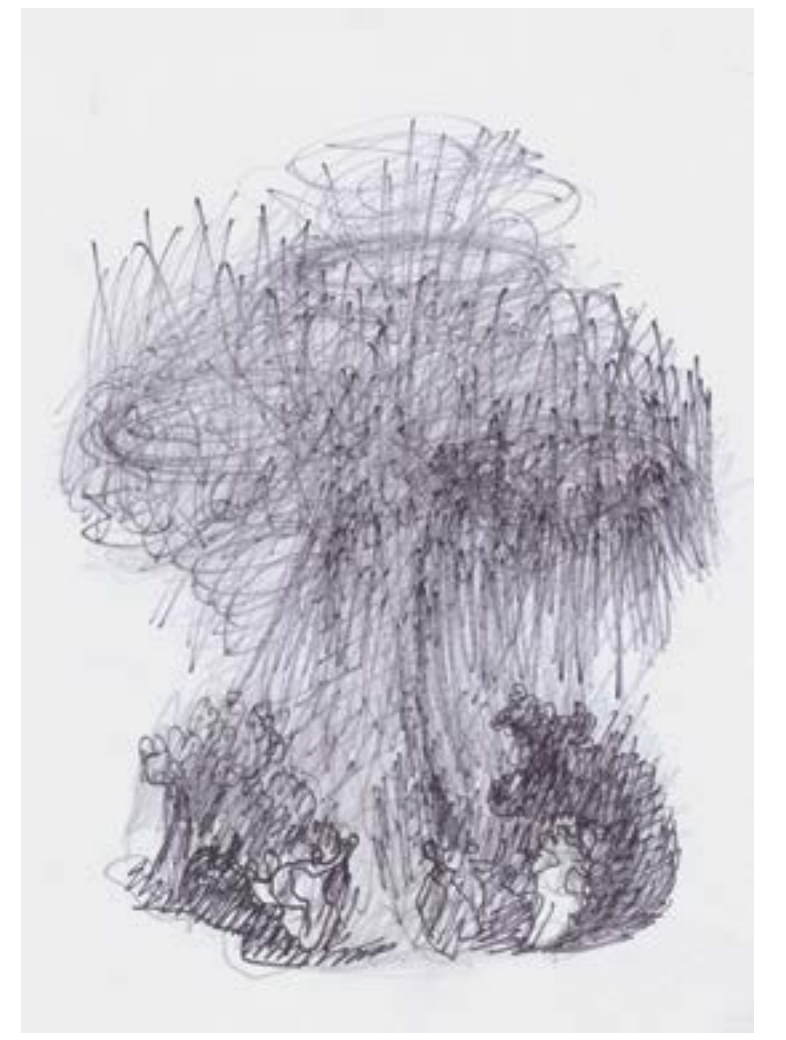




Натюрморт з вазою і пляшкою, з проекту Худшкола, 2015, 150x150, акрил на полотні  
Still Life with a Vase and a Bottle, from Art School project, 2015, 150x150, acrylic on canvas



Малюнок із серії Укриття, 2015, 42x29,7, кулькова ручка на папері  
Drawing from the Shelter series, 2015, 42x29.7, ballpoint pen on paper



Малюнки із серії **Укриття**, 2015, 29,7x21, олівець, кулькова ручка, туш на папері  
Drawings from the **Shelter** series, 2015, 29.7x21, pencil, ballpoint pen, ink on paper





**Фонтан**, 1977, 110x75, олія на полотні  
**Fountain**, 1977, 110x75, oil on canvas



**Вибухи**, 2015  
200x150, акрил на полотні  
**Explosions**, 2015  
200x150, acrylic on canvas



**Підземні вибухи**, 2015, 200x150, акрил на полотні  
**Underground Explosions**, 2015, 200x150, acrylic on canvas



Малюнок із серії **Укриття**, 2015, 200x120, олівець на папері  
Drawing from the **Shelter** series, 2015, 200x120, pencil on paper



**бароко, класичний мотив**

**baroque, classic motif**

**тулузький цикл  
таємниця життя  
оазис  
хвиля  
битва  
класичний мотив 1989  
і 2006  
полювання  
рай  
реалізм?  
лінія розмежування  
(складки)**

**toulouse cycle  
secret of life  
oasis  
wave  
battle  
classic motif 1989  
and 2006  
hunting  
paradise  
realism?  
contact line  
(folds)**



Із Тулузького циклу, 1994, 100x80, олія на полотні  
From the **Toulouse Cycle**, 1994, 100x80, oil on canvas

## Таємниця життя

**Олександр Соловійов**

*Фрагмент тексту для каталогу виставки Володимира Буднікова. Київ, 1995*

«Надхненний, експресивний, багатомірний живописний стиль, притаманний художникові, артистизм цього стилю створюють відчуття розкутості, насолоди, єдиного духовного запалу. У “Таємниці життя” поряд з іншими ознаками відчувається і досвід (швидше інтуїтивний, підсвідомий, ніж невмисно обміркований і культивований) постмодерністського ставлення до різних стилів, пластів, напрямків і персонажів мистецтва. Сучасне мереживо бароко митець плете з набагато більшого спектра традицій, національних і загальносвітових, ніж раніше, виявляючи при цьому набагато більш художню тактовність, велику витонченість. Саме тому спогади про Уорхола (одна з картин має назву “Пам’яті Уорхола”) тут настільки ж природні у своїй роботі зі створення емоційного поля циклу, наскільки природні в цьому ряду спогади про іконопис, експресивні абстракції, барочні українські церкви, конструктивізм 20-х або східну каліграфію. Якщо продовжувати аналогії, то це вже усталене “високе” бароко. Світ художника бароко – це світ, де “загублена гармонія”, світ антиномій і парадоксів, що сприймаються як норма буття і водночас як естетичний принцип “іншої гармонії”, яку реалізовано поетикою контрастів.

В. Будніков у “Таємниці життя” на своєму особистому унікальному рівні проникливо усвідомлює це суцільне тяжіння бароко до контрастів. Йому таланить збалансувати і контрасти, так би мовити, формальні – світло і тінь; відкрити, майже декларативну декоративність і поглиблену живописну валерність; простір і площину; суто станкову живописність і ієрогліфічну знаковість; нестримні фантастичні форми і форми геометричні; композиційну центричність і відхилення від центру; кольорову фактурну розкріпаченість вільного руху пензля і якусь особливу

## Secret of Life

**Oleksandr Soloviov**

*A fragment from the text for the catalogue of Volodymyr Budnikov's exhibition. Kyiv, 1995*

«The artist's recognizable inspired, dramatic, multifaceted and poignant style evokes the feeling of abandon, pleasure and spiritual passion. Among its other features, The Secret of Life conveys the postmodern approach to different styles, strata, movements and figures in art (intuitive and subconscious rather than rational and cultivated). The artist weaves a contemporary baroque lacework from a much broader range of national and global traditions, exhibiting more creative tact and increased sophistication. For this reason, memories about Warhol (one painting is entitled In Memoriam of Warhol) are as authentic within the emotional horizon of the series as memories about icons, expressive abstract works, Ukrainian baroque churches, constructivism of the 1920s or East Asian calligraphy. To push the analogy further, we are dealing with the established “high” Baroque. For artists of the Baroque, the world was a space of lost harmony, of antinomies and paradoxes treated as an existential norm, and, at the same time, the space of the aesthetic principles of “the other harmony” realized through the poetics of contrasts.

In his Secrets of Life, Budnikov voices a deeply personal reflection on the baroque's affinity for contrasts. He succeeds in offering a balanced panorama of, so to say, formal contrasts too: light and shadows, almost strikingly decorative works and profound painterly usage of tonal play; space and planes; easel painting par excellence and hieroglyphic usage of signs; runaway phantasmagoric forms and geometric shapes; centrifugal and centripetal compositions; free brushstrokes, unrestrained both in color and in texture, and unique sense of order and structure that not only doesn't prevent the illusion of painterly kinetics but also underscores its key characteristics (joy and darkness, changing scope, and more).

впорядкованість, структурність, яка не тільки не заважає ілюзії живописного кінетизму, а й підкреслює основні його властивості: радість і морок, різну масштабність та інше.

Так вдається звести до купи і контрапункти сенсові – миті і вічність, високе духовне й епікурейське чуттєве, колористичну смислову насиченість і її майже повну відсутність, паузу всередині динамічно розгорнутої драматургії циклу».

This helps to bring together semantic counterpoints too, such as myths and eternity, the high spiritual and the Epicurean sensuous, coloristic richness of meanings and their almost total absence, pauses inside a dynamically unfolding dramatic series.»



Із Тулузького циклу, 1994, 100x80, олія на полотні  
From the **Toulouse Cycle**, 1994, 100x80, oil on canvas



**Віддзеркалення**, 1994, 100x100, олія на полотні  
**Reflection**, 1994, 100x100, oil on canvas



**Без назви**, 1994, 100x80, олія на полотні  
**Untitled**, 1994, 100x80, oil on canvas



**Територія**, 1994, 100x90, олія на полотні  
**Territory**, 1994, 100x90, oil on canvas



**Надійне укриття**, 1994, 100x80, олія на полотні  
**Reliable Shelter**, 1994, 100x80, oil on canvas



**Прогулянка**, 1994, 100x100, олія на полотні  
**Walk**, 1994, 100x100, oil on canvas



**Таємниця життя**, 1994, 100x100, олія на полотні  
**Secret of Life**, 1994, 100x100, oil on canvas



**Пам'яті Ворхола**, 1994, 90x80, олія на полотні  
**In Memory of Warhol**, 1994, 90x80, oil on canvas



**Без назви**, 1994, 100x80, олія на полотні  
**Untitled**, 1994, 100x80, oil on canvas



**Пейзаж**, 1994, 90x100, олія на полотні  
**Landscape**, 1994, 90x100, oil on canvas



**Татування**, 1994, 80x100, олія на полотні  
**Tattoos**, 1994, 80x100, oil on canvas

## Оазис

**Володимир Будніков. Київ, 1998**

Рефлексуєчи з приводу того, чого ми позбавлені та чого домагаємося, часто майже несвідомо ми викликаємо у своїй уяві образ певної місцевості. Її риси мінливі й постійно формуються під впливом об'єктивного досвіду, а також метаморфоз, які відбуваються протягом часу в нашій свідомості та підсвідомості. Об'єктивне й суб'єктивне тут переплелися настільки міцно, що важко віднести місце – об'єкт бажання лише до території душі.

Структурні особливості експозиції «Оазис» покликані реалізувати ідеї реконструкції саме такої місцевості, зробити видимою низку її перетворень, визначити деякі її орієнтири в загальному світоустрої.

Згадуєчи дитячу гру в «Асоціації», ми миттєво отримуємо ланцюжок «оазис» – «міраж». Оазис як реальне місце, де є найнеобхідніше для підтримки функціонування організму на фізичному рівні, та міраж як видима проекція бажання знайти оазис (а також міраж як оптичне явище, що має пояснення з точки зору фізики, тому цілком об'єктивне).

Отже, місцевість, що ми розглядаємо, існує водночас у реальному світі, в нашій свідомості, в незліченних ілюзорних проекціях, що виникають у зв'язку з особливостями функціонування механізмів, які беруть участь у процесі нашого сприйняття, а також у вигляді оптичних моделей-міражів та безкінечних моделей, створених мистецтвом.

Останні, можливо, найближчі до проникнення в трансцендентну суть «оазису», оскільки відтворюють його всебічно, залучаючи знання про оазис художника, а також його «незнання» про оазис. У такому разі в процесі акту мистецтва не відтворюється сам оазис (таким, яким він є і яким його можна побачити в природі), не відтворюється зображення об'єкта бажання, яке створила уява, але вибудовується третє, зовсім нове місце, й питання полягає лише в тім, наскільки воно переконливе й наскільки здатне бути бажаним, бо претендує на існування як частка реальності, отже – об'єктивного.

В експозиції «Оазис» є симптоматичним перехід від живопису-без-живопису (тобто від білого та чорно-білого живопису) до кольору. Колір з'являється спочатку в чистому вигляді. Програмна серія під назвою «Оазис» схожа на свідомий спектральний експеримент, коли смуга живопису-майже-без-живопису зсувається до нижньої частини полотна, а верхню заповнює досконалий чистий колір. Подібно до Гомункула з «Фауста» Гете, який був змушений розбити свою колбу для того, щоб народитися по-справжньому, й унаслідок цього перетворився зі штучної подоби людини на прекрасну сыйливу субстанцію, наступні полотна позбавляються жорсткої структурованості і стають всепроникною та всюдисутною субстанцією.

Тематика окремої території, бажаної місцевості притаманна роботам, що передували серії «Оазис». Зокрема, у серії «Біле у білому» в назвах робіт часто трапляється слово «пейзаж». В «Оазисі», де місцевість набула значення ще й об'єкта бажання, наявний «Великий пейзаж», що є переходом від попередньої «білої» серії. Його цілком можна ідентифікувати як рух, стимульований бажанням досягти певної мети. Однак особливість «Великого пейзажу» (а також усіх інших творів циклу) полягає в тому, що живопис є метою і засобом водночас. «Оазис-реальність» – мета, мінлива

## Oasis

**Volodymyr Budnikov. Kyiv, 1998**

Reflecting on what we lack and want, we often almost unwittingly evoke the image of a certain locus in our imagination. It is dynamic, and its shape is informed both by our objective experience and by the metamorphoses in our consciousness and the subconscious over time. The objective and the subjective intertwine so densely that it is hard to place this locus as the object of desire exclusively in the psyche.

The structure of the Oasis exposition sets out to reconstruct this locus, to make its changes visible, and to pinpoint some of its landmarks in the world at large.

Free-associating, we instantly step from an oasis to a mirage. Oasis is a real space that has the resources to support an organism's physical existence, whereas mirage is a visible projection of our desire to find an oasis (at the same time, mirage as an optical phenomenon has a physical explanation, and is thus perfectly objective too).

Therefore, the locus we treat exists simultaneously in the real world, in our consciousness, in countless illusory projections produced by mechanisms of our perception, and as mirages, optical models and endless schema produced by art.

The latter might come closest to revealing the transcendental essence of an oasis, in that mirages recreate it comprehensively, engaging both the artist's knowledge about the oasis and his or her lack thereof. In this case, the creative act recreates neither an oasis as such (an oasis as is, as it can be seen in nature) nor the image of the object of desire proffered by imagination, but rather creates a third, perfectly new site. The only remaining question is whether it is cogent and desirable, insofar as it lays a claim to existing in reality, that is, to objective existence.

The transition from painting-without-painting, that is, from white or black-and-white paintings to chromatic pictures, is symptomatic of the Oasis exposition. At first color emerges in its pure form. The eponymous programmatic series, The Oasis, looks like a conscious spectral experiment in which a stretch of painting-almost-without-painting is shifted towards the lower part of the canvas, whereas the upper part is filled with rarefied pure color. Much like the Homunculus in Faust, who had to break his vessel to be born and to turn from an artificial semblance of a human being into a marvelous shining substance, the subsequent canvases lose rigid structure and reveal the omnipresent enveloping substance. The theme of a discrete territory as the desired locus preceded the Oasis series. The titles from the White In White series often featured the word "landscape." The Oasis, where the place gained meaning as an object of desire, featured The Large Landscape as a transition from the earlier "white" series. It can be described as movement prompted by the desire to reach a goal. The Large Landscape (and all other works of the series), however, is recognizable in that the painting is both a goal and means to an end. While "the Oasis-reality" is the goal, the malleable projection of "the Oasis-reality" becomes means. Therefore, The Large Landscape should be interpreted both as a landscape and as movement towards one.

The Oasis retained the elements dealing with "the Ur-images" from the earlier projects. The only difference is that "the flesh of colors" can now be admired close up: we can observe free movement within the substance of painting and are offered an opportunity to understand its hidden depths, no matter how illusory. When designing

проекція «оазису-мети» в нашій свідомості – засіб. Отже, «Великий пейзаж» варто розглядати і як пейзаж, і як рух до пейзажу.

Порівняно з попередніми проектами в роботах серії «Оазис» майже все, що стосується «першообразів», залишилося незмінним. Хіба що саму «кольорову плоть» ми роздивляємося тепер з близької відстані і, спостерігаючи вільний рух усередині живописної субстанції, отримуємо хоча й ілюзорну, але все ж таки можливість збагнути її потаємні глибини. Завдання вибудови експозиційного простору «Оазис» полягало у визначенні території з власною ієрархією, власною метафізикою. І, якщо ми фокусуємося на ототожненні наших потаємних бажань, видобутих із підсвідомості (містичний міраж-оазис-сон), з бажанням отримати те, без чого ми не зможемо продовжити своє існування (реальний оазис-пейзаж), то відповідно до драматургії поняття «оазис» ми готові ідентифікувати амбівалентний об'єкт наших бажань із перманентним рухом до нього. Отже, територія-оазис, відтворена в середині реального простору експозиційної зали тимчасово (в об'єктивному розумінні часу і в розумінні часу як предмета зображення), неодмінно повинна бути пізнаною й досягнутою. Саме в цьому її зміст.

the exposition space for the Oasis, we had to create a territory with its own hierarchy and metaphysics. And, if we equate our hidden desires mined from the subconscious (the mystical mirage, the oasis, the dream) with the desire to obtain that without which our continued existence is impossible (the real oasis), we definitely can equate the ambivalent object of desire with the permanent movement towards it according to the dramaturgy of the concept "oasis." Therefore, we have to reach and behold the oasis territory recreated within the real space of the exposition hall for the time being (meaning both objective time, and time as an object of representation). Therein lies its meaning.

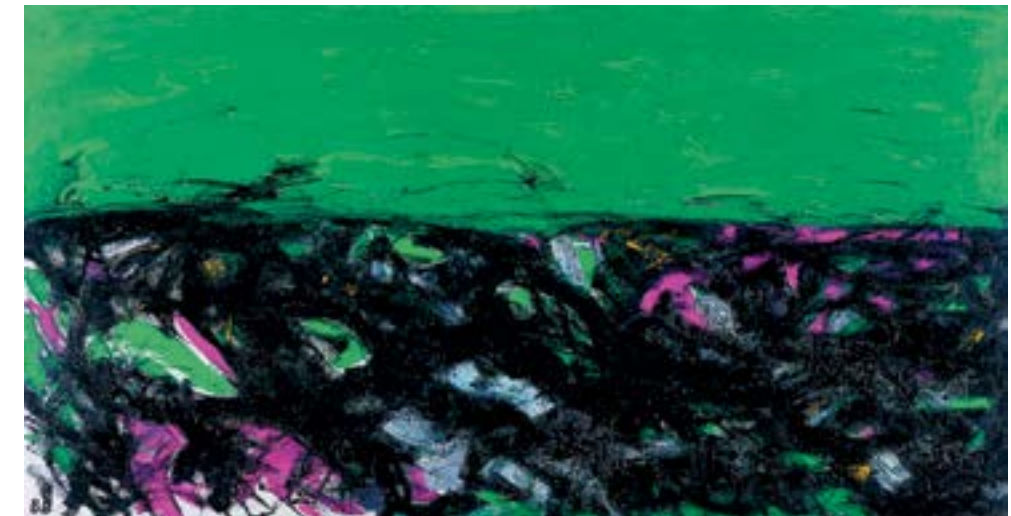


**Оазис**, виставкова зала Центрального будинку художника, Київ, 1998  
**Oasis**, Exhibition Hall of Central House of Artist, Kyiv, 1998





Живопис для **Плаваючого об'єкта**, 2007  
 сторінки з каталогу Гурзуфські сезони. Хвиля  
 Paintings for **Floating Object**, 2007  
 pages from the catalog Gurzuf Seasons. Wave



Із серії **Оазис**, 1998, 90x150, олія на полотні  
 From the **Oasis** series, 1998, 90x150, oil on canvas



**Битва**, експозиція в галереї Лавра, Київ, 2007  
**Battle**, exposition in the Lavra Gallery, Kyiv, 2007



**Битва**, майстерня  
Київ, 2007  
**Battle**, studio  
Kyiv, 2007



**Класичний мотив**, 1989, 110x130, олія на полотні  
**Classic Motive**, 1989, 110x130, oil on canvas



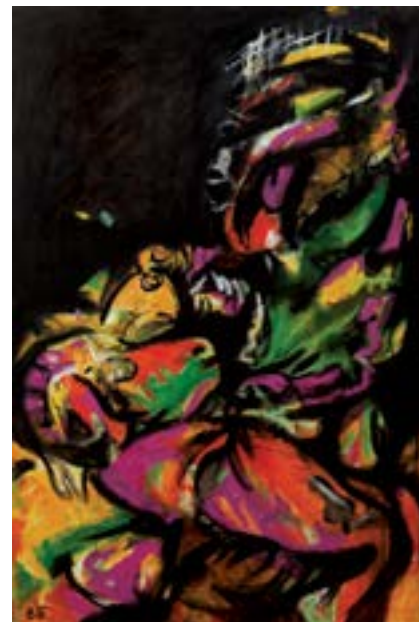
Із серії **Битва**  
2007, 110x220  
олія на полотні  
From the **Battle** series  
2007, 110x220  
oil on canvas



Полювання, експозиція в Я галереї, Київ, 2007  
Hunting, exposition in the Ya Gallery, Kyiv, 2007



Із серії **Полювання**, 2007, 62x101, акрил, туш, гуаш на папері  
From the **Hunting** series, 2007, 62x101, acrylic, ink, gouache on paper



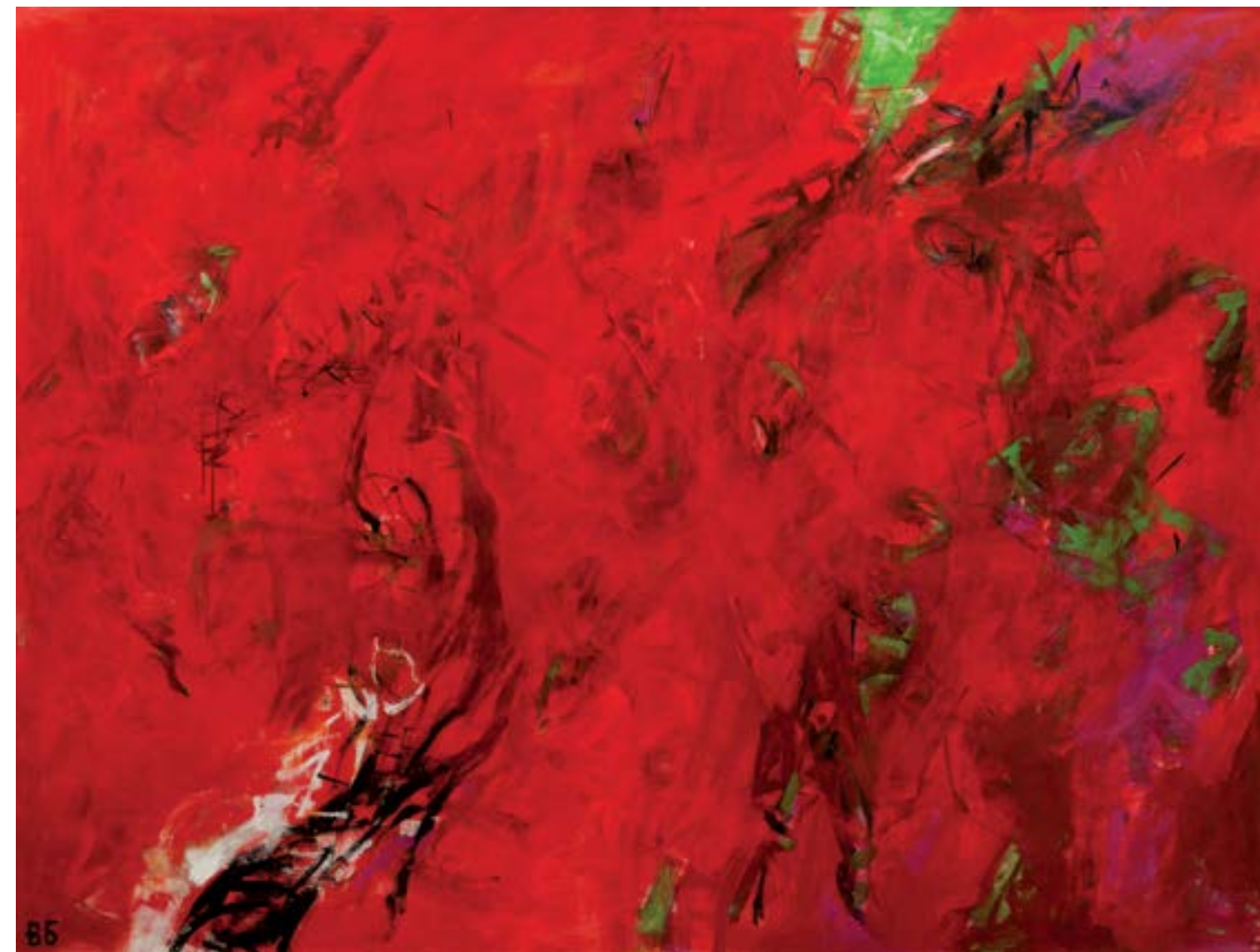
Із серії Рай, 2009  
150x100, олія на полотні  
From the Paradise series, 2009  
150x100, oil on canvas



Із серії Рай, 2009  
200x150, олія на полотні  
From the Paradise series, 2009  
200x150, oil on canvas



Із серії **Рай**, 2009, 50x70, олія на полотні  
From the **Paradise** series, 2009, 50x70, oil on canvas



Із серії **Рай**, 2009, 150x200, олія на полотні  
From the **Paradise** series, 2009, 150x200, oil on canvas



Із серії **Без назви**, 2010, 150x100, олія на полотні  
From the **Untitled** series, 2010, 150x100, oil on canvas



Із серії **Сади**, 2011, 150x200, олія на полотні  
From the **Gardens** series, 2011, 150x200, oil on canvas



Із серії **Сади**, 2011, 150x200, олія на полотні  
From the **Gardens** series, 2011, 150x200, oil on canvas

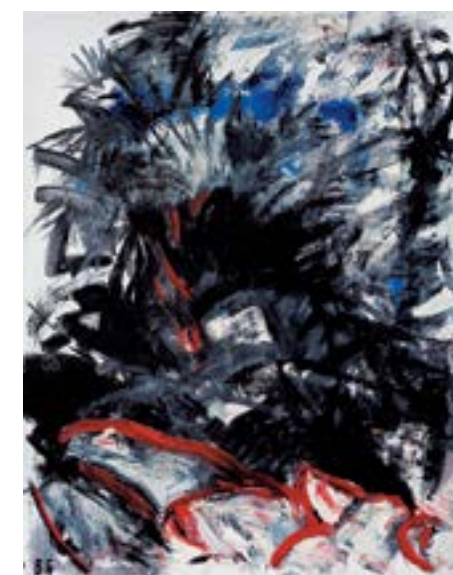


Із серії **Сади**, 2011, 150x200, олія на полотні  
From the **Gardens** series, 2011, 150x200, oil on canvas





Із серії **Південний мотив**,  
2006, 100x160,  
олія на полотні  
From the **Southern Motive** series,  
2006, 100x160,  
oil on canvas



Із серії **Класичний мотив**  
2006, 100x80,  
олія на полотні  
From the **Classic Motive** series  
2006, 100x80,  
oil on canvas





Із серії **Реалізм?**, 2017, 200x310, акрил на полотні  
From the **Realism?** series, 2017, 200x310, acrylic on canvas



Із серії **Реалізм?**, 2017, 200x310, акрил на полотні  
From the **Realism?** series, 2017, 200x310, acrylic on canvas



Із серії **Реалізм?**, 2017, 200x310, акрил на полотні  
From the **Realism?** series, 2017, 200x310, acrylic on canvas



Із серії **Реалізм?**, 2017, 200x310, акрил на полотні  
From the **Realism?** series, 2017, 200x310, acrylic on canvas



Із серії **Реалізм?**, 2017, 150x400, акрил на полотні  
From the **Realism?** series, 2017, 150x400, acrylic on canvas



Із серії **Рай**, 2009  
200x100, олія на полотні  
From the **Paradise** series, 2009  
200x100, oil on canvas

**Складки**, експозиція в ЧервонеЧорне, Канів, 2016  
**Folds**, exposition in ChervoneChorne, Kaniv, 2016



**Складки**, виставкова зала Центрального будинку художника, Київ, 2017  
**Folds**, Exhibition Hall of Central House of Artist, Kyiv, 2017



## **Складки**

*Володимир Будніков. Київ-Канів, 2016*

Для робіт із фрагментами складок було взято за взірець барокові складки, де площина тканини не є послідовником ані тіла, ані архітектурних форм. На відміну від затримання часу або «стояння часу» у «складках часу», про які говорив Мераб Мамардашвілі у своїх «Бесідах про мислення», барокова тканина ніби сама по собі, без впливу стороннього воління, стає дубала і викидає, витрушує зі своїх складок час, що застоявся там. Окрім того, барокова тканина постійно в русі та весь час змінює свою конфігурацію, формуючи щось на зразок екзальтованого ландшафту із безліччю комбінацій розмежувальних ліній. Цей ландшафт перебуває у стані безперервного формування, що не лишає жодного шансу бодай кутку тканини залишитися у спокої.

## **Folds**

*Volodymyr Budnikov. Kyiv-Kaniv, 2016*

These works were inspired by baroque folds, the expanse of cloth that follows neither a body nor architectural forms. Unlike suspended or “stoppered” time in “temporal folds” described by Merab Mamardashvili in his Talks on Thinking, baroque cloth appears to exist in isolation, uninfluenced by the will of others. It rises up and casts or shakes out time that got caught in its folds. Besides, baroque cloth is always in movement, changing configuration and folding into something akin to an exulted landscape with endless combinations of contact lines. This is a landscape in continuous creation; cloth is not given a chance to linger in peace.



Складки з серії **Лінія розмежування**, 2016, 100x100, акрил на полотні  
Folds from the **Contact Line** series, 2016, 100x100, acrylic on canvas



Складки з серії **Лінія розмежування**, 2016, 100x100, акрил на полотні  
Folds from the **Contact Line** series, 2016, 100x100, acrylic on canvas





**біле, чорне, рух, лінія**

**white, black, movement, line**

**біле у білому  
нові роботи  
метафізика коду  
рай  
прихисток поета  
(верби)**

**white in white  
new works  
metaphysics of a code  
paradise  
poet`s refuge  
(willows)**

## Біле у білому

*Олександр Соловйов, для каталогу  
Володимира Буднікова, Київ, 2001*

«Біле у білому» – це насамперед питання Оптики, оскільки білий колір, як відомо, радше не колір, а світло, чия єдність є кульмінацією всього колірного спектра. Узагалі «оптична» проблема – одна з ключових у малярстві, починаючи від XIX століття. Вже тоді це було реакцією на історичний злам у дослідному пізнанні дійсності, що полягав у відмові від уявлень про реальність як про приклад чи зразок. Ця проблема турбувала ще Делакруа, але на рівні понять сформувалася у творчості імпресіоністів. Хоча переведення «оптичного» з рівня «перебудови» творів, як і осягнення, пізнання, отже гносеології, безпосередньо до онтологічної сфери відбулося у мистецтві вже на початку століття двадцятого – в абстракціоністів. З цих позицій, мабуть, варто підходити й нині до проблеми «білого у білому» – проблеми, до якої протягом усього нашого століття зверталось дуже багато художників (досить згадати К. Малевича, «Білий маніфест» Лючіо Фонтана, «Білий прапор» і «Білі числа» Джаспера Джонса, білі монохромні групи «ZERO»...), кожен з яких інтерпретував її по-своєму у чимраз важливішій ролі одного з архетипів сучасної культури. Адже й сьогодні «біле у білому» – не так проблема саме форми мистецтва, як передусім Оптики, яку розуміють не лише як особливий «кут зору», а і як систему бачення у мистецтві, отже його філософію. Разом з цим – і філософію стосунків «кінця-початку», традиційного і сучасного, інакше – меж дійсності й культури, їхньої безперервної мінливості. У цьому аспекті ахроматична сув'язь «чорного» і «білого» (в усій її градації) – не що інше, як символ кільцевого руху всередині «культури» – «не культури». Ось, наприклад, що писав про це К. Малевич у контексті своєї теорії супрематизму: «Ніби плавець Кафки, супрематист приходить “з єдиної білості” безпредметного доісторичного світу, перетинає зону рухів як культуру і знову повертається до білості як до свого краю».

Саме К. Малевич після свого чорного квадрата на білому тлі створив 1918 року «Білий квадрат на білому тлі», про який говорив, що він, можливо, означає кінець, маючи на увазі культурний спадок минулого з його дуалізмом змісту і форми, чітким розмежуванням духу й матерії, суб'єкта і об'єкта, протилежністю земного й потойбічного, і водночас означає початок нової культури, нового мистецтва, заснованого на чистій мальовничості кольору й світла, мистецтва, що стоїть на «тимчасовій» ідейній позиції, прагнучи не відображення, а створення усвідомленого Архетипу: з філософського Ніццо, у якому, проте, міститься Все. Сьогоднішнє пізнання чергового «кінця віку» породжує у мистецтві потребу не лише апокаліптичної наповненості бачення, а й чистоти відчуття, адекватної звільненому, первинно-стихійному поглядові на дійсність. «Важливо визнати, – вважає, скажімо, В. Мізіано, формулюючи свої тези про нову оптику, – що специфіка нинішнього періоду – у глобальній редукції оптичного виміру... Бачення перебуває у своїй вихідній, елементарній формі чистого бачення». Варто навести й іншу поширену думку, що історія сучасного малярства показує: заміна зображувальності її елементами, спрощення її структури відбувається у зворотній пропорції до багатозначності й універсальності того, що має слугувати для них метафорою.

У січні 1995 року Володимир Будніков, відомий як витончений і водночас енергійний колорист, ознайомив глядачів з великим циклом «Секрет життя», в основі якого – інтерпретація сучасними малярськими засобами (з максимально широкою колірною палітрою та

## White in White

*Oleksandr Soloviov, the text for the catalogue  
of Volodymyr Budnikov, Kyiv, 2001*

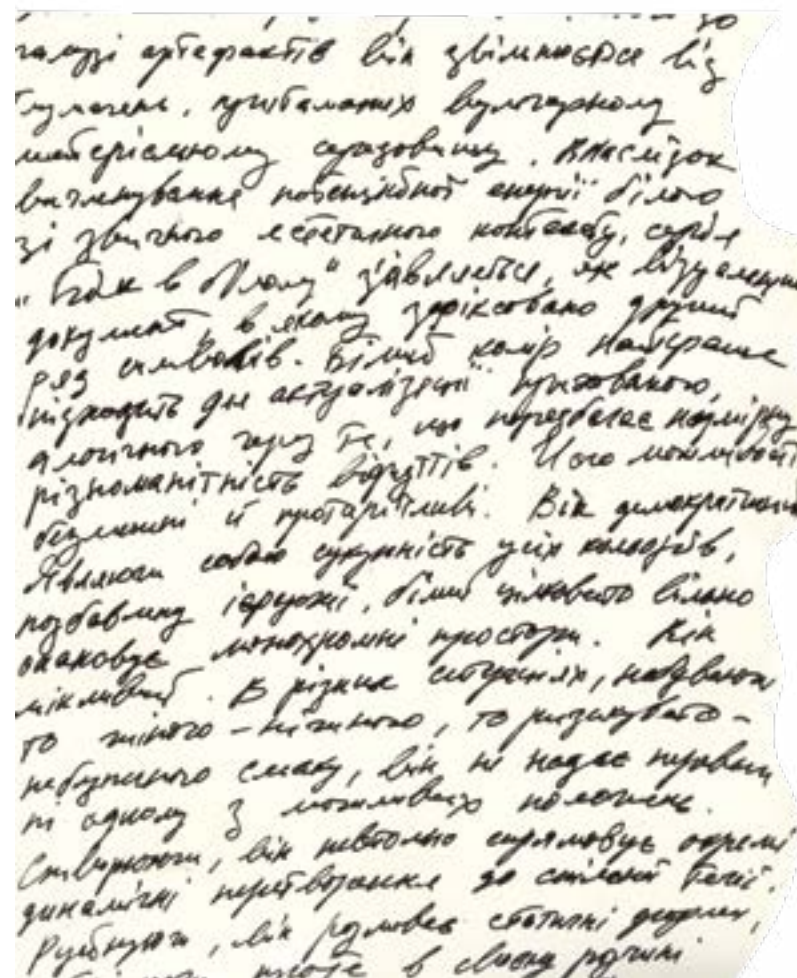
White in White poses the question of optics first and foremost: white, as we know, is light rather than color, signifying unity and culmination of the entire color spectrum. In general, the issue of “optics” has been a cornerstone of painting ever since the 19th century. It was a reaction to the historic shift in empirical exploration of the universe, rejecting the notion that reality was somehow exemplary or representative. This notion fascinated Delacroix, but did not become fully formulated until the Impressionists. Granted, the optic’s ascension from the gnoseological level (dealing with the work’s structure, perception and cognition) to the ontological occurred later, in the early 20th century, in the works of the Abstractionists. We should approach the issue of “white in white” from this position too. Over the course of the century, many artists (Malevich, The White Manifesto by Lucio Fontana, The White Flag and The White Numbers by Jasper Johns, white monochromes of the ZERO group, to name but a few) had treated the notion, each offering a unique interpretation of its progressively more central role as an archetype of contemporary culture. To this day, “white in white” is a matter not so much of art forms as of optics, understood not only as a unique “perspective” but also as a visual system and philosophy of art. This philosophy covers the relations between the end and the beginning, between the traditional and the contemporary, between reality and culture in constant flux. From this perspective, the achromatic tandem of black and white in all its gradations symbolizes the circular movement from culture to non-culture. For example, this is how Malevich elaborated it within the context of his Supremacism theory: “Like Kafka’s swimmer, a Supremacist comes from the ‘white unity’ of the objectless prehistoric world, crosses the movements zone of culture and returns to whiteness, his land.”

After his black square on white background, Malevich created The White Square on White Background (1918), stating that it might mean both the end of the cultural legacy of the past (with its duality of form and content, spirit and matter, subject and object, earthly and celestial), but it could simultaneously signal the beginning of a new culture and new art based on pure color and light, on “temporal” philosophical positions, seeking not representation but consciously created archetypes: to resort to philosophical terms, the Nothing that contains Everything. The present-day notion of yet another “end of the era” calls not only for apocalyptic visions in art but also for clear feelings adequate to emancipated, primeval, elemental perspective on reality. For example, in discussing the new optics, V.Miziano stated that “It is important to acknowledge that the present period’s specificity lies in the global reduction of optics [...] Vision lingers in its initial, elementary stage of purity.” We should also mention another popular opinion, according to which the history of contemporary painting saw the replacement of figurative works with explorations of discrete elements, whereas simplified structure is in inverse proportion to polysemy and universality of signs that could serve as metaphors for semantic meanings.

In January 1995, Volodymyr Budnikov, known for his elaborate and vibrant work with colors, presented a large series The Secret of Life, which explored the Baroque Weltanschauung through the lens of contemporary painting tropes (with a markedly broad palette and expressive



**Cipe**, 2003, 300x200, олія на полотні  
**Gray**, 2003, 300x200, oil on canvas



В. Будніков, рукопис тексту **Біле**, 1996  
V. Budnikov, handwriting of the text **White**, 1996



**Композиція**, 1995, 100x100, олія на полотні  
**Composition**, 1995, 100x100, oil on canvas



**Біле**, 1996, 100x100, олія на полотні  
**White**, 1996, 100x100, oil on canvas



**Біле - 4**, 1996, 100x100, олія на полотні  
**White - 4**, 1996, 100x100, oil on canvas

експресією письма) принципів барокового світовідчуття. Тому, коли через півроку на груповій виставці «Чорно-біле» він показав дві речі, одну з яких виконав у чорній, а іншу – у білій гамі (але так само по-бароковому розгонистим пензлем), спочатку здалося, що вони не відповідають тематиці виставки. Думка про внутрішні інтенції та мотиви якогось рішучого переходу самого автора до живописного монохромного мінімалізму чомусь тоді не виникла. І, як свідчить він сам, увага до монохрома справді з'явилася дещо спонтанно – з незакінченої («нон-фініто») конкретної пари творів, зі сподіяної «складної простоти» відношень тепло-холодного білого кольору й контрастності чорного.

Потім митець написав маленьке полотно, задумане як цілком біле, але, ніби злякавшись власної «монохромної хвацькості», провів на ньому збоку інтенсивно-червону смугу – своєрідний символ себе колишнього.

Згодом з'явилося ще кілька полотен з варіаціями білого і стало ясно, що Володимир Будніков переступив поріг нового періоду своєї творчості. Активність і підвищена колірність його «барокового циклу» породили природну енергетичну втому й необхідність позбутися (на цьому щаблі) відкритого спектрального живопису. Безумовно, ця причина переважно зовнішня, «реактивна» (раптова зміна «колірного курсу» не раз простежувалася у творчості художника й раніше), але і причина внутрішня, «наскрізна». Так, ідея того ж таки білого виникла у Буднікова ще на початку 70-х як реакція на попередню «чорну серію» (до речі, вона також відображала традиції бароко, але «низового», «народного», «декоративного») і відтоді періодично набувала вигляду то білих чуттєво-м'яких краєвидів, то «гіпсових натюрмортів, то білих метафізичних постатей»... Та ця ідея, хоч і відштовхувалася від емпіричних відчуттів, усе-таки більше тяжіла до статичної (і, зрештою, такої, що руйнує і саму цю емпірику) естетики – ніби нерухомих, суто метафізичних форм. Сьогодні ж її достеменно витіснила естетика органічного руху, що розуміє мистецтво малярства в його першопочатковому тлумаченні як зоографія – «опис живого» (від грецьк. zoon), мистецтво мінливого, випадкового. У цьому сенсі автор трактує біле як «життєдайне». Живописна поверхня нових робіт Буднікова втрачає колишню, часом «болісну», фактурність.

Принципово інша й конструкція полотен циклу «Біле у білому», що також іде від випадковості, значно більшої свободи, та все ж не позбавляє їх потрібної внутрішньої структури.

brushwork). Therefore, when the collective show Black-and-White, not half a year later, featured two of his works, one in black, the other in white palette (with the same recognizable baroque expansive brushwork), it was initially interpreted as a demand of the show's theme. For whatever reason, we did not yet think that it was an expression of a deeper yearning for monochrome minimalism. The artist himself stated that his interest in monochrome painting was somewhat ad hoc, arising from an unfinished (non finito) pair of works, from the "complicated simplicity" of interrelations of the warm and cool white and contrasting black.

Later Budnikov created a small painting, initially envisioned as fully white, but, as if scared by his "monochrome daring," the artist drew a vibrant red line on the side as a symbol of his former style.

After several more canvases with variations on white, it became clear that a new period began in Volodymyr Budnikov's oeuvre. The robust heightened colors of his "Baroque series" exhausted him and prompted him to eschew, at this stage at least, openly spectral painting. Obviously, this change had both external/"reactive" and internal/"consistent" reasons (Budnikov had several earlier drastic shifts in his "palette trajectory"). Budnikov had first started to explore color white in the early 1970s, as a reaction to his earlier "black series" (which, coincidentally, also engaged with the Baroque tradition, albeit with its "lower," "folksy," "decorative" strata). He would occasionally produce white, sensual, soft landscapes, "plaster still lives, white metaphysical figures..." Although steeped in empirical feelings, this idea gravitated towards static aesthetics (eventually undermining empiricism) and immovable, purely metaphysical forms. At present it has been fully supplanted by the aesthetics of organic movement that equates the painter's task with the original meaning of the term zoographia, "the description of the living" (from the Greek zoon), the art of the random and ever-changing. In the sense, color white is treated as pure and life-giving. Budnikov's newer paintings no longer have the almost "painful" surface texture.

The structure of the paintings of the White in White series is also different: defined by serendipities and marked freedom, they still have internal structure.

Sometimes this structure is consciously dismantled, whereas at other times it follows the ostensibly unpredictable and chaotic brushwork and is transformed into a fairly rhythmic, sturdy sign, a hieroglyphic that denotes the unity of the "absolutely unconditional" whiteness with the metaphoric space, light streams and ideal meanings. This is probably

Десь навіть ця конструкція ніби свідомо руйнується, десь, підкоряючись непередбаченому, здавалося б, хаотичному рухові пензля, навпаки, формується врешті у доволі ритмічно цупкий малярський знак, ієрогліф, що означає злиття «абсолютної безумовності» білого у єдності метафоричного простору, світлового потоку й ідеального сенсу. Тут, мабуть, позначається і захопленість автора Китаєм.

Варто зауважити ще два суттєво нових для Буднікова моменти. Перший – поява того, що у цій самій східній традиції визначають категорією «пустки» (цим, зокрема, характеризувалося й чимало малярських циклів Іва Кляйна у 60-ті роки). «Людина повинна стати володарем внутрішнього життя, отже і володарем тієї пустки, знаком якої є духовна повнота», – тоді ж писав П. Вембер. Дуже близький до нього і нинішній «пустковий» погляд Володимира Буднікова, який вважає, що «малярство без малярства» – це «зображення осягнення вищої реальності». Другий момент – поява у новому білому малярстві художника (раніше завзятого прибічника станковості малярства), попри «монументальну» освіту, такої якості, як «об'єктність». І хоча він нібито відмовляється від акціоністичного, інсталяційного залучення глядача до своїх творів, усе ж саме наявність білого надає їм якоїсь особливої просторової і навіть «інсталяційної» невагомості, неприв'язаності до експозиційної стінки. З'являється нова динамічна відкритість, простягнена у якомусь майже «фільмовому» просторі і часі, завдяки якій глядач, беручи участь у цілком новому процесі, все ж таки залучається до співтворчої функції.

На завершення – невеличке, мабуть, симптоматичне спостереження. У деяких роботах «Білого у білому» знову наявний колір, що надає образно-живописному настрою циклу додаткове (часом контрапунктове) нюансування. Втома вже від білого? Що побачимо ми найближчим часом у творчості художника, напевне, неважко здогадатися.

indicative of the artist's fascination with China. We should also point out two important elements that were new in Budnikov's oeuvre.

The first is the appearance of what is defined as the "void" in the Eastern tradition (the term is applicable to many of Yves Klein's series of the 1960s). "One has to master one's inner life, that is, the void signified by spiritual plenitude," wrote Paul Wember at that time. Budnikov's current "void-oriented" perspective is close to this stance, believing as he does that "painting without painting" allows cognition of a higher reality. The second new element of the white painting style is the emergence of "object-oriented" motifs (despite his monumentalist schooling, Budnikov is an ardent proponent of easel painting). Ostensibly, he does not engage with his viewers the way one would in actions or installations, but the presence of color white lends his works unique spatial or even "installation-like" weightlessness, emancipating them from the walls of the exhibition. They become dynamic and open, and unfurl almost cinematographically in time and space, inviting viewers into a completely new process where they could become co-authors.

I would like to end on a minor symptomatic observation. Color is returning to some works of the "white in white" series, adding more nuances (and occasional counterpoints) to the cycle's imagery and atmosphere. Is the artist tired of color white? It is easy to guess what awaits the viewers in the artist's subsequent works.



Із серії **Без назви**, 2001, 40x50, олія на полотні  
From the **Untitled** series, 2001, 40x50, oil on canvas

**Біле**, 1995, 100x100, олія на полотні  
**White**, 1995, 100x100, oil on canvas



**Композиція**, 1995, 90x100, олія на полотні  
**Composition**, 1995, 90x100, oil on canvas



**Композиція**, 1996, 90x100, олія на полотні  
**Composition**, 1996, 90x100, oil on canvas



**Без назви**, 1996, 90x100, олія на полотні  
**Untitled**, 1996, 90x100, oil on canvas



**Пейзаж - 1**, 1997, 90x100, олія на полотні  
**Landscape - 1**, 1997, 90x100, oil on canvas



**Пейзаж - 1, 2000**  
70x180, олія на полотні  
**Landscape - 1, 2000**  
70x180, oil on canvas



**Пейзаж - 2, 2000**  
70x180, олія на полотні  
**Landscape - 2, 2000**  
70x180, oil on canvas



**Пейзаж - 3, 2000**  
70x180, олія на полотні  
**Landscape - 3, 2000**  
70x180, oil on canvas



**Подорож, 1998, 95x300, олія на полотні**  
**Journey, 1998, 95x300, oil on canvas**



**Малюнки, 2001, 61x85, туш на папері**  
**Drawings, 2001, 61x85, ink on paper**



Із серії **Сади**, 2011, 150x200, олія на полотні  
From the **Gardens** series, 2011, 150x200, oil on canvas





**Вертикалі**  
Український дім, Київ, 1998  
**Verticals**  
Ukrainian House, Kyiv, 1998



Із серії **Вертикалі**, 1997  
200x65, 200x50, олія на полотні  
From the **Vertical** series, 1997  
200x65, 200x50, oil on canvas





## Біле

*Володимир Будніков. Київ, 1996*

Білий колір обтяжений численними символічними значеннями. У разі переміщення його до галузі артефактів він звільняється від тлумачень, притаманних вульгарному матеріальному середовищу. Внаслідок вичленування потенційної енергії білого зі звичного естетичного контексту серія «Біле у білому» з'являється як візуальний документ, у якому зафіксовано інший ряд символів. Білий колір найкраще відповідає актуалізації прихованого, алогічного через те, що передбачає надмірну різноманітність відчуттів. Його можливості безмежні й суперечливі. Він демократичний. Будучи сукупністю всіх кольорів, позбавленою ієрархії, білий абсолютно вільно опановує монохромні простори. Він мінливий. У різних ситуаціях, набуваючи то жіночно-ніжного, то ризиковано-небезпечного смаку, він не надає переваги жодному з можливих положень. Формуючи, він невтомно спрямовує окремі динамічні перетворення до спільної течії. Руйнуючи, він розмиває статичні форми, зберігаючи, проте, у своєму розчині їхню цінність. Німа загадка білого обертається готовністю, з якою він у процесі розвитку оголює весь свій механізм. Бурхлива стихія білого надає стрімкого набуття матеріального обрису імпульсам несвідомого, розтворюючи наміри свідомого ще до перенесення їх до зони видимого. Спокій. Ясність. Самозосередженість. Замкненість. Самота. Тиша. Біле. Біле заспокоює стихію. Біле стерильне, і супутні феномени чорного та залишків кольорів лише посилюють його сяючу чистоту. Його всепроникна здібність, змінюючи природу інших кольорів, робить більш рафінованим процес вибудовування ідеї; химерність та ірреальність утворюють небезпечні тенета ілюзій та іронії; реальність дає змогу після розкладення світла, кольору, часу та звуку на складники робити помітними ірреальні явища. Універсальність білого дає спроможність передавати на полотні власний тілесний досвід як засіб фіксації духовних та емоційних метаморфоз. Біле містить нескінченну кількість градацій. Його постійною мінливістю та потягом до самодостатності пояснюється послідовність робіт і мета створення серії, яка полягає в одержанні справді білого емпіричним шляхом і перетворення білого із засобу на мету. Відповідно до назви серія завершується абсолютним «білим у білому», тобто зображенням білого руху всередині білого позачасового простору білою фарбою. Логіку такого фіналу доводить якісне проведення експерименту з усепроникним білим, який стверджує якість білого як архетипу й парадигми.

## White

*Volodymyr Budnikov. Kyiv, 1996*

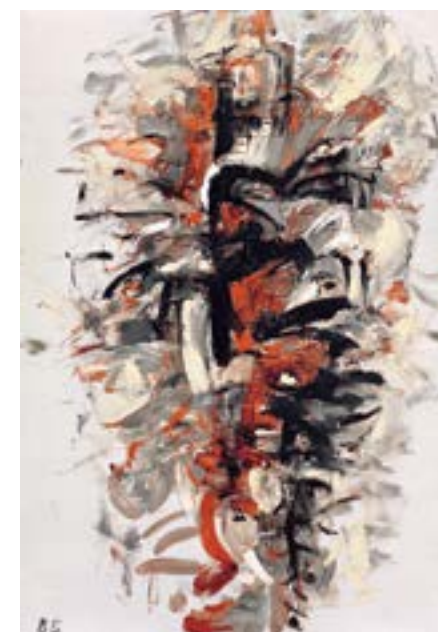
The color white is encumbered with multiple symbolic meanings. Moved to the sphere of artifacts, it is emancipated from interpretations typical of the vulgar material environment. By freeing the color's potential energy from its familiar aesthetic context, the White in White series emerges as a visual document following a diverse range of symbols. The color white is best suited for making the concealed and the illogical newly relevant because it implies a superficial diversity of feelings. Its possibilities are as endless as they are contradictory. It is democratic. The color white is a non-hierarchical unity of all colors, and thus easily dominates all monochrome spaces. It is dynamic. Acquiring now a tender feminine, now a daring and dangerous overtone, it does not privilege any of the possible positions. As a part of its creative process, it ceaselessly directs discrete dynamic transformations into a single current. Destroying, it undermines static forms while preserving their values in its admixture. The silent mystery of the color white means that it is ready to lay its mechanism bare as it develops. The color's raging element promptly gives material shapes to subconscious impulses, destroying conscious intentions before they reach the visible range. Calm. Clarity. Mindfulness. Reticence. Solitude. Silence. Whiteness. Whiteness calms the elements. The color is sterile, and the attendant phenomena of black and leftover shades only underscore its shining purity. Its pervasive potential to change the nature of other colors refines the process of developing ideas; its surreal and phantasmagorical quality weaves dangerous webs of irony and illusions; once light, color, time and sound are dismantled to their constituent parts, reality allows to make surreal phenomena visible. The universality of whiteness allows to express one's physical experience on canvas, to document spiritual and emotional metamorphoses. The color white contains an endless range of gradations. Its constant changes and affinity for self-sufficiency inform the order of works and the series' goal: to empirically develop pure whiteness, and to transform whiteness from the means to the end goal. As implied by the title of the series, it culminates in the absolute "white in white," that is, in the depiction of white movement within white atemporal space with white paint. The logic of this finale is supported by the qualitative experiment with pervasive whiteness that affirms the quality of the color as an archetype and a paradigm.



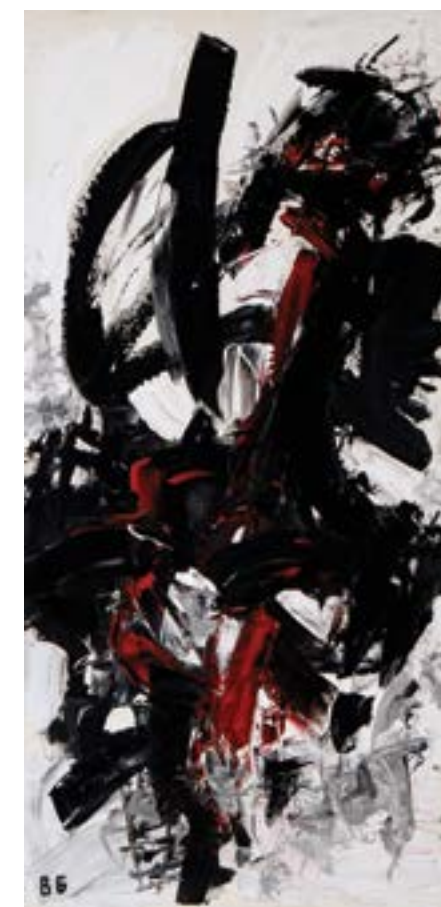
**Композиція**, 2000, 80x90, олія на полотні  
**Composition**, 2000, 80x90, oil on canvas



Вертикалі, 2000, 100x70, олія на полотні  
Verticals, 2000, 100x70, oil on canvas



Композиції, 2000, 100x70, 100x60, олія на полотні  
Compositions, 2000, 100x70, 100x60, oil on canvas





**Нескінченна подорож**  
галерея Ательє Карась, Київ, 2003  
**Endless Journey**  
Atelier Karas Gallery, Kyiv, 2003



**Без назви** (диптих), 2003, 200x200, олія на полотні  
**Untitled** (Diptych), 2003, 200x200, oil on canvas



**Без назви** (диптих), 2003, 200x200, олія на полотні  
**Untitled** (Diptych), 2003, 200x200, oil on canvas



Без назви, 2006, 200x100, олія на полотні  
Untitled, 2006, 200x100, oil on canvas



Композиція, 2006, 170x120, олія на полотні  
Composition, 2006, 170x120, oil on canvas





Вертикалі з серії **Метафізика коду**, 2005, 180x70, олія на полотні  
Verticals from the **Metaphysics of a Code** series, 2005, 180x70, oil on canvas



**Композиція**, 2006, 125x165, олія на полотні  
**Composition**, 2006, 125x165, oil on canvas





**Нові роботи**, експозиція  
в галереї Ательє Карась,  
Київ, 2006  
**New Works**, exposition  
in the Atelier Karas Gallery,  
Kyiv, 2006



Із серії **Без назви**, 2001, 40x50, олія на полотні  
From the **Untitled** series, 2001, 40x50, oil on canvas



**Темна матерія**, 2003, 300x200, олія на полотні  
**Dark Matter**, 2003, 300x200, oil on canvas



Із серії **Рай**, 2009, 180x60, олія на полотні  
From the **Paradise** series, 2009, 180x60, oil on canvas



**Дощ на Дніпрі**, з серії  
**Прихисток поета**, 2014  
120x200, акрил на полотні  
**Rain on the Dnieper**, from the  
**Poet's Refuge** series, 2014  
120x200, acrylic on canvas

**Дощ на Дніпрі**, галерея ЧервонеЧорне, Канів, 2014  
**Rain on the Dnieper**, ChervoneChorne Gallery, Kaniv, 2014



**Верби - 4**, з серії **Прихисток поета**, 2014, 200x200, акрил на полотні  
**Willows - 4**, from the **Poet's Refuge** series, 2014, 200x200, acrylic on canvas



**Верби**, галерея ЧервонеЧорне  
Канів, 2014  
**Willows**, ChervoneChorne Gallery  
Kaniv, 2014



**Верби - 3**, з серії **Прихисток поета**, 2014, 200x200, акрил на полотні  
**Willows - 3**, from the **Poet's Refuge** series, 2014, 200x200, acrylic on canvas



**Верби** на виставці **Три кроки**  
ЦБХ, Київ, 2017  
**Willows** during the **Three Steps** exposition  
the Central House of Artists, Kyiv, 2017



**Верби - 1**, з серії **Прихисток поета**, 2014, 200x200, акрил на полотні  
**Willows - 1**, from the **Poet's Refuge** series, 2014, 200x200, acrylic on canvas



**Верби - 2**, з серії **Прихисток поета**, 2014, 200x200, акрил на полотні  
**Willows - 2**, from the **Poet's Refuge** series, 2014, 200x200, acrylic on canvas

**оптика пейзажу**

**landscape optics**

**пейзажі 1970-х  
пейзажі 2006–2008  
мій крим. наш крим  
великий пейзаж 1999–  
2013  
нескінченна подорож  
т. г.  
віддзеркалення  
укриття  
реалізм?  
бірючий. база**

**landscapes of the 1970s  
landscapes 2006–2008  
my crimea. our crimea  
big landscape 1999–  
2013  
endless journey  
t. h.  
reflection  
shelter  
realism?  
biruchiy. base**

## Пейзаж. Фрагменти

*Володимир Будніков. Київ, 2010*

*Переслідування.* Я переслідую мій простір, і відносно змін часу цей процес видається мені наскрізним. Я нанизую «скибки» часу, щоразу повертаючись майже в одне й те саме місце. Мене захоплює, коли, прослизаючи завжди у той самий отвір у часі, мені вдається вхопити свій же об’єкт. Головне – вхопити його «чистим», без усіх тих часових нашарувань. Це немовби знов і знов діставатися самісінької його середини, яка завжди втікає від зовнішніх змін, яка така ясна, що віддзеркалює мене самого – нового і того самого водночас.

Який сенс у поверненні до колись баченого, якщо можна вполювати його ж у кожному прошарку часу? Головне – намагатися бути влучним, і можна ловити свій улюблений простір скільки завгодно.

*Віддзеркалення.* Я віддзеркалюю свій простір, він віддзеркалює мене. Те, що лишається зрештою на полотні – це, власне, той безкінечний мотив, який множитья поміж двома люстрами. Такий простір через повторення перетворюється на примарний. Його занадто багато, але саме через це він утікає, зникає. Мене найбільше хвилює саме те, що його насправді немає, хвилює його нестача, хвилює те пuste місце в мені, яке завжди залишене для мого пейзажу.

*Незнайоме.* Звичний пейзаж миттєво перетворюється на незнайомий, тільки-но я спрямовую на нього свій «видошукач». Я пильно дивлюся на нього, очікуючи моменту, коли він покаже мені мій простір з-під видимого. Моє уявне про кожен простір завжди містить дещо, що заперечує його реальність. Водночас у мене завжди складається враження, ніби я перебуваю по той бік полотна. Ніби я вже намалював свій пейзаж. Але те, що я вже намалював його багато разів, насправді нічого не значить. І якщо він наблизився до мене або я наблизився до нього – це означає тільки те, що зблизька я знову не впізнаю його.

## Landscape. Fragments

*Volodymyr Budnikov, Kyiv, 2010*

*The chase.* I chase my spaces, and this process seems to follow me through the flow of time. I string up “slices” of time, always returning to the same space, or almost. I’m fascinated by the ability to slip through the same rift in time to grasp my own objects. Crucially, you have to grasp them “neatly,” without temporal sediments. I’m reaching, over and over again, into the depths that escape superficial changes and remain so clear that they reflect myself back at me, renewed and unchanged at the same time. What is the point in returning to what you have already seen if you can chase it down in any given temporal slice? If you are good at it, the chase for your preferred space needs never end.

*Reflection.* I reflect my space, and my space reflects me. What eventually remains on canvas is the endless motif multiplying between the two mirrors. The repetitions make this space illusory. It might be superfluous, but it is this excess that makes the space escape and flee. I’m haunted by its absence, by the empty space within me awaiting my private landscape.

*The unfamiliar.* Familiar landscapes turn unfamiliar the moment I direct my “viewfinder” at them. I observe them meticulously, awaiting the moment when they would reveal my space hidden under the visible. My image of each space always contains something that negates its reality. At the same time, I always have the feeling that I’m situated on the other side of the canvas, as if I had already painted my landscape. But the fact that I had already painted it many times does not mean a thing. If it approaches me, or I it, it only means that I will not recognize it from up close yet again.

Repetition means inscribing difference or foreignness into almost identical motifs. In returning to or almost recreating any given plot, we envelope the space and somehow affirm its identity. Repeated motifs in small landscapes

*Повторення.* Я розумію його як вписування відмінності або іншості у процес звернення до майже ідентичних мотивів. Повторення сюжету, майже відтворення, огортає простір, якимось чином беручи участь у ствердженні його ідентичності. Повторюваний мотив у маленьких пейзажах покликаний створити своєрідний динамізм, який, на відміну від «Великих пейзажів» (2000-2004), утілений не двомірним рухом уздовж, а рухом усередину. Маленькі пейзажі радше нашаровуються один на інший, ніж утворюють лінію. Кожен новий сюжет приховує попередній і ховає себе у наступних.

*Наближення,* максимальне наближення, саме фізичне наближення, але зовсім не оптичне збільшення. Ніяких «зумів».

Оперування моментами реальності через наближення до реального, конкретного, але без торкання. Захоплення від дотримання надзвичайно малої, але все ж таки дистанції.

Сюжет у кожному новому полотні водночас схожий і не схожий на оригінал. Незважаючи на наближення аж до такого ступеня огортання оком, коли утворюється зворотна перспектива, дистанція все одно лишається доволі відчутною. Неможливість дістатися поверхні об’єкта утворює необхідну нестачу, необхідний процент невизначеності, достатній для відміни остаточної визначеності або ж просто кінечності самого об’єкта в межах рамки мого власного «видошукача».

*Повернення* до зображення майже конкретного, «упізнаваного» простору стало необхідністю. Мені конче важливо було знову наблизитися до нього. Я дивився на свій простір здалеку і в «Оазисі» (2000), й у «Великих пейзажах» (2000-2004) – вони були для мене більше мапою або приводом для пейзажу, але ніколи, власне, не були пов’язані з конкретним простором. Радше вони були багатьма просторами одразу, концентрованим часом, нашаруванням часів. Наблизившись упритул до конкретного пейзажу, я немовби занурився до глибин власного жесту, розклав його на фази (особливо це стосується маленьких пейзажів, зроблених безпосередньо з натури). Я майже впритул наблизився до реальності для того, щоб штовхнути знову гойдалки часу, надати нової енергії його важкому маятнику.

Повернення саме до гурзуфських просторів було у певному сенсі ключем, який заводить годинник. Гурзуф для цього ідеальний, бо настільки знайомий, що парадоксально обертається кожного разу на таємницю, білу пляму.

Тепер, після перебування у безпосередній близькості від простору реального, можна зі спокійною душею знову збільшити дистанцію, можна відновити карколомне відчуття, коли простір росте, віддаляючись, коли він просто шалено більшає, набрякає, руйнує власні рамки, перетворюючись на знак, що знов і знов перекреслює реальність.

*Гурзуф.* Простір Гурзуфа створив себе сам. Коли я обираю саме його, то практично нічого не міняю. Його оголені пусті стіни та силуети будинків уникають визначеності чи то часової, чи то стилістичної. Вони саме пусті й майже скрізь білі. Їхні прості позачасові форми утворюють дещо примарний простір, який не дозволяє наблизитися впритул. Він мовби сам постійно вислизає, сам уникає власної ідентичності, визначеності у часі. Символічно, що його загальний образ лишається незмінним багато років. Цікаво, що ця незмінність, позачасовість існує ніби паралельно реальному часу. Тобто постійні перебудови змінюють його зовні, але загальне відчуття пустки, «магічного театру» залишається

created a sense of dynamism; unlike the Large Landscapes (2000-2004), small landscapes created a sense of drama not by two-dimensional movement along the axis, but by the movement inside. Small landscapes seem to form overlapping layers rather than a line. Each new plot conceals the earlier version, and conceals itself in its successors.

*Approach,* approach as closely as you dare, and I mean approach physically, not magnify the object optically. Leave your zoom be.

You manipulate moments of reality by approaching the concrete and the real, but without ever touching it. Respecting the vanishingly small yet present distance is captivating. The plot of each new canvas is both alike and unlike the original. Even when you approach it so closely that you fully envelop it with your eye and produce inverted perspective, the distance remains fairly noticeable. The impossibility of touching the object’s surface produces the necessary deficit, the necessary percentage of ambiguity sufficient for canceling finalized definitions or even the finitude of objects within my own private “viewfinder.”

*The return* to depicting almost concrete, “recognizable” spaces became a necessity. Approaching them yet again felt of crucial importance. I observed my space from afar both in the Oasis (2000) and in the Large Landscapes (2000-2004): these series were maps or pretexts for landscapes rather than evocations of a concrete space. They presented many spaces at once, concentrated time, layers of time. Approaching a concrete landscape up close, I seemed to plunge into the depths of my own gestures and to lay them out in phases (this is particularly true of small landscapes painted from life). I almost rubbed up against reality to set the swing of time in motion, to give new impetus to its heavy pendulum.

In a way, my return to Gurzuf landscapes gave me a key that could wind up the clock. Gurzuf was perfect for the purpose: so familiar that, paradoxically, it became a mystery, a blank space. Now, placed within touching distance from the real, I can confidently increase the distance and recreate the breathtaking feeling of the expanding and retreating space that grows, swells, breaks its own boundaries, and turns into a sign that insistently pierces reality.

*Gurzuf.* Gurzuf as a space has created itself. When choosing its landscapes, I hardly change a thing. Its bare walls and silhouettes of its buildings escape both temporal and stylistic determination. They are empty and mostly



**Седнів,** 1970, 30x40, олія на полотні  
**Sedniv,** 1970, 30x40, oil on canvas



сталим. Гурзуф далекий від стану «законсервованості» – він завжди чуттєвий, завжди живий.

*Пейзаж.* Кожен пейзаж я роблю дуже конкретним. І водночас кожен мій пейзаж є запереченням пейзажу реального. Мої пейзажі ніколи не подвоюють реальність. Вони приховують її, огортають чимось на зразок повітря, яке, своєю чергою, огортає реальні об'єкти. Мене цікавить саме цей невидимий шар, що не дає змоги наблизитися до предметів упритул. Дистанція, цей іноді надзвичайно малий прошарок, який запобігає будь-якому зіткненню, рятує, бо стає захисною повітряною подушкою.

*Палітра.* Я висвітлив її – це природно, коли зображуєш повітря або світло. Конкретний пейзаж – завжди лише привід для зупинки світла або рамки для повітря. Він виявляє невидиме, є притулком для пустки.

*Простір полотна.* Після абстрактних полотен, які багато в чому визначалися вільністю жесту, його траєкторією, я заглибився у логіку пейзажу, що вплинуло на конструкцію поверхні полотна. Пейзаж потребує іншої оптики, він завжди штовхає до наближення, провокує «увійти» всередину. Проте я уникаю остаточної визначеності, зосередженості на конкретних предметах. У моїх пейзажах майже ніколи немає центру, головного об'єкта, за який можна вхопитися. Я децентралізую зображення, позбавляю його композиційної визначеності. Мій «видошукач» діє дуже вільно. Створюється враження повільного руху крізь сюжет, повз предмети, які дуже умовно тримаються вкупі композиційними рамками. Пейзаж просочується крізь них, як повітря, дотик якого можна відчуту шкірою, але не втримати в руках.

white. These simple atemporal forms beget a somewhat phantasmagoric space that, in its turn, denies approach. It seems to slip away, escape its own identity and temporal definitiveness. It is quite telling that its general aspect remained almost unchanged over many years. Curiously, this frozen atemporal quality seems to exist side by side with the real time. Obviously, ongoing renovations change the skyline, but the underlying feeling of a desolate “magical theatre” remains constant. Gurzuf is not “bottled up,” it is ever sensual, ever vibrant.

*Landscapes.* On the one hand, each of my landscapes is very concrete. On the other, each denies the existence of real landscapes. My landscapes never repeat reality. They conceal it instead, enveloping it in a semblance of atmosphere that enwraps real objects. I'm interested in this invisible layer that prevents us from crossing into touching distance. This distance, sometimes truly minuscule, prevents clashes and saves us like an air bag.

*The palette.* I made it lighter, which is only natural when you depict air or light. A concrete landscape is always no more than a pretext for stopping light or creating a frame for air. It reveals the invisible and shelters emptiness.

*The space of the canvas.* Many of my earlier works were largely defined by the freedom and trajectories of gestures; meanwhile, the surface structures of these canvases are informed by the logic of landscapes. Landscapes require different optics, they always push you closer, invite viewers “in.” Despite that, I avoid final definitiveness and eschew the focus on concrete objects. My landscapes hardly ever have a center, the beacon of a main object. I decentralize my images, stripping them of structural definitiveness. My “viewfinder” is very slow; I evoke the feeling of unhurried movement through the plot, past the objects that are tenuously held together by the frame. The landscapes are as intangible as air: you can feel its touch on your skin, but you can never grasp it.



Вулиця в Гурзуфі, 1972, 60x65, олія на полотні  
Street in Gurzuf, 1972, 60x65, oil on canvas



Із серії Гурзуф, 2007  
20x25, олія на полотні  
From the Gurzuf series, 2007  
20x25, oil on canvas



**Білий Гурзуф**, 1977, 60x120, олія на полотні  
**White Gurzuf**, 1977, 60x120, oil on canvas



**Полудень**, 2008, 40x60, олія на полотні  
**Afternoon**, 2008, 40x60, oil on canvas



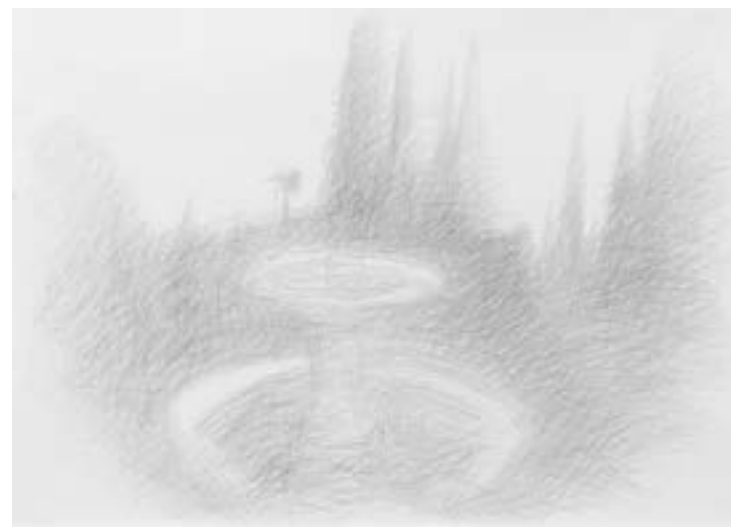
**Біле місто**, 2008, 40x60, олія на полотні  
**White City**, 2008, 40x60, oil on canvas



**Два кипариси**, 1986, 70x90, олія на полотні  
**Two Cypresses**, 1986, 70x90, oil on canvas



**Пейзаж із кипарисами**, 2008, 80x100, олія на полотні  
**Landscape with Cypresses**, 2008, 80x100, oil on canvas



Із серії **Мій Крим. Наш Крим**, 2013, 60x90, олівець на папері  
From the series **My Crimea. Our Crimea**, 2013, 60x90, a pencil on paper

Із серії **Село**, 2013, 60x90, олівець на папері  
From the series **Village**, 2013, 60x90, a pencil on paper



**Беликий пейзаж** на виставці **Оазис**, виставкова зала Центрального будинку художника, Київ, 1998  
**Big Landscape** at the **Oasis** exhibition, Exhibition Hall of Central House of Artist, Kyiv, 1998



**Беликий пейзаж**, 1999, 95x900, олія на полотні  
**Big Landscape**, 1999, 95x900, oil on canvas



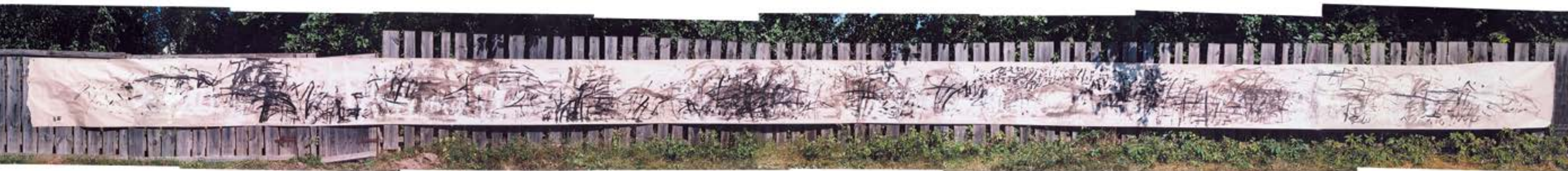
**Великий пейзаж**  
у селі Чудин, 2001  
**Big Landscape**  
in Chudyn village, 2001



**Великі пейзажі**  
на виставці **Рисунки**  
галерея Лавра, Київ, 2001  
**Big Landscapes** at the  
**Drawings** exhibition  
Lavra Gallery, Kyiv, 2001



**Великий пейзаж**, 2007, 50x1000, акрил, гуаш на папері  
**Big Landscape**, 2007, 50x1000, acrylic, gouache on paper



**Великий пейзаж**, 2001, 84x1740, туш, гуаш на папері  
**Big Landscape**, 2001, 84x1740, inc, gouache on paper



Великий пейзаж на виставці Полювання  
Я Галерея, Київ, 2007  
Big Landscape at the Hunting exhibition  
Ya Gallery, Kyiv, 2007

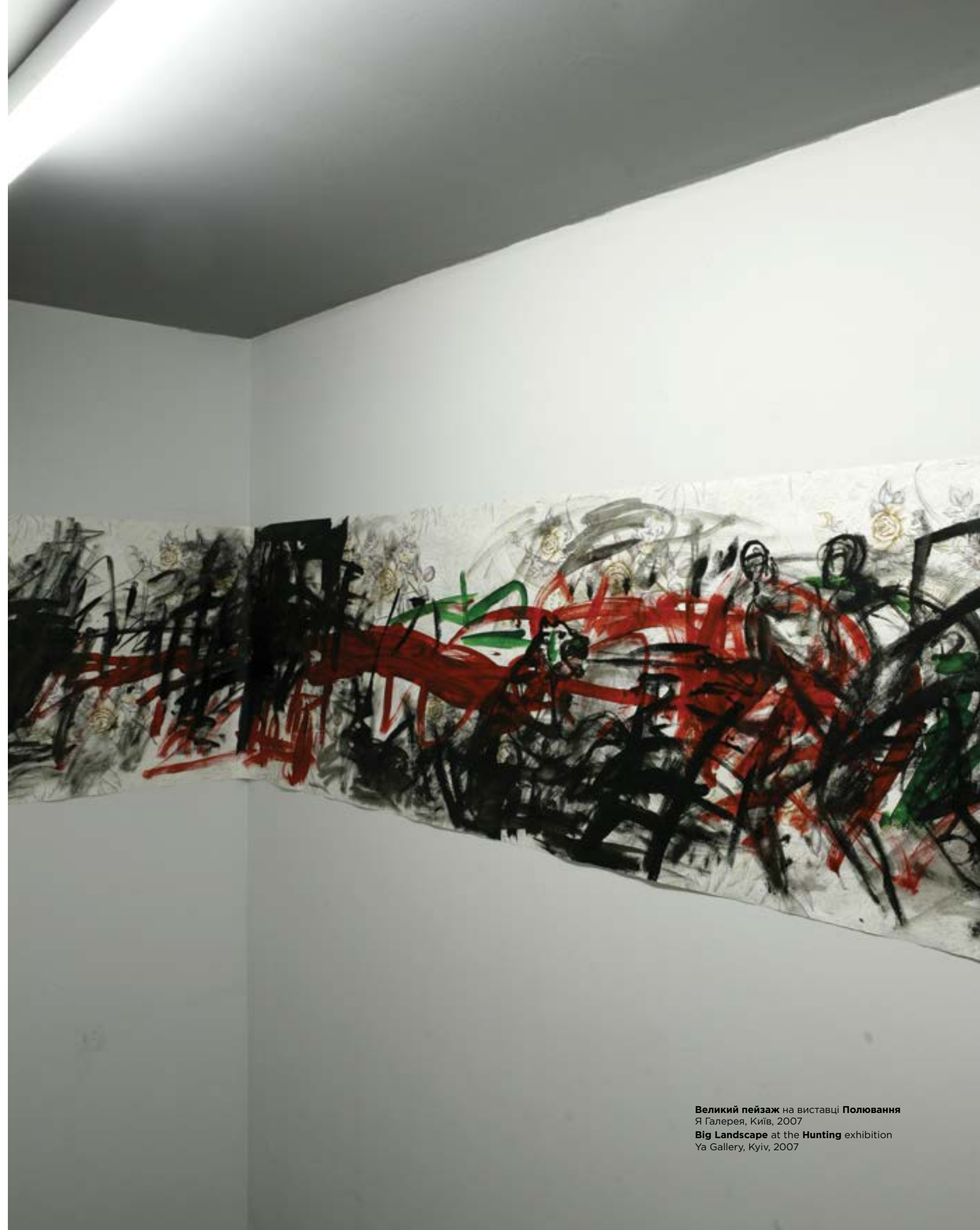


Великий пейзаж у селі Чудин, 2001  
Big Landscape in Chudyn village, 2001





Великий пейзаж на виставці  
Рисунки, Грац, 2007  
Big Landscape at the  
Drawings exhibition, Graz, 2007



Великий пейзаж на виставці Полювання  
Я Галерея, Київ, 2007  
Big Landscape at the Hunting exhibition  
Ya Gallery, Kyiv, 2007





Пейзажі, 2004  
70x180, олія на полотні  
Landscapes, 2004  
70x180, oil on canvas

Пейзаж з горою - 1, із серії Т. Г., 2012, 115x320, олія на полотні  
Landscape with Mountain - 1, from the T. H. series, 2012, 115x320, oil on canvas

Пейзаж з горою - 2, із серії Т. Г., 2012, 115x320, олія на полотні  
Landscape with Mountain - 2, from the T. H. series, 2012, 115x320, oil on canvas





**Віддзеркалення**, 2011, 150x400, олія на полотні  
**Reflection**, 2011, 150x400, oil on canvas



Лиса Гора, 2011, 150x200, олія на полотні  
Lysa Hora, 2011, 150x200, oil on canvas



**Без назви**, із серії **Реалізм?**, 2017, 100x80, акрил на полотні  
**Untitled**, from the **Realism?** series, 2017, 100x80, acrylic on canvas

## Спалене дерево

*Володимир Будніков, для проекту Т. Г., Київ, 2014*

Протягом двох років я малював краєвид так, немовби йшов по колу. Спочатку я малював краєвид майже без кольору, потім – «зникаючий» краєвид-ману. Вже в рисунках на папері я наблизився до краєвиду настільки, що він від багаторазового збільшення не став «прозорим» та не пройшов крізь мене, а я крізь нього. І, нарешті, скінчивши працю над «Спаленим деревом», я збагнув, що змальовував «пустку».

Процес зображення краєвиду весь цей час був насправді процесом «віднімання» самого краєвиду. Я думав про пустку ліній на цинкових дошках Шевченкових офортів, пустку без нинішнього часу, з минулим (фарбою) та майбутнім (відбитком на папері).

Якщо звернутися до хронології поступових усунень – спочатку я обмежив палітру, лишивши собі майже чорно-білу фарбу, і саме обмеженість у кольорі робила прекрасний спекотний літній пейзаж віддаленим, «крижаним». Потім, виснаживши фарбу аж до прозорості, через практично повне усунення щільної матерії живопису, продовжив майже рисунком на полотні та рисунками на папері. Наближення або зазирання «всередину» краєвиду в рисунках на папері усунуло сам предмет розгляду, тобто краєвид, а поміж полотнами «Спаленого дерева» я лишив порожній простір, що стало вже остаточним визначенням пустки.

Справжнє спалене дерево теж є порожньою, порожньою формою, або також вільною формою. (Для майбутньої фарби?) Або таким собі застиглим спогадом про недосяжний краєвид-рай. Прекрасною крихкою вугільною формою, порожнім і підвладним невідворотному руйнуванню елементом краєвиду.

Для мене «Спалене дерево» стало чимось на зразок схованки для пейзажу-мани, крихкого світу, що постійно втікає, або реального краєвиду, що уособлює власну нереальність – ніби він уже знаходиться за обрієм, тобто краєвиду дуже звичного і добре знайомого, який потенційно і є раєм.

Саме втомі від постійної втечі і є цей вугільний біль, ненадовго збережений у формі дерева, біль як умістище для порожнечі.

У деяких малюнках, а також у площинах «Спаленого дерева» я використовував вугілля як матеріал для малювання. Краєвид ніби намалював сам себе. Або я малював краєвид краєвидом. Коло замкнене.

## Burnt tree

*Volodymyr Budnykov, for the T. H. project, Kyiv, 2014*

For two years I painted the scenery as if I was walking in a circle. Firstly- almost without colour, later- 'disappearing' scenery-delusion. In my drawings on paper I approached to the scenery in a way as owing to the frequent increase it became 'transparent' and went through me and vice versa. At last, having finished work with 'Burned Tree' I realized that I had painted the 'gap'. The process of depiction scenery, in actual fact, was the process of the 'deduction' scenery by itself for all this time. At that time I was thinking about the emptiness of lines on the zinc boards in Shevchenko's etchings, the emptiness without present time, with the past(paint) and the future(imprint on paper).

If to apply to the chronology of gradual removals, firstly, I limited the palette leaving almost black and white paints for myself, and exactly limited nature in the colour made the beautiful, hot summer landscape remote and 'icy'. Then, exhausting the paint to the transparency through practically full removal the dense matter of painting I almost carried on the drawing on canvas and the drawings on paper. Approach or peeping 'inside' the landscape in the drawings on paper removed the subject of consideration- the landscape by itself, and between the canvases of 'Burnt Tree' I left the empty space that became the final definition of the gap.

The real burnt tree is also a cavity, the empty form or free form (for the future paint?). Or so-called hardening reminiscences about the unattainable landscape-paradise. The beautiful fragile coal form, the empty and subject to the inevitable destruction element of the landscape.

For me 'Burnt Tree' has become something like the hiding-place for the landscape-delusion, fragile world that escapes all the time or the real landscape that personifies the own unreality if it is located behind the horizon, the landscape which is very usual and well-known that potentially is the paradise.

Exactly the tiredness of the permanent escape is this coal pain which is saved in the shape of a tree, pain as an empty form that desires the execution.

In some drawings and in the planes of 'Burnt Tree' I have used the coal as a material for drawing. The landscape looks like painted by itself. Or I was painting the landscape by the landscape. The circle has locked in a such way.



**Без назви**, із серії **Реалізм?**, 2017, 100x80, акрил на полотні  
**Untitled**, from the **Realism?** series, 2017, 100x80, acrylic on canvas



**Спалене дерево** на виставці **Т. Г.**  
Національний музей Т. Г. Шевченка, Київ, 2014  
**Burnt Tree** at **T. H.** exhibition  
Shevchenko National Museum, Kyiv, 2014



**Спалене дерево**, із проекту **Т. Г.**, 2014  
просторова композиція з восьми частин,  
150x115 (кожна), акрил на полотні  
**Burnt Tree**, from the **T. H.** project, 2014  
spatial composition of eight parts,  
150x115 (each), acrylic on canvas





**Спалене дерево**, із проекту **Т. Г.**, 2014  
просторова композиція з восьми частин,  
150x115 (кожна), акрил на полотні  
**Burnt Tree**, from the **T. H.** project, 2014  
spatial composition of eight parts,  
150x115 (each), acrylic on canvas

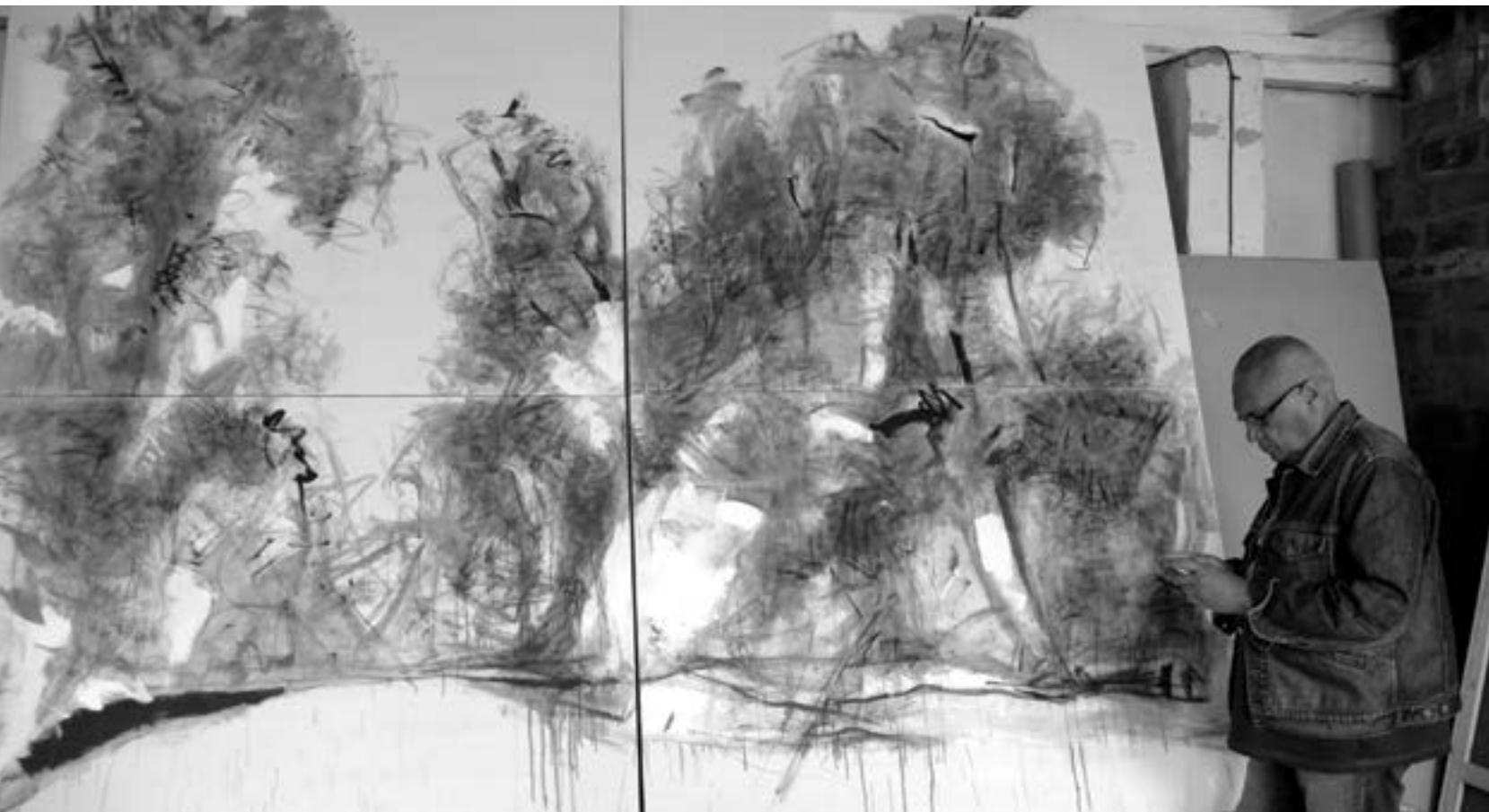




Пейзаж, 2012, 100x160, олія на полотні  
Landscape, 2012, 100x160, oil on canvas



Пейзаж, із проекту Т. Г., 2012, 115x160, олія на полотні  
Landscape, from the T. H. project, 2012, 115x160, oil on canvas



У Великому Перевозі, 2013  
In Velyky Pereviz village, 2013



Пейзаж, із проекту Т. Г., 2013, 230x320, акрил на полотні  
Landscape, from the T. H. project, 2013, 230x320, acrylic on canvas



Великий пейзаж, із проекту Т. Г., 2013, 160x690, акрил на полотні  
Big Landscape, from the T. H. project, 2013, 160x690, acrylic on canvas



**Дерева**, з проекту **Т. Г.**, 2012, 160x115, олія на полотні  
**Trees** from the **T. H.** project, 2012, 160x115, oil on canvas



**Великий вибух - 2**, із серії **Укриття**, 2015, 200x300, акрил на полотні  
**Big Bang - 2**, from the **Shelter** series, 2015, 200x300, acrylic on canvas



Пасторальний пейзаж із атомним вибухом, із серії **Укриття**, 2015, 200x300, акрил на полотні  
**Pastoral Landscape with Atomic Explosion**, from the **Shelter** series, 2015, 200x300, acrylic on canvas



**Реалізм?**, експозиція в Я галереї, Київ, 2017  
**Realism?**, exhibition in the Ya Gallery, Kyiv, 2017

## Реалізм?

*Володимир Будніков. Київ-Чудин, 2017*

Коли побачене в реальності переходить до площини абстрактного, коли відбувається цей необхідний для мене переклад, абстрактне якимось незбагненим чином приймає та утримує, так би мовити, параметри картини баченого. Навіть найчистіша умовність в абстрактній роботі має для мене за основу реальну річ. Але кожна можлива подібність обрисів набуває в абстрактному особливого змісту, коли подібне починає мати відношення не лише до свого початкового відповідника, але розвертає ціле віяло векторів, звертаючись до можливих подібностей будь-де. Мені важливо виділити щось подібне до «основного звука» з «Поетики» Аристотеля, головну потенційність баченого, яка відсилає до чечого більшого, ніж просте позірне. Щось на зразок баченого, яке виходить за межі самого себе – як-от цього разу пейзаж, за яким я спостерігаю та який ніби інтерпретує сам себе.

Навколо сільського будиночка, який власне я найчастіше використовую як літню майстерню, є старий сад. Плодові дерева давно вже замість постачання фруктів слугують лише прикрасою та ростуть як заманеться. Із кісточок слив, вишень і яблук повиростали дикі нащадки садових культур. Сад росте, відмирає і перерозподіляється сам, поза увагою й без догляду садівника. Дикий виноград розрісся, позалазив на дерева та змінив їхні форми. Здичавілі дерева, обплетені ліанами винограду, утворюють власні форми, що змінюються за своїми правилами й мають із формами дерев мало спільного. Яблуні, груші та сливи, що утворювали колись сільський свійський садок, почали власне буття за іншими правилами. Старий садок уже давно існує в іншій якості – він припинив бути плодовим садом, але ж не перетворився на ліс. Прекрасні конструкції живих структур, які набули цілком природним шляхом дивних химерних форм, зачаровують мене власною непередбачуваністю: живі рослинні організми утворюють або руйнують власні форми залежно від простих природних циклів, катаклізмів, змін та нашарувань.

Але що відбувається з формою, коли її вивільнено з-під ретельного впливу садівника?

Що відбувається з культурою, коли вона позбувається впливу узгоджених уявлень і законів?

Мушу зазначити, що, незважаючи на загрозу повного здичавіння, мій сад, який піклується сам про себе, набув надзвичайної краси та надзвичайної небезпеки водночас. Під небезпечкою я маю на увазі непередбачуване розростання, де корисне та підконтрольне поступається такому, що можна описати одним словом як чуже. Чуже лякає та водночас викликає неабияку цікавість. Суб'єктно-об'єктні відносини стираються, стає неясно, хто за ким спостерігає та хто кого контролює.

Отже, я обираю об'єктом спостереження реальний пейзаж, але зі сторони видається, ніби це пейзаж обрав об'єктом спостереження мене. Я малюю на зашкленій веранді й, перебуваючи у цій ненадійній зоні комфорту, я певний, що спостерігаю за пейзажем, який бачу майже повсюди навколо себе крізь скло, не виходячи з дому. Рами вікон утворюють наче рами картини, беруть зовнішню реальність у раму та приборкують її тим, що членують її на умовні частини і систематизують таким чином.

Якщо подивитися з іншого боку, я сам перебуваю ніби у скляній клітці веранди, куди дерева, кущі, птахи та небо заглядають і роздивляються мене.

## Realism?

*Volodymyr Budnikov. Kyiv-Chudyn, 2017*

When what was observed in reality transits to the area of abstract, when this so necessary for me translation occurs, abstractness somehow receives and holds, so to speak, parameters of picture seen. Even the purest convention in abstract work has for me a real thing as a basis. But every possible similarity of forms gains in abstract special content, when similar starts to relate not only to its primary equivalent, but also unfolds the specter of vectors, appealing to possible similarities anywhere. It is important for me to highlight something like "a Letter" (indivisible sound) found in "The Poetics" by Aristotle – main potentiality of seen, which refers to something bigger, than just imaginary. Something like seen, which outsteps itself (this time it is an observed landscape) and which interprets itself.

There is an old garden around the cottage, which I use as a summer studio. Fruit trees for a long time have been serving only as a decoration and has grown wild. From plums, cherries and apples stones have grown wild offshoots of horticultural crops. Garden grows, dies off and redistributes by himself without attention and supervision of the gardener. Wild grape expanded, climbed the trees and changed its forms. Wild, laced with the grape-lianas trees create their own forms that change according to own rules and have few in common with trees' forms. Apples, peas and plums, which used to form rural domestic garden, begun own being according to another rules. Old garden exists in another capacity – he stopped being a fruit garden, but has not become a forest. I am fascinated by unpredictability of beautiful construction of living forms, which naturally developed weird, chimerical forms: living plant organisms create or destroy own forms depending on natural cycles, catastrophes, changes, and superpositions.

But what occurs to form, when it is released from rigorous gardener's influence?

What occurs to culture, when it gets rid of influence of concerted conceptions and laws?

I have to admit that despite the threat of complete savagery my garden, which takes care of himself, became extremely beautiful and dangerous at the same time. And by 'dangerous', I mean unpredictable excrescence, where useful and controlled surrenders to that what can be described in one word as alien. Alien scares and at the same time provokes interest. Subject-object relations vanish; becomes unclear who observes and controls whom.

So I choose real landscape as an object for observation, although from outside everything looks as if the landscape has chosen me as an object for observation. I draw while being at glazed veranda and remaining in this insecure comfort zone, I am sure that I observe the landscape, which I see through window almost everywhere without going outside. Window frames are like picture frames: they take external reality in frame and tame it by dividing into conditional elements and thus systematizing.

If looking from outside, I myself remain in glass cage of veranda, where trees, bushes, birds, and sky peek in and examine me.

From my ordered glass shelter I begin surveilling a free forms of nature – detached, aside. Fascinated by appearance of concrete landscape, I understand, that absence of familiar forms is the basis of this fascination.

З мого упорядкованого скляного сховку я починаю вести спостереження за вільними формами природи відсторонено, збоку. Зачарований виглядом конкретного пейзажу, я розумію, що основу цього зачарування становить саме відсутність знайомих форм. Будь-яка спроба реалістичного зображення видимих форм обертається на зображення фантастичного та нереального, реалістичне зображення чужого, інакшого, заперечує сам об'єкт зображення, бо намагається перевести його у знану площину, узгодити зі знайомим і звичним, систематизувати.

Чужа, незнайома форма сприймається як не-форма, а замість єдиного знання лишається черга припущень. Образ здичавілого вільного саду заперечує форму саду – саме так образ рухомої природи, яка оточує мене у моїй скляній коробці-майстерні, заперечує форму взагалі, бо усе, що має вигляд форми, тече та змінюється, уникає як визначеності, так і упізнаваності. Усе перемішується, окремі стовбури, лози, крони, поверхні обступають мене та складаються у формули замість форм – кожен «вузол» потенційно містить ряд можливих варіантів, тому видимі форми видаються радше примарами, ніж обрисами реального.

Навідуючи сад щороку, я спостерігаю зміни й плин та нашарування часу, які здаються мені набагато реальнішими, ніж тимчасові контури, ними утворені. Мене бентежить те, як реальне виходить із форми, щоб висвітлити немислиме, не затуляти його позірним. Пейзаж перетворюється на окрему субстанцію, що постійно перебуває у стані становлення. Пейзаж уже власним існуванням перекреслює навіть натяк на сталість або закінченість. Точка зору губиться серед рухомих поверхонь. Лишається «суцільне бачення», яке робить недійсними такі закони реалістичної школи, як лінійна та повітряна перспективи, розподіл на плани тощо. Я ніби бачу різні фази перебування саду в часі водночас. Сад немов перетворюється на ландшафт у зворотній перспективі, що починає підніматися мені назустріч, насувається, заперечує сам себе. Жодної знайомої лінії в саду, який я добре знаю.

*«Я мав відкупитися даром складати слова,  
Але треба бути готовим до землі без-граматичної.  
З будяками, кропивою та беладонною,  
Над якими вітрець, сонна хмарка і тиша».*  
(Чеслав Мілош)

Every attempt to represent these visible forms realistic turns into representation of something fantastic and unreal. Realistic representation of another, alien denies the object of representation itself because it tries to transit it into known area, to agree with familiar and ordinary, to systematize.

Alien, unfamiliar form perceives as non-form and instead of united knowledge stays only a number of assumptions. Image of wild, free garden contradicts the form of the garden. Similarly image of mobile nature, which surrounds me in my glass box-studio, contradicts the form in general because everything which looks like form flows and changes, avoids determination as well as recognition. Everything mixes; separate trunks, branches, leafages, surfaces surround me and shape formulas instead of forms. Each 'node' potentially contains a number of possible variants, therefore visible forms seem more like ghosts than contours of real.

Visiting the garden every year, I observe changes and flow, and layers of time, which seem to me more real than temporal contours that they form. I am confused how real comes out of form to highlight unthinkable, not to shield it by imaginary. Landscape transforms into separate substance, which constantly remains in condition of forming. By its existence, landscape crosses out even hint of institution and completeness. Point of view gets lost among mobile surfaces. Remains only a 'solid seeing', which invalidates such principles of realistic school as linear perspective and air perspective, plans differentiation etc. It seems as if I see different phases of being in the garden simultaneously in time. Garden seems to transform into landscape in reverse perspective, which begins to rise towards me, impends and denies itself. There is no familiar line in the garden, which I know so well.

*"I needed to pay off combining words for nothing  
But one should be prepared for the non-grammatical earth.  
With weeds, nettle, and belladonna  
Are there a breeze, sleepy cloud and silence above".*  
(Czeslaw Milosz)



Пейзаж, із серії **Реалізм?**, 2017, 200x400, акрил на полотні  
Landscape, from the **Realism?** series, 2017, 200x400, acrylic on canvas



Пейзаж, із серії **Реалізм?**, 2017, 200x400, акрил на полотні  
Landscape, from the **Realism?** series, 2017, 200x400, acrylic on canvas



Пейзаж, із серії **Реалізм?**, 2017, 200x310, акрил на полотні  
Landscape, from the **Realism?** series, 2017, 200x310, acrylic on canvas



Пейзаж, із серії **Реалізм?**, 2017, 150x400, акрил на полотні  
Landscape, from the **Realism?** series, 2017, 150x400, acrylic on canvas



Пейзаж, із серії **Реалізм?**, 2017, 200x310, акрил на полотні  
Landscape, from the **Realism?** series, 2017, 200x310, acrylic on canvas





**Натюрморт**, із серії **Реалізм?**, 2017, 150x300, акрил на полотні  
**Still Life**, from the **Realism?** series, 2017, 150x300, acrylic on canvas



Реалізм?, експозиція в Я галереї, Київ, 2017  
Realism?, exhibition in the Ya Gallery, Kyiv, 2017



Пейзаж, із серії **Реалізм?**, 2017, 200x300, акрил на полотні  
Landscape, from the **Realism?** series, 2017, 200x300, acrylic on canvas



Пейзаж, 2013, 160x160, акрил на полотні  
Landscape 2013, 160x160, acrylic on canvas



Пейзаж, 2011, 100x160, акрил на полотні  
Landscape 2011, 100x160, acrylic on canvas

## Віддзеркалення

Володимир Будніков. Київ, 2012

Віддзеркалення постає у проекті як форма комунікації. Найпростіша форма копіювання перетворюється на таємничий процес перебудови реальності через її помноження.

Сам проект стає відтворенням ситуації конфронтації, дуелі. Реальність справжня і реальність віддзеркалена навзаєм позбавляються від власних змістів, перекреслюючи одна одну, й кінець кінцем відновлюються, перетворені на єдину чисту й абстрактну форму.

Віддзеркалення і реальність разом уособлюють нову об'єднану, пружну, непевну й мінливу реальність. Нова подвійна реальність інтенсивніша за стару, вона більш виразна і яскрава. Вона – як картинка для психологічного тесту Роршаха, вільна «монотипія», абстрактний багатоваріантний простір, нейтральна зона для досліджень, готова набути найвідчайдушніших змістів.

Лінія горизонту між двома реальностями – мов хребет. Це лінія збудження, «сторожовий пункт», зона повної довіри та єднання двох репрезентативних систем. Таке єднання зосереджене на самому собі, а саме на взаємодії та взаємовпливі обох власних складників – справжнього та ілюзорного. Відповідність одної реальності іншій має бути переконливою, інакше, якщо наші дві системи не збігатимуться, результат віддзеркалення не принесе жодної втіхи.

Відповідність, побудована не задля правдивого відображення, а задля ілюзії, яка поглинає реальність, затягує цю реальність у водну площину або у люстро, сама перетворюється на ілюзію або на ідеальний недосяжний світ. Як результат, маємо світ і маємо сокровенну таємницю цього світу в усій її різючій буквальності.

Віддзеркалення у майстерні, Канів, 2011  
Reflection in the studio, Kaniv, 2011



## Reflection

Volodymyr Budnikov, Kyiv, 2012

In the project, reflection functions as a mode of communication. The easiest form of copying turns into a mysterious process of transforming reality through multiplying it.

The project as such recreates the situation of a duel or a confrontation. The authentic and reflected reality shed meanings and cancel one another out before eventually reuniting as a unified pure abstract form.

Taken as a unity, reality and its reflections embody a new, unified, vibrant, ambiguous and dynamic reality. The new double reality is more intense, eloquent and vivid than the old one. Much like the Rorschach test, this free “monotype” offers an abstract multi-variant space, a neutral zone for research that can acquire the most radical meanings.

The horizon stretches between the two realities like a spine. This enervation line or watch point limns out the zone of perfect trust and unity of the two representation systems. This unity is directed towards itself, that is, towards the interactions and mutual influences of its two components, the illusory and the real. The two realities' correspondence has to be cogent, otherwise the two systems wouldn't match up, and reflection wouldn't bring pleasure.

Correspondence based not on authentic reflection but on an illusion that absorbs reality into its watery depths or mirror spaces becomes an illusion, an ideal unreachable world. As the result, we get both the world and the striking literal sacrosanct mystery of the world.



Віддзеркалення - 2, 2011, 120x300, акрил на полотні  
Reflection - 2, 2011, 120x300, acrylic on canvas



**Віддзеркалення**, 2011, 120x160, акрил на полотні  
**Reflection**, 2011, 120x160, acrylic on canvas



**Віддзеркалення**, 2011, 120x160, акрил на полотні  
**Reflection**, 2011, 120x160, acrylic on canvas



**Віддзеркалення**, 2011, 120x160, акрил на полотні  
**Reflection**, 2011, 120x160, acrylic on canvas



**Віддзеркалення**, 2011, 120x160, акрил на полотні  
**Reflection**, 2011, 120x160, acrylic on canvas



Бірючий. База, 2017  
60x60, акрил на полотні  
Biruchiy. Base, 2017  
60x60, acrylic on canvas



Із серії Бірючий, 2017  
100x100, акрил на полотні  
From the **Biruchiy** series, 2017  
100x100, acrylic on canvas



**постаті. знаки**

**figures. signs**

**композиції 1989 і 1990-х  
хлопчики  
міри часу  
прихисток поета (постаті)  
лінія розмежування (знаки,  
композиції, складки)  
Т. Г.**

**compositions 1989 and 1990s  
boys  
mesures of time  
poet`s refuge (figures)  
contact line (signs,  
compositions, folds)  
t. h.**



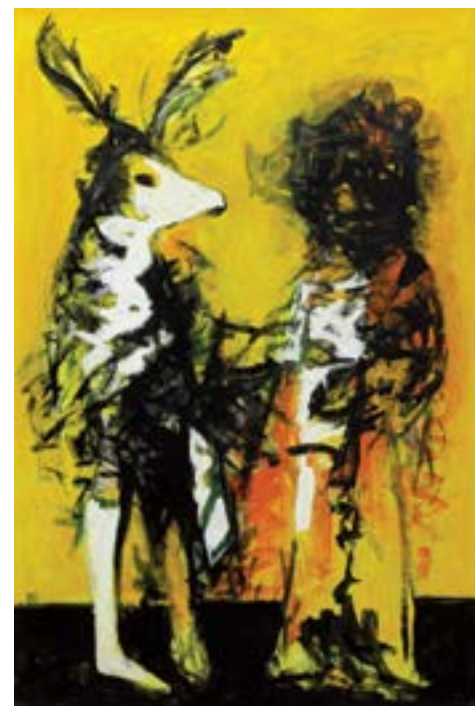
**Розмова**, 1989, 100x110, олія на полотні  
**Talk**, 1989, 100x110, oil on canvas



**Натюрморт - 1**, 1994, 50x60, олія на полотні  
**Still Life - 1**, 1994, 50x60, oil on canvas



**Ніч побачень**, 1989, 100x110, олія на полотні  
**Night of Dates**, 1989, 100x110, oil on canvas



Із серії **Хлопчики**, 2011  
150x100, акрил на полотні  
From the **Boys** series, 2011  
150x100, acrylic on canvas



**Хлопчики**, на виставці в Я галереї  
Київ, 2011  
**Boys**, at the exhibition in the Ya Gallery  
Kyiv, 2011



Із серії **Хлопчики**, 2011, 150x100, акрил на полотні  
From the **Boys** series, 2011, 150x100, acrylic on canvas



Постаті, із серії Прихисток поета, 2014, 200x100, акрил на полотні  
Figures, from the Poet's Shelter series, 2014, 200x100, acrylic on canvas

**Постаті**, виставка **Три кроки**  
Виставкова зала Центрального будинку художника, Київ, 2017  
**Figures**, at the exhibition **Three Steps**  
Exhibition Hall of Central House of Artist, Kyiv, 2017



**Постать**, із серії **Прихисток поета**, 2014, 200x100, акрил на полотні  
**Figure**, from the **Poet's Shelter** series, 2014, 200x100, acrylic on canvas



Із серії **Міри часу**, 2010, 160x100, акрил на полотні  
From the **Measures of Time** series, 2010, 160x100, acrylic on canvas



Із серії **Міри часу**, 2010, 160x100, акрил на полотні  
From the **Measures of Time** series, 2010, 160x100, acrylic on canvas







Із серії **Міри часу**, 2010, 160x100, акрил на полотні  
From the **Measures of Time** series, 2010, 160x100, acrylic on canvas



Знаки з серії **Лінія розмежування**, 2016, 200x150, акрил на полотні  
Signs from the **Contact Line** series, 2016, 200x150, acrylic on canvas





Знаки з серії **Лінія розмежування**, 2016, 200x150, акрил на полотні  
Signs from the **Contact Line** series, 2016, 200x150, acrylic on canvas





**Знак** з серії **Лінія розмежування**, 2016, 200x150, акрил на полотні  
**Sign** from the **Contact Line** series, 2016, 200x150, acrylic on canvas



**Червоно-чорне** з серії **Знаки**, 2016, 200x450, акрил на полотні  
**Red and Black** from the series **Signs**, 2016, 200x450, acrylic on canvas



Знаки, виставка Три кроки, виставкова зала Центрального будинку художника, Київ, 2017  
Signs, exhibition Three Steps, Exhibition Hall of Central House of Artist, Kyiv, 2017



Знаки, Композиції, експозиція  
в ЧервонеЧорне, Канів, 2016  
Signs, Compositions, exposition  
in ChervoneChorne, Kaniv, 2016

## Знаки

Володимир Будніков. Київ-Канів, 2016

На десяти полотнах чорні знаки разом із кольоровим простором навколо утворюють межу, що розділяє власне дві невизначеності — знаків і тла. Попри вільні форми знаків, їх кордони ніде не губляться — вони просто не можуть загубитися або перерватися через оту чорну наповненість невизначеністю всередині знаку, яка має в чомусь триматися та не втекти у розрив кордону, не перемішатися із тлом. Форму кожного знаку було остаточно розв'язано під час його малювання, її неможливо було передбачити або визначити наперед. Попри свою назву, змісти у «Знаках» ніби занурені у темряву, утаємничені. Чорне поглинає будь-яку знайому інформацію та випромінює замість цього суцільну напругу досі не відомого змісту. Кожен зі знаків схожий на слово, яке поки що неможливо вимовити, хоча воно, безперечно, є.

## Signs

Volodymyr Budnikov. Kyiv-Kaniv, 2016

Black signs on the coloured backgrounds of these ten canvasses define the border between two ambiguities (signs and backgrounds). Although arbitrary in shape, the signs never lose their contours: they cannot get lost or interrupted, the dense dark ambiguity of a sign has to remain fenced in, it cannot escape through a break in its contour and blend with the background. The shape of each sign could be neither foreseen nor defined in advance: they were not finalized until they were put on canvas. Despite the title, the meanings of these "Signs" remain obscure, concealed in darkness. Black colour absorbs familiar information and emanates the dense tension of previously unknown meanings. Each sign is akin to a word that cannot be uttered, although its existence is beyond doubt.



Знак з серії **Лінія розмежування**, 2016, 200x150, акрил на полотні  
Sign from the **Contact Line** series, 2016, 200x150, acrylic on canvas



Із проекту Т. Г., 2014, 200x120, акрил на папері  
From the T. H. project, 2014, 200x120, acrylic on paper



Із проекту Т. Г., 2014, 200x150, акрил на папері  
From the T. H. project, 2014, 200x150, acrylic on paper





Із проекту Т. Г., 2014, 200x150, акрил на папері  
From the T. H. project, 2014, 200x150, acrylic on paper





Знаки з серії **Лінія розмежування**, 2016, 200x150, акрил на полотні  
Signs from the **Contact Line** series, 2016, 200x150, acrylic on canvas





Знаки з серії **Лінія розмежування**, 2016, 200x150, акрил на полотні  
Signs from the **Contact Line** series, 2016, 200x150, acrylic on canvas



85





Композиції з серії **Лінія розмежування**, 2016, 150x100, акрил на полотні  
Compositions from the **Contact Line** series, 2016, 150x100, acrylic on canvas



Із проекту Т. Г., 2014, 200x120, акрил, соус, туш на папері  
From the T. H. project, 2014, 200x120, acrylic, sauce, ink on paper





**Зустріч**, 1994, 70x50, олія на полотні  
**Meeting**, 1994, 70x50, oil on canvas



**Складки** в ЧервонеЧорне  
Канів, 2016  
**Folds** in ChervoneChorne  
Kaniv, 2016



Складки, 2016, 200x120, олівець, соус, акрил на папері  
Folds, 2016, 200x120, pencil, sauce, acrylic on paper





**скульптура та просторові об'єкти. руйнування площини**

**об'єкти  
акт визволення  
палаюче серце  
вулиця  
роздягальня  
спека (небо, рух, ландшафт,  
крила, мертвий сезон,  
пляж)  
сховок для світла 2011  
і 2015**

**sculpture and spatial objects. destruction of the plane**

**objects  
act of liberation  
burning heart  
street  
changing room  
heat (sky, movement,  
landscape, wings, dead  
season, beach)  
shelter for the light 2011  
and 2015**



**Об'єкти**, відкриття виставки,  
галерея Сівіарт, Київ, 1999

**Objects**, opening of the exhibition,  
Soviart Gallery, Kyiv, 1999



**Об'єкти**, галерея Совіарт, Київ, 1999  
**Objects**, Soviart Gallery, Kyiv, 1999



**Чорне**, 1999, 100x90, олія на полотні  
**Black**, 1999, 100x90, oil on canvas



Вертикальний об'єкт. Башта, 1999, 29,7х21, кулькова ручка на папері  
 Vertical Object. Tower, 1999, 29.7x21, ballpoint pen on paper

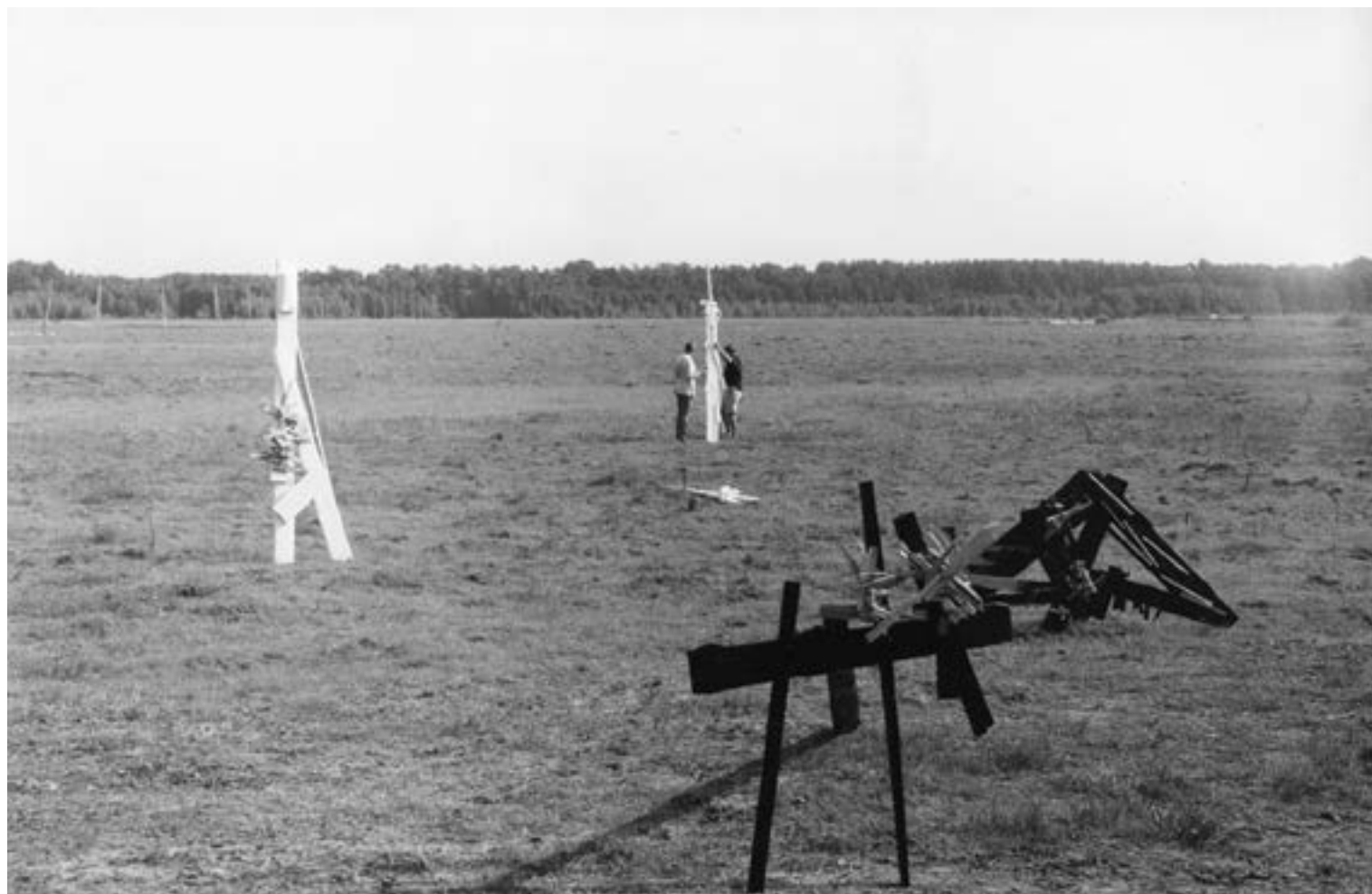


Об'єкти, експозиція в селі Чудин, 1999  
 Objects, exposition in Chudin village, 1999



Об'єкти, 1999, дерево, фарба  
Objects, 1999, wood, paint





**Об'єкти**, експозиція в селі Чудин, 1999  
**Objects**, exposition in Chudin village, 1999

## Акт визволення\*

Володимир Будніков

(Складові частини проекту: «Картина», «Об'єкти» у білому порожньому просторі виставкової зали)

«Картина» – це довга горизонтальна смуга, що простягається вздовж стін, повторюючи контури виставкового залу (символ нескінченності, і тому треба розглядати її, рухаючись повз неї повільно й зосереджено, бо початок і кінець уже не мають значення), а також розташованих посередині залу простих об'ємних форм (великий вертикальний паралелепіпед, куб, піраміда тощо) і різного розміру (від зовсім маленьких) модулів, що мають вигляд фрагментів живопису в об'ємі. Кожна площина (смуга вздовж стін та сторони фігур) є живописним полотном, фрагментом загальної «картини» (техніка: полотно, олія).

Слово «картина» вжито навмисне, щоб підкреслити наявність живопису не умовного, не підпорядкованого «об'єктності» експозиції, а, навпаки, живопису повноцінного, що винаходить для себе нові формули існування.

Водночас ця «картина» – зовсім не той звичний «витвір мистецтва», «piece of art», де неабияк важлива «рама», обмеження «верх-низ-праворуч-ліворуч», що вичленовує з живописного простору саме цей «шматок мистецтва». Цього разу формат довгої смуги та форма й розмір фігур винятково самоцінні та покликані матеріалізувати не визначений окремо, але просто шматок живописного всесвіту, всепроникного, надзвичайно реального, та разом з тим плінного, химерного.

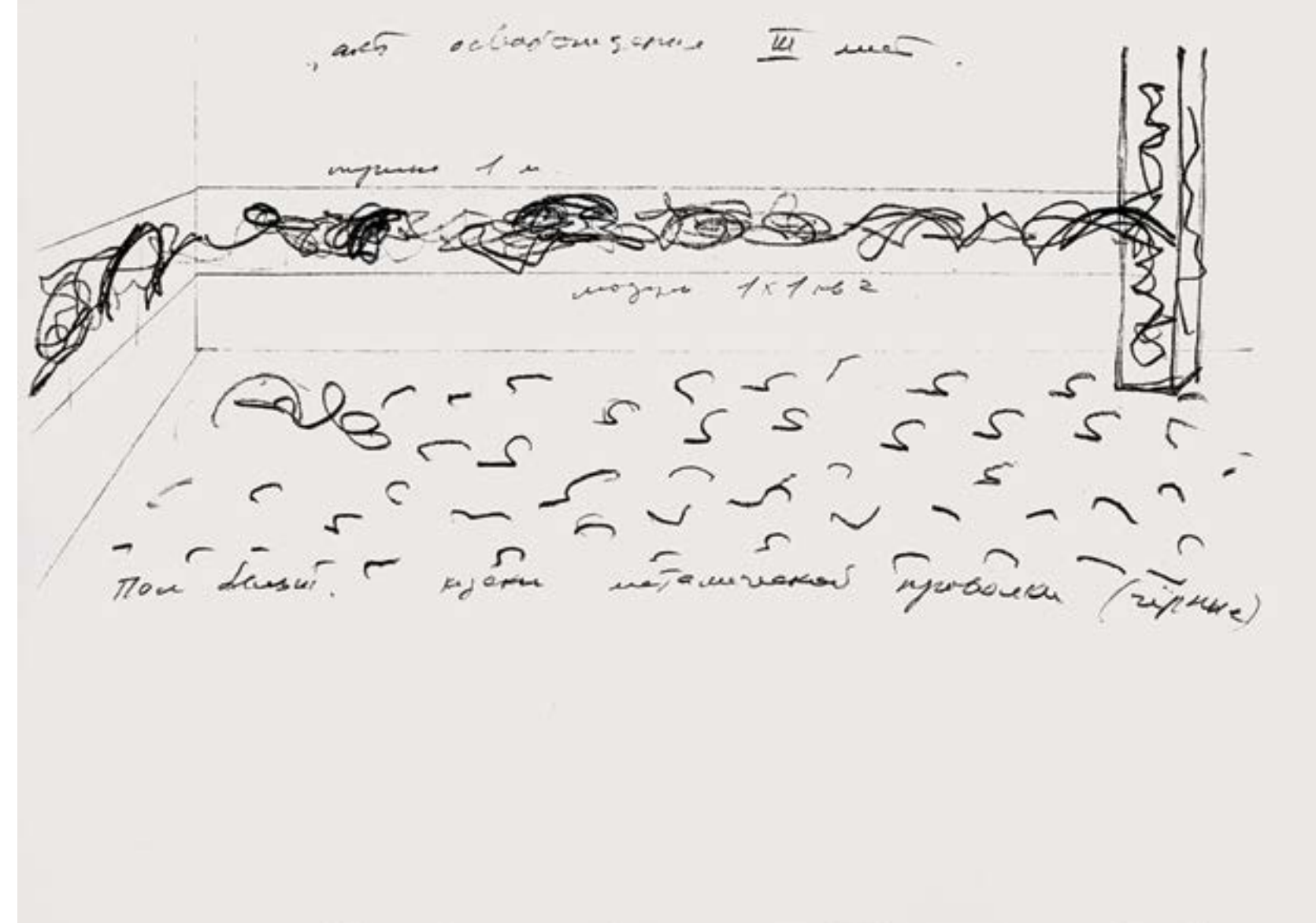
І якщо у першому випадку те, що перебуває поза межами «рами», вже не важливе, відкинуте як непотрібне, а робота є самостійним предметом мистецтва з рухом лише всередині, то в «Акті визволення» увагу сфокусовано не на живописних площинах, а на тому безкінечному живописному просторі, що заповнює зал, як повітря, що знаходиться скрізь водночас.

Явище «картини без картини» посилюється ще й ілюзією «живопису без живопису» (тобто надмірним звуженням колірного діапазону). Цей живописний аскетизм пов'язаний із бажанням зробити об'єктом уваги світло як сукупність усіх кольорів, як «зміст деякої особливої тілесної та просторової якості» (Герман Гепфарт), створити щось на зразок формули живопису взагалі, для того щоб зробити ідею проекту максимально зрозумілою.

Окремо треба наголосити на значущості паузи та порожнього простору в експозиції. Саме тому в проекті використано так званий принцип нерухомої камери. Можна уявити собі експозиційне середовище чимось на зразок фільму, радше навіть стереофільму (оптичний ефект досягається не тільки руйнацією живописної площини, а й непосредньо технікою самого живопису, коли деякі деталі опиняються поза «фокусом», а інші доволі чітко й виразно визначені). З огляду на це ми робимо висновок, що камери, які знімають «фільм», стоять нерухомо і фіксують усі рухи в живописному просторі взагалі, не зупиняючись ні на чому й не виокремлюючи нічого.

Оскільки жодний момент живописного руху не відзначений навмисне і зафіксований лише в результаті потрапляння його до «ока» камери, порожні місця між фрагментами «картини» починають відігравати надзвичайно важливу роль, тому що містять продовження того самого руху, що був «у кадрі», проте так само існує й поза кадром, тільки непомітний для ока. Таким чином усі складові частини проекту покликані дослідити і виявити той Єдиний Простір Живопису, котрий ніяк не оформлений, ніде не перебуває, той Єдиний Простір, що завжди намагається бути, але не є.

\* Проект не здійснено



Малюнок, 1999, 29,7x21, олівець на папері  
Drawing, 1999, 29.7x21, pencil on paper

## Act of liberation\*

Volodymyr Budnikov

(Components of the project: a «Painting» and «Objects» in the empty white space of an exhibition hall)

“The Painting” is constituted of a long horizontal line stretching along the wall, repeating the contours of the exhibition hall (it symbolizes infinity, and hence should be viewed in slow and focused movement; beginning and end lose all meaning), spatial tridimensional objects placed in the center of the hall (a large vertical parallelepiped, a cube, a pyramid, etc.), and modules of various sizes, including the smallest, that look as if fragments of a painting have acquired volume. Each plane (the line along the walls, the sides of each figure, etc.) is a painting and constitutes a fragment of the overall “picture” (medium: oil on canvas).

I make the point of using the word “painting” to underscore the robust presence of the genre as it discovers new modes of existence. Painting is not merely an empty gesture subjugated to the “objective existence” of the exposition.

Coincidentally, this “painting” is not a conventional “artwork” or a “piece of art” that vests great importance in the presence of a “frame,” the restrictive top-bottom-right-left coordinates, or in singling out “a slice of art” from the pictorial space. The format of a long line, as well as the shape and size of figures, is inherently valuable in that it makes tangible a pervasive, strikingly real, unstable and phantasmagoric part of the pictorial universe.

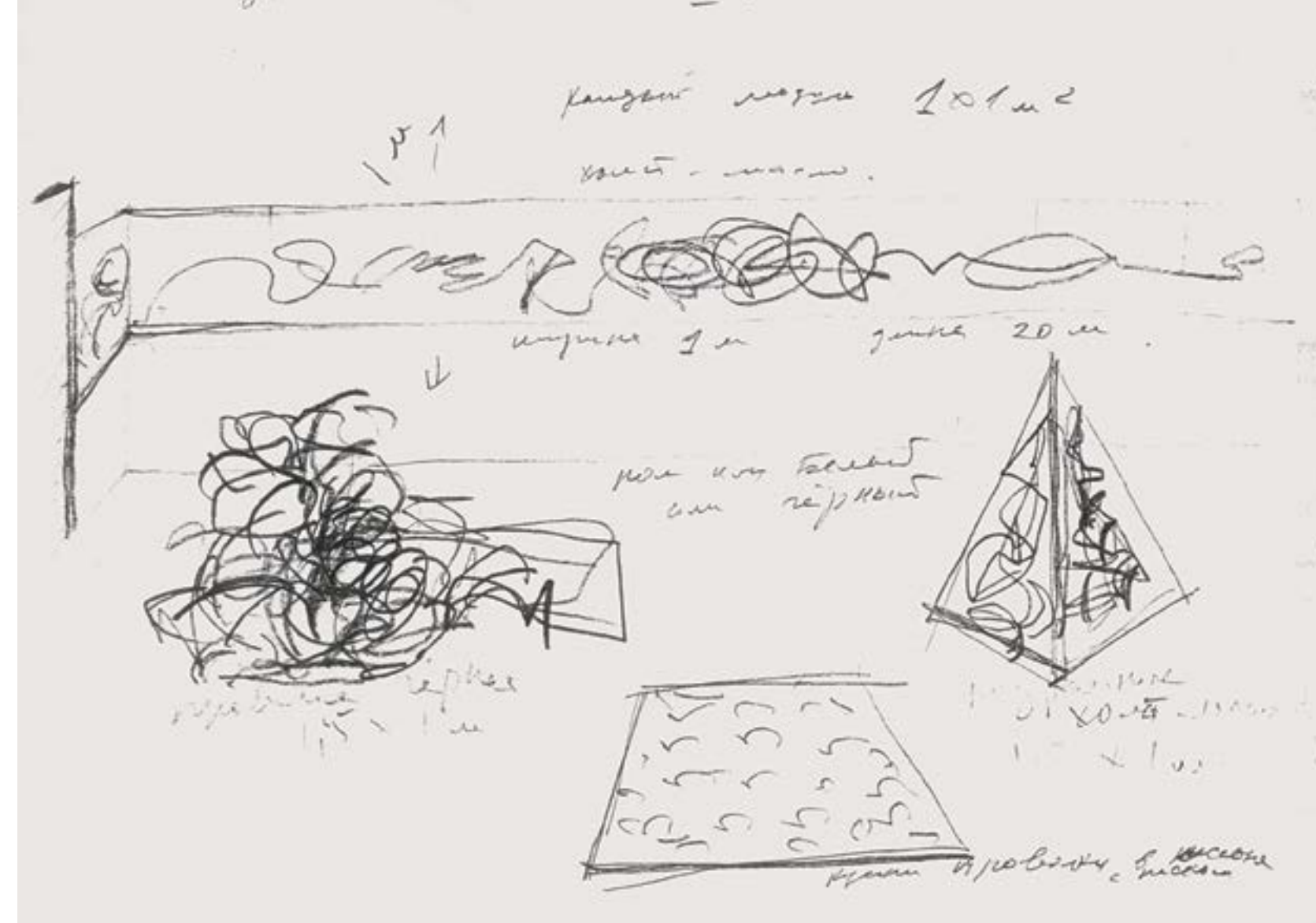
Conventionally, everything beyond the frame is seen as lacking importance; it may be discarded as unneeded, whereas an artwork is an independent, internally dynamic art object. Meanwhile, the Act of Liberation focuses not on the planes of paintings but on the endless pictorial space filling the room, omnipresent like air.

The phenomenon of “pictures without pictures” is further buttressed by the illusion of “painting without painting” (that is, by excessive narrowing of the palette). This painterly austerity is fostered by the desire to make light, the sum total of all colours and, as Hermann Goepfert had put it, “the vessel for a certain singular physical and spatial quality,” the focus of attention, and to create something like a general formula of painting that would make the project’s idea more intelligible.

I should particularly note the importance of intervals and empty spaces in the exposition, which is why the project employed the so-called still shot principle. The exposition can be envisaged as something akin to a film, or rather a stereo film (the optical effect is attained not only by dismantling the pictorial plane but also by the very painterly technique: some details remain out of focus whereas others are clear and well-defined). This leads us to the conclusion that the cameras shooting this “film” are still: they document all movements in the pictorial space without pausing on or singling out anything in particular.

Since no element of the painterly movement was consciously singled out, and was only documented because it crossed the camera’s line of view, empty spaces between the fragments of the “painting” acquire crucial importance as extensions of the very movement “caught on tape,” which continues outside the frame, unseen to the eye. Therefore, all constituents of the project intend to explore and, in a way, to reveal the Unified Space of Painting, unformed, existing nowhere, seeking and failing to exist.

*\*The project wasn't realized*



Малюнок, 1999, 29,7x21, олівець на папері  
Drawing, 1999, 29.7x21, pencil on paper





Під час праці над **Палаючим серцем**, Гурзуф, 2010  
While working on the **Burning Heart**, Gurzuf, 2010



Під час праці над **Палаючим серцем**, Гурзуф, 2010  
While working on the **Burning Heart**, Gurzuf, 2010





**Палаюче серце**, 2010  
залізо, алюміній, металева сітка, емаль  
**Burning Heart**, 2010  
iron, aluminum, metal mesh, enamel





**Вулиця**, живопис на металі  
для вулиці, Гурзуфські сезони, 2009  
**Street**, painting on metal  
for the street, Gurzuf Seasons, 2009



**Роздягальня**, живопис, дерев'яна конструкція, Гурзуфські сезони, 2006  
**Changing Room**, painting, wooden construction, Gurzuf Seasons, 2006



**Пляж**, 2010, просторова композиція, алюміній  
**Beach**, 2010, spatial composition, aluminum



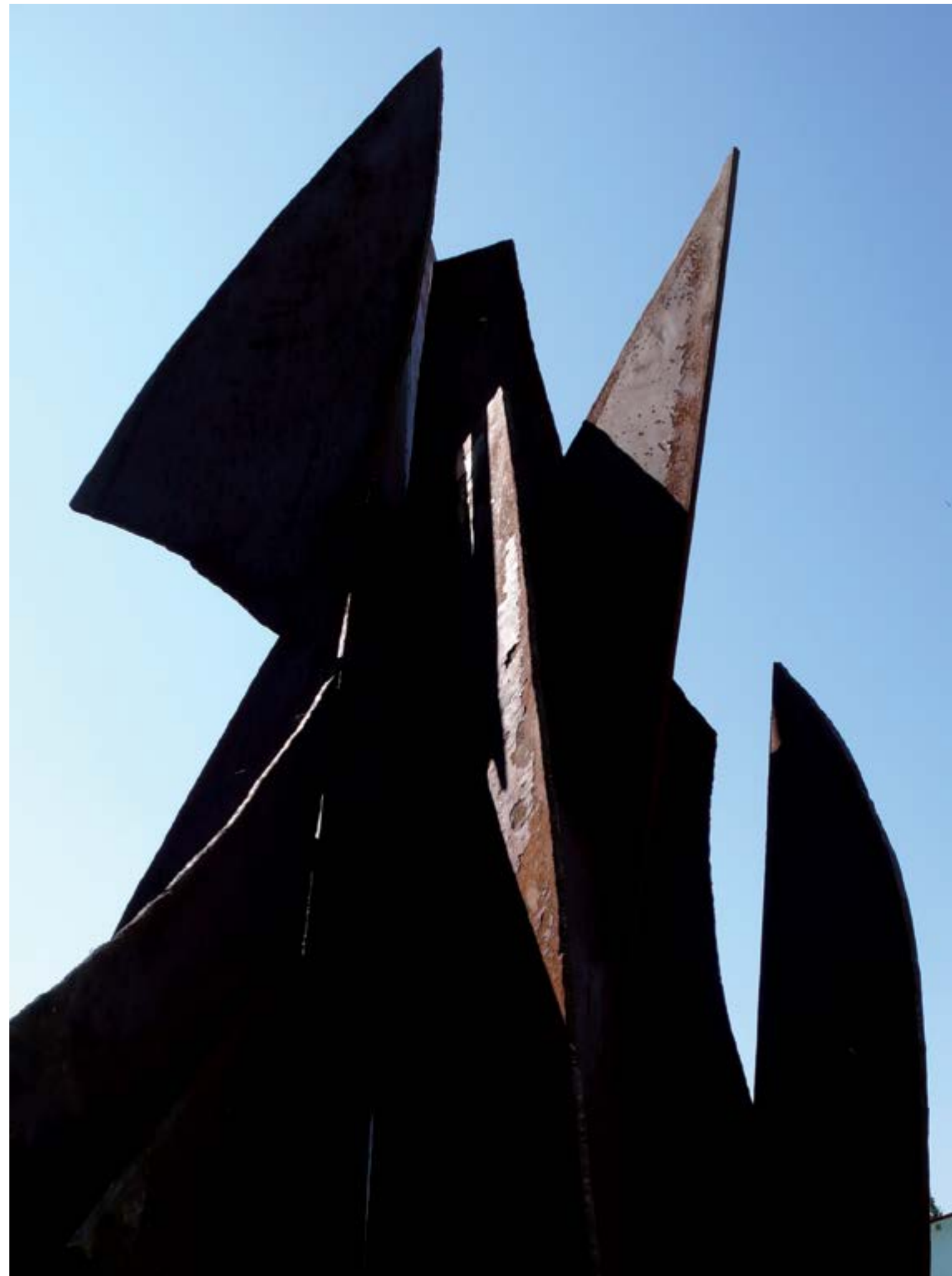




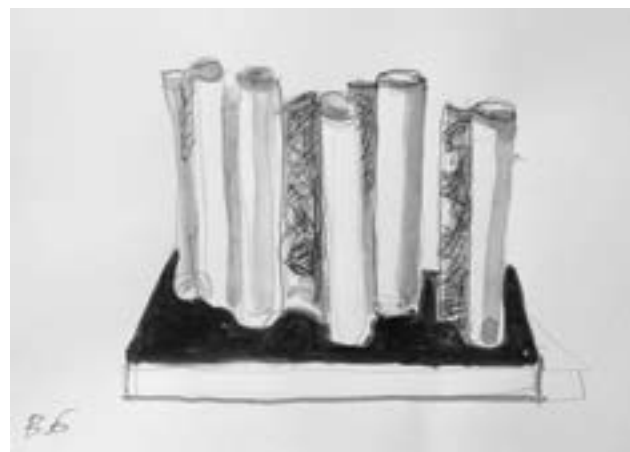
**Рух**, 2010, скульптура, залізо  
**Movement**, 2010, sculpture, iron



**Небо**, 2010, скульптура, залізо  
**Sky**, 2010, sculpture, iron







**Сховок для світла**, 2015, ескізи  
**Shelter for the Light**, 2015, sketches

**Сховок для світла**, Мистецький арсенал  
Київ, 2015, кераміка, світло  
**Shelter for the Light**, Art arsenal  
Kyiv 2015, ceramics, light





Спека, експозиція в галереї Гуґа, Гурзуф, 2010  
Heat, exposition in the GuGa Gallery, Gurzuf, 2010



Сховок для світла, 2010, залізо, світло  
Shelter for the Light, 2010, iron, light





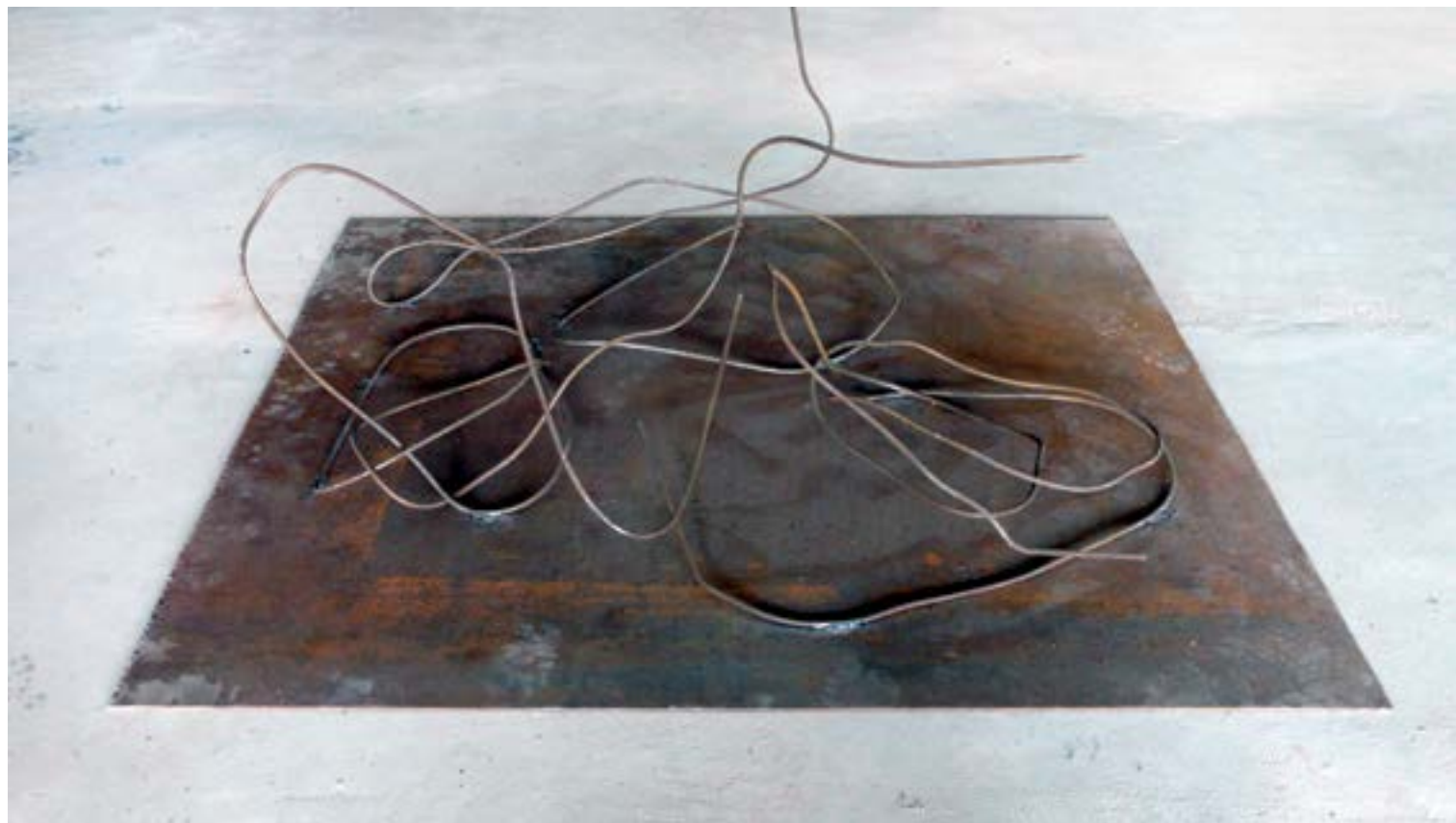
Малюнок, 2001, 84x110, туш на папері  
Drawing, 2001, 84x110, ink on paper



Ландшафт (фрагмент), 2010, залізо  
Landscape (fragment), 2010, iron



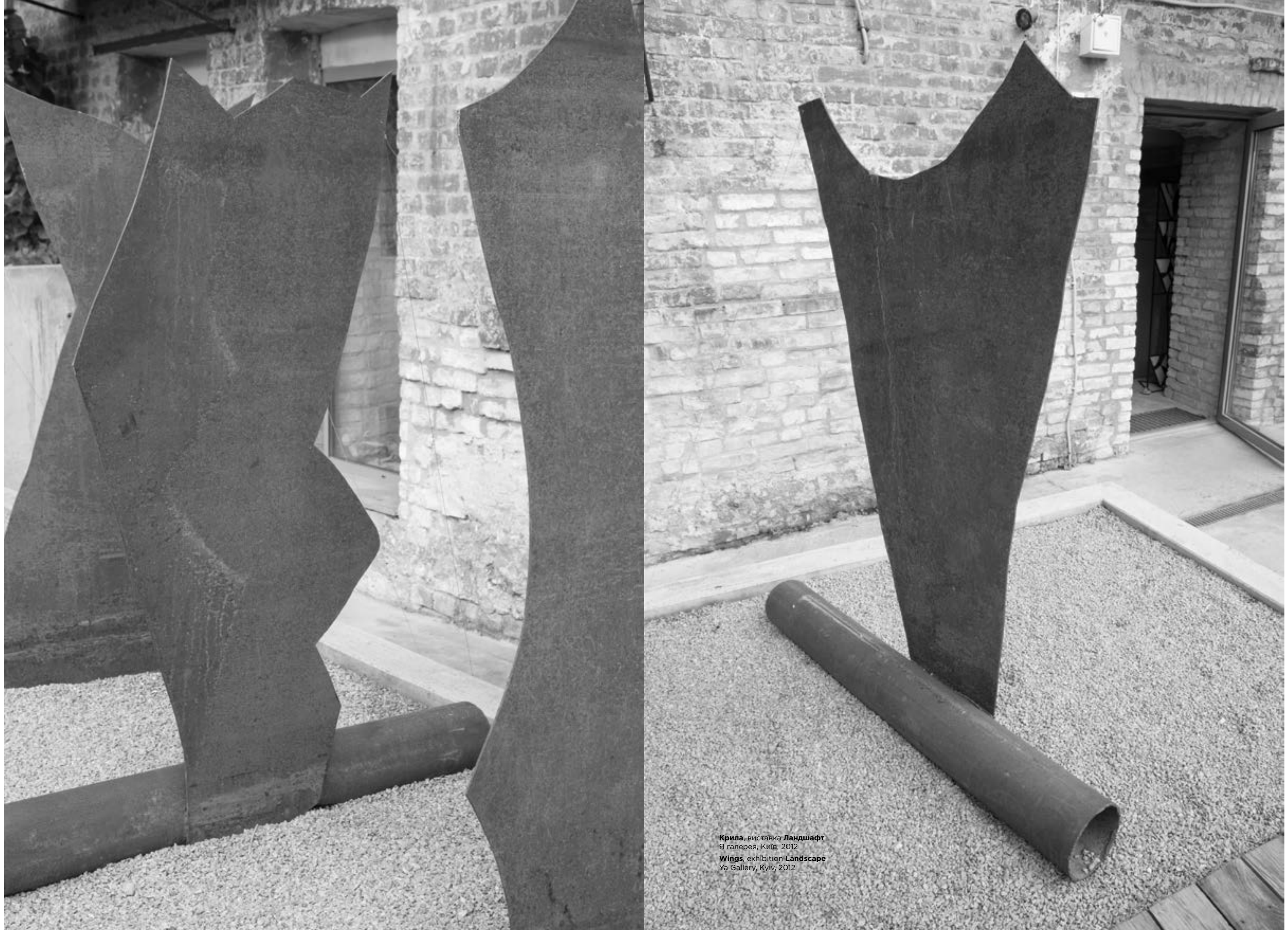
**Ландшафт, Крила**  
Я галерея, Київ, 2012  
**Landscape, Wings**  
Ya Gallery, Kyiv, 2012



**Ландшафт**, 2010, залізо  
**Landscape**, 2010, iron



Виставка **Спека**, галерея Гуґа, Гурзуф, 2010  
**Heat** exhibition, GuGa Gallery, Gurzuf, 2010



Крила, виставка **Ландшафт**  
Я галерея, Київ, 2012  
**Wings**, exhibition **Landscape**  
Ya Gallery, Kyiv, 2012



Крила, виставка **Спека**, галерея ГуГа, Гурзуф, 2010  
Wings, Heat exhibition, GuGa Gallery, Gurzuf, 2010



Крила, виставка **Спека**, Мистецький арсенал, 2011  
Wings, Heat exhibition, Art Arsenal, Kyiv, 2011







**Віддзеркалення**  
ЩАЦ, біснале Арсенале 2012, Київ  
**Reflection**  
SHCHAS, Biennale Arsenale 2012, Kyiv



**прості елементи. коди. поза речами**

**метафізика коду  
міри часу  
малюнки 2015-2016  
хмари  
питання до  
видимого**

**simple elements. codes. beyond objects**

**metaphysics of a code  
measures of time  
drawings 2015-2016  
clouds  
questioning the  
visible**



Виставка **Прощай, зброє!**  
Мистецький арсенал, Київ, 2004  
Exhibition **Farewell, Arms!**  
Art arsenal, Kyiv, 2004



Виставка **Метафізика коду**  
галерея Лавра, Київ, 2005  
Exhibition of **Metaphysics of Code**  
Lavra Gallery, Kyiv, 2005



Червоне, із серії **Метафізика коду**, 2005, 180x70, олія на полотні  
Red, from the **Metaphysics of Code** series, 2005, 180x70, oil on canvas



Із серії **Міри часу**, 2010, 100x160, акрил на полотні  
From the **Measures of Time** series, 2010, 100x160, acrylic on canvas



Малюнки, 2016, 100x100, акрил на папері  
Drawings, 2016, 100x100, acrylic on paper





Із серії **Міри часу**, 2010  
160x100, акрил на полотні  
From the **Measures of Time** series, 2010  
160x100, acrylic on canvas



Із серії **Міри часу**, 2010, 100x160, акрил на полотні  
From the **Measures of Time** series, 2010, 100x160, acrylic on canvas





Із серії **Хмари**, 2010, 100x160, акрил на полотні  
From the **Clouds** series, 2010, 100x160, acrylic on canvas



Із серії **Міри часу**, 2010, 100x160, акрил на полотні  
From the **Measures of Time** series, 2010, 100x160, acrylic on canvas



Із серії **Міри часу**, 2010, 160x100, акрил на полотні  
From the **Measures of Time** series, 2010, 160x100, acrylic on canvas



## Міри часу

Володимир Будніков. Київ, 2017

Усі роботи виконано в Криму, в Гурзуфі, у 2010 році. Тоді я працював над скульптурами з заліза, а живописні роботи створював паралельно. У результаті вийшло, що я зафіксував низку «початкових станів» робочого процесу, де окремі елементи тільки-но вишиковуються, перш ніж визначитися щодо ладу набуття впізнаваної форми.

У той період я проводив багато часу на металобазах серед складених за рангом і формою металевих пластин, циліндрів, дротів, прутів. У такому розподілі за формами ясно прочитувалася строгість музичного ладу. У кожній окремій категорії форм (циліндри, площини, дроти) серед начебто однакових елементів тема починала напружуватись, ускладнюватися саме через нашарування потенційностей, де кожен початок проголошував майбутній розвиток окремо. Однакові форми зовсім не були набором однорідних значень. Прості подібні форми ніби становили низку повторів із ледве відмінними градаціями. Кожна форма повторювала іншу, майже тотожну, але з ледве помітним зсувом.

Споглядання множини майже подібних елементів нагадувало мені музичне бачення Штокхаузена, його ідею «статичного» часу, де кожна композиція вказує на єдність водночас кількох часових планів, де час рухається у різних темпах.

Загальна серія робіт розділена на кілька формул із власними градаціями всередині, які, своєю чергою, утворюють певну шкалу. Усі формули споріднені між собою. Структура серії також подібна до чогось на кшталт сховища для абетки, де кожна літера, перебуваючи у множині, міститься у спеціальному власному відділі. Однак множинність кожної однакової літери формує особливу шкалу звуків, де розрізнення тотожного повідомляє про те, що наразі однакове в майбутньому розійдеться за різними призначеннями.

Однакові елементи, розподілені за групами, щоразу розвиваються у нову композицію, але на кожну з композицій обов'язково проектується початковий стан нейтральності. Усі майбутні зміни в часі підкреслено утаємничені задля зосередженості на тій фазі, де всі початки резонують. Як у рядку з вірша Василя Голобородька:

*«на підставі збігу спільної ознаки  
“бути тим, що звучить подібно”».*

Кожна композиція має за принцип майже абсолютне рівноправ'я усіх своїх елементів. Кожна лінія або площа перебуває у тій анонімності, де якість чи визначення ще не замулили чистих витоків. Групи, що вибудовуються з дуже подібних зображень, можна порівняти з ледве вловимими часовими проміжками, які повторюються. Повтори утворюють безперервне мерехтіння – немов частоти світла або звуку, вони, замість складатися у мелодію чи картинку, лишаються у стані постійної вібрації. Кожен простий елемент заперечує готове зображення, розкладаючи зосередженість кінцевої мети повністю, аж до первісного стану множини рівноправних намірів.

## Measures of Time

Volodymyr Budnikov, Kyiv, 2017

These works were created in Gurzuf (Crimea) in 2010. The paintings were a byline to my work on metal sculptures. In a way, they documented the initial stages of the creative process when discrete elements are first aligned before deciding the order of acquiring a recognizable shape.

At that point I used to spend a lot of time at scrap metal plants, among metal sheets, cylinders, wires and rods arranged by shape and size. These shape-based arrangements had something of the austerity of the musical pitch. In each discrete category of shapes, among apparently identical elements, be it cylinders, sheets or wires, the theme would begin to strain and grow more complex with the layering of potentialities: every beginning announced a different subsequent trajectory of development. Identical shapes did not herald unified meanings. These plain shapes apparently offered a score of repetitions with minimal variations. Each form repeated another one, almost identical to it, but with a barely perceptible shift.

Observing the multitude of very similar elements was evocative of Stockhausen's musical vision, his notion of "static" time where each composition points out the unity of several temporal planes in which time flows at varying speeds.

The series as such is subdivided into several formulae with their own internal gradations that, in turn, constitute a scale. All formulae are interrelated. The structure of the series is also reminiscent of something like a repository for an alphabet, where the multitude of each letter is accorded a separate section. The multitude of each letter, however, constitutes a range of sounds where we are invited to discern the differences in the identical, and are informed that the presently indistinguishable sounds will scatter to different destinations.

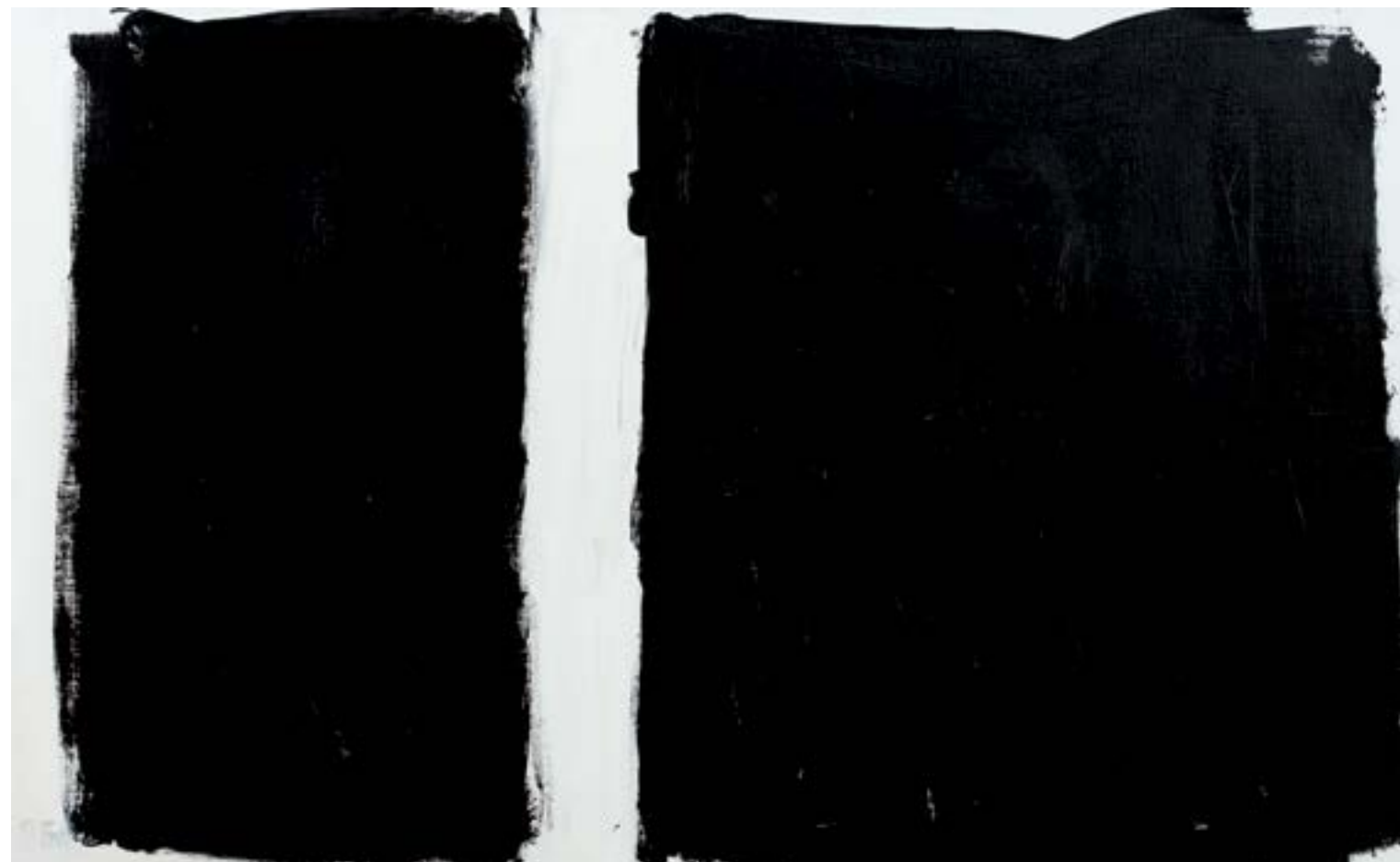
Identical elements divided into groups develop into ever new compositions, but the initial neutral state casts its sway over each composition in turn. All subsequent developments in time are left markedly mysterious in order to enforce concentration on the phase where all beginnings resonate. As the poet Vasyl Holoborodko had put it,

*based on the shared quality of  
“being that which sounds similarly.”*

Each composition is based on an almost absolute equality of all its constituent parts. Each line or plane persists in the anonymity where the pure origins remain unsullied by qualities or definitions. Groups of very similar images may be compared to barely perceptible recurring increments of time. Repetitions produce a ceaseless shimmer: like the frequency of light or sound, they remain in constant vibration without forming a melody or picture. Each simple element subverts the completed image, deconstructing the concentration of the end goal into the original state of the multitude of equal intentions.

Виставка **Міри часу**, галерея Волошиних, Київ, 2017  
Exhibition of the **Measures of Time**, Voloshyn Gallery, Kyiv, 2017

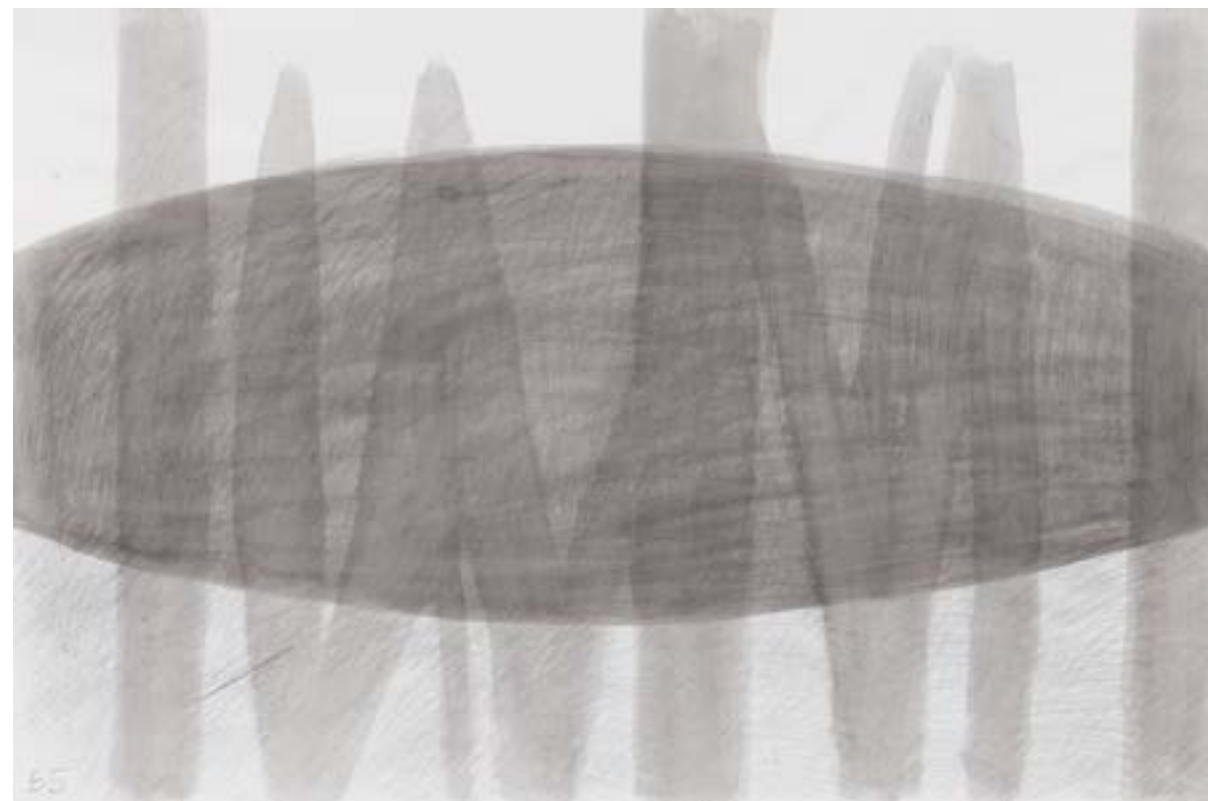
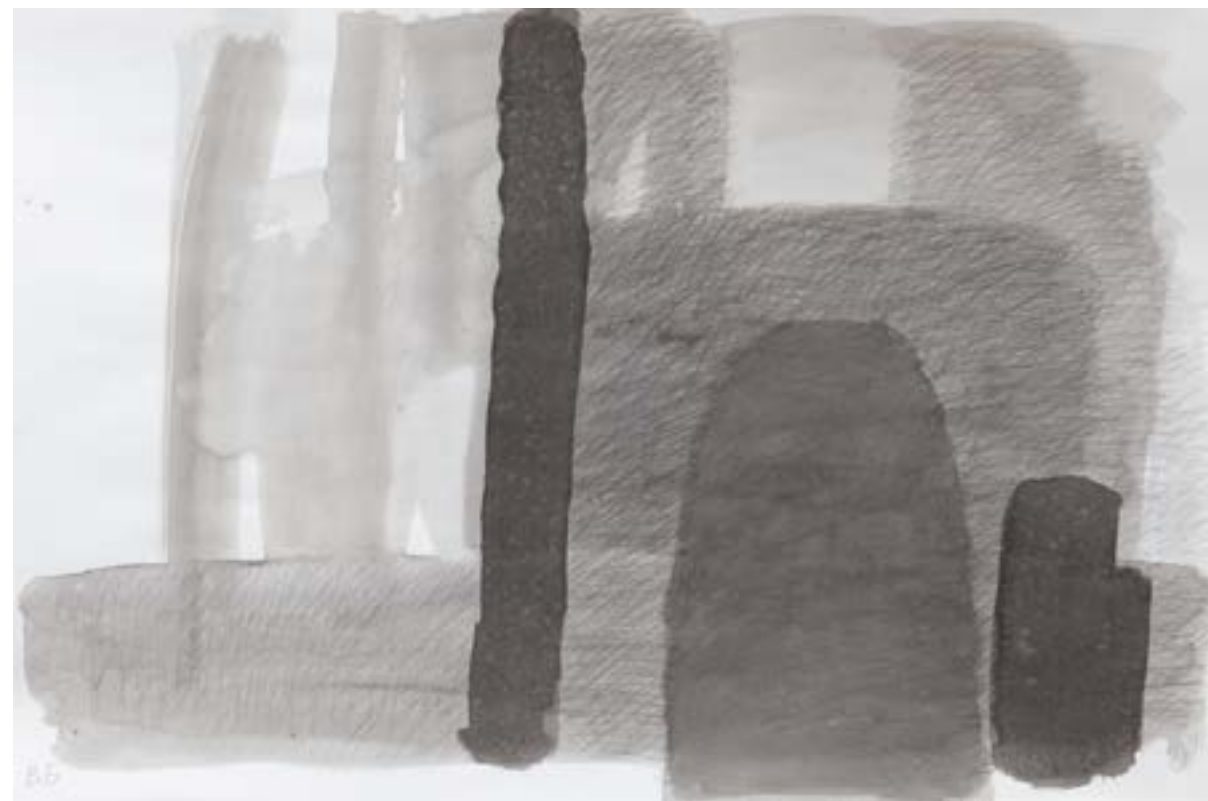




Із серії **Міри часу**, 2010, 100x160, акрил на полотні  
From the **Measures of Time** series, 2010, 100x160, acrylic on canvas



Із серії **Міри часу**, 2010, 100x160, акрил на полотні  
From the **Measures of Time** series, 2010, 100x160, acrylic on canvas





Із серії **Хмари**, 2010, 100x160, акрил на полотні  
From the **Clouds** series, 2010, 100x160, acrylic on canvas



Із серії **Хмари**, 2010, 100x160, акрил на полотні  
From the **Clouds** series, 2010, 100x160, acrylic on canvas



## Питання до видимого

***Володимир Будніков. Київ – село Чудин, червень – липень 2017***

*Київ – село Чудин*

Повернення на одне й те саме місце робить зір гострішим, таким гострим, що він може проштрикнути побачене.

Обриси знайомих пейзажів майже незмінні, застигли, немов зачаровані. Знання ніби перевантажене позірним, але саме серед позірного, серед його найдрібніших деталей, око не припиняє шукати шховку. Погляд намагається виявити бодай дрібку непомітних змін, що відіграють роль подій серед цього тихого буття, бо щось відбувається там, усередині знайомих застиглих краєвидів. Час згорнутий у сувій. У режимі прискореної зйомки сонна картина цього буття, мабуть, мала б бути драматичних, ба навіть катастрофічних рис, однак те, що насправді діється всередині знайомої картини, перебуває поза межами чутливості ока. Позаяк усі зміни засмоктуються у постійність краєвиду, кожен рух, утаємничений власною непомітністю, мовби не має напрямку; буття краєвиду ніби розповзається складними траєкторіями, що підважують одна одну й утримують загальну картину на місці.

Постійне мало б заспокоювати, натомість нашарування одного й того самого щоразу збільшують тиск усередині незмінної картинки. З кожним повторенням замість спокою зростає тривога. Постійність дублює себе безкінечно, одноманітність перетворилася на вірус і небезпечно уражує час, виідає його теперішню частину. Невизначена дійсність ніби впала в кому. Як у довженківському стоп-кадрі, де є моменти, коли обличчя героя завмирає й нерухоме кінозображення за мить непомітно зупиняється зовсім; моторошно стає саме через те, що помітити момент зупинки не встигаєш.

Щоб позірна незмінність видимого не збивала мене з пантелику, я вдаюся до чогось на кшталт затуляння певних частин загального та ніби намагаюся зазирнути в шпари між ними, спрямувати око до співвідношень напрямків, які, власне, генерують зображення. Усуваючи основні об’єкти з поля уваги, я тим самим наче вмикаю бачення, що досі було приспане звичною картиною. Мені байдуже до змін обставин освітлення або власного кута зору, які оманливим розмаїттям лише увиразнюють тотожність видимого серед часу. Видиме ніби власною тотожністю самому собі заперечує власну ж реальність, перетворюється на ману, щось на зразок серпанку, за яким стоїть дещо справжнє. Відсутність дії (законсервована дія) приховує подію, задля якої я знову навідую одне й те саме місце. Добре знайома місцина сама видається вилученою з загального плину часу. Здається, її не стосується жодна зміна.

Напружена, сповнена неясних очікувань дійсність і війна дивним чином ніби тільки дужче заколисують знайому мирну місцевість, витісняють, виштовхують її на узбіччя реального. Водночас накладання у часі однакових образів видимого зовсім не означає постійності, ба більше – знайоме місце саме через ці постійні повторення самого себе набуває химерності, потойбічності. Видиме перебуває або в очікуванні, або у режимі збереження енергії, виношуючи щось інше всередині себе.

Для власних спостережень і дослідів я часто обираю давно знайомі об’єкти чи зображення, що ніби зупинилися: пейзаж, картинку з новин (яка віднедавна почала дублювати сама себе, бо «на фронті без змін»), репродукції класичного живопису тощо, тобто усе, що

## Questioning the visible

***Volodymyr Budnikov, Kyiv – the village of Chudyn, June – July 2017***

*Kyiv – the village of Chudyn*

Returning to a familiar space, your eyesight becomes sharper, so sharp it can pierce what you see.

The shapes of familiar landscapes are almost unchanged, frozen, as if petrified. Knowledge is overloaded with ostensibilities, but an eye seeks shelter among the ostensible, among its minutest details. The eye seeks out obscure signs of imperceptible changes that substitute events in this quiet existence: something is afoot down there, inside these familiar frozen landscapes. Time is rolled up into a scroll. In fast-motion, the somnolent picture of this existence might have acquired dramatic or even catastrophic overtones, but our eyes are not sensitive enough to perceive what is really happening beyond familiar views. All changes are sucked into the landscape’s constancy, and each movement, made mysterious by its imperceptibility, seems to lose direction; the landscape’s existence appears to unravel into complicated trajectories that undermine one another and keep the general picture in place.

Constancies are supposed to be soothing, but identical layers increase tension within the unchanging picture. Instead of soothing, each repetition increases anxiety. Constancies repeat themselves, monotony turned into a dangerous virus that attacks time and consumes its present part. Ambivalent reality seems lethargic. This is evocative of Dovzhenko’s stills, when the character’s face freezes, and the movie, unnoticeably at first, grinds to a halt; this is uncanny because you fail to notice the moment when movement stops.

To make sure that the ostensible constancy of the visible does not lead me astray, I block out parts of the general picture and, one could say, try to peer into cracks between them, directing my gaze towards the correlations of directions that, in point of fact, actually generate the image. By removing the key objects from my line of sight, I seem to switch on the vision that was previously lulled by familiarity. I don’t care about changing lighting or perspective: their illusory diversity only underscores the unity of the visible in time. In being identical to itself, the visible undermines its own reality and becomes a fata morgana, something like a mirage that conceals authentic phenomena. The absence of actions (potted actions) conceals the action that makes me seek out the same space over and over again. The familiar space seems excised from the general flow of time. It seems untouched by changes.

The tense wartime reality pregnant with murky premonitions seems to lull our familiar peaceful spaces into deeper slumber, pushing them towards the margins of reality. On the other hand, overlaps of identical images of the visible do not presuppose constancy; moreover, constant repetitions make familiar spaces phantasmagoric, surreal. Fraught with ambiguity, the visible lingers in wait mode or energy conservation mode.

I often choose familiar objects or images that seem to have halted for my observations or experiments. It could be a landscape, a picture from the newsreel (these had recently started to repeat themselves, because “all is quiet on the front”), reproductions of classical paintings, anything that appears unchanged. The point is that I remove the image I saw and discard it as I work. I paint over or remove most of the narrative to solve the mystery of the visible. Sometimes I combine classical paintings with familiar real landscapes: it might look as if I were juxtaposing them or mixing

ззовні видається незмінним. Сенс у тому, що я усуваю безпосередньо картинку баченого, позбавляюся від неї просто під час роботи. Я зафарбовую усе, що можна вважати наративом, задля того, щоб розв’язати видиме. Часом я навмисне поєдную мотиви з класичного живопису та знайомі реальні пейзажі – здається, я накладаю одне на інше або ж змішую геть усе. Якщо узагальнити, я беру будь-що знайоме та прибираю звідки упізнаване. Поступово виключаючи окремі складники знайомого зображення, я нарешті замальовую його повністю чимось іншим. Власне, око починає налаштуватися таким чином, що усуває, «вимикає» зображення задля вирішення головного. Я перекладаю картинку баченого в абстрактне, перерозподіляю її, розв’язую як теорему. Знайоме є певною умовою, таким собі «якщо», повторюваним багато разів. Так само багаторазово я отримую та оголошую різні рішення. Або часом проймаюся байдужістю до розв’язування і просто спостерігаю за течіями чи траєкторіями, за якими просуваються дії, йде розповідь, будується композиція, розповсюджується хвиля.

Можливо, я просто простежую проростання ідеї всередину сюжету?

Можливо, початкова думка про видиме поступово поглинає видиме, вкриває його жадібними пагонами, ховає його?

Хай там як, але я починаю з того, що застосовую знане як певне правило, але потому крок за кроком викриваю його, щоб показати суперечність усередині узгодженого, висунути підозру, висловити сумнів, перекреслити. Усуваючи конкретне, я ніби постійно перевіряю його осердя, ніби витягаю дещо приховане, дещо, що свідчить про вади будь-якого кінцевого плану й замість цього щоразу наново оголює власний початок, гирло.

everything up. To sum up, I take a familiar object and remove its recognizable features. I start by gradually removing its familiar components one by one, and eventually paint it over with something else entirely. In a way, the eye is fine-tuned to remove or “switch off” the image in order to come to the main solution. I translate the visible image into the language of abstraction, reframe it and solve it like a theorem. The familiar is a precondition, an oft-repeated “what if.” I receive and voice different solutions over and over again. Sometimes I grow indifferent to the conundrums and just watch the currents or trajectories of actions, narration, composition, and waves.

Maybe I just follow the idea as it puts down roots into a plot.

Maybe the initial idea of the visible gradually devours it, covers it with hungry offshoots, conceals it.

Be that as it may, I start by applying the known rules before unmasking them, step by step, revealing contradictions inside the cogent, voicing my suspicions and doubts, or striking them out altogether. By removing the concrete, I seem to test its essence by making the hidden manifest. Uncovering evidence of flaws of the final plan means that each of us has to reveal his or her origins, his or her source.



## Поза речами

Володимир Будніков. Київ, вересень 2017

«Спочатку пригадаю, які речі я досі вважав істинними завдяки сприйняттю їх чуттями і на чому ґрунтувалась моя віра. Тоді з'ясую, які причини змусили мене засумніватися в них. І, нарешті, розгляну, що я повинен думати про них нині».

(Рене Декарт, «Метафізичні розмисли»)

«...лімбічна система відповідає за адекватне функціонування ланцюжка "пильнування – сон". Під час порушень (...) найбільше потерпає пам'ять. І хоча лімбічна система не є архівом, виходять з ладу процеси відтворення та відновлення знань і навичок. Спогади залишаються, але стають розрізненими».

(З опису лімбічної системи людського мозку)

«Я знаю краєвиди Канева біля Чернечої гори напам'ять. Лінія води, окремі дерева, лінія лісу, траса, будинки, численні кущі, порожнини жилих і покинутих будівель. Канівське видноколо лишається незмінним, лінії застигли, немов у стоп-кадрі, усе вкривається часом, немов цвіллю. Усе горизонтальне, пейзаж ніби лежить, майже ніщо не затуляє небо».

(Володимир Будніков)

Мені завжди було вкрай важливо бачити у краєвиді горизонт, бодай коротенький фрагмент цієї лінії; пейзаж, де горизонт затуляють будинки або дерева, був для мене ніби з вадою, неповноцінним.

Ось і цього разу, роздивляючись пейзаж та не задовольняючись очевидністю видимого, я піднімав погляд угору, аж поки не перетнув лінію горизонту – вийшло так, що зрештою видноколо вичерпалося у своєму ж небі. Пейзаж затягнуло у шпарину горизонту. Час висипався піском на берегову смугу. Кожна видима деталь краєвиду знову підпала під сумнів. Усе навкруги стало наче підробленим у знайомих формах, сфальшованим у власних образах та страшенно нудним через це. Достеменності не було ані у «твердих» формах землі, ані серед «м'яких» небесних утворень.

Дещо важливе зосередилося на кордоні горизонту, на межі між двома очевидностями землі та неба, а саме «ніде», там, куди постійно долучається все, що не підлягає жодному визначенню. Але дещо звідти часом викидає на екран видимого власні проєкції – Лімб випромінює крижану незбагненність. Зону Лімба, що весь час перебуває поза будь-чим визначеним, зазвичай окреслено як приречену на безкінечне відтворення. Та саме цей край невизначеності й утримує дійсність від потрапляння до виру запаморочливих повторень. Звідти струменить постійне Неозначене, яке завжди вбиває клин між визначеностями та запобігає замкненню. Абстрактне наче примусово лишає дійсність відкритою і щоразу спрямовує її ледь іншим шляхом. Дійсність ніби кожного разу отримує шанс споглядати себе збоку замість відтворюватися у собі ж попередній. Подібно до Декарта «тільки й залишалось подумати, що речі схожі на ідеї, причинами яких вони й були».

## Beyond objects

Volodymyr Budnikov, Kyiv, September 2017

«And first of all I shall recall to my memory those matters which I hitherto held to be true, as having perceived them through the senses, and the foundations on which my belief has rested; in the next place I shall examine the reasons which have since obliged me to place them in doubt; in the last place I shall consider which of them I must now believe.»

(René Descartes, Meditations on First Philosophy; translated by Elizabeth S. Haldane)

«...the limbic system regulates normal functioning of the "wakefulness – sleep" cycle. Memory suffers most from disorders [...] Although the limbic system is not an archive, the processes of recall of knowledge and skills stop functioning correctly. Memories remain, but become disjointed.»

(from a description of the limbic system of the human brain)

«I know the landscapes outside Kaniv, around Chernecha Hill, by heart. The waterfront, some trees, the forest, the highway, the houses, the copses, the cracks in lived-in and abandoned buildings... The Kaniv skyline remains unchanged, the lines look like a frozen still, everything is covered in time like mold. Everything is horizontal, the landscape laid flat, very few things conceal the sky.»

(Volodymyr Budnikov)

In landscapes, I always found it very important to see the horizon, or at least its fragment; I always thought that landscapes with horizon covered by houses or trees were somewhat deficient, incomplete.

This time, exploring the landscape and not content with the visible, I looked up until I crossed the line of horizon: the landscape eventually exhausts itself in the sky. The landscape was sucked into the crack of the horizon. Time slipped out like sand. Each visible detail of the landscape was cast into doubt yet again. Everything around me looked like a counterfeit of itself, faux familiarity seemed horribly boring. There was no authenticity in "hard" earthly shapes or "soft" celestial forms.

Something important was happening on the borderline of the horizon, between heaven and earth, in the "nowhere" constantly pursued by everything that resists definition. Some things from there occasionally cast projections onto the screen of the visible: the Limbo emanates its icy ineffability. The Limbo zone remains beyond definitions and is usually described as doomed to repetitions without end. This line of ambiguity, however, prevents reality from slipping into the whirlpool of dizzying repetitions. It generates a constant stream of the Undefined that drives a wedge between defined spaces and safeguards against short circuits. Abstraction pries reality open and subtly redirects it. Reality gets a chance to take another look at itself from a different perspective instead of being reincarnated in its earlier version. Like Descartes had put it, "there were objects outside of me from which these ideas proceeded, and to which they were entirely similar."



Вторгнення у майстерні, Канів, 2017  
Invasion in the studio, Kaniv, 2017

Вторгнення - 1, 2, 3, 2017  
200x100, акрил на полотні  
Invasion - 1, 2, 3, 2017  
200x100, acrylic on canvas





**Черета утворень - 2, 3, 4, 2017, 120x100, акрил на полотні**  
**Procession of Formations - 2, 3, 4, 2017, 120x100, acrylic on canvas**



**Затемнення - 1, 2, 2017, 120x100, акрил на полотні**  
**Eclipse - 1, 2, 2017, 120x100, acrylic on canvas**



**Золотий дощ, 2017, 200x150, акрил на полотні**  
**Golden Shower, 2017, 200x150, acrylic on canvas**

**Випромінення - 1**, 2017, 200x100, акрил на полотні  
**Radiation - 1**, 2017, 200x100, acrylic on canvas





**Промінь - 1**, 2017, 200x100, акрил на полотні  
**Ray - 1**, 2017, 200x100, acrylic on canvas



**Промінь - 2**, 2017, 200x100, акрил на полотні  
**Ray - 2**, 2017, 200x100, acrylic on canvas



**Затемнення**, 2017, 200x100, акрил на полотні  
**Eclipse**, 2017, 200x100, acrylic on canvas



**Випромінення - 2**, 2017, 200x100, акрил на полотні  
**Radiation - 2**, 2017, 200x100, acrylic on canvas



**Випромінення - 3**, 2017, 200x100, акрил на полотні  
**Radiation - 3**, 2017, 200x100, acrylic on canvas



**Випромінення - 4**, 2017, 200x100, акрил на полотні  
**Radiation - 4**, 2017, 200x100, acrylic on canvas



66











У майстерні, Канів, 2017  
In the studio, Kaniv, 2017



У майстерні, Канів, 2017  
In the studio, Kaniv, 2017





Стан невизначеності, 2017, 200x150, акрил на полотні  
State of Ambiguity, 2017, 200x150, acrylic on canvas



Вихор, 2017, 200x150, акрил на полотні  
Whirlwind, 2017, 200x150, acrylic on canvas

Чари катастрофи, 2017, 200x150, акрил на полотні  
Spell of a Disaster, 2017, 200x150, acrylic on canvas







**Холодна незбагненність - 1**, 2017, 200x150, акрил на полотні  
**Cold Inscrutability - 1**, 2017, 200x150, acrylic on canvas



**Холодна незбагненність - 2**, 2017, 200x150, акрил на полотні  
**Cold Inscrutability - 2**, 2017, 200x150, acrylic on canvas



У майстерні, Канів, 2017  
In the studio, Kaniv, 2017

Холодна незбагненність - 3, 2017, 200x150, акрил на полотні  
Cold Inscrutability - 3, 2017, 200x150, acrylic on canvas





**Холодна незбагненність**, три частини, 2017, 200x450, акрил на полотні  
**Cold Inscrutability**, tree parts, 2017, 200x450, acrylic on canvas







В. Будніков  
1960-ті рр.  
V. Budnikov  
1960s



Гурзуф, 2007  
Gurzuf, 2007



У гостях у колекціонера Андреаса Зеємюллера, Київ, 1997  
Visiting collector Andreas Seemüller, Kyiv, 1997

#### 1947

Володимир Будніков народився 4 червня в Києві у сім'ї Олександра Буднікова, художника, професора Київського державного художнього інституту, та Євгенії Тополь, філолога і головного редактора видавництва «Молодь».

#### 1954-1965

Роки навчання в середній школі № 57 та з 1958 року в Республіканській художній середній школі ім. Т. Г. Шевченка в Києві.

#### 1965-1971

Навчання у Київському державному художньому інституті, де на третьому курсі Володимир Будніков потрапляє до майстерні монументального живопису, якою керує академік Тетяна Яблонська. Під час навчання, у 1968 році, бере участь у груповій виставці київських художників у Кракові. Виконуючи дипломну роботу, створює gobelen, за який отримує срібну медаль ВДНГ СРСР.

#### 1972

Починає викладати живопис і композицію в майстерні монументального живопису Київського державного художнього інституту.

#### 1973

Протягом року викладає живопис в Академії мистецтв у Санкт-Петербурзі (тоді Ленінград) у майстерні під орудою академіка Андрія Мильникова.

#### 1969-1989

Бере участь у групових виставках, що відбуваються в Києві, Москві, Миколаєві, Львові, Ташкенті, зокрема у таких: **Республіканська художня виставка, присвячена 50-річчю ЛКСМУ** (1969, Київ), **Молоді художники** (1971, Москва), **Молоді художники Радянської України** (1973, Київ), **Фізкультура та спорт в образотворчому мистецтві** (1974, Москва), **Республіканська виставка молодих художників України** (1976, Київ), **Виставка творів молодих художників** (1980, Ташкент), **Молодість країни** (1982, Москва), **Блакитні шляхи нашої Батьківщини** (1982, Москва), **Республіканська виставка до 40-річчя визволення України** (1984, Київ), **Земля і люди** (1984, Київ), **Образотворче мистецтво УРСР** (1985, Москва), **Київ та кияни** (1988, Київ), **Світ, події, людина** (1988, Київ, Москва).

#### 1986

Бере участь у **Виставці творів радянських художників** у Базелі.

#### 1989-1995

Володимир Будніков упродовж тривалих періодів живе і працює у Берліні й Відні. Його персональні виставки відбуваються у виставкових залах спілок художників СРСР і України в Києві, Москві та в Будинку культури і науки СРСР у Берліні. Художник також бере участь у **Виставці українських художників** у Базелі та **Виставці київських художників** у Кіото.

У 1991 році проводить низку персональних виставок у галереї «Хандесвербенд» у Відні, галереї палацу Егерманн у Бургенленді, а також у Бонні, Чикаго, Істаді та Берліні.

З 1992 по 1994 рік персональні виставки Буднікова відбуваються у галереях «Інсельштрассе, 13», «Сергій Попов» та «Інтерконтиненталь» у Берліні, «Лоджія» у Відні, «Раїсса» в Ерфурті, «Кес д'Епарнь» у Тулузі. Роботи художника демонструють на виставках українських художників у Кемніце та Мюнхені.

У 1993 році за творчістю Буднікова захищено дисертацію в Берлінському університеті ім. Гумбольдта.

#### 1994

Період тривалого перебування Буднікова в Тулузі та Парижі, де він працює над великою серією робіт. Бере участь у виставці **Український авангард** у музеї Августинців у Тулузі.

#### 1995

Завершення праці над великою серією робіт **Таємниця життя**, присвяченою українському бароко, яку Будніков показує у галереї «Аліпій» у Києві. Персональні виставки художника проходять у Клеве та Берліні. Також персональну виставку Буднікова **Джаз** проведено в культурному центрі «Славутич» у Києві.

#### 1996-1997

Участь у масштабній експозиції **Український авангард 1910-1996** в Оденсе, а також у виставках **Kunst Melle** у Берліні, **Via Regia-97** в Ерфурті та у виставці живопису у залі EEG у Берліні.

Завершення праці над серією робіт **Біле у білому**, яку показано у виставковій залі ЦБХ у Києві.

#### 1998

Праця над серією живописних робіт **Оазис**, яку показано у виставковій залі ЦБХ у Києві. Володимир Будніков отримує звання «Художник року» та премію «Золотий перетин» Третього міжнародного арт-фестивалю в Києві. Проведено персональну виставку Буднікова в галереї «Ательє Карась» у Києві.

#### 1999-2000

Будніков працює над об'єктами з дерева та експонує їх спочатку на місці створення, у селі Чудин, потім у галереї «Совіарт» і в експозиції **Всеукраїнського трієнале скульптури** у Києві. Бере участь у виставках **XX художників України (кінець століття)** у Національному художньому музеї в Києві та **Нові спрямування** у виставковій залі ЦБХ у Києві. Галерея «Л-арт» у Києві проводить виставку художника **Ретроспектива**.

#### 2001

У галереї «Лавра» в Києві показано виставку Буднікова **Рисунки**. Паралельно художник їде працювати до Бургенленду на запрошення галереї «In Der Gerbrubren», де влаштовано його персональну виставку. Також бере участь у проєкті **Діалог з цитатою** у галереї «Ательє Карась» у Києві.

#### 2002-2004

Володимир Будніков одержує звання професора Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури.

Буднікова запрошено викладати живопис у Худжоу. Художник проводить у Китаї шість місяців, протягом яких викладає, подорожує країною, працює та створює серію живописних робіт.

У Києві відбуваються персональні виставки Володимира Буднікова **Пейзаж** (галерея «Совіарт»), **Нескінченна подорож**, **Насолода живописця** (галерея «Ательє Карась»).

Будніков бере участь у низці виставок, зокрема у перших проєктах «Пінчук Арт Центру»: **Перша колекція** у виставковій залі ЦБХ у Києві та **Прощай, зброе!** у «Мистецькому арсеналі».

#### 2005-2006

Володимир Будніков показує велику персональну виставку **Метафізика коду** в київській міській галереї «Лавра» та виставку **Нові роботи** в галереї «Ательє Карась» у Києві.



**Великий пейзаж**, село Чудин, 2001  
The **Large Landscape**, the village of Chudyn, 2001



У ботанічному саду. Період праці над проєктом **Біле у білому**, Київ, 1995  
At the botanical garden. Working on the **White in White** project, Kyiv, 1995



Фото О. Друганова для книги **Біле**, 2006  
Photo by O. Druhanov for the book **White**, 2006



Під час експозиції **Три кроки** ЦБХ, Київ, 2017  
 During the **Three Steps** exposition the Central House of Artists, Kyiv, 2017

### 2007-2010

Володимир Будніков разом із Владою Ралко отримують грант CCN Graz. Під час перебування у резиденції в Граці створено кілька версій **Великого пейзажу** і влаштовано виставку **Рисунки**.

У «Я галереї» в Києві показано проект Буднікова **Полювання**, а у галереї «Ательє Карась» проведено персональну виставку художника **Класичний мотив**; персональні проекти **Рай** і **Хмари** показано в галереї «Боттега». Великий цикл живописних робіт **Битва** експонується у Київській міській галереї «Лавра».

У Національному музеї російського мистецтва у 2010 році відбулася виставка Володимира Буднікова **Пейзаж. Ретроспектива**.

### 2010-2011

Володимир Будніков і Влада Ралко працюють у Гурзуфі над просторовими об'єктами та скульптурами для проекту **Спека**, який показують спочатку у галереї «Гуга» в Гурзуфі, а потім у «Мистецькому арсеналі» в Києві. Спільна виставка Буднікова та Ралко **Хлопчики й дівчатка** проходить у «Я галереї» в Києві.

### 2012-2013

Проект Володимира Буднікова **Віддзеркалення**, де він показує металеві скульптури і живопис, експонується в рамках бінале **Арсенале 2012** у «Щербенко Арт Центр» у Києві. Також скульптуру та об'єкти з проекту **Спека** показано на **Великому скульптурному салоні** у «Мистецькому арсеналі» й на виставці **Ландшафт** у «Я галереї» в Києві.

Буднікова запрошено до участі у проекті **Тихий протест** до Національного художнього музею України в Києві.

У резиденції «Великий Перевіз» у 2012 році разом із Владою Ралко та Олександром Бабаком за участю Валерія Сахарука розпочато працю над проектом **Т. Г.**, присвяченим Тарасові Шевченку.

Під час Революції гідності Володимир Будніков починає працювати над циклом малюнків **Барикада**, якими було започатковано масштабну щоденникову серію **Замість документа**.

### 2014

У галереї «Боттега» відбувається виставка малюнків **Мій Крим. Наш Крим**. Твори художника також експонуються на виставці **Український ландшафт. По той бік відчаю...** у «Мистецькому арсеналі» в Києві.

Проект **Т. Г.** завершено і показано у Національному музеї Т. Г. Шевченка у Києві.

У Каневі, в резиденції мистецького об'єднання «ЧервонеЧорне», разом із Владою Ралко розпочато працю над серією **Прихисток поета** – першою частиною спільного проекту **Три кроки. Прихисток поета** показано у галереї «ЧервонеЧорне» в Каневі та на «Арт-Києві» у «Мистецькому арсеналі».

### 2015

Праця у канівській майстерні над другою частиною проекту **Три кроки – Укриття**, роботи з якої показано в рамках «Арт-Києва» у «Мистецькому арсеналі».

### 2016

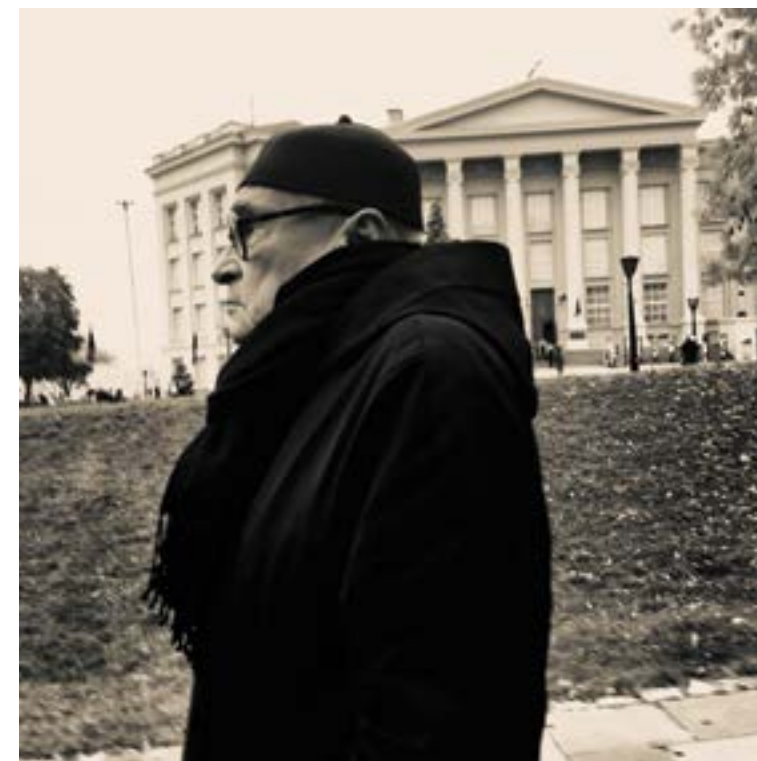
Володимир Будніков завершує серію **Натюрморт** для проекту **Худшкола** (у проекті під кураторством Валерія Сахарука також брали участь Влада Ралко й Олександр Бабак). **Худшколу** показано у Національному музеї російського мистецтва в Києві.

У резиденції «ЧервонеЧорне» в Каневі Будніков і Ралко працюють над проектом **Лінія розмежування** (завершальною частиною **Трьох кроків**). Виходить друком велика книга малюнків Володимира Буднікова **Замість документа**, де зібрано малюнки художника за 2013-2016 роки.

### 2017

У Києві проведено виставки Буднікова **Міри часу** («Voloshyn Gallery») та **Реалізм?** («Я галерея»). У виставкових залах ЦБХ показано масштабну виставку **Три кроки**, де експонуються роботи з усіх трьох частин проекту.

Володимир Будніков завершує в канівській резиденції «ЧервонеЧорне» серію нових робіт **Питання до видимого**. Перебуваючи в резиденції «Бирючий» на Азовському морі, художник створює цикл живописних робіт **Бирючий. База**.



Київ, 2017  
 Kyiv, 2017

**Роботи Володимира Буднікова зберігаються у таких місцях:** Національний художній музей України, Київ; Національний музей російського мистецтва, Київ; Дніпропетровський художній музей; Чернігівський художній музей; Бердянський художній музей; Ізмаїльський музей імені О. В. Суворова; Кіровоградський краєзнавчий музей; Миколаївський художній музей; Музей історії Києва; Запорізький художній музей; Музей Людвіга, Аахен; Museum Haus am Checkpoint Charlie, Берлін; Ціммерлі Арт Музеум, Рутгерс, Нью-Джерсі; Berliner Bank, Берлін; Deutcher Bank, Берлін; AWT, Відень; Mercury Globe Ukraine, Київ; Kunst Gallery Gleser, Берлін; Maiya Polsky Gallery, Чикаго; вибрані приватні колекції: Райнер Гільдебрандт, Ігор Диченко, Андрій Супруненко, Юрій Сташків.



Разом із К. Дорошенком і В. Ралко на даху художніх майстерень, фото С. Вольнової, Київ, 2000  
 With K. Doroshenko and V. Ralko at the rooftop of the studio, photo by S. Volnova, Kyiv, 2000



Разом із В. Сахаруком та О. Бабаком, виставка **Т. Г.** Національний музей Т. Г. Шевченка, Київ, 2014  
 With V. Sakharuk and O. Babak, **T. H.** exhibition T. H. Shevchenko National Museum, Kyiv, 2014

Під час праці над скульптурою **Небо**, Гурзуф, 2010  
 Working on the sculpture the **Sky**, Gurzuf, 2010



Під час праці над скульптурою **Рух**, Гурзуф, 2010  
 Working on the sculpture **Movement**, Gurzuf, 2010



Фото В. Марущенка, 1980-ті рр.  
Photo by V. Marushchenko, the 1980s



Разом з онуками Марією та Тимофієм, Київ, 2017  
With his grandchildren Mariya and Tymofii, Kyiv, 2017

#### 1947

Volodymyr Budnikov was born in Kyiv, on June 4th, in the family of Oleksandr Budnikov, an artist and professor at the Kyiv State Institute of Arts, and Evhenia Topol, a literature scholar and the editor-in-chief at Molod Publishing.

#### 1954-1965

Studied first at the Comprehensive School № 57, and subsequently, since 1958, at the T. H. Shevchenko Republican Art School (Kyiv).

#### 1965-1971

Studied at the Kyiv State Institute of Arts. As a 3rd-year student, Volodymyr Budnikov joined the monumental art workshop chaired by the member of the Academy of Arts Tetiana Iablonska. During his student years, in 1968, he participated in the group show of Kyiv-based artists in Kraków. His final project – a tapestry – won the silver medal at the Soviet VDNKh (Exhibition of Achievements of National Economy).

#### 1972

He began teaching painting and composition at the monumental art workshop of the Kyiv State Institute of Arts.

#### 1973

He taught painting for a year at the Academy of Arts (Saint Petersburg, then Leningrad), at the workshop chaired by the member of the Academy of Arts, Andrei Mylnikov.

#### 1969-1989

Participated in group shows in Kyiv, Moscow, Mykolaiv, Lviv, and Tashkent, including: **50 Years of the Komsomol of Ukraine Republican Art Show** (1969, Kyiv), **Young Artists** (1971, Moscow), **Young Artists of Soviet Ukraine** (1973, Kyiv), **Physical Education and Sport in Fine Arts** (1974, Moscow), **Republican Exhibition of Young Ukrainian Artists** (1976, Kyiv), **Republican Exhibition of Young Artists** (1980, Kyiv), **Youth of the Country** (1982, Moscow), **Cerulean Pathways of Our Motherland** (1982, Moscow), **40th Anniversary of the Liberation of Ukraine Republican Exhibition** (1984, Kyiv), **Land and People** (1984, Kyiv), **Fine Arts of the Ukrainian Soviet Socialist Republic** (1985, Moscow), **Kyiv and its Residents** (1988, Kyiv), **World, Events, People** (1988, Kyiv, Moscow).

#### 1986

Participated in the **Exhibition of Soviet artists** in Basel.

#### 1989-1995

Volodymyr Budnikov lived and worked in Berlin and Vienna for long stretches of time. His solo shows were hosted by exhibition venues of the Union of Artists of the USSR and Ukraine in Moscow and Kyiv respectively, as well as at the House of the USSR Culture and Sciences in Berlin. The artist also participated in the show of **Ukrainian artists** in Basel and in the **Exhibition of Kyiv artists** in Kyoto.

In 1991, he had a number of solo shows in Handelsverband in Vienna, at the Palace Egermann in Burgenland, as well as in Bonn, Chicago, Ystad and Berlin.

In 1992-1994, Budnikov had solo exhibitions at Inselstraße 13 Gallery, Sergey Popov Gallery and at the Intercontinental in Berlin, at Loggia Gallery in Vienna, at Raissa Gallery in Erfurt, and at Caisse d'Epargne Gallery in Toulouse. His works were featured in shows of Ukrainian artists in Chemnitz and Munich.

In 1993, a dissertation thesis on Budnikov's works was defended at the Humboldt University of Berlin.

#### 1994

1994 saw Budnikov's lengthy stay in Toulouse and Paris, where he worked on a large series of works. He participated in the **Ukrainian Avant-Garde** exhibition at Musée des Augustins in Toulouse.

#### 1995

Budnikov completed the large series **Secret of Life**, exploring the Ukrainian baroque, and exhibited it at Alipii Gallery in Kyiv. He had solo exhibitions in Kleve and Berlin. He also had a solo show **Jazz** at the Slavutych Culture Centre in Kyiv.

#### 1996-1997

Budnikov participated in the large show **Ukrainian Avant-Garde, 1910-1996** in Odense, as well as in **Kunst Melle** in Berlin, **Wia Regia-97** in Erfurt, and in the paintings exhibition at the EEG Exhibition Hall in Berlin.

He completed his **White in White** series, which was exhibited at the Central House of Artists in Kyiv.

#### 1998

Worked on the series of paintings entitled **Oasis**, exhibited at the Central House of Artists in Kyiv. Volodymyr Budnikov was awarded the title of the Artist of the Year and the Golden Section Prize at the 3rd International Art Festival (Kyiv). Budnikov also had a solo exhibition at the Karas Gallery in Kyiv.

#### 1999-2000

Budnikov worked on wooden objects, exhibited first in the village of Chudyn, where they were created, and eventually at Soviart Gallery and the **Ukrainian Triennial of Sculpture** in Kyiv. Participated in the following shows: **XX Ukrainian Artists (End of the Century)** at the National Art Museum of Ukraine in Kyiv, **New Directions** at the Central House of Artists in Kyiv. The L-Art Gallery in Kyiv also hosted his exhibition **Retrospective**.

#### 2001

Lavra Gallery (Kyiv) hosted Budnikov's exhibition **Drawings**. The artist departed for Burgenland on the invitation of In der Gerbgruben Gallery, which hosted his solo exhibition. He also participated in the **Dialogue with a Quote** project at the Karas Gallery in Kyiv.

#### 2002-2004

Volodymyr Budnikov was awarded the status of a professor at the National Academy of Fine Arts and Architecture.

Budnikov was invited to teach painting in Huzhou, China. The artist spent six months in China, teaching, traveling, working and creating a series of paintings.

In Kyiv, Volodymyr Budnikov had the following solo exhibitions: **Landscape** (Soviart Gallery), **Endless Journey** and **Painter's Delight** (Karas Atelier Gallery).

Budnikov participated in several exhibitions, including the first PinchukArtCentre projects: **The First Collection** at the Central House of Artists in Kyiv and **Farewell to Arms!** at Mystetskyi Arsenal (Kyiv).

#### 2005-2006

Volodymyr Budnikov had large solo exhibitions: **Metaphysics of a Code** at Lavra Gallery, and the **New Works** at Karas Atelier Gallery, both in Kyiv.

#### 2007-2010

Volodymyr Budnikov and Vlada Ralko received a joint CCN Graz grant. During their stay at the Graz residency, Budnikov created several versions of the **Big Landscape** and had an exhibition **Drawings**.



На відкритті виставки Худшкола  
Київський музей російського мистецтва, 2016  
At the opening of the **Art School** exhibition  
Kyiv Museum of Russian Art, 2016

У майстерні, Київ, 2015  
At the studio, Kyiv, 2015







Разом із В. Ралко на виставці **Міри часу**  
фото О. Друганова, Київ, 2017  
With V. Ralko at the **Measures of Time** exhibition  
photo by O. Druhanov, Kyiv, 2017

Ya-Gallery (Kyiv) hosted Budnikov's project **Hunt**, whereas Karas Atelier organized his solo exhibition the **Classical Motif**; his solo projects **Heaven** and **Clouds** were exhibited at Bottega Gallery. The large series of paintings entitled **Battle** was exhibited at Lavra Municipal Gallery (Kyiv).

In 2010, the National Museum of Russian Art hosted Budnikov's exhibition **Landscape. A Retrospective**.

#### 2010-2011

Volodymyr Budnikov and Vlada Ralko worked in Gurzuf on spatial objects and sculptures for the project **Heat**, exhibited first at GuGa Gallery in Gurzuf, and subsequently at Mystetskyi Arsenal in Kyiv. The joint exhibition of Budnikov and Ralko, **Boys and Girls**, was hosted by Ya-Gallery in Kyiv.

#### 2012-2013

Volodymyr Budnikov's project **Reflection**, constituted of metal sculptures and paintings, was exhibited under the aegis of the **Arsenale 2012** biennale at Shcherbenko Art Center in Kyiv. Sculptures and objects of the **Heat** project were exhibited at the **Grand Sculpture Salon** at Mystetskyi Arsenal and at the show **Landscape** at Ya-Gallery in Kyiv.

Budnikov was invited to the **Quiet Protest** project at the National Art Museum of Ukraine in Kyiv.

Budnikov, Vlada Ralko and Oleksandr Babak had started working on the **T. H.** project, focusing on the poet Taras Shevchenko, during the 2012 Velykyi Pereviz residency, with input from Valerii Sakharuk.

During the Revolution of Dignity (2013-2014), Volodymyr Budnikov started to work on the series of drawings the **Barricade**, which lay the foundations for the large-scale diary series In **By way of a Document**.

#### 2014

Bottega Gallery hosted the exhibition of drawings entitled **My Crimea. Our Crimea**. Budnikov's works were also exhibited at the exhibition **Ukrainian Landscape. On the Wrong Side of Despair...** (Mystetskyi Arsenal, Kyiv).

The **T. H.** project was completed and exhibited at the T. H. Shevchenko National Museum in Kyiv.

During the ChervoneChorne Art Residency in Kaniv, Budnikov and Vlada Ralko had started work on the **Poet's Refuge** series, the first part of the collaborative project **Three Steps**. **Poet's Refuge** was exhibited at ChervoneChorne Gallery in Kaniv, and at Art-Kyiv at Mystetskyi Arsenal.

#### 2015

Budnikov worked on **Shelter**, the second part of the **Three Steps** project, at the Kaniv studio. These works were exhibited during Art-Kyiv at Mystetskyi Arsenal.

#### 2016

Volodymyr Budnikov completed his series **Still Life** for the **Art School** project (Vlada Ralko and Oleksandr Babak also participated in this project, curated by Valerii Sakharuk). **Art School** was exhibited at the National Museum of Russian Art in Kyiv.

At the ChervoneChorne residency in Kaniv, Budnikov and Ralko worked on the **Contact Line** project (the final part of **Three Steps**). The year also saw the publication of a large edition of Volodymyr Budnikov's drawings In **By way of a Document**, collecting drawings of 2013-2016.

#### 2017

Budnikov had exhibitions **Measures of Time** (Voloshyn Gallery) and **Realism?** (Ya-Gallery) in Kyiv. The large-scale exhibition **Three Steps**, showcasing works from all three

parts of the project, was hosted at the exhibition halls of the Central House of Artists.

Volodymyr Budnikov is completing his new works of the **Questioning the Visible** series at the ChervoneChorne residency in Kaniv. During the Biruchiy residency at the Azov Sea coast, the artist created a series of paintings entitled the **Biruchiy. Base**.

Під час праці над проектом **Прихисток поета**, ЧервонеЧорне, Канів, 2014  
Working on the **Poet's Shelter** project, ChervoneChorne, Kaniv, 2014



Під час праці над проектом **Лінія розмежування**  
ЧервонеЧорне, Канів, 2016  
Working on the **Line of Contact** project  
ChervoneChorne, Kaniv, 2016



У селі Чудин, 2015  
In the village of Chudyn, 2015

**Volodymyr Budnikov's works belong to:** the National Art Museum of Ukraine, Kyiv; the National Museum of Russian Art, Kyiv; Dnipro Museum of Fine Arts; Chernihiv Museum of Fine Arts; Berdiansk Museum of Fine Arts; O.V.Suvorov Izmail Museum; Kirovohrad Local History Museum; Mykolaiv Museum of Fine Arts; Museum of Kyiv History; Zaporizhia Museum of Fine Arts; the Ludwig Forum for International Art in Aachen; Museum Haus am Checkpoint Charlie, Berlin; Zimmerli Art Museum, Rutgers, New Jersey; Berliner Bank, Berlin; Deutcher Bank, Berlin; AWT, Vienna; Mercury Globe Ukraine, Kyiv; Kunst Gallery Gleser, Berlin; Maya Polsky Gallery, Chicago; selected private collections: Rainer Hildebrandt, Ihor Dychenko, Andrii Suprunenko, Iurii Stashkiv.

У селі Чудин, 2012  
In the village of Chudyn, 2012

Під час праці над проектом **Питання до видимого**  
ЧервонеЧорне, Канів, 2017

Working on the **Questioning the Visible** project  
ChervoneChorne, Kaniv, 2017



УДК ХХХ  
ХХХ



### КНЯЖА ГОРА

- ГОТЕЛЬ  
- РЕСТОРАЦІЯ

### ЧЕРВОНЕЧОРНЕ МИСТЕЦЬКЕ ОБ'ЄДНАННЯ

### ПРИГОДИ ПРОСТОНЕБА

вул. Дніпровська, 1, м. Канів, 19000, Україна  
тел.: +380 95 283 38 33, +380 4736 315 88  
info@knyazhahora.com, reservation@intrist.co

Більше інформації та онлайн-версії книжок,  
виданих мистецьким об'єднанням ЧервонеЧорне  
шукайте на [WWW.KNYAZHAHORA.COM](http://WWW.KNYAZHAHORA.COM)

### KNYAZHA HORA

- HOTEL  
- RESTAURANT

### CHERVONECHORNE ART GROUP

### PRYHODY PROSTONEBA

Dniprovska Str., 1, Kaniv, 19000, Ukraine  
тел.: +380 95 283 38 33, +380 4736 315 88  
info@knyazhahora.com, reservation@intrist.co

More information and online versions of books  
issued by the ChervoneChorne Art Group  
can be found at [WWW.KNYAZHAHORA.COM](http://WWW.KNYAZHAHORA.COM)

Володимир Будніков  
Питання до видимого

Ідея **Юрій Сташків**  
Упорядник **Влада Ралко**  
Менеджер **Наталія Бондаренко**  
Тексти **Олександр Соловйов, Володимир Будніков**  
Переклад **Ярослава Стріха**  
Коректор українського тексту **Тетяна Кришталовська**  
Репродукції **Ігор Окуневський, Марія Бикова, Яна Ревіна, Андрій Лобов, Я галерея**  
Фото **Ігор Окуневський, Олександр Друганов, Віктор Марущенко, Влада Ралко, Володимир Будніков, Анастасія Буднікова, Світлана Вольнова**  
Дизайн **Віктор Володимиров-Лихоліт, Влада Ралко**

Особлива подяка за допомогу в організації проекту  
**Роману Яворському, Михайлу Сташківу,**  
**Катерині Довгайло, Сергію Чернову**

Канів 2017

Друк  
Фамільна друкарня **huss**  
вул. Шахтарська, 5, м. Київ, 04074  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 3165 від 14.04.08р.

ISBN

© В. Будніков  
© «ЧервонеЧорне»

Volodymyr Budnikov  
Questioning the Visible

Concept **Iurii Stashkiv**  
Curator **Vlada Ralko**  
Manager **Nataliia Bondarenko**  
Texts **Olexander Solovyov, Volodymyr Budnikov**  
Translation **Iaroslava Strikha**  
Copy Editor (Ukrainian) **Tetyana Kryshtalovska**  
Reproductions **Ihor Okunevskiy, Mariya Bykova, Yana Revina, Andrii Lobov, Ya Gallery**  
Photographs **Ihor Okunevskiy, Olexander Druganov, Viktor Maruschenko, Vlada Ralko, Volodymyr Budnikov, Anastasiia Budnikova, Svitlana Volnova**  
Design **Viktor Volodymyrov-Lykholit, Vlada Ralko**

We would like to express our gratitude to **Roman Iavorskyi,**  
**Mykhailo Stashkiv, Kateryna Dovhailo, Serhii Chernov**  
for their help with the project

Kaniv 2017

Print  
Family printing house **huss**  
Shakhtarska str., 5, Kyiv, 04074

© V. Budnikov  
© "ChervoneChorne"