

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

Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Олександр ФЕДУК

ПЕРТИН ЗНАКУ

Вибрані мистецтвознавчі статті

У ТРЬОХ КНИГАХ

Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Олександр ФЕДУРУК

ПЕРЕТИН ЗНАКУ

Вибрані мистецтвознавчі статті

КНИГА ПЕРША

Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість

Київ — Видавничий гім А+С — 2006

ББК 85я5

УДК 73У(09)+75У(09)+76У(09)

Ф 26

ФЕДОРУК О. К.

Ф 26 **Перетин знаку:** Вибрані мистецтвознавчі статті: У 3 кн. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — Київ: Видавничий дім А+С, 2006. — Кн. 1: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. — 260 с.: іл.

ISBN 966-8613-25-2

ББК 85я5

Перша книга тритомника вибраних мистецтвознавчих статей академіка-секретаря Відділення теорії та історії мистецтв Академії мистецтв України, заслуженого діяча мистецтв України, доктора мистецтвознавства, професора О. К. Федорука містить публікації різних років, присвячені актуальним питанням теорії та історії українського мистецтва, постатям видатних українських мистців, аспектам розвитку народної творчості.

Видання адресоване мистецтвознавцям, художникам, студентам і широкому загалу мистецької громадськості.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту проблем сучасного мистецтва
Академії мистецтв України*

ISBN 966-8613-25-2

© О. К. Федорук, 2006
© ІПСМ АМУ, 2006
© Видавничий дім А+С, 2006

ВСТУПНЕ СЛОВО

Тритомником вибраних мистецтвознавчих праць академіка-секретаря Відділення теорії та історії мистецтв АМУ, заслуженого діяча мистецтв України, професора Олександра Федорука Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України продовжує серію монографій та збірників статей мистецтвознавців, художніх критиків й архітектурознавців різних поколінь, напрямів, наукових шкіл й творчих уподобань. Випускаючи це видання, ми свідомі того, що творчий простір сучасної мистецької культури — це простір не лише сьогодення, а й простір вітчизняної історії культури, — і амбівалентна орієнтованість досліджень наших шановних авторів на студювання минулого й вільне створення нових форм культури за допомогою тексту становитиме стрижневу основу цих наукових студій.

Доля людська, нематеріальні духовні основи, матеріальні цінності — усі ці поняття мають власну вісь оберту: від народження однієї людини до народження іншої — це «кора» Знаку, вічний двигун нероздільності простору і часу: кожен робить свій крок, має вибір і обирає власний шлях. У кожного — своє життя (як казали в давнину: як постелиш, так і виспишся) й доля своя. Щастя — коли родина живе у любові, повазі одного члена сім'ї до іншого, щастя — коли сусіди, село, місто, цілий народ живуть у злагоді, але не завжди і не в усі часи то виходить щасливо, оскільки люди розмаїті: одні прагнуть добра, і їх діяння відбувається на Перетині Знаку, інші — чинять зло змалку, і у них чорна холодна лінія Перетину.

Знак долі поєднаний із знаком мистецтва. Для академіка Федорука Знак є знаком мистецтвознавчого фаху, призначення герменевтично відтворювати складні процеси мистецького сьогодення й аналізу тих ракурсів історії українського мистецтва — і не лише українського, а й загалом європейського, — що розгортали панораму їх розвитку.

Чому ІПСМ АМУ узявся до впорядкування та видання вибраних праць Олександра Касяновича? Численні книги О. Федорука знані не лише в Україні, а й за її межами. Але ще одна сторона мистецтвознавчої діяльності відомого дослідника — це його активна участь у мистецтвознавчих журналах, збірниках, колективних монографіях, енциклопедичних словниках. Усі вони, малознані через недостатність накладу видань,


але відомі своєю новизною, перебувають на Перетині мистецького Знаку цього непересічного автора. Отже у тритомнику, першу книгу яких читач тримає у руках, зібрано публікації, які не втратили ані наукової, ані літературної актуальності до сьогодні. В цій, першій, книзі вміщено першу частину мистецтвознавчих праць, що відбивають професійні уподобання О. Федорука: теорія та історія мистецтва; постаті видатних українських мистців; аспекти народної творчості. Це — крихти зробленого, що розгортає панораму професійних зацікавлень: проблеми теорії й історії мистецтва, сторінки сучасного мистецького буття. У книзі зібрано матеріали, які друкувалися в українській та зарубіжній періодиці, у різного роду наукових збірниках, наклад яких був для широкого мистецького загалу замалий.

Схарактеризувати розмаїтість тематики цієї книги можна акомодатійно наступним чином: через Знак і його дивовижний Перетин. Є світ небес, сонця, рік, білих хмар, світ із запахами черемхи і вишневого цвіту, світ Карпат і Дніпра, донецьких териконів і польського льону, кримської лаванди і подільської м'яти, є перетини світів зовнішніх і внутрішніх, красивих, як безмежна блакить, і не менш вродливих, немов розпечена вулканом переживань, почуттів творча думка. Той світ є світом мистецтва — Знаком долі. Що, які саме багатства, чари, цноти, чистоту народження Нового обіймає цей таємничий, загадковий світ мистецтва, манливий для кожного перетину мети, надії й віри? Той світ обіймає затяті переконання, спраглу потребу шановного автора думати, творити і далі шукати відлік перетинам для Знаку. Кожен з нас, хто перейнятий турботою про долю українського мистецтва, культури, живе думкою, що є щось вище поза тебе, — українське мистецтво. Віра у мистецтво додає нам сил і квапить: ти повинен малювати, вести дискурси, творити музику, грати роль у виставі, знімати фільм. Це становить сутність нашого творчого Знаку — жити заради мистецтва.

Маю сподіватися, цей тритомник стане у пригоді молодим науковцям, які цікавляться долею українського мистецтва у тому широкому розумінні цього слова, яке вбирає у себе аналіз і інтерпретацію феноменів та явищ цього мистецтва, проникливу своєрідність мистців, завдяки яким українське мистецтво посідає чільне місце в контексті мистецтва світового, а рівною мірою і той авторський метод і неповторний ракурс бачення, яким живиться будь-який літературно витончений рядок у текстах О. Федорука. Наше видання, у заголовку якого міститься поняття Знак, є також знаком певного періоду розвитку найкращих європейських традицій мистецтвознавчого методу, одним з найліпших представників якого є шановний автор.

Академік Віктор СИДОРЕНКО

директор Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ

The image features a background of horizontal grey lines. Overlaid on this are several white, irregular, geometric shapes that resemble stylized outlines of buildings or abstract architectural forms. These shapes are composed of straight lines and curves, creating a complex, layered pattern. The overall effect is a modern, minimalist aesthetic.

розділ перший

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА

УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД

Українська школа авангарду почала функціонувати на початку ХХ ст., маючи активні притягальні ланки з авангардом російським і європейським. Вивчаючи його генезу і роль, відома дослідниця Валентина Маркаде свідомо вийшла поза усталені схеми локальних уявлень про мистецькі явища і окремі школи і в світлі власних спостережень, на підставі багатьох документів, фактів сфокусувала увагу до карти українського авангарду, розмежувала його дію у Парижі, в Україні, у Москві та Санкт-Петербурзі [1]. Ця карта мала свій історично-життєвий вимір і зумовлена була проблемою вияснення мистецької правди і об'єктивної істини, що узгіднювала, скажімо, сутність вагнерівської ідеї *Gesamtkunstwerk*'e (синтетичного мистецтва) з проблемою цілісного мистецтва. І одне, і друге означували точку зору як таку, що прагнула досягнути істинне. У поглядах інтерпретаторів істинне нерідко звужувалося до локального в той час, коли на зорі ХХ ст. істинне у переконливих діях креаторів не претендувало на локальність, а зумовлювалося ціннісною шкалою погляду на мистецький всесвіт, тобто за спектр дії обиралося нове мистецтво як таке.

Дефініція української карти з 60-х рр. ХХ ст. привертала погляд дослідників в ракурсі з'ясування істини, тому що в численній літературі російський авангард означував єдиний вимір екзистенції нового мистецтва. У полі спостережень були Санкт-Петербург і Москва, а Київ аніскільки не брався до уваги, і тому українські митці в такому тлумаченні ставали митцями російськими [2]. Про українську школу авангарду, українське авангардне мистецтво по суті висловився Жан-Клод Маркаде під час організації виставки українського авангарду в травні-червні 1993 р. у мюнхенській *Villa Stuck* [3]. Тулузька виставка (Франція) українського авангарду розширила знання про коло дослідників, зацікавлених українським авангардом, і донесла до

Вперше: Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. — Київ, 1993.

французького читача їх імена, окрім наявних подружжя Маркаде (Ш. Бойко — Польща, А. Наков — Франція, М. Мудрак — США) [4].

Авангардне мистецтво виглядає повнокровним у сфері компаративістичних тлумачень його становлення й розвитку, бо якраз творці авангарду, мистецька практика вели до мистецької дегерметизації, принаймні, в цій галузі об'єкти, явища, персоналії були взаємопов'язані предметом інспірації. Формулою авангардових мистецьких пошуків стала реорієнтація, що поставила межу між традицією ХІХ ст. та інноваціями нової доби, що була привнесена міфом Ейфелевої вежі, важливими відкриттями в галузі фізики і техніки, народженням кінематографа. На початку ХХ ст. людина вперше піднялася в повітря — у простір нових ідей, що вибрунували в тиші самотника з провансальського Екса, були зваблені мешканці паризького «Вулика» чи київські ентузіасти «Кільця» та «Ланки». Моделі пізнання авангарду були закорінені в теоретично-критичні потоки думок і поглядів, на той час новаторських, а нині таких, що стали знаком традиції. Авангард створив власну автономію, минаючи пору дитинства в той спосіб, що одразу безапеляційно заявив про готовність перейти рубікон формування й зайняти місце класичної мистецької формації. Його історія не була вписана в поняття тривалої історичної дії — це був стрімкий злет, це було панорамне розгалуження стилів, манер, напрямів, шкіл з вектором творення чогось нового, не такого, з яким глядач зустрічався досі.

Формація українського авангарду, як і авангарду усіх європейських народів, складає одне нероздільне ціле, позначене певними національними відмінами і особливостями [5]. Його генеза та розвиток, пов'язані з розумінням законів еволюції нового мистецтва і художньої культури в цілому, а також радикальним запереченням реалізму і натуралізму ХІХ ст., припадають на перші три десятиріччя ХХ ст.

Мистецький розвиток, що вів своє літочислення від ренесансових стилів і концептуалізації класицистичних форм, в Україні, здавалось, припинив існування. Перед очима новаторів відкрилася краса забутих первісних культур Єгипту, Візантії, середньовіччя, Київської Русі і, звичайно, глибинних нашарувань народного мистецтва, що не вписувалися в теорію класичної євроцентристської культури. На зорі ХХ ст. розширилося розуміння еволюції мистецтва, постало питання про якісно нові обрії образотворчої культури, несподівано розкрилися нові шляхи, що пропонували для непосвячених новатори. Те, що колись здавалося вічним, раптом втратило традиційну

рівновагу, поступаючись місцем перед напором нових рушійних мистецьких сил, що відкидали тему в ім'я онтологічної відрубності. В Україні розвиток авангарду спричинений національно-культурними процесами, інтенсифікацією мистецького життя: наявністю розмаїтих стильових груп, шкіл, напрямів, зростанням виставочної діяльності, виходом певних кіл на міжнародну арену. Таким чином, на початку століття в Україні був підготовлений ґрунт, який підживлював якісний перехід до візуально-пластичних форм.

У розвитку українського авангарду, його класичного періоду, розрізняються два етапи еволюції: перший, який захоплює пізній період модерну, сецесії, окреслюється 1908–1914 роками і переплетений генеруванням пластичних ідей Європи. Поштовх для другого етапу еволюції авангарду в Україні дали події 1917-го року, що викликали приплив нових сил у мистецтво, літературу, супроводжуваний утопічними сподіваннями про революцію в галузі мистецтва і культури. Магістральні лінії українського авангарду в цей час тісно перехрещувалися з російськими, проте не меншою мірою були пов'язані з авангардними уподобаннями європейських мистецтв.

Прорив периферійного герметизму в мистецтві відбувався на багатьох рівнях: контактному — супроводжувався наявністю тісних взаємин з міжнародними авангардними рухами; 2) освітньому — викликаний діяльністю мистецьких шкіл, наприклад М. Мурашка, О. Екстер у Києві, Л. Підгородецького, О. Новаківського — у Львові, О. Архипенка — у Берліні, Парижі, М. Бойчука — у Парижі; 3) стильової трансформації — спричинений змінами художніх напрямів, що схильні до «групового теоретизування» [6], виголошення художниками-авангардистами колективних маніфестів на захист певної мистецької практики, «це той зміст, який вони прагнуть зафіксувати в творах саме як життя, це і їх побут, і акт художнього життєтворення одночасно» [7]. Отже, вихід за межі локального традиціоналізму в мистецтві означав прагнення мистецьких груп змінити стару форму. Новаторські починання Ван-Гога, Ж. Сера, Сезанна та їх численних послідовників у галузі кольору, форми та просторового середовища послужили багатьом митцям трампліном для звільнення від тогочасних канонічних уявлень про закони руху мистецтва і ставили перед ними завдання виявлення нових механізмів образності. Рішуче розривався вузол, що тримався на правилах академізму.

Витоки авангардизму, фундаментальні новації слід шукати в мистецтві символістів, які мали широкий ареал діяння — від глибоких символізуючих

медитацій М. Врубеля, А. Бекліна, А. Мунка чи Я. Мальчевського до художників «під знаком модерну» [8], що у творчості керувалися засадами Молодої Польщі, створивши надійну неоромантичну лінію сецесії, яка в різних країнах мала різні терміни (l'art nouveau, Jugendstil, модерн). Творчість М. Жука чи О. Новаківського, М. Сосенка, П. Холодного, що виявляла засади, які виразно проглядали у композиціях С. Виспянського, Ю. Мегоффера чи В. Тетмайера або того ж Яна Станіславського, що симпатизував нашим мистецьким рухам, — ця творчість була збуджена ферментами краківського символізму і сецесії. Символізм російських письменників, митців мав неабиякий вплив на мистецькі формування українських художників, зокрема, О. Архипенка, О. Грищенко, хоча слід пам'ятати сказане Валентиною Маркаде, що становлення російського авангарду пов'язане середовищем «митців українського походження». І до них в першу чергу належали К. Малевич, В. Татлін і, звичайно, Архипенко.

Ми не можемо оминати антитрадиційну діяльність Салону Володимира Іздебського (1882–1965) в Одесі протягом 1909–1911 рр., який розгорнув активну діяльність по об'єднанню авангардних сил Європи. З цією метою скульптор Іздебський разом з Кандинським організували ряд виставок, випустили спеціальний номер «Салону», де стверджувалося: «Нове мистецтво здобуло повнокровність і силу і стало єдино живим та обнадіючим» [9].

Нове мистецтво на виставці в грудні 1909 р. в Одесі (746 творів 141 художника), а потім у Києві, Петербурзі, Ризі представляли Ж. Брак, Валлтон, Глез, Ван-Донген, Д. Бурлюк, І. Білібін, О. Екстер, В. Кандинський, Г. Нарбут, С. Колесников, А. Матіс, Вламінк та багато інших. Салон 1909 р. був задуманий як культурний осередок, де мали проводитися лекції, літературні вечори, вистави, концерти.

Салон Іздебського був виявом протесту проти усталеного мистецького пуризму із законсервованим пієтетом до академізму. У каталозі з вступною статтю «Без назви» означувалося: «Від академізму до імпресіонізму через Голгофу помилок йде мистецтво до нового відродження. До великого синтезу прямує мистецтво. Художник розбив старі форми, володіє таємницею фарб і ліній. Він шукає нового синтезу <...> Мета нинішнього «Салону» подати картину сучасної художньої творчості». В ряді лекцій («Про завдання сучасного малярства», «Сучасне мистецтво і місто», «Про Оскара Уайльда»), а також статей і виступів В. Кандинського відкидалися старі засади творчості і звучали

гасла, звернені до нових форм пластики: «Принцип внутрішньої необхідності становить єдино незмінний закон мистецтва по суті» [10]. Кандинський виконав обкладинку каталогу до другого Салону (1911 р.), а також зробив спеціальну афішу на літографському камені. На виставці Салону 1914 р. Кандинський експонує чисті абстракції, зімпровізовані напругою почуттів («Композиція № 7», «Картина з білими ліліями», «Імпровізація»), що відбивають його погляди на малярство, негативне ставлення до попередніх стилів, серед яких, за ним, «навіть імпресіонізм був природним завершенням натуралістичного прагнення у мистецтві» [11]. Це відповідало запрограмним засадам Салону, що були оприлюднені в каталозі до виставки 1909 р. в Одесі, де наголошувалося: «Живопис <...> це засіб створити інший світ, небачений, нереальний».

Відзначимо багатогранну роль одеських Салонів Іздебського у пропаганді кращих здобутків європейського авангарду в Україні, що не могло пройти безслідно. Разом з тим Салони через економічні причини не могли реалізувати намірів стосовно колекціонування пропагованих ними творів. Але заслуги Салонів у розповсюдженні, згуртуванні і подальшому розвитку українського авангарду незаперечні. Не випадково 1913 р. П. Ковжун з В. Семенком засновують у Києві групу футуристів. Через рік киянин О. Богомазов силами прибічників організовує разом з О. Екстер виставку з символічною назвою «Кільце».

«Принцип внутрішньої необхідності» у Салоні Іздебського Кандинський проголошував молитвою мистецтва, що відповідало творчим настановам і екзерсисам К. Малевича. Згадаймо його лист до Матюшина 1913 р.: «Ми дійшли до заперечення розуму, але заперечили розум через те, що в нас зародився інший, який у порівнянні із запереченим нами може бути названий “заумним”, у якого також є закон, і конструкція і сенс, і тільки пізнавши його, в нас, будуть праці, побудовані на законі справді новому, “заумному” [12]. Цей «принцип» Кандинського цілковито відповідав естетичним уподобанням теоретиків футуризму поета Б. Лівшиця і Д. Бурлюка, що зміцніли після того, як той виставився разом з французькими новаторами в Салоні Іздебського: «У 1908 р., коли Бурлюки вперше з’явилися зі своєю виставкою в Києві, я ще не був знайомий з Екстер і мало цікавився сучасним малярством, — ділився у споминах живий свідок становлення авангарду Б. Лівшиць. — Тільки наступного року, відвідуючи Олександру Олександрівну, я в неї на квартирі побачив зо два десятки картин, що залишилися від «Ланки»...

Виставка Іздебського відіграла вирішальну роль у переломі моїх мистецьких смаків і поглядів, — згадував Б. Лівшиць, — вона не тільки навчила мене бачити малярство... а й наблизила мене до малярства, так би мовити, «зісередини», з боку завдань, що стоять перед сучасним художником.

...Це була нова філософія, героїчна естетика, що скидала усі встановлені канони...» [13].

На узбіччі мистецьких доріг, у Боярці під Києвом, 1914 р. прийшов до подібних висновків О. Богомазов: «...рівень картини визначається ступенем самостійного розпорядження Художником відчуттями, які отримані від елементів об'єкта, владою над ним... шлях розвитку естетичного хвилювання, а, значить, і Картини історично розпадається на такі етапи:

1) Повне несвідоме підкорення об'єкту.

2) Свідоме підкорення об'єкту.

3) Свідоме розходження з об'єктом

або

1) Картина наближена до співпадання з об'єктом. Мистецтво примітивів.

2) Картина, що співпадає з об'єктом. Реалістичне мистецтво.

3) Картина, що розходиться з об'єктом. Нове мистецтво. Усі ці три етапи

розвитку естетичного хвилювання і Картини... відбивають розвиток свідомого ставлення художника до елементів об'єкту, його прагнення до свободи творчості і логічно відбиваються в Картині» [14]. Висловлюємо припущення, що, взявши участь у виставці «Кільце», О. Богомазов не міг не чути про успіх виставки Section D'or і виданої 1912 р. книжки Глеза і Метценже «Du Cubisme», що мала успіх у світі і була одразу перекладена в Англії, США, Німеччині і Росії. У Росії вона з'явилася 1913 р. в двох перекладах — М. Волошина у Москві і М. Матюшина у Петербурзі. Останній зробив також коментар за участю поетів «Гілеї», цитуючи при цьому відомого на той час філософа П. Успенського [15]. Таким чином, ідеї нового мистецтва з його стильовими відмінами нуртували на континенті Європи як протест проти схематизму багатьох старих течій, починаючи від академізму і закінчуючи символізмом. У цьому плані ідеї Богомазова логікою заперечення академізму і натуралізму були суголосні з ідеями аналізу мистецтва Г. Аполлінера і В. Кандинського, напружені роздуми якого про духовне в мистецтві мали своїм кінцевим результатом такі слова: «У дійсності ж не та картина “добре написана”, яка вірна в своїх цінностях (неодмінне valeurs французів), або яка майже науковим способом розділена на

“холодне” і “тепле”, а та картина “добре написана”, яка живе внутрішньо повним життям. Так само і “добрим малюнком” є тільки такий, в якому нічого не може бути змінено без того, щоб не знищувалося це внутрішнє життя» [16].

У Салоні Іздебського говорилося про Нове мистецтво, футуристи відстоювали Нове мистецтво. Зрештою про «зближення до цілком Нового мистецтва» [17] писав Г. Аполлінер у книжці «Художники-кубісти». Щомісячник «Нове мистецтво» 1914 р. задумав видавати в Парижі О. Архипенко, сповіщаючи про це в листі до Ф. Марінетті (від 26.10.1913) [18]. Він розраховував на співпрацю з однодумцями Ж. Браком, П. Пікассо, Ф. Леже, Г. Аполлінером та іншими. Акти народження Нового мистецтва сповідував у знаменитому рукописі «Живопис та елементи» О. Богомазов. Зауважимо принагідно, в усіх випадках мистецтво кваліфікувалося як «Нове» з великої літери, що обумовлювалося особливим пієтетом митців до програми творчих пошуків. Нове — в розумінні мистецький санктуарій. У 1907 р. папа Пій Х видав енциклику проти «модерністів», в якій переніс поняття модернізму до релігійної сфери, закидаючи інтелектуалістам відступництво від віри і небезпеку перед шизмою, що викликало іронічну посмішку Аполлінера в його «Зоні»:

Грецька і римська античність тобі обридла

.....

В Європі лише одне християнство розквітає свіжо

І з-поміж усіх європейців ви, Пій Х,

ближчий, ніж інші, до модернізму [19].

В дусі клерикальної філіпії проти О. Архипенка виступив кардинал Венеції, бо на його думку той знущався над людською постаттю, деструктував тіло.

Іронія Аполлінера над клерикалами змінювалася захватом від примітиву Руссо, ярмаркової секундової культури, від магічних африканських різьблень, розбитих на площини, прикрашених тканинами. Надходила ера кубізму-модернізму, що став одним з основних принципів структуралізації предмету і матеріалу. Кубізм в уяві його прихильників і став синонімом Нового мистецтва.

На початку століття провідні мистецькі осередки України активно втягуються в орбіту європейського авангарду. Вихованці Рисувальної школи М. Мурашка О. Архипенко, О. Богомазов, О. Екстер, А. Лентулов, А. Маневич вирвали мистецтво з лещат містечкового провінціалізму. З формального боку це було виявом мистецької корпорації новаторів, що спалювали за

собою мости. Відомо також, що 1908 р. в Києві силами братів Бурлюків, О. Екстер була організована виставка «Ланка», яка декларувала спорідненість з новаторськими прагненнями паризьких колег (експонувалися на ній Ларіонов, Гончарова, Богомазов і Баранов-Россіне). Правомірним є твердження В. Маркаде — і про це ще не раз слід наголосити, — що витoki загальноросійського авангардизму «треба шукати в середовищі митців українського походження» [20]. На цьому шляху кардинальних пошуків і радикальних змін небуденною виглядає постать О. Екстер, «емісара французького мистецтва в Росії» [21], як її жартівливо величали друзі. У спілкуванні з П. Пікассо, Г. Аполлінером, Ж. Браком вона засвоювала азбуку кубізму, знайомство з італійськими футуристами посилювало її футуристичні симпатії.

Французькі дослідники відзначають роль народної культури України — обрядів, звичаїв, народної творчості, а також візантійсько-давньоукраїнських традицій у формуванні світоглядномистецьких поглядів українських авангардистів. Так було з Сонею Делоне-Терк, чиї зв'язки з рідною культурою позитивно вплинули на малярство Робера Делоне. Так було з багатьма іншими. О. Екстер разом з О. Прибильською, Н. Давидовою організувала відродження мистецьких промислів у селах Скопці і Вербівка на Київщині, створивши для майстринь-вишивальниць унікальні зразки — самобутній етап розвитку новітнього мистецтва, а народні майстрині зі своїм багатовіковим досвідом мали прямий вплив на творчість художниці.

Для Вербівки російська безпредметниця Л. Попова виконала ряд декоративних наклеюк, що мали слугувати як зразки для вишивальниць. Ці ескізи, безпредметні за своєю основою, включали «гру» геометричних елементів — прямокутників, трикутників, квадратів та інших просторових форм, що накладалися одна на одну і чергувалися на площині у строгій послідовній системі. Велика роль відводилася співвідношенню кольорів, що гармонійно організовували композиційний простір.

Слід мати на увазі, що український фольклор в його найширшому розумінні, в тому числі народне мистецтво, служили важливим чинником колаоризму авангардистів України. Та й не лише України, тому що російські авангардисти також перебували у сфері цієї емоційної дії, що засвідчує творчість О. Розанової, Н. Удальцової, К. Васильєвої та ін. Досить послатися на зізнання К. Малевича, щоб збагнути сильний фактор впливу народного мистецтва на професійне: «Я відчув якийсь зв'язок селянського мистецтва з іконним;

іконопис — форма вищої культури селянського мистецтва. Я зрозумів селян через ікону, зрозумів їхній лик не як святих, але простих людей» [22].

Повертаючись до проблеми розвитку кустарних промислів, що відроджували через турботу діячів земства, необхідно пам'ятати, що художники авангардистського спрямування одними з перших взяли за справу оновлення народного мистецтва. І О. Екстер, і О. Прибильська збирали краці зразки, виготовляли ескізи для вишивальниць, килимарниць Скопців, Вербівки, сприяли популяризації народної культури в світі. Російські, українські авангардисти активно включилися в організацію виставок народного мистецтва (вишивки, килими з Вербівки, Скопців у Москві, Берліні, Парижі) [23]. Народне мистецтво сформувало романтично-поетичну лінію авангарду Марії Синякової з Харкова. Зрештою, і «Бубновий валет», і «Ослячий хвіст» робили ставку на народну творчість.

У Парижі на вищій стадії неопримітивізму знаходився М. Бойчук. Аполлінер, аналізуючи його твори в Салоні незалежних, відчув і висловив переконання, що своєрідну манеру мистецтва приїжджих художників з України слід шукати у витоках української народної культури.

У контексті мистецьких зв'язків і розвитку мистецьких стилів недослідженою є діяльність киянина Сергія Ястребцова (заногого у Франції як Серж Фера) та його двоюрідної сестри баронеси Олени Етtingен, які разом з Аполлінером викупили у Андре Біллі журнал «Soirés de Paris» [24] (виходив до 1914 р.), перетворивши його в орган авангардизму. На сторінках видання публікувалися новатори з України, О. Екстер. Приїжджі з Києва художники добре знали будинок на бульварі Берт'є, де мешкали С. Фера та О. Етtingен. До речі, вона разом з Альфредом Ярри, Ремі де Гурмоном, Г. Аполлінером належала до тих, які відкрили і підтримували митника Т. Руссо. До редакції журналу охоче сходилися Шагал, Екстер, Архипенко, Сюрваж, Соня Терк, Баранов-Росіне, Гончарова, Ларіонов [25]. Архипенко в цьому середовищі був одним з найбільш шанованих.

Численні пейзажі, натюрморти О. Екстер, намальовані нею в Парижі або Москві, несуть відбиток впливів української народної культури, трансформованої через акції кубо-футуризму. Ці акції вміщали велику енергію, що вимагала диференціації загальної площини полотна, як у картині «Міст Севр» [26]. Конструкція в ній тримається на протидії суперечностей, що виникають у процесі зіткнення незалежних одна від одної, але пов'язаних площин.

Досвід підказував художниці потребу подальшого руху в бік суб'єктивізму малярської площини, яка в найсміливіших просторових виявах, наприклад, у К. Малевича, мала дійти до космічної безконечності. Екстер керувалася також відкриттями російських безпредметників К. Малевича, Л. Попової, О. Родченка та ін.

Українські художники, серед них передусім О. Архипенко, вписали ряд важливих сторінок до історії авангардових рухів, були причетними до розвитку основних мистецьких напрямів початку століття.

Архипенко з'являється в Парижі 1908 р. і активно вписується у мистецьке середовище, що було причетне до вироблення засад аналітичного кубізму, стає одним з основних учасників «Section D'ог» [27]. Це дало право йому висловитися з об'єктивною прямою: «Я співпрацював у творенні кубізму в Парижі в 1910 — разом з групою митців, між якими я був наймолодший» [28]. Стосунки Г. Аполлінера і О. Архипенка можуть пролити немало світла, доповнити сучасні уявлення про витоки кубізму і неопримитивізму в Україні. Поліхромні твори, скульптури з порожнім отвором, конкейви, використання різних матеріалів у пластиці майстра з берегів Дніпра захоплювали шанувальника мистецтва в кварталі ріки Сени.

Якщо Г. Аполлінер стверджував у книзі «Художники кубісти. Естетичні роздуми», що «Франція відіграє таку роль, яку Італія відіграла у давньому малярстві» [29], то це означало, що вісь Париж — Європа і, зокрема, Україна на початку ХХ століття мала динамічну притягальну силу. Париж для молодої мистецької парослі з України був Меккою мистецького життя, а паризькі Салони вабили новизною. У Парижі народилося й пробивало собі шлях Нове мистецтво (воно справді було з неологізмами — футуризм, кубізм, орфізм), туди скерували свій зір О. Архипенко, який блискуче виставився в галереї де Босі на вулиці Боеті в експозиції «Золотий перетин», М. Бойчук, С. Левицька. Справді щиро вірив Аполлінер у зорю нового мистецтва, підтримавши і Бойчука з його учнями, і Софію Левицьку: «Нові молоді митці хочуть тепер реалізувати остаточні твори».

Аполлінер, оглядаючи Салон L'Indépendants (Незалежних), квітень 1911 р., у розділі «Росіяни», поруч «з адептом неовізантинізму Бойчуком» (про нього, а також Касперовича і Сегно, а окрім них, і С. Левицьку він згадував 1910 р. у рецензії на 26-ту виставку Салону, де експонувалося 6000 творів) відзначає О. Архипенка, «який має талант» [30].

У березневому номері каталогу сімнадцятої виставки берлінської галереї «Der Sturm» (1914) Аполлінер опублікував передмову «Олександр Архипенко», яку пророчо розпочав такими словами: «У скульптурі Архипенко шукає передусім чистоту форми. Він прагне відшукати надто абстрактно, надто символічно, по-новому і спроможний це модифікувати по-своєму». Говорячи про духовність мистецтва, про релігійні впливи на Архипенка, який творить широко, маючи дитячий погляд (чистота сприйняття «des images pieuses et naïves» — образів сакральних і наївних. — О. Ф.), критик дошукується витоків в орієнтально-міфологічному мистецтві, у містичній чистоті єгипетської пластики, у африканських ідолах, китайському мистецтві. Звичайно, молодий скульптор не творить «для насолоди очей, але для свого духу» для відкриття абстрактних форм і «реалізації синтетичної пластики»... і розглядаючи далі «Саломею», «Два корпуси», «Мовчання», «Червоні танці», закриває тему кодовою мелодією: «Твори Архипенка сповнені гармонії, величного акорду» [31].

Наступні веломовні реляції Аполлінера на цю тему в березневому журналі Херварта Вальдена «Der Sturm» (1914) з okazji експозиції Архипенка, який на його переконання «реконструює реальність», бо «Його мистецтво дедалі більше наближається до абсолютної скульптури, яка одного дня зіллється з абсолютним живописом: архітектурою, щоб постати як чиста пластика» «над усіма стилями, усіма техніками і засобами (de tous les styles, de toutes les techniques et moyens)» «...І знову — звищений акорд: “Avec passion, il travaille à la genèse de son idéal: “La réalité”» [32]. На цей раз в об’єкті уваги критика стали скульптури «Саломея», «Купальниця», «Мовчання», «Жінка, яка сидить». І знову свіжі Аполлінерівські реляції від 4 липня 1914 р. з берлінської галереї «Буря», де експонувалися А. Глез, Ж. Метцінже, Дюшан-Війон і Ж. Війон, а з-поміж іноземців М. Шагал і О. Архипенко як «протагоніст нової пластики з трьома сміливими і чарівними скульптурами» [33]. Сміємо думати, що в цьому році берлінці мали змогу познайомитися з Давидом і Володимиром Бурлюками, що виступили на Першому німецькому осінньому Салоні в галереї «Der Sturm» (1913), зокрема Д. Бурлюк показав свого «Козака Мамаю», а також Василем Кандинським.

Своєї думки про Архипенка Аполлінер не змінив ніколи і залишався завжди вірний своїм переконанням і оцінкам про його «нове мистецтво» в Парижі, повсякчас підтримуючи скульптора, а інколи навіть ризикуючи власною працею в газеті.

Входження Архипенка на карту паризького авангарду було стрімким, рішучим і сміливим, без оглядин на традиції скульптури XIX ст. І його сприймали, розуміли, підтримували, хоча перепони і були, як рівно ж негативні реляції в пресі, і карикатури на його інновації. У Салоні незалежних 1914 р. ствердження потуги кубізму в скульптурі здійснювалося завдяки йому. «Сенсаційними видаються скульптури Архипенка і Баранова-Россіне: в них вперше поєднані рухомість, поліхромія; прозорість скла співмірна з яскравими поверхнями полірованого металу» — напишуть через сімдесят років Ж.-Ю. Мартен і К. Наггар [34].

На цьому Салоні зустрілися брати Бурлюки, Екстер, Малевич, гартуючи смак у кубофутуризмі або неопримитивізмі (Давид Бурлюк виставляє «Дирижера», «Портрет в турецькому стилі», «Примітив», а його брат Володимир подивляється публіку такими творами: «Святий Георгій», «Автопортрет у подвійному ракурсі» (Блакитне з помаранчевим), «Чюкурук»; К. Малевич — «Самовар», «Портрет Ключна», «Ранок на селі після зливи», Екстер — «Москва») [35]. Рецензуючи твори художників у Салоні, Аполлінер серед усіх з радістю відзначив на сторінках «L'intransigeant» («Непримиримого») Архипенка-новатора, що «робить поліхромні скульптури з різних матеріалів: скла, дерева, металу, які з'єднує в спосіб новітній і вдалий» [36].

Авангардні амбіції Архипенка зближували Париж і Київ. Приблизно тоді ж у Боярці під Києвом О. Богомазов писав: «Невидима боротьба живописних елементів так чарує і захоплює, коли її зведено художником до єдиного живописного цілого». Ті самі спостереження, що і в Архипенка, — про пластичну цілість, візуальну цілість.

Цінили Архипенка у першій третині XX ст. і в Україні. П. Ковжун пише про нього статтю, готуючи монографічне дослідження. Відвертим пропагандистом методів образності Архипенка виступав М. Вороний — пропагандистом цих пластичних ідей, що вели скульптора до «повітряних пауз», до «порожньої форми», — усього, що витворило знамениту Архипенкову «пластику творів». Але і це не заспокоїло його, Архипенка, він пішов далі в екстравагантних спробах «утворення скульпто-малюнків і скульпто-машин, з непохитною вірою», стверджуючи: «Шукаймо далі!» [37]. Справедливим було спостереження цитованого М. Вороного, що Архипенкове ім'я «вмовляється з високою пошаною в мистецьких колах західноєвропейського і заокеанського континентів».

Згодом на початку 60-х років ХХ ст. такі самі думки висловив Герберт Рід у капітальній монографії «A concise history of modern sculpture» (Лондон, 1964), поставивши Архипенка в ряд з К. Бранкузі, У. Бочіоні, Дж. Бала, Г. Лоуренсом і виділивши при цьому його Боксерів» (1913), що означили становлення кубізму в пластиці, поруч з «Геометричною фігурою», «П'єро-Каруселем», «Головою». Віталізм авангардної пластики Г. Рід проілюстрував типологічно по горизонтальній лінії Роден-Медардо Росо — Пабло Пікассо — Умберто Боччоні — Олександр Архипенко — Костянтин Бранкузі — Жак Ліфшиць — Генрі Мур і т. ін. [38].

Доводиться як ілюстрацію в контексті несприйняття творчості Архипенка довести думку колишнього киянина А. Луначарського до київського читача під час відвідин ним виставки Тридцятого Салону незалежних (1914). Погляд критика, що Архипенко «відомий фігляр, якого <...> дехто вважає щирим шукачем, цього разу сконструював якісь фокуси з бляхи й дерева, пофарбовані у різні кольори». Такого роду кубізм, вважав А. Луначарський, є «шарлатанерією», він «вискочив з полотен у світ речей» і заохочує своїх учнів, послідовників піти за його вказівками «у якийсь невідомий храм нової краси» [39].

Подібна критика не сприймала авангарду — ані російського, ані українського. Але подібні реляції виглядали надто мізерно у порівнянні з динамічною еволюцією нового мистецтва.

Інновації Архипенка в пластиці стосуються насамперед експерименту поєднання різних матеріалів у поліхромній скульптурі. Він приїхав до Парижу, маючи за плечима тисячолітній досвід скіфо-половецької пластики. До цього глибокого усвідомлення залучилися студії асирійсько-египетського і африканського мистецтва, які він спроектував в площину експериментів міжнародного авангарду в особі Пікассо, Брака, Бранкузі, Дюшана та інших колег. Коди «скульптуро-малярства» Архипенка виходили, за його словами, з основи «чистої духовності» і впливали «з універсального закону творчості, збагаченого досвідом».

Архипенко свідомо йшов до безпредметності у скульптурі. Він став членом угруповання «Супремус», куди увійшли видатні діячі авангардових рухів К. Малевич, О. Розанова, Н. Удальцова, Л. Попова, поет О. Кручоних та ін.

Про Архипенка написано десятки тисяч сторінок, у заснованих ним школах Парижа, Берліна, Нью-Йорка вчилася багато скульпторів, сам він пройшов етапи кубізму, абстракціонізму, а наприкінці життя повернувся до необарочної

пластики, всюди він був знаний, шанований, як один з геніальних скульпторів сучасності, що закладав підвалини і передбачував шляхи дальшого розвитку скульптури. Модель Архипенкової пластики вписується в коло першочергових проблем, що стояли перед школою українського авангарду. Ця модель принципове значення має для історії українського образотворчого мистецтва у виробленні цілісної культурної константи народу. Вона є свідченням нерозривності прагнень і пошуків українського авангарду з авангардом Європи.

Постать Архипенка для сучасної української культури є дедалі притягальнішою й привабливішою, немовби відродилася глибока спостережливість епохи, що в 1920–1930-ті рр. удоступнювала творчі контакти митця з Україною. У цьому сьогодні, на наше переконання, немала заслуга Д. Горбачова, який повсякчас популяризував спадщину, як він писав, «і архаїста, і футуриста», поширював уявлення про одного «із яскравих і характерних представників авангардизму» [40].

Немало зробила в цій справі Н. Асеева і особливо молода дослідниця творчості О. Архипенка Олександра Синько (1967–2004), яка на цю тему захистила кандидатську дисертацію, опублікувала дві книги (друга вийшла після смерті) [41]. Пристрасною інтонацією прозвучали роздуми О. Синько про нове трактування матеріалу О. Архипенком й оновлення ним пластичної мови: «Новаторство О. Архипенка виявляється не в самодостатніх шуканнях, а в загостреному відчутті життєвих тенденцій, що владно виявляються в плінні часу <...> Перебуваючи у стані вічного творення, митець формував напрям художніх устремлінь багатьох провідних скульпторів сучасності <...> не застаріло попередження одного з перших дослідників творів Майстра Гільдебрандта (1923) про те, що “цілковите звільнення нашого сучасного різьбярства від натуралізму, в широке море якого впадали всі течії ХІХ століття, немислиме без українця Архипенка...”» [42].

У Парижі розвивався варіант «візантійського відновлення, а по суті — еталон національного неопримітивізму, запрограмований М. Бойчуком та його послідовниками з відкритої ним у Парижі школи, яку можна вважати аналогом європейського експресіонізму. Очевидно, корені краківської секції з її ностальгією за національними традиціями спричинилися до особливої відміни неопримітивізму.

Біля колиски українського авангарду стояв одесит В. Кандинський, який разом з Францом Марком вплинув на розвиток експресіоністичного

мистецького мислення в Європі. Згодом він задовольнив духовні потреби в галузі чистої форми, основи якої були викладені в його статті «Зміст і форма», а також у перекладі А. Шенберга «Паралелі в октавах і квінтах», що були вміщені в каталозі до другого одеського Салону Іздебського (1910–1911 рр.). У той же час в Мюнхені і Одесі Кандинський писав сторінки книжки «Про духовне в мистецтві».

Він взяв участь у відомій львівській виставці «Футуристи, кубісти і експрессионісти» (1913), що була підготовлена за участю галереї «Der Sturm». Кандинський подав до експозиції два етюдів, його партнерами були німецькі, чеські, російські митці, з-поміж них Ц. Клейн, О. Кокошка, Б. Кубішта, О. Явленський.

На українському ґрунті зростав талант киянина К. Малевича, що увібрав красу декоративних площин народних розписів і переніс її в сферу чистої духовності — супрематизму, переживши перед цим короткий, але бурхливий, насичений діянням період кубофутуризму або «будетлянства» (парафраза від слова «майбутянство», за В. Хлебниковим [43]). Фактично в Петербурзі утворилося нове товариство «Спілка молоді», що організувало згодом перший всеросійський з'їзд футуристів у 1913 р., де були присутні тільки три делегати: М. Матюшин — автор футуристичної опери «Перемога над сонцем», творець «Чорного квадрату» як куртини до цієї опери К. Малевич і автор збірника «Троє» поет О. Кручоних. У книзі «Троє», підготовленій спільно з Малевичем і Матюшиним, стверджувалося, що нова форма народжує новий зміст, тобто свідомо фіксувалася онтологічна сторона безпредметності. Членами «Спілки молоді» незабаром стають брати Давид, Володимир і Микола Бурлюки, В. Татлін і Олекса Грищенко.

Із російськими футуристами пов'язана і творчість О. Грищенка періоду навчання у Москві. Спілкування з Л. Поповою, Н. Удальцовою, братами Д. і В. Бурлюками виявило спільні погляди молодих митців на малярство, їх уподобання й смаки. Між 1908 і 1914 роками більшість російських і українських митців познайомилася з практикою французького модерного малярства через досвід «Бубнового валету», «Спілки молоді», «Осячого хвоста» та інших творчих угруповань.

Заслуги О. Грищенка у ствердженні українського авангарду неоціненні. Велике значення для усвідомлення авангардових засад творчості видатного майстра мало повернення в Україну його спадщини — понад 70 творів, які фундація О. Грищенка в Нью-Йорку передала у березні 2006 р. згідно із

заповітом художника. Відомо, що особливо цінні в авангардному відношенні твори О. Грищенка загинули в Москві десь між 1918–1919 рр., коли, як сам він писав «було знищено не менше 500 картин олією, безліч на машинці передрукованих, підготовлених до друку рукописів». З постсезаннівського, кубо-футуристичного періоду пропало багато акварелей, гуашів, що їх закупив Т. Вітмор, а потім з колекції Керрігана [44].

Твори О. Грищенка несли в собі внутрішню логіку і берегли свою поетику, випромінюючи енергію на рівні ірраціонального ентузіазму. Грищенко виступив як послідовник сезаннівського конструювання форми і ствердник кубофутуризму. Авторитетний знавець російської й давньоукраїнської ікони, утвердившись як прихильник кубо-пластичної суті малярства з її конструктивною, почасти декоративною архітектонічною системою, специфікою визначення простору з певною структурою форми, після переїду з Греції до Парижа 1922 р., а далі — на південь до Провансу, О. Грищенко утвердив могутній струмінь французького колоризму в його експресіоністичному гатунку. Подібний колоризм утверджував у Парижі інший наш земляк В. Хмелюк — футурист чистої проби в поезії.

У картинах з Національного художнього музею України «Міст», «Агава», що були створені в московський період, Грищенко постає як один з активних будителів модерного мистецтва в європейському обширі. На це варто звернути увагу, бо формальні інновації стамбульсько-грецьких композицій 1919–1922 рр. мають стильове опертя у креаціях Грищенка 1911–1918 рр.

Наприкінці 1916 р. М. Бердяєв в одній з прочитаних лекцій виявив нерозуміння модернізму, порівнявши Пікассо з Врубелем і Чурльонісом, який нібито намагався «синтезувати мистецтво». У відповідь О. Грищенко в публіцистичній статті «Криза мистецтва і сучасний живопис» в полемічному тоні заявив, що Бердяєв «нічого не розуміє» в сучасному малярстві, посиляючись, зокрема, на статтю філософа про Пікассо, де Бердяєв висловився на користь німецького мистецтва, заперечуючи заслуги французького. Це дало привід Грищенку стверджувати, що у Бердяєва «претензійне глибоко розумне розуміння живопису переходить у “вищий етап” його нерозуміння» [45].

Російський кубо-футуризм стверджував примирення кубізму з футуризмом, тобто «кубізм сприйняв деякі динамічні риси від футуризму, а футуризм наблизився до статичності» [46]. Аналогічні принципи лежали в основі діяльності українських кубо-футуристів. Зрештою, і російські і українські

модерністи мали в особі Пікассо геніального шукача нових образотворчих лексем (згадаймо його композиції 1907-го року — часу знайомства з Ж. Браком: «Жінка зі складеними руками» і «Погруддя жінки» з паризького музею Пікассо або його ж «Сакре кер» з 1909 р., що була стилістично витлумачена О. Екстер у картині «Міст Севр», 1910). Але ця пластика мала першого відкривача в особі Брака, котрий явив світові картину «Три чоловіки під деревом», а з його персональної виставки у Канвейлера Л. Восель вивів спеціальний термін «кубізм».

Алогізми і «заумь» кубо-футуристів, що виявилися в постановці опери М. Матюшина «Перемога над сонцем», мали принципове значення в сенсі аналітичного ставлення до творчості. Це достатньо ясно висловив О. Кручних у статті «Нові шляхи слова». Малевич сприйняв ідею алогізму і «зауми». Марінетті під час виступів у Петербурзі 1914 р., довідавшись про ідею «зауми», відніс її до категорії ідей, що хвилювали його самого. Але російські будетляни не сприйняли Марінетті під час його приїздів до Москви, а потім до Петербурга. Свідок цих подій Б. Лівшиць пише, що на захист гостя піднявся тільки Малевич: «У Москві Марінетті так і не побачив нікого з російських футуристів. Це був справжній конфуз» [47].

Футуристи Росії протиставляли себе Заходу. Відома їх «Афіша № 1», де стверджувалося, що Захід не спроможний сприйняти Схід («мистецтво Заходу — втілення геометричного світосприймання, що йде від об'єкта до суб'єкта, мистецтво Сходу — втілення світовідчуття алгебричного, що рухається від суб'єкта до об'єкта»).

Теорія супрематизму Малевича концентрувала ідею «зауми», була виразом інтуїтивного розуму. Ескізи, декорації Малевича (грудень 1913 р.) до опери Матюшина («Будетлянські силачі», «Нерон», «Полохливий», «Калігула» та ін. — більше, як 26), акумулювали теорію малярської «зауми».

Звернемося знову до споминів Б. Лівшиця:

«Новизна і своєрідність прийому К. Малевича полягали передусім у використанні світла як начала, що створює форму.

В умовах сценічної коробки вперше народжувалася живописна стереометрія, встановлювалася сувора система об'ємів, що зводила до мінімуму елементи випадковості, які нав'язувалися їй ззовні елементами людських фігур. Самі ці фігури шматувалися лезами фар, позмінно позбавлялися рук, ніг, голови, тому що для Малевича вони були геометричними тілами...

Замість квадрата, замість кола, до яких Малевич уже тоді намагався звести свій живопис, він одержав змогу оперувати їх об'ємними корелятами — кубом і шаром... Це була малярська “заумь”, що передувала несамовитій безпредметності супрематизму» [48].

В ескізах Малевича до опери Матюшина, як справедливо вважає Є. Ковтун, відкрилися естетичні засади супрематизму [49]. До нового видання опери Малевич (1915 р.) малює чорний квадрат «у вигляді завіси — тоді ж виникає назва «супрематизм», який, на думку Малевича, і став «першим кроком у напрямі чистого втілення в мистецтві».

Супрематизм Малевича набув поширення у його учня й послідовника, творця теорії «по-супрематизму» або «унізму» В. Стшемінського в Польщі, а також активних членів групи «Блок» М. Щуки і Т. Жерновецької. Епіцентром цих впливів стала організація у Варшаві в березні 1926 р. Першої міжнародної виставки сучасної архітектури, до участі в якій запрошено К. Малевича. Саме в цей час він сам збирався приїхати до Варшави з власними картинами. В. Стшемінський мав намір утворити тут галерею сучасного мистецтва, що значною мірою схвилювало Малевича (про це він писав у листах до Д. Бурлюка) [50]. Ці факти творчої біографії Малевича стосуються України, оскільки тоді він жив у Києві, співпрацював з журналом «Нова генерація», який відкрився 1927 р. Динамічно-просторові композиції Малевича цього періоду, т. зв. архітектони, були протилежними до функціоналістичних засад Баухауза і передбачали можливі відгалуження в тогочасній пластичності. Зрештою, ідеї «Нової генерації» обіймали пластичні ходи супрематизму Малевича так само, як стильову спрямованість функціоналізму Татліна чи Родченка, що були бажаними гостями на шпальтах лівого журналу; але новому мистецтву належало ще пройти крізь лави футуристичного епатажу.

Формула українського кубізму (картини О. Екстер «Міст Севр», «Три жіночі постаті», «Натюрморт з писанками», «Місто», акварелі та гуаші О. Грищенка) трималася на стійких засадах взаємовпливів з другою «аналітичною фазою французького кубізму та московськими «бубновалетівцями». Футуризм, що мав живе побутування в Росії, Україні, також був сферментований італійськими впливами, але зіткнувся тут з багатими на мистецькі події фактами, ідеями, що незалежно від інших впливів проголошували його провідним. Художники, які увібрали культуру кубізму, зазнавали впливів футуризму. «Я, як вам усім відомо, займався футуризмом, кубіз-

мом...» [51], — зізнавався потім, на початку 1930-х років А. Петрицький. Під цими словами могли поставити свій підпис чимало митців.

На початку століття кубо-футуризм в уявленні багатьох художників став поняттям сталим, конкретним, хоча кубо-футуристи згодом створювали «свої концепції художньої форми: це «супрематизм» К. Малевича, «конструктивізм» В. Татліна, «променійність» М. Ларіонова і Н Гончарової, «просторовий реалізм» М. Матюшина та ін.» [52].

З особливою силою футуристичні симпатії виявилися у творчості Давида Бурлюка — «батька російського футуризму», одного з учасників Салону Іздебського. Відомим художником був також його брат Володимир. «Вроджені колористи, Давид і Володимир, володіючи високо розвинутим почуттям кольору, були разом з тим і добрими рисувальниками. У Давида об'ємом і взагалі формою розпоряджався колір і тільки колір» [53].

Немаловажне значення мала дружба Д. Бурлюка із зачинателями авангарду в Росії, в тому числі з Кандинським, участь у новаторських рухах Мюнхена та Парижа, зв'язок з експресіоністичним «Синім вершником» (1911 р.), участь з німецькими і французькими митцями в осінній виставці в галереї «Der Sturm», де виділився Р. Делоне. Як засвідчив Г. Аполлінер на сторінках однойменного журналу Х. Вальтера, «це мистецтво малювання нових композицій за допомогою формальних елементів, що запозичені не від реальності бачення, а від його концепції» [54]. Згодом новаторська за суттю діяльність у московському «Бубновому валеті», (організація з П. Кончаловським, І. Машковим, А. Лентуловим першої виставки), а далі з В. Хлебниковим, В. Маяковським, співпраця з петербурзькою «Спілкою молоді» і його організаторами М. Матюшиним, Оленою Гуро, В. Малевичем, О. Кручених і В. Хлебниковим. На всьому цьому беззмінно пошуковому і новаторському шляху Д. Бурлюк постійно відчував своє «українське походження», пережив впливи національного українського пленеризму, імпресіонізму, його мистецьку уяву вели неопримітивістські захоплення народною картинкою України, зокрема варіації козака Мамає. Він і в Москві у своїй багатогранно програмній творчості апелював до первинного досвіду землі, що поставила його на ноги [55]. В «Пощечине общественному вкусу» — біблії російських футуристів — Д. Бурлюк вимріявав небачені обшири вільного малярства, звільненого від гальмівних традицій, і пророкував йому пропорції, яких не знала вся історія мистецтва. Для розуміння такого малярства,

вважав він, потрібні магічні окуляри вищого візуального аналізу, тобто ставився насамперед пріоритет теоретичного обґрунтування мистецтва. Звідси корінь численних маніфестів футуристів та інших теоретиків авангардизму початку століття. У статті «Кубізм: поверхня — площина» Д. Бурлюк розглянув чотири першочергові елементи — лінію, площину, колір, фактуру — основи малярства, серед яких наголос робить на «площині» — «фундаментальному відкритті» цього аналізу. Усі ці роздуми, вважає дослідник російського безпредметного мистецтва парижанин болгарського походження А. Наков, автор терміну «український авангард», «мають для нього одну мету — опрацювання чисто візуальних параметрів» [56].

Такі твори, як «Алея в саду», «Голубий вершник» Д. Бурлюка, свідчать про ґрунтовне засвоєння художником засад новітнього мистецтва.

Разом з братом Давидом виступав і Володимир Бурлюк, у творчості якого відбилися етапи змін установок на новітні течії — неосезаннізм, примітивізм, кубізм, футуризм аж до рішучих кроків до безпредметного мистецтва, куди увійшли такі відомі майстри, як К. Малевич, І. Пуні, Л. Попова. Володимир Бурлюк плідно засвоював новаторські ідеї європейського і російського мистецтва, інтерпретуючи їх з властивою йому енергією та чуттям власної співучасті в цьому процесі оновлення й заперечення прийнятих мистецьких шкіл, а в суспільному відношенні — з тяжінням до карнавальної культури. Мистецька спадщина Володимира Бурлюка розпорошена по цілому світу, але збережені відомі твори свідчать, що це був оригінальний обдарований майстер.

Модель авангарду, створена багатою уявою О. Богомазова, мала серйозне теоретичне підґрунтя — своєрідну практичну лабораторію, де фактично закріплювалися основні положення про механізми «народження Нового Мистецтва» [57] (не випадково останні два слова О. Богомазов пише з великих літер, включаючи в це поняття особливий зміст). Ідеї трактату О. Богомазова досі з достатньою глибиною та порівняльним контекстом не вивчені, хоча окремі сторони праці знайшли висвітлення у дослідженнях В. Маркаде, А. Накова, Д. Горбачова, І. Диченка, Е. Димшиця, Я. Мудрак [58].

Глумачення новаторських положень українського кубо-футуриста, зокрема трактату «Живопис і його елементи», заслуговують на ґрунтовне детальне висвітлення, вони вияснять обрії нового малярства самого Богомазова і характер пошуків українського авангарду, що розвивався паралельно з

європейським, причому ці пошуки були осяяні полум'ям національних традицій, зосереджувалися на складних пластичних формах людської постаті та світу, що її оточує [59]. «Богомазов, — стверджує А. Наков, — намагається здійснити поділ малярських елементів, доводячи їх до найменшої вартісної одиниці, якою є пункт. Його динамічне оперування (футуристична засада) дозволяє перейти від пункту до лінії, рух якої дає в результаті площину. Це динамічне бачення матеріалу веде Богомазова до розуміння генези форми, що існує єдино “від моменту руху примарного елемента”. До цієї ж концепції Кандинський дійшов тільки восени 1916 р., намагаючись однак, втілити її взимку 1918–1919 рр.» [60]. Отже, пластичні ідеї Богомазова мали передову для того часу автономію. Проблема динамізму, площини, на яку він глянув свіжим оком, відкривала перед малярством широкі можливості. Справедливими були спостереження Богомазова також про конфлікт, що виникає із зіставлення площини і лінії, причому будь-яка презентація пластики обов'язково має бути пов'язана з площиною. А. Наков інтерполує ці спостереження в той спосіб, що кожний твір безумовно включає певну «сталу, ту єдність часу, про яку говорив уже Лессінг» (тобто проблема часу, яку Лессінг розв'язував у своєму «Лаокооні» (1766), відкидаючи літературно-оповідний тематизм в ім'я пластичної автономії мистецького твору).

Дружба з О. Екстер не минула безслідно для Богомазова; Екстер була свого роду ланкою, що пов'язувала традиції і пошуки французького мистецтва з місцевим творчим ґрунтом. Богомазов у портретах — жіночих голівках, постатях людей, сценах з вулиці, пейзажних композиціях знаходив абсолютно точні еквіваленти інтенсивних зорових імпульсів. Напружені декоративні площини кольорів дивували сугестією звучання, контрастами зіставлень, насиченістю тонів, що випромінювали внутрішню енергію. От хоча б численні портрети коханої дружини Ванди [61]. Вони різною мірою відбивають систему Богомазова, тримаючись на поєднанні внутрішнього і зовнішнього енергетичних полів, утворених ритмами кольорових площин. Більші маси притягують менші, а менші взаємно відштовхуються. Динамічна енергетика поля насичена великою притягальною дією.

З великою силою фактор динамізму виявлений у картині «Трамвай», який, легко переборюючи гравітаційну інертність середовища, немовби проноситься над вулицею, а не через неї [62]. Здається, чутні скрегіт коліс і бриньчання шибок у вікнах, дзенькіт дзвоника. Трамвай несеться — а з ним

цілий квартал міста в тому ж нахилі шаленого руху: будинки, вулиця, телеграфний стовп, перехожі — це уявлення митця про навколишній світ, сповнений неспокою, динамізму, відкриттями вчених, поштовхами цивілізації, суспільними рухами, війнами. Усе в цьому світі розхитане, але й усе тримається цілості. В цьому краса і принада твору: при заданій йому «космічності руху» композиція містить такі елементи, які протидіють цій силі, вносячи в загальну структуру порядок і рівновагу.

Якщо в картині «Трамвай» основним чинником образності є рух — кольоровий, композиційний, фактурний, то в не менш глибокій за методичними установками малярської системи О. Богомазова праці з умовною назвою «Ліс» сфокусовано розуміння митцем законів малярства [63]. Це композиція з внутрішньою інтелігентною конденсацією, що унагляє ціле в нерозривній сукупності його складових. Загальна тональна мізансцена, побудована на градаціях зелені, сірого з коричнеуватими, вохристими відтінками, зчеплена в ритмічній послідовності з певними просторовими структурами, що утворюють і гру об'ємів, і пружність форм, і повільний рух матеріальних мас. У цьому «диханні» матерії чутна велика сила животворного духу, бачиться нероздільність переходів одного моменту до іншого. Автор акумулює енергію в плавних масах, що притягують одна одну. Він сам як часточка цієї енергії, й ефект його авторської присутності переповнює кожного, хто уважно дивиться на цю композицію, відчуттям того, що малярська поверхня таїть у собі невикористану велику силу, яка щомиті самонароджується, вдосконалюється у динамічних формах. Немає аналогів у світовому малярстві цій картині Богомазова. Десь далеко за її внутрішнім глибоким змістом спостерігаємо сміливі пошуки кубістів і футуристів у царині живої матерії.

Виразно простежується динамізм сприйняття Богомазовим реалії у графіці — пейзажі, портрети, — де різні маси перебувають у розвитку, підпорядковані одна одній, вступають між собою у певну гру. Цей рух складає основу більшості задумів і набуває переконливого лінійного розв'язання, а далі — пластичного втілення.

Палітра Богомазова глибоко національна, вона не паризька з її кольоровою пульсацією площин, як у О. Екстер, а місцева, київська, позначена багатством барв, ліній і форм, що виявляють ідею такого стану, коли все сприймається загострено радісно, окрилено, тобто «Київ... в усьому своєму пластичному обсязі сповнений чудового, розмаїтого, глибокого динамізму.

Вулиці впираються в небо; форми пружні, лінії енергійні і могутні — падають, розбиваються, співають і грають. Темп життя ще більше підкреслює цей динамізм, ніби дає йому законну підставу, широко розливається, поки не заспокоїться на тихому лівому березі Дніпра» [64].

Кубо-футуризм Богомазова має виразну регіональну відміну, в цьому русі мас, об'єктів, форм є місце для почуття, в ньому приховані зерна ліризму.

Ідея просторового малярства як одиниці, що знаходиться у стані безкочного розвитку, постійно хвилювала О. Богомазова. Він відстоював її кольоровий принцип, певною мірою випускаючи з виду конструкцію лінії, яка з часом у конструктивістів набула ознак примату. Богомазов наполягав на тому, що «представлення форми залишається завжди в безпосередній залежності від площини картини», звідси та повсякчасна увага до малярської субстанції, її основної мети та складників, звідси й, як кінцевий результат, магія його колориту, вічно притягальна, чарівно очищувальна, з ознакою вищої духовності, мелодією чистого тону. Ще раз варто нагадати про його масштабні роздуми над поняттями раціонального і чуттєвого, фізично реального і фізично красивого. Зафіксовані в приватному листуванні, вони реалізовувалися на практиці: «Розумом без почуттів ніколи не збагнути краси, бо логіка розуму не збігається з логікою краси, для якої існують зовсім інші масштаби, яких не виміряти логічним аршином...», — з листа до майбутньої дружини Ванди Монастирської від 29.07.1908 [65]. Ця особливість кольорової палітри, що складає сутність мистецької натури Богомазова, є рушійною силою його пошуків, наполегливих устремлень у бажанні знайти Досконалий колір у досконалій Композиції, що регулює складний механізм площини.

На перехресті новаційних пошуків Захід–Схід перебувала творча особистість Володимира Баранова-Россіне (1888–1942). Його мистецька спадщина й досі знаходиться у тіні забуття. Проте не завжди так було, і на зорі нашого століття інновації Баранова були в центрі уваги [66]. Вже його перша скульптура «Симфонія № 2», що дала підстави Г. Аполлінеру назвати її автора «французьким футуристом», свідчила про винахідливість і неординарну уяву митця. У відношенні неоформи вона передувала екзерсисам дадаїстів [67]. Вихований на традиціях російського авангарду, Баранов зміцнив позиції французького модернізму, спілкуючись на зорі століття з багатьма майстрами в монпарнаському середовищі. Він був у полоні пошуків фовістів, але віддавав данину також кубістам.

Однією з визначальних картин раннього паризького періоду Баранова-Россіне є відома «Кузня» (з Національного музею сучасного мистецтва, що була на відомій виставці «Москва — Париж»), її можна розглядати як спробу реалізації ідей кубо-футуризму, що так успішно демонструвала Екстер (картина «Міст Севр»). За композиційним розподілом мас, пластичними мотиваціями форми, колористичними розміщеннями світлотіньових мас вона кореспондує з творами Пікассо, Брака, Глеза, Метценже того періоду.

У ранній період творчості виникають пейзажі і натюрморти-митця, позначені іншими стильовими ходами («Стілець», «Бузковий стіл», «Материнство», «Півень»), а також абстрактні твори, де спостерігаємо динамічну співдію кольорових смуг. Тривають також пошуки у скульптурі, що йдуть паралельно з поліхромією композицій Архипенка, створених у різних матеріалах (дерево, метал, утилітарні вироби, що є прообразом майбутнього артфакту реді-мейд).

Баранов, як і інший його геніальний земляк Андрієнко, належить двом культурам — Україні і Франції.

Класичний авангардизм з його усталеним чергуванням стилів, напрямів подекуди має локальні відміни. У Польщі, скажімо, це гілка експресіонізму з велемовною назвою формізму, в Україні — футуризм народного малярства с. Скопці і Вербівка, малярство Марії Синякової. Поруч з ними маємо справу з явищами надто оригінальними і суб'єктивними, які важко віднести до певного напрямку чи школи. Такою автономною на тлі українського авангарду виглядає абсолютно не досліджена постать передчасно померлого киянина Костянтина Піскорського (1892–1922) [68]. Вік випав з мистецького видноколу через свою оригінальну самобутню художню культуру, яку ортодокси соцреалізму розцінювали як буржуазно формалістичну. Через це й місця для робіт Піскорського не знайшлося у жодному з наших музеїв. Знайомство з цими творами художника не дає уявлення про причетність майстра до певної мистецької території. Хоч він вийшов з школи Г. Нарбути, зберігши глибокий пієтет до свого вчителя, але захоплювався творчістю символістів, М. Реріха, традиціями українського народного мистецтва, зокрема, витинанки, писанки.

У публікації «Із забуття...» О. Новикова робить спробу класифікації мистецької спадщини призабутого художника, твори якого тематично поділяє на десять груп (Світ України, Україна і Шевченко, Космос і Всесвіт, Світи, Людина та її почуття, війна, революція, орнаменти і геральдичні ком-

позиції, ілюстрації до літературних творів, карикатури і химери), виокремлюючи їх також за формальними ознаками (композиційному вигляді прямокутників, трикутників, кіл, а також у формі сльози) [69]. Вчителювання Піскорського в с. Совки під Києвом сформувало його стійкі захоплення народною творчістю (вишивкою, ткацтвом, гончарством, писанкарством), що благотворно позначилося на кольорових ритмах його загалом абстрактних композицій. Думки художника про безкінечність світових просторів, про вічність категорії часу не могла не вплинути на характер формальних пошуків митця («Скільки до Сіріуса? Недалеко. Туди, куди ми линемо, незрівнянно далі. Там непогано, досить своєрідно. Вітання тобі. Вічний Закон Буття, який величний і розмаїтий ти в своїх виявах! А крім тебе, Вічний Закон Буття, чи нема ще інших законів? Є, є, за тобою ціла гряда цих законів, вони в якомусь лілуватому тумані... А де ж їх границя?..», — зі щоденника) [70], скерували його творчі зацікавлення в бік кольорової плями та лінії, які він поєднував на площині за законами симетрії й рівноваги.

У ряді творів Піскорський виходить за межі предметної подібності, у світ чистої образності, зберігаючи гармонійну ритміку форм, ліній і кольору, що видавали природні зв'язки молодого майстра з культурою безіменних майстрів рідної йому України, зокрема Київщини. У кращих акварелях «Урочистість», «Мрія», «Похоронний наспів», «Богоматір над світом», «Україна закріпачена», «Пливе човен — води повен», «Козак Мамай» зберігає властиві народній творчості пісенність, ліризм, м'якість, дотримується ритміки, класичної центричності. У «Катерині» Піскорський відштовхується від образної глибини поезії Т. Шевченка, створюючи власну, сучасну за манерою інтерпретацію, де мотив трагізму жіночої долі пов'язаний з інтонаціями ліризму, ніжної наспівності. У видовженій жіночій постаті підсилено вертикаль, у рисах обличчя є щось від давньої ікони і від універсальних пропорцій А. Модільяні. Художник ставить героїню перед дорогою мук: випробувань, що метафорично прочитуються в обрисах дитини, умовно захищеної під плащем матері, і клунком за плечима. За спиною той світ, який не прийняв її, він відділений горизонталями двох синіх смуг, і чистота образу посилюється трьома півкружками сфери, що обрисами нагадують силует храму, а загалом спрямовують тональність твору у чистий далекий світ. Доповнює драматичний образ Катерини стилізована смуга орнаментики, розміщена по вертикалі.

Мистецька постать К. Піскорського звищує межі уявлень про український авангард, його основних майстрів та їх творчу позицію. Вона закономірно виводить проблему на рівень тих творчих пошуків нової пластичної матерії, що не давала спокою молодим митцям у перше десятиріччя століття і яка зустрічала доволі сильний супротив різних авторитетів, навіть таких, як М. Бурачек, котрий писав про «новаторів, що зі спокійним сумлінням використовують чужі натхнення, техніку, думки, що прислухаються до того, що кричать в Петрограді або в Москві, і благоговійно приймають все, що б не сказав Париж» [71].

З київським авангардовим середовищем тісно пов'язана творчість Ісхара Бера Рибак (1897–1935), що пройшов перші малярські студії у школі М. Мурашка. Він створив немало кількість пейзажів та портретів, зберігаючи «власну експресивну манеру кубістичного кшталту, що видавало його захоплення німецьким авангардовим рухом. Художник в Україні сьогодні майже невідомий: у 1920 р. він виїхав з Києва до Німеччини вдосконалювати професіональну майстерність й усі його твори опинилися за межами Києва. Не виключено, що він перебував під впливом А. Маневича, який став одним з перших професорів заснованої Академії мистецтв у Києві. Про це можна судити з чоловічого портрета (1917), вирішеного у сміливій кубізованій формі. Економний у виборі кольорів, автор розділяє площину полотна на гострі динамічні вузли, перетворюючи їх у насичені життєвим пульсом елементи, взаємопов'язані між собою. Як частини складають ціле, так окремі площини детермінують існування активної поверхні. Постать, таким чином, «висвітлюється» із середини, немовби з усіх боків — метод, близький до творчих маніпуляцій раннього Брака. Картини І. Б. Рибак зібрані в художньому музеї Бат Уата неподалік від Тель-Авіва.

Авангардні течії у перший період розвитку були вільними від політичних рухів, вони швидше виявляли протест проти усамітнення людини. Зовсім по-іншому виглядають 1920-ті роки, коли з новою силою мистецькі рухи замініфестували причетність до великих культурно-ідеологічних програм, були свого роду організацією пластичних відповідей на історичні події, пов'язані з приматом комуністичної світоглядної системи. Ця друга хвиля авангарду не виникла на порожньому місці. В її мистецькі гени були закладені основи рухів, що тривали протягом короткого, але насиченого періоду 1908–1914 років. Протягом 1920-х років вона була достатньо відчутною, спричинена до

того ж безпосередньою участю митців у подіях більшовицької революції, яка на їх глибоке переконання несла заряди новацій у мистецтві.

Ранній і пізній етапи авангарду нерідко розділяють цілі і вимоги суспільного призначення мистецтва. Уроки мистецтва революційної Росії мали на українському терені щедрю поживу: вони знайшли відбиття у творчості кубо-футуристів, панфутуристів або поезомалярстві «конструктивістів-виробничників» (Київ, Харків, Одеса), футуристів, кубістів, супрематистів (Київ), кубістів, сюрреалістів (Львів). Слід мати на увазі, що інколи важко провести пряму демаркаційну зону між російським та українським авангардом, настільки тісно перепліталися взаєморозуміння й взаємовпливи митців на ниві творчих експериментів. Такі художники, як Кандинський, Малевич, Татлін, Бурлюк, що увійшли до золотого фонду російського мистецтва, були наставниками українських художників і спричинювали розвиток української культури.

З перших днів революції на авансцену культурно-пропагандистських діянь висунулось агітаційно-масове мистецтво, в якому спостерігалися віяння карнавальної культури. Воно було «багатоплановим явищем, що належало до сфери суспільної етики не меншою мірою, аніж у галузі естетики» [72], тобто включало установку на широку масову аудиторію. У цій сфері стикалися інтереси різних художніх угруповань, що були зацікавлені у здійсненні ефективної агітаційної діяльності, якій були підпорядковані художні завдання. Ось як безпосередній учасник цих подій, відомий згодом майстер К. Редько передає атмосферу цих днів, описує готовність різних митців виконати революційне замовлення оформлення свята — Дня Червоної Армії 1919 р.: «З солідним виглядом люб'язно клопочеться Шифрин. Нервово працює відповідальний начальник однієї з передових груп — Богомазов. Часто чути ім'я Прахова. Над величезним стилізованим конем революції працює Рабичев. З невимушеною легкістю Хвостов малює українські типи на тлі орнаментованих соняхів. Сміливо і безладно театральньо фантазує Петрицький. Рибак — з усім пориванням темпераменту, з усім знанням малярської культури Парижа — малює для арки постаті пролетаріата. З шумом дає про себе знати ревнивий, розмашистий, на вигляд неохайний, наполегливий Мінчин. Чарує ліризмом і достоїнством Тишлер. З великою енергією, ніздрями, що роздуваються, як у породистого лошака, мчить до високих досягнень мистецтва жіночний Челищев. З академічним авторитетом вступає в колектив Кричевський.

...Центральна вулиця Хрещатик під владою найпередовішого авангарду малярів. Тут на противагу Софійському майданові майже відсутні сюжетні елементи. Поперек вулиці висять паралельними рядами скомпоновані в оригінальних формах різнокольорові фани. Цей район був прикрашений групою під керівництвом художників Екстер і Меллера» [73]. Справді тут «відбулося злиття молодих пошуків і пошуків натовпу» [74], звідси незвична активність мистецтва, згуртованість розмаїтих течій і концентрація завдань у боротьбі за нову культуру: на короткий період революція «об'єднала найрізноманітніші стилі» [75], змирила їх перед потребою оновлення мистецтва на стадії відкритого діалогу з масами.

Пульсація мистецького життя, інтенсивність виставочної роботи, організація спільних платформ з деклараціями художніх програм наповнена енергією, почасти гарячковим поспіхом, за яким притаїлась непевність у завтрашнім дні. Запеклі дискусії, максималістське заперечення альтернативних ідей, конкуренція за престижне місце в наскрізь революціонізованому суспільстві, врешті, уявна на поверхні спільність, а насправді прихована потаємна, а згодом і видима боротьба між групами АРМУ, АХЧУ, ОСМУ, ОМУМ, — усе це несло безкомпромісну віру в пріоритети певного напрямку, стилю, певної спрямованості.

Загальну мистецьку атмосферу звищувала новоутворена Українська академія мистецтв, до праці в якій були залучені кращі професори на чолі з Г. Нарбутом. Вона програмувала свободу дій, і статут Академії, який складала комісія по заснуванню її, дбаючи, головним чином, аби вона була вільною [76], тобто статут давав реальні шанси для розвитку різних мистецьких шкіл, напрямів, у тому числі авангарду.

Майстерня монументального малярства М. Бойчука, до якої записалося чи не найбільше учнів, з огляду на настанови і мистецькі мотивації часу, була для свого часу авангардною, щоб там про неї не говорили, і увібрала вона досягнення не тільки сучасних майстрів, а й давнього мистецтва, і насамперед Візантії й Київської Русі, проторенесансу, а також глибокі основи народної творчості. Майстерні судилося дуже швидко перерости в школу національної культури. Принципи лінійно-ритмічної організації образності в системі творчості, що сповідували її учасники, були виявом дисциплінованої свободи, до якої закликав М. Бойчук: «Вільно наслідуючи будь-яку течію, нехай кожен з вас виявляє себе, але ваша праця повинна бути твор-

чою» [77]. Ці засади синтезували авангардистський максималізм у його конструктивістській основі.

Мистецька ситуація 1920-х років відзначалася неоднорідністю і програвалася творчими ініціативами різних мистецьких об'єднань, що претендували на роль лідера у створенні нового мистецтва (АХЧУ, АРМУ, ОСМУ, УМО, ОММУ, «Жовтень»). Однією з найбільш представницьких і була АРМУ, яка відіграла певну роль у піднесенні образотворчого мистецтва України. За своїм складом це угруповання було неоднорідним: основне його ядро складали «бойчукісти», в різний період сюди входили В. Татлін, В. Єрмилов, В. Пальмов, О. Богомазов, А. Таран, О. Бізюков.

Бойчукізм загалом був відкритою системою, що мала чіткі межі дисципліни і творчості, а також художнього матеріалу, що міг стати придатним для використання. Прихильник колективних методів праці М. Бойчук мав тверді переконання, що «мистецтво не зупиняється десь і на чомусь. Воно в своєму рухові проходить усі народи і в кожному тільки своєрідно виявляється. В ті часи, коли був розквіт мистецтва в Італії, був високий його рівень і у Франції, і в Німеччині, і в Україні. А коли почався занепад в Італії, він одразу скрізь одгукнувся.

Лише вузький національний “гонор” може засліплювати малокультурних людей: вони ладні пишатися як своїм, тим, що є загальнолюдським — інтернаціональним» [78].

У середині 1920-х років в Україні стає модним так зване «виробниче мистецтво», що народилося з утилітарної потреби принесення мистецтва на службу новому побуту. Універсальний характер «виробничого мистецтва» впливав з потреби заміни малярства матеріальним предметом, камерний театр — «масовим дійством», музику — «співом токів високої напруги у трансформаторах» [79]. У цих положеннях відчувався відгомін ідей пролеткульту. Було кілька спрямувань «виробничого мистецтва»: одне — пов'язане з художньо-виробничим конструюванням — мало чимало паралелей з німецьким Баухаузом; друге — прагнуло до створення утилітарно-матеріального предмету, в цілому відбивало ідеї пролеткульту. Харківський кубо-футурист В. Єрмилов, що генетично закладав основи сучасного дизайну, та пов'язаний з конструктивізмом і запрошений до Київського художнього інституту В. Татлін, стали виразниками першого спрямування. Татлін як професор теа-кінофотоділення живописного факультету Київського художнього

інституту втілював у творчості новаторські ідеї і через те був тут, у Києві, людиною бажаною, прогресивною. Його любили студенти, він генерував прогресивні ходи в оформленні п'єси В. Гжицького «За зірками» у постановці А. Бучми, програмував засади українського футуризму в оформленні збірки віршів М. Семенка, Г. Шкурупія, М. Бажана «Зустріч на перехресті» (1927), експериментував над літальними машинами («Летатлінами»), які готував для виставок у Москві. Одне слово, київський період життя й творчості В. Татліна (1925–1927 рр.) був часом ескалацій його творчих можливостей [80].

Так само, як конструктивіст В. Татлін, В. Єрмилов був справжнім експериментатором у галузі просторової композиції і відстоював потребу якнайширшого використання технічних матеріалів. До речі, берлінські дадаїсти у 1920 р. із захопленням сприйняли «машинне мистецтво» В. Татліна. Д. Хартфільд і Г. Грос випустили афішу: «Хай живе машинне мистецтво Татліна!», а Р. Хаусман зробив фотоколаж «Татлін мешкає вдома» [81] (тобто, разом з дадаїстами, які відчували потребу в конструюванні, Хартфільд також називав себе «дадамонтажером»). У розвитку українського авангарду 1910–1920-х рр. Єрмилов відіграв значну роль як виразник конструкторсько-виробничої лінії. Він працював багато у галузі станкового та інтер'єрного малярства, скульптури, плакату, книжково-журнальної графіки. Великі його заслуги в оформленні революційних свят, у галузі промислового і художнього проектування, реклами, розробці архітектури малих форм. Випадково його сусідами стала сім'я Синякових, яка мала вплив на формування смаків Єрмилова. З п'ятьма сестрами Єрмилов товаришував. До Синякових приїжджали В. Маяковський, Д. Бурлюк, М. Асеев, В. Шкловський, В. Хлебников. Марія Синякова, що стала відомим графіком, опікувалася В. Єрмиловим, він «називав себе її учнем» [82]. Валеріян Поліщук разом з Єрмиловим заснували у Харкові журнал «Авангард» (1928–1929 рр.), що був виразником ідей «виробничого мистецтва» і конструктивізму, відстоював конструктивні засади мистецтва і підпорядковував мистецькі форми потребам пролетаріату. Все було в дусі епохи і суголосне з позиціями В. Гропіуса, викладеними ним у численних публікаціях, що розвивали поняття ідеї і структури Баухауза [83].

Разом з тим ці ідеї нуртували в Європі, вони виявилися на паризькій виставці декоративного мистецтва в 1925 р. і поширювалися перед тим на сторінках журналу «Esprit Nouveau» (1920–1924 рр.), заснованого молодим Ле Корбюзьє, П. Дерме і А. Озенфаном [84]. Вони доходили до Харкова ра-

зом з відомостями, що конструктивістський павільйон К. Мельникова мав великий успіх на згадуваній виставці. Єрмилову на перших порах імпонували теоретичні передумови об'єднання АРМУ з його орієнтацією не на станкові твори з одним творцем, а на колективні методи праці в мистецтві монументальному або виробничому. Він мріяв про створення предметів мистецьки красивих і функціонально необхідних. Функціоналізм, який відстоював Єрмилов, одержав на Заході широке визнання. В Росії він асоціювався з поняттям «продуктивізму» — мистецького забезпечення побутового рівня. Не все було зрозумілим в журналі «Авангард» і не усі його сприймали доброзичливо, як можна судити зі статті В. Родіонова «Спіралізм чи “кізяковий дим”?», що була видрукувана в органі ВУСПП — «Гарті» (1929, № 5). «І Поліщуківі, і його прибічникам відмовлялося в праві на оригінальність (“підприємці «Авангарду» нічого власного й оригінального не мають”, “не машино-малярство, а машиноволодіння — наша мета”), треба нашим конструктивістам навчатися конструктивно... мислити і висловлюватися» [85], а раз так — на кін виносилося звинувачення у буржуазності, ординарності й плагіаті. Реальність ставила митця перед вибором конфронтації або боротьби. І ця боротьба далі велася в ім'я «клясових» інтересів «на ідеологічному фронті», де «в критичних виступах, статтях “незалежно” кваліфікували авангардистську “літературу”» [86] (мистецтво також) як наскрізь ворожу робітничому класові. Для більшої аргументації критиками організовувалися мітинги «пролетарського студентства», фабрикувалися листи з відповідним казяттям і відмежуванням від «Авангарду», що став «зухвалою вихваткою міщанства проти пролетарської культури». Вилазки українських конструктивістів-спіралістів-динамістів були гостро засуджені «радянською суспільністю» в наступальному дусі і тоні тієї драматично складної доби.

Прихильник функціонального мистецтва, В. Єрмилов здійснював численні екзерсиси в галузі поєднання різних матеріалів і фактур, що виявилось не лише в проектуванні, а й в станкових композиціях, у портретах з металу, поєданого з деревом. Його творчість була тісно пов'язана з промисловою естетикою, рекламою. Відомі проекти Єрмилова різного побутового призначення виходили з конструктивних завдань. Як писав один з перших сучасних біографів митця Б. Лобановський, Єрмилова «можна назвати соратником Л. Лисицького і О. Родченка. Разом з ними він брав участь, наприклад, в оформленні радянського павільйону відомої Кельнської виставки

друку в 1928 році» [87]. І все ж творчість Єрмилова до кінця неусвідомлена, його новаторські засади не є належною мірою сприйняті.

Єрмилов пройшов складний шлях випробувань і критики [88]. Так, на Першій виставці АРМУ 1921 р. його твори викликали рішучий супротив. Про це читаємо у В. Коряка: «Тепер — найстрашніша річ — дивоглядні вироби Єрмилова. Публіка звопила:

“Ну чого, наприклад, ця річ зветься «Місячна ніч улітку»? Ніякої ночі нема і взагалі хіба це картина — скло, дерево, мідь, якась присипка...

– Це, бачите, конструктивізм. Ми, сучасні люди, їздимо в англійських автобусах, бачимо дзеркальні шибки вітрин, поліровану блискучу латунь електричної арматури, добре вигембльовані шматочки дерева, нікельовані шрубики, коліщата й ще і чорти батька зна що, одне слово, різні добре припасовані речі...

Але тут лектора хтось спинив:

– Це ж обожнення речей. Фетишизм!

– Ні, це нова поетика доби”» [89].

Й далі, нехтуючи загалом «конструктивізм Єрмилова», офіційний критик кінця 1920-х В. Коряк посилається на авторитет класиків, аби довести, що мистецтво є політичне і повинно служити конкретному класові. Тим самим В. Коряк, заперечуючи В. Єрмилова, виступає проти «Хвильовисто-Зеровського циклізму», тобто прозахідних орієнтацій української культури. Але і в даному питанні про місце і роль авангардизму можлива деяка пом'якшувальність, якщо йдеться про своїх митців, що черпають натхнення на рідній землі. «Ось чому, — пише далі В. Коряк, — Єлева, Падалка та Єрмилов, хоч і як вони, може, кому не до вподоби, а тим є ближчі нам усі, ніж Бабій та Глущенко з Парижа» [90]. Через це конструктивізм Єрмилова для Коряка прийнятний в тому разі, якщо він «впливає на людську свідомість», має утилітарне використання.

Міфологізуючи предметний світ у традиціях конструктивізму, Єрмилов виступав у ролі художника-дизайнера. Створюючи численні рельєфні композиції з різних матеріалів, привертая увагу новизною пластичної форми, сміливістю думки, несподіваним звертанням до технічних можливостей металу, дерева, пластика, тканини. Він пішов вперед з своїм предметним побутом, відкриваючи простір майбутньому поп-арту, але душею був прив'язаний до виробничого мистецтва, що мало своїх ідеологів і практиків в особі

В. Маяковського, О. Родченка, Л. Попової, Л. Лисицького. Мальовані рельєфні композиції художника були позапредметними, неконкретними. У цьому світі він залишався самотнім і незрозумілим довгі роки, намагаючись так само, як К. Малевич, віднайти внутрішні позагравітаційні закони просторової композиції.

Футуристи, що агітували за динамічне мистецтво, створили в Україні досить виразну групу однодумців.

На початку 1990-х рр. ентузіасти з Херсонського краєзнавчого музею (І. Калиниченко), місцевого педагогічного інституту (Г. Бахматова) виступили з ідеєю відродити дух Чернянки — батьківщини Д. Бурлюка, відродити ствержене колись «головою земної кулі» В. Хлебниковим поняття українського авангарду на місцевому традиційному ґрунті «Гілеї великої знакомо мне имя...», яке так образно сформулював «батько футуризму»: «Україна була й залишається моєю батьківщиною. Там лежать кістки моїх предків, вільних козаків, що рубалися задля уславлення сили і свободи. Наше вуличне прізвисько «Писарчуки». Ми були писарями Запорізького Війська» [91].

Міжнародна конференція з авангардного мистецтва в Херсоні (1993 р.) мала своєю метою поширити знання про український авангард — бурлюкізм-футуризм: впорядкування садиби Бурлюків, могили предків, відтворення відповідних авангардових залів і галерей, створення музеїв «Гілеї», футуризму, — одне слово, йшлося про відродження символу, прапора «Гілеї, давньої Гілеї» (Б. Лівшиць), йшлося про пам'ять, пов'язану з виникненням у Чернянці першої футуристичної групи, дякуючи зусиллям Д. Бурлюка, а в інтуїтивному означенні В. Бурлюка мовлене «Чукурюк», що «могло би стати назвою окремого напрямку в живопису і поезії» (Б. Лівшиць) [92]. Але прийшло місце для футуризму...

Найбільш стійким, послідовним і цілеспрямованим на ниві українського футуризму виявився М. Семенко, засновник радикального угруповання «Фламінго» (1919). На початку 1922 р. Семенко публікує в альманасі «Семафор і майбутнє» разом із однодумцями Г. Шкурупієм, Ю. Шпаком, М. Ірчаном, В. Слісаренком, М. Терещенком маніфест панфутуристів.

Приблизно в той же час виступали з маніфестами левіівці, польські футуристи, тобто як течія футуризм набув євроцентристського характеру. Авангардизм замикався в коло незадоволених однодумців. Заява українських панфутуристів про гегемонію метамистецтва означала претензію

на їх гегемонію в системі творчості, вона була черговим викликом проти існуючої тривіальності світу під прикриттям комуністичної ідеології. У цьому відношенні логіка панфутуристів випливала з дадаїстичної пропаганди тотального заперечення мистецтва, насамперед експресіонізму. Німецькі дадаїсти називали себе констркомуністами, вони організували політичні акції, що межували з антимистецтвом. У маніфесті 1919 р., оголошеному Ф. Хюльзенбеком, Р. Хаусманом, Голішеффом під назвою «Чим є дадаїзм і що він шукає в Німеччині?», намічалися пунктири діяння у бік «міжнародного революційного об'єднання усіх творчих інтелектуалістів у світі і на засадах радикального комунізму» [93].

Футуристи шукали спільників і однодумців. Дадаїсти їх влаштовували. Адаже дадаїсти в цьому маніфесті далі виступали за «нешадну боротьбу з усіма напрямками, які подавалися так званими інтелектуальними робітниками... з їх прихованою буржуазністю, боротьбу з експресіонізмом і посткласичною освітою, тим, що було подане «Штурмом», тобто вони прагнули по своєму відобразити реальність, підійти до її відтворення з усіх боків одночасно, ввівши «у вигляді комуністичної державної молитви загального для усіх симультанного вірша» [94]. Ця симультанність якнайбільше пасувала українським футуристам. Мистецькі екзерсиси дадаїстів у цьому плані нагадували перші реді-мейд Марселя Дюшана (його знамениті «Сушарня для пляшок» або «Млинок для шоколаду», обидві 1914; «Велика шибя», 1915–1923), наочно виявляли протест проти мистецтва з інститутом музеїв, маршанів, демонстративно робили виклик прийнятим чинникам художньої організації суспільства. Недарма на «Млинку...» був поміщений такий коментар: «Кожний кавалер сам меле свій шоколад».

Таким чином, антимистецтво на чолі з М. Дюшаном робило перші сміливі кроки, про що пише учасник цього руху Ганс Ріхтер [95]. Швидше підсвідомо, інтуїтивно, аніж завдяки особистому знайомству, навістріч цим рухам М. Семенко простягав свою руку. Він братався з ними, відкриваючи власні «Семафори» епатажу.

Дадаїсти заїмпонували М. Семенкові анархічним поглядом на сучасні реалії, які проголошували «начальне проведення дадаїстської програми на 150 аренах для освічення пролетаріату» і гарантували виконання дадаїстичних догматів, виявляючи абсолютну погорду до міщанського естєблїшменту у вигляді натуралістичного мистецтва чи християнської моралі. Дадаїсти, не-

мовби сіамські близнюки, найбільш пасували українським футуристам, що, поглиблюючи «революцію в мистецтві — панфутуризм», створювали, згідно із маніфестом, «ґрунт для конструкції», тому що «конструкція є метамистецтво», яке є кінцевим результатом, а в перехідний період цю функцію перебрав «панфутуризм — продовження футуризму, мистецтво переходнової доби». М. Семенко з'явився на світ з панфутуризмом, щоб слугувати диктатурі пролетаріату, в галузі образотворчого мистецтва здійснювати диктат; панфутуризм виокремився від численних «ізмів», тому що він є основою усіх сучасних естетичних процесів», і маніфести панфутуризму сповідували універсальне відродження комунізму в умовах нежиттєвості, деградації мистецтва» [96]. М. Семенко включив у поняття мистецтва нову образотворчу форму «поезо-малярство», поруч з такими, як поезо-кіно, чи поезо-музика, які він інтегрував у «Кобзарі» (1924). Він відходив щораз далі від історичного мислення у сферу чистої свідомості. Його досвідом стала потреба передачі руху і симультанності подій. Свого часу Аполлінер експериментував в «Калліграмах», у віршах до каталогу берлінської виставки Робера і Соні Делоне 1913 р. і у вірші на честь М. Шагала «Через Європу», «під його пером симультанні речі ставали чимось на кшталт ліричної кінохроніки у поезії» [97].

Про подібні речі згадує Б. Лівшиць: «Серед малярів у нас знайшовся однорумець в образі Якулова, що незадовго до того приїхав з Парижу, де Делоне перехопив у нього ідею одночасної спільноколірності — ядро симультанне.

Так само, як у живопису, мова йшла про одночасне сприйняття всіх елементів картини, замість послідовного їх сприйняття одного за другим, основним принципом симультаністської поезії було витіснення послідовності одночасністю... Блез Сандрар спільно з дружиною Делоне зробили спробу досягти виняткового ефекту виділення окремих слів при допомозі різнокольорових літер і розмалювання фону (йдеться про рукопис 1913 р. — О. Ф.). Паралельно з ним Гійом Аполлінер друкував свої симультанні поеми, розташовуючи склади і уривки фраз по всій сторінці таким чином, щоб геометричні фігури, утворені безладно розкиданими друкарськими знаками, охоплювалися оком одночасно. Це вже мало відрізнялося від зовнішнього обрису футуристських віршів, які практикували Марінетті і Палацескі» [98].

М. Семенко мав перед собою геніального попередника, і ярмаркова секундова культура для нього не була чужою. Ліричні ідеограми або каліграми

у поезіях «Зарізана голубка і фонтан», «Маленьке авто» Аполлінера складала графічне мереживо, були, на його думку, відповіддю на розвиток техніки, що виявляла, наприклад, зв'язки зображення з текстом у кіно чи фотографії. Візуально системну кінетичну пластику омірював Архипенко. Подібна урбаністично-технократична установка М. Семенка диктувала появу на українському ґрунті «поезо-малярства», що пройшло успішне випробування в журналі «Нова генерація», а також у львівських футуристів. Зрештою «Нова генерація» стала пробою реставрації ідей «Семафору», що, за словами рецензента «Гарту», «не вважаючи на всі його старечі хвороби, в багато разів поступовіший і революційніший за кобеляцького симпатика всіх європейських Європ» [99]. Той самий рецензент далі бере на себе роль охоронця «теми, ідеї», які ігнорує «ціла група “Нової генерації”», скочуючись до формалізму. Жупел диктатури пролетаріату обростав ідеологічними м'язами.

За своє коротке життя «Нова генерація» (1927–1930 рр.) об'єднала докола себе спеціалістів з художньої культури: архітекторів, малярів, сценографів, фотографів, критиків і теоретиків мистецтва. Вона була тісно з'єднана з кращими силами європейського модернізму, публікуючи численні теоретичні матеріали та ілюстрації творів, що служили ключем для розшифрування основних засад модерністичного мистецтва. Досить згадати такі імена, як Г. Аполлінер, Ле Корбюзьє, В. Гропіус, Р. Клер, А. Ньюо, Ж. Касу, Е. Теріад, Е. Людвіг, Г. Арп, Ж. Брак, Х. Грі, А. Матісс, Ж. Метценже, П. Пікассо, щоб збагнути притягальну силу мистецької корпорації європейського нового мистецтва, куди зачисляли українських митців. «Нова генерація» вийшла на орбіту євроцентризму, що притягувала її щораз далі вільнодумством у галузі форми, попри опір, який могли чинити і чинили їй представники інших мистецьких спрямувань, у тому числі АХЧУ, АРМУ. На сторінках «Нової генерації» заяскріло ім'я Малевича.

Низка статей Малевича дозволила йому глибоко і всебічно розкрити різні грані діяльності митця на ниві нового розуміння художньої форми. Бачення Малевича ставило його постать вище від усіх, він залишався лідером супрематизму, стверджуючи, що «мистецтво йде до самоцілі — творчості, до панування над формами натури» [100]. Супрематичні композиції і архітектони Малевича були відчайдушною спробою звільнення від гравітації багатовікового художнього досвіду. Найбільшим доказом такого звільнення стали його творчі спостереження чорного у чорному і білого у білому квадра-

тах. «Нова генерація» шанувала цього лідера, тим більше, що кілька років перед тим ректор Київського художнього інституту І. Врона запросив на викладацьку роботу К. Малевича і В. Татліна. Робилися спроби сформувати у Києві інтелектуальне середовище нового мистецтва. Для Малевича Київ не був чужим містом. Татлін також відчував тут моральну підтримку з боку панфутуристів. Оформлена ним книжка «Зустріч на перехресті» була виконана відповідно до його стильових засад і знайшла чимало прихильників серед творчої інтелігенції Києва.

Асоціація панфутуристів (1921, аспофут) виробила активну систему «метамистецтво — панфутуризм», що включала ряд ефективних елементів:

Фактура – матеріал + Форма +

Фактура – матеріал + Форма +.

У такому вигляді звучала формула панфутуризму, яку проектувалося на основний зріз формотворчості. Таких зрізів, на думку І. Терентьєва («Нова генерація», 1929, № 3), передбачалось кілька: а) нове мистецтво; б) абстракції; в) функціонально-конструкторський. У даному випадку панфутуризм робив ставку на конструктивізм, що на той час став у Європі панівним мистецьким стилем. Але ці екзерсиси мали тільки апіорний характер і це визначало слабкі сторони панфутуризму. Він втягувався з часом у безрезультативну і поглинаючу боротьбу, таку вигідну сталінській ортодоксальній політиці, з театром Л. Курбаса, монументалізмом М. Бойчука, літературною групою М. Хвильового. Треба визнати, що своєю непримиренністю до селянства панфутуристи ставали в ряди його мистецьких погромників, що виділяло ранній етап «Нової генерації» від пізнішого, ознаменованого еkleктизмом і пролетарським доктринерством панфутуристських ідей. Але це було швидше маневром, аніж тактикою, відчайдушна спроба довести свою політичну заангажованість, політичну приналежність до класу переможців, до якого закликала монополія держави на образотворче мистецтво. До «Нової генерації» тяжіли ряд художників. Серед них А. Петрицький, В. Пальмов, О. Богомазов, які в умовах посилюваного тиску канонізованої культурної диктатури шукали найменшу можливість, аби засвідчити свою одностайність з нею. Іншого вибору не було, альтернатива виключалася, але ці художники були чесними у виборі творчості, у пошуках до здійснення своїх формальних завдань.

Творча манера Віктора Пальмова (1888–1929) протягом нетривалого творчого інтенсивного його життя зазнавала динамічних змін від захопленя

експресіонізмом до кубо-футуристичних норм, що давали йому шанс «збагатити поверхню картинної площини низкою нових тональних сполучень» [101]. Він був зв'язаний з лефівцями, але ще на початку 1920-х років С. Третьяков у брошурі про художника, виданій з М. Асеевим у Читі, пророкував йому в душі пролеткультівських традицій еволюцію в бік «виробничника» [102]. Якраз цього не сталося: Пальмов створив свою оригінальну манеру кольоропису, що виявляла багату техніку декоративно окреслених плям. Це засвідчували численні твори («Червоний вершник», «Датчик», «1 Травня», «За владу Рад»). У ранній період творчості проблема динамізму і мінливості форми займала у Пальмова багато місця. Пальмов пережив захоплення кубізмом і безпредметністю. У час загальних пошуків оптимальної виразності малярської площини йому, очевидно, імпонували проекти кольорових конструкцій О. Родченка, що концентрували кольоропис, матерію кольору (1918), виходили з необхідності розсвітлення, роз'яснення кольору, який пов'язаний з овальною формою, хоч від неї і незалежний. Разом з тим і всупереч супрематизму лінії над малярськістю у Родченка Пальмов дбав про футуристичну енергетику кольорової барви, турбувався про її насиченість, інтенсивність, доводячи кольоризм до декоративної театральності.

Вроджений колорист Пальмов постійно дбав про багату палітру на площині полотна, про співзвуччя кольорів у композиції. Це й складає основу його творчої манери. Виставка картин, яку Пальмов разом з Д. Бурлюком організували у Японії, познайомила японців з лівим мистецтвом. Після повернення художники влаштували експозицію з символічною назвою «Футуризм у Японії». Пальмов і в Києві залишався постійним шукачем глибин колоризму, досягаючи реальністю кольорової палітри особливої сили експресії. Сюжетна фабула була для нього тільки приводом, а далі починалася організація кольорового матеріалу, що врешті-решт приводило до чарівного кольоропису.

Творчі проблеми українських малярів з генерації авангарду нерідко випливали із завдань розміщення кольору на площині, його цілості та окремих структур, інтенсивності його звучання, організації в просторі і часі із сполучками малярства і полотна. Ці завдання стояли перед О. Богомазовим, професором станкового малярства Київського художнього інституту. От хоча б «Портрет доньки» з колекції Івакіна, що привертає увагу гармонійною врівноваженістю об'ємів і кольорів. Поєднання гарячих основних цитриново-зе-

лених, вохристих тонів корелює форму півкруглих об'ємів обличчя та альтернативних до нього форм, розташованих по діагоналі лінії ramen. Усе перебуває в русі, знаходиться у динамічній взаємозалежності, кольори вібрують від напруження, світлові потоки проймають тканину загальної площини та її основних елементів, диференційованих кольоровими потоками.

Творчий метод Богомазова тримається на поєднанні частин картини, тих, що видимі, і тих, що приховані, — внутрішнє і зовнішнє в ній поєднані. Рух створюють найрізноманітніші чинники, викликані опором різних елементів. Кольоропотік підсилює дію пластичних мас і динамічних сил. Чи не є ця особливість основною засадою авангардизму, пошуком часового виміру як вартісної категорії?

Погляньмо ще на два портрети доньки: один — у фас з жовтим тлом і зображенням дівчинки в червоній кофті за читанням; другий — у профіль з синім тлом [103]. Основним семантичним компонентом — кольором — Богомазов «зав'язує» методику образності в складний вузол тонально-декоративних взаємин, які «грають» у сольних партіях у певній ритмічній послідовності. Ця кольорова звищена декораційність з особливою силою виявляється в картині О. Богомазова «Пилярі» (1929), вірніше, уже в акварельному ескізі і відповідній акварельній композиції «Правка пил» (1926), які майстер виконав в улюбленій ним Боярці під Києвом [104]. Вже в ескізі намічено основні ритмокольорові структури, що виявляють динаміку площини, підсилену гарячими тонами червоних, жовтих, зелених активних плям. Дія цих плям особливо закріплена в основних партіях композиції, де інтенсивний жовтий домінує, створюючи відповідну емоційну атмосферу, його доповнюють видозміни червоного і насиченої теракоти. Але цього Богомазову замало: він включає в «гру» систему холодних тональних ритмів, від найбільш холодних бузкових до зелених, що межують з синіми, коричневими. Просторові вузли композиції нейтралізуються тональними групами, які вступають між собою в контакти, виокремлюючи активне звучання цитринових мас. Богомазова цікавить малярська площина, що згрупована в певні кольороритми — основні константи образності. Він збурює її усю — від великих тональних вузлів до найменших нюансованих тонованих моментів. Загальна площина приходить у стан активної емоційної дії, в ній усе підпорядковане цій кольоровій грі, — немає значення, що тут зображено, — і все має своє чітке призначення, виконує певну роль у стихії зрушених «з місця» кольорів.

Богомазов у київському мистецькому середовищі сформулював генотип кольороплощини, рух якої здійснювався за допомогою властивих їй внутрішній природі емоційних чинників. Він не сходив з цієї дороги ніколи протягом короткого свого творчого життя, починаючи від сміливих спроб у дусі малярства рубежа століть.

Ми не можемо уникнути думки про авангардні ініціативи у Харкові, пам'ятаючи про формування у цьому місті панорамної цілості прихильників Нового мистецтва, які вже у виставці 1906 р. (харків'яни Є. Агафонов, А. Грот (1880–1965), а також Давид, Володимир, Людмила Бурлюки) перейшли в опозицію до академізму, до Академії мистецтв у Петербурзі, що, на думку Є. Агафопова (1886–1955), пригноблювала усе живе, а також — до передвижництва. Струмись свіжого мистецтва привносили у виставкове життя Харкова Бурлюки, епатуючи полотнами тодішню публіку. Є. Агафонов, передчуваючи наближення нового мистецтва, творчою ініціативою — організацією студії «Голуба лінія», участю у двох харківських виставках творчого об'єднання «Кільце» (1911), зв'язками з «Бубновим валетом» — сприяв зародженню авангардної стилістики. 1913-й рік у Харкові був ознаменований футуристичними, а також кубофутуристичними інфлюенціями, що набули через рік поширення завдяки сестрам Синяковим, чоловікові Надії Синякової Василю Пичеті, молодим В. Єрмилову, Б. Косарєву, а також Б. Гордєєву і В. Хлебникову, який 1916 р. приїхав до Синякових у Красну Поляну.

Творче об'єднання кубофутуристів «Сім», що виникло 1914 р. і заявило про себе двома виставками (1917–1919 рр.), сміливо вийшло на авангардні позиції. Уявлення про його енергетику сьогодні дають каталог першої виставки «Сім» (1917) і альбом «Сім плюс Три» (1918). До складу цієї групи входили напівзабутий у нас польський художник Болеслав Цибіс (1895–1957), декоратори Г. Цапок (1896–1971), В. Бобринський, Б. Косарєв, Мане Кац (1894–1962), О. Гладков, М. Міщенко, М. Калмиков, В. Дяков [105].

Процес проникнення авангардного мистецтва у львівське середовище митців виглядав закономірно і відзначався розмаїттям представлених тут напрямів, що були нерідко альтернативні стосовно один до одного. Знайомство з експресіонізмом, участь молоді у русі формістів, організація П. Ковжуном Гуртка діячів українського мистецтва, навчання в студіях Парижа, у Архипенка в Берліні, симпатії до передових мистецьких рухів Парижа, зокрема співпраця у виставках Salon des Indépendents, організація об'єднання «Артес»

і товариства АНУМ, безпосередні контакти з французькими митцями, приїзд до Львова Марінетті — усе це промовисто свідчить про рішучий прорив у Львові периферійного герметизму, знайомство молоді з авангардними процесами Європи і активну участь цієї молоді у формуванні і популяризації нових пластичних ідей, її наставленні на злуку з новим мистецьким мисленням.

Польські митці співдіяли з українськими. Творча атмосфера була налаштована на сприйняття такого мистецтва, яке конфронтувало зі старим реалізмом і натуралізмом. Велике значення мали контакти з московськими і петроградськими футуристами та конструктивістами. Після приїзду з Москви 1918 р. С. Віткевич організував персональну виставку у Львові; учень К. Малевича — К. Мацкевич — застосовував принципи конструктивізму у львівській сценографії.

Пластика сюрреалізму, підпорядкована на перших порах кінцевій меті поліпшення людського побуту, революційного «звільнення» людини (К. Маркс, А. Рембо), заявила про себе у діях львівського «Артесу» — групи польських митців, що тісно співпрацювали з українськими, насамперед з П. Ковжуном, М. Бутовичем, С. Гординським, а також іншими членами АНУМу. В основному, це була мистецька молодь, що після студій у К. Сіхульського, Т. Рибковського, Р. Братковського чи С. Батовського далі навчалася у Парижі, Берліні, активно еволюціонувала до авангардизму. На молодь справили враження маніфест Бретона, згодом його книжки «Le Surréalisme et la peinture», виставки сюрреалістів в Galérie Pierre, rue Au Sacre du Printemps [106]. Запалювали також гасла інтелектуалістів з групи «Кларте» про новий вільнолюбивий дух, про роль інтелектуалістів в оновленні суспільства і заклики до групування з однодумцями, передусім з митцями, що «в єдиному пориванні повернулися обличчям до загального фронту боротьби». Офіційна пропаганда, преса характеризували цей рух як «лівий», «червоний», «пробільшовицький», не усвідомлюючи того, що настроєність на «мистецьку революцію» лівої інтелігенції у Радянському Союзі йшла всупереч з канонічною установкою ідеологізованого суспільства на натуралістично-академічне мистецтво в дусі соціалістичного параду. Й це була, зрештою, трагедія новаторів в усій Східній Європі, що симпатизувала революції в Петрограді.

Твори Маргаріт і Романа Сельських, активних організаторів і членів «Артесу» — пейзажі-мрії, портрети-сни — несли в собі елементи рухів, підпорядкованих логіці внутрішнього розпорядку. Впливи Academie Moderne, пуризму,

абстрактного конструктивізму Леже та Озенфана, зрештою показані на виставці весною 1927 р. — вони, на думку критиків, несли в собі прагнення авторів до синтезу і спрощення. Школа Леже навчила львів'ян дисциплінувати форму, вони готували для себе рецепти широкого трактування предмету і постаті.

Сюрреалістичні медитації спостерігаємо у морських пейзажах Р. Сельського періоду 1930–1932 рр., а також у серії «Інтер'єри», що зображувала стерильні приміщення з відчиненими дверима і за ними перспективу анфілад, віддалені затінені плани. Свідоме апелювання до спрощення форми, лінії, впливи наївного малярства відчутні в поетично-ліричних жіночих портретах, актах, натюрмортах М. Сельської. Популярна серед сюрреалістів техніка колажу відкривала перед Сельськими перспективу збагачення виражальних засобів.

Сюрреалістичні витoki простежуються у творах малознаного українського маляра Володимира Ласовського. Виразниками нових настроїв були львів'яни С. Тесейр, М. Влодарський, Є. Яніш, О. Ган, А. Ліль, Р. Тирович, що сформулювали власним прикладом середовище піонерів на мистецькому ґрунті Львова. В атмосфері спільних пошуків і прагнень до одної мети вони випромінювали небачені тут мистецькі цінності, що конденсували заряди модернізму.

Значний вплив на еволюцію української графіки мав П. Ковжун, який створював аналогії «поезо-малярства» і «специфічні ніби монтажі, виконані тушем або аквареллю, що склалися з прямокутників, кіл, хвилюючих ліній, літер і людських постатей, що нагадували конструктивістські коллажі» [107]. Художник мав великі здобутки в розвитку ужиткової графіки, ілюстрації й оформлення. Не випадковим є його оформлення обкладинки журналу «Нова генерація» М. Семенка.

Велику роль у справі розповсюдження ідей модернізму та здійснення контактів на європейському рівні відіграв АНУМ. Його учасниками були львівські митці, художники з Радянської України і ті, що мешкали в Парижі: А. Петрицький, В. Седляр, М. Глущенко, О. Грищенко та інші. Активну участь у роботі АНУМу брав невтомний П. Ковжун, а також Р. Сельський. Виходив під егідою АНУМу журнал «Мистецтво». Організація виставок, яку здійснювала асоціація, мала метою об'єднувати митців різних країн. Показовою у цьому відношенні була Перша виставка, організована в Українському національному музеї у Львові із львівської сторони І. Свенціцьким, С. Гор-

динським та П. Ковжуном, із паризької — Ш. Бляном, Д. Северіні, В. Перебийносом і О. Лагутенком. У каталозі С. Гординський зазначив, що метою виставки було зібрати насамперед твори чужинних митців, що належать до того самого покоління і що змагаються з тими самими проблемами. Уважний глядач запримітить, що їх мистецтво є вже висловом деякої стабілізації, вже більш інтелектуального як інтуїтивного використання пластичних можливостей, в яких іде намагання до рівночасної розв'язки усіх шістьох головних проблем малярства: форми, ритму, композиції, руху, простору й світла» [108]. Участь в експозиції провідних європейських, у тому числі французьких, італійських і бельгійських митців, зокрема Л. Тернера, М. Шагала, Фужіти, Р. Удо, П. Пікассо, М. Громера, О. Цадкіна, Р. Дюфі, Л. Северіні, що репрезентували різні мистецькі течії й стилі, загалом була виявом координації авангардистських зусиль на інтеграцію мистецької діяльності саме на українському терені. Відзначалося, однак, що виставці бракувало «крайньої мистецької лівизни», тобто властивої для авангардизму наступальності, хоча були твори, що репрезентували конструктивізм чи «сюрреалістичні деформації» [109]. У практиці АНУМу увага до «свободи пошуків» ставилася на чільне місце, і ця свобода вибору стилю, манери впливала з потреби тісних мистецьких взаємин, які, зрештою, сприяли ґрунтовнішому засвоєнню позицій європейського авангарду в Україні. Через АНУМ наше мистецтво сміливо входило в загальноєвропейський мистецький дім.

Виняткове місце у розвитку авангарду займає українська сценографія 1920-х років. Її рівень не лише відповідає еталонам світового мистецтва, а й вивершує його вартісні орієнтації, дає ключ для розуміння мистецьких пошуків і знахідок у світових масштабах. Вони пов'язані з добою великих змін кубізму, футуризму, експресіонізму, конструктивізму — експерименту в усіх сферах духу. Обдарування В. Меллера, М. Андрієнка-Нечитайла, А. Петрицького, О. Хвостенка-Хвостова виходило поза межі звичної художньої однозначності у бік багатомірної лексики, яка синтезувала поняття руху, форми і стимулювала уроки сприйняття. Українські сценографи були і зачинателями художніх рухів, і продовжувачами цих змін, в їх особі маємо людей національного авангардизму, що не відгороджувався від загальнолюдських мистецьких течій і напрямів, а прилучався до кращих завоювань експресіонізму, футуризму, кубізму, конструктивізму, сприяв розвитку загальних тенденцій лівого мистецтва.

Українська сценографія виявила глибинні знання «дієвої стихії театру» [110] (Д. Таїров), у сфері її постійної уваги знаходилися проблеми його оновлення, що випливало з настанов про достатню реалізацію сценічного простору.

Дослідниця українського театру 1920-х років Н. Корнієнко справедливо підкреслила: «20-ті роки були добою великих змін і пошуків, добою експерименту в усіх сферах духу. І театр не складав винятку. Могутні почуття, експресія думки, жага нових відкриттів набирали на театрі конструктивних і масштабних художніх форм. Вільне конструювання заявляє про себе то обширом і гостротою публіцистики (О. Хвостенко-Хвостов “Містерія-буфф” за В. Маяковським, 1921), то осмисленою на новий кшталт карнавальною розкутістю українського бароко (А. Петрицький “Тарас Бульба”, 1919), то новим синтезом графіки, геометрії та елементів того, що згодом назвуть “дизайном” (експресіоністична серія вистав за Г. Кайзером та Е. Толлером)... нагадаймо також імена таких майстрів сцени, як І. Бурячок, М. Драк, К. Єлева, О. Екстер, І. Рабінович, Б. Косарєв...» [111].

І все ж А. Петрицького не просто вважали зіркою першої величини в сценографії. Він був тим майстром, що в усіх галузях образотворчого мистецтва відстоював справу оновлення художньої форми. З'єднаний з авангардними рухами України, він захоплювався кубізмом і футуризмом, що засвідчили його станкові картини, графічні зображення українських літераторів, музикантів, режисерів, оформлення мистецько-літературних журналів. Як сценограф Петрицький боровся за оновлення сценічного простору, його ескізи костюмів до балету «Нур і Анітра», опери «Тарас Бульба», оформлення вистав «Цар Едіп», «Тартюф», «Камінний господар», «Князь Ігор» були по-справжньому новаторські. Видання «Театральних стрій» Петрицького одержало світове визнання, було включене до арсеналу педагогічної методи в академії Ф. Леже. І те, що Л. Курбас для Молодого українського театру взяв 1918 р. сценографом А. Петрицького, могло означати одне: режисер шукав однодумця, він лічив на цю творчу співдружність «лівих молодих поетичних сил», йому потрібний був «художник-новатор» [112]. Петрицький, так само, як Курбас, робив ставку на нове, творче мислення в мистецькому оформленні вистави і йшов на сміливе розв'язання сценічного простору. Один став реформатором української сцени, наблизивши її до рівня світових мистецьких обширів, другий сміливо розвивав ідеї

авангардової сценографії. Вони розуміли один одного, і Курбас шанував новаторські починання молодого колеги: «...справжню революцію зробив Молодий театр, що мав у числі своїх працівників Анатолія Петрицького, одного з найкращих майстрів костюма і театрального оформлення сьогодні. Його мистецтво пройшло в Молодому театрі через усі етапи формальної революції, характерні для цього періоду. І хоч з властивою пристрасстю він зберігає свою індивідуальну фізіономію колориста і реаліста, йому, як показали його останні праці в театрі, не чужий і принцип конструктивізму...» [113].

Костюми А. Петрицького до балетів «Нур і Анітра», «Корсар», опер «Тарас Бульба», «Сорочинський ярмарок», вистав «Камінний господар», «Вій» були свіжим сценічним словом, вони поєднували яскраві плями, сміливі форми і експресивні лінії, мали доповнювати загальну атмосферу оформлення, що здійснювалася, або, навпаки, служили основою художньої ситуації сцени. Художник почав впевнено використовувати надбання конструктивізму. Новаторські пошуки Петрицького здійснювалися в контексті сміливих стильових пошуків російської і європейської сценографії.

Характеризуючи авангардистські устремління А. Петрицького, Л. Курбас при аналізі сучасного етапу стану українського театру високо відзначається також про Вадима Меллера, який займає особливе місце в «галузі матеріального оформлення» і «реалізував на сцені театру “Березіль” усі ті етапи формально-експериментального процесу, які проробили одночасно всі європейські країни» [114]. Він був плідним і обдарованим сценографом, який з 1922 р. працював головним художником «Березоля», був керівником його макетної майстерні, автором декорацій для фільмів Одеської кінофабрики. Як згадував В. Меллер, йшлося тоді про повне взаєморозуміння діяльності режисера і художника, «...треба було знайти нові засоби театрального дійства для кожного спектаклю, тому режисер і художник шукали ново, не канонізуючи знайдене, праця художника переплітається з працею режисера, тому цей простір сцени одержав новий сенс, нову функцію» [115]. Меллер був обізнаний з досягненнями світового театру, репрезентуючи в своїх працях його сміливі новаторські прийоми. Особливо це відчувалося в постановках вистав Л. Курбаса «Газ», «Джаммі Хіггінс», «Макбет», «Алло, на хвилі 477», «97», де В. Меллер майстерно довів мистецькі можливості опанування просторовості. Меллер також поділяв «погляди конструктивістів у галузі театральньо-декораційного мистецтва», в дусі епохи він називав себе

не сценографом, а конструктором, що творив сценічні конструкції, які підпорядковував «вирішенню простору» [116]. Меллер цілковито поділяв думку Л. Курбаса про принцип «перетворення», що формулював інтуїтивну основу сприйняття глядача. Це була оригінальна знахідка української сценографії 1920-х років.

У важливому ряді авангардових традицій, окреслених впливами європейської культури початку ХХ ст., перебувала творчість призабутого у нас М. Андрієнка-Нечитайла (1894–1982), українського митця надзвичайно широкого творчого діапазону [117]. Театри Парижа, Лондона, Відня, Нью-Йорка, а перед тим Бухареста, Праги знали цього митця. Він захоплювався реформаціями нового мистецтва в Петербурзі, де навчався і де брав участь у виставках «Діячів мистецтва» і «Сучасного малярства». У Бухаресті виконав декорації для балету Королівської опери «Мільйони арлекіна» (1921). Оформлення сцени, костюми — усе було позначене новим мистецьким духом, овіяне сміливим експериментом у галузі сценічного простору, форми і кольору. Пошуки адекватної лексики, що відповідали проблемам розв'язання просторовості, нова стилістика виявилися в численних оформленнях вистав різних театрів Праги, починаючи від головного національного і закінчуючи німецькою сценою, Ставовським Дівадлом, Російським камерним театром, його постановки «Яна Гуса», опер Єнгеміда, «Дворянського гнізда», «Недоросля», «Павла І», «Царя Федора Іоановича» мали виразно авангардний характер, знаходилися на одній лінії розвою європейської сценографії. 1924 р. молодий митець приїхав до Парижа, де одразу здобув визнання за декорації в театрах «Одеон» і «Л'ярк ан сіль», близько зійшовся з українськими емігрантсько-мистецькими силами, такими митцями, як О. Грищенко, В. Пєребийніс, В. Хмелюк, С. Левицька. На початку 1930-х років львівська Асоціація незалежних українських митців підготувала невеличку монографію про М. Андрієнка, в якій чимало уваги приділялося його авангардним творчим амбіціям. В. Січинський відзначав, що М. Андрієнкові імпресіонізм «дав прозору гармонію барв, футуризм — потенцію творення, кубізм — упорядкованого просторового думання, пуризм — ясність позитивізму. Не поминули надаремне також інші здобутки: активність і психологічна насиченість експресіонізму, радість і вільність творення сюрреалістів і прозорість ритму супрематистів» [118]. Одне слово, стиль М. Андрієнка перебував у процесі постійного оновлення, зазнаючи впливів характерних на той час мистецьких

манер і течій. В українському мистецькому середовищі Парижа, яке на період 1929 р. налічувало 40 художників, він був одним з найбільш шанованих авторитетів періоду еміграції 1920-х років. Цей авторитет не знижувався протягом десятиріч — до самої смерті видатного майстра (1982) [119].

Не можна поминути малярську творчість Михайла Андрієнка, який своє свідоме життя пов'язав з Парижем, вийшовши впевненим кроком на передові позиції авангардового мистецтва Європи. Усі стильові відміни — кубізм, конструктивізм, сюрреалізм — він пройшов етап за етапом, інтерпретуючи їх з властивою йому ретельністю й належним малярським тактом. Кубо-футуристичні захоплення полонили молодого митця під час навчання в Петербурзі. Він пережив ці захоплення в Херсоні і далі у Парижі, працюючи в галузі чистої, майже пуристичної форми. Як слушно зауважив його добрий знайомий, відомий колекціонер В. Попович, «чиста гармонія, невимушена і вільна рівновага композиції як у рисунку, так і в кольорах, характерні для цих творів. У них видно дуже сильний ритм геометричних фігур» [120]. Трансформуючи буття фігур у різні поєднання і заповнюючи площину рівномірно розкладеними елементами, він досягав цим лаконічної простоти і чистоти розв'язання простору. Різко геометричні форми перетинали заокруглені еліпсоподібні поєднання, що мали характер спіралі і привносили у спокійну атмосферу площини повів динамізму. Своїм творам, виконаним протягом 1920-х років, він давав узагальнені назви типу «Конструкція», «Композиція». Особливої ясності досягав М. Андрієнко в кольорових сполученнях, що мали стабілізувати переходи форм з однієї площини до іншої. М. Андрієнко вживав спокійні тональні поєднання без контрастової напруги і динамізму, в загальних конструктивних проєкціях він залишався прихильником гармонії.

Типовий прихильник кубістичних композицій, він охоче застосовував методику колажу, яку не залишав пізніше, через кілька десятиліть в сюрреалістичних та абстрактних просторових комбінаціях.

У 1930-ті рр. митець пережив період, позначений впливами «сюрреалістичної організації фігуративних елементів: музичних інструментів, мушлів, уламків каменів, пеньків, гілок у незвичних формах, поєднаннях архітектурних елементів (барельєфів, уламків колон, фризів...)» [121]. Згадаймо твори цього періоду «Натюрморт з маятником» (1931), «Натюрморт з рукавицею» (1931), «Голуб у вікні» (1932), «Профіль на березі моря» (1933) — відчуємо типові для цього стилю майже натуралістичні форми, скомбіновані у певні візії, ненату-

ральні поєднання, що викликають подив [122]. Від сюрреалізму М. Андрієнко перейшов до неореалізму 1940-х років. На кожному етапі своєї творчості він залишався великим і мудрим прихильником пуританської форми, що відповідала способу його мислення й створювала відповідний лад у житті.

З плеяди одержимих інноваційною образністю вирізняються Павло Ковжун, який своєю присутністю на початку 1920-х рр. оживив мистецьке середовище Львова, де згодом став одним з найцікавіших репрезентантів у графіці, і Микола Бутович, що на довгі роки затримався у Празі.

Можна беззастережно прийняти багатозначне твердження, що Бутович належить до числа найбільш оригінальних авангардистів, починаючи з 1920-х рр. доби навчання в Берліні і Лейпцигу, впродовж пражського періоду 1930-х рр., у німецькій «дівівський» період, коли народилися версії «Втечі трьох братів з Озова», аж по п'ятдесяті роки, проведені в околицях Нью-Йорка. Своєю творчістю, замилуваною в примітивізуєчий архаїчний і фольклорний світ, Бутович дав можливість відчути струмінь позачасових уявлень, зроджених фантазією, міфами, легендами і помножених на наївні повір'я в світ, відокремлений від реального. Уже в дереворитах «Українські духи» (1924) художник сягнув зором гофманівської містерії, означивши модерне тлумачення природи фольклорного. У численних ілюстраціях на казкові теми Бутович використовує кубістичні засоби, легко і охоче вдається до техніки колажування, змішує поняття лінійна перспектива у формах, що творять новий простір. Так само легко конструював новий простір у дереворитах, що були присвячені закарпатським легендам.

Переконливими інноваційними мотиваціями був позначений живопис Бутовича, де авангардовий дух мав сильне опертя на композиціях, що підносили міфологічне до рівня знакового, що зводили історичні легенди, факти до висоти позачасового архетипу. Справжнім реформатором постає Бутович у своїй маргінальній грі з народною спадщиною, яка висунула його у ранг авангардової стратегії.

Думаючи про сенс історичної призначеності українського мистецтва, яке події 1917-го, а згодом поразки у визвольних змаганнях 1918–1920 рр. роз'єднало на українське мистецтво материкове і те, яке існувало, ствердило мистецькі вартості в умовах еміграції, ми виділяємо могутній потік митців, що творили у 1920–1930-х рр. у Празі. Тут українське мистецтво знайшло поживний ґрунт для розвитку та самоідентифікації, вийшло на

шлях повної реалізації образів. Цей феномен виробив могутній енерготворчий продукт «Українську празьку мистецьку школу», що за своїми якісними характеристиками подібний до понять «Українська паризька школа», «Українська краківська і варшавська школи».

Празька Академія мистецтв, Художньо-промислова школа, Українська студія пластичного мистецтва (1923–1952 рр.) були тими закладами, де колишні вояки, що боролися проти більшовиків, емігранти з усієї України мали змогу втолити мистецьку спрагу. Не випадково по дорозі з Парижа 1927 р. до Праги завернув М. Бойчук разом з однодумцями Тараном і Седляром.

У світлі українських авангардових традицій виопуклюється неокубістичними новаціями творчість Івана Кульця (1880–1952), професора малярства, якому судилося прожити зі Студією пластичного мистецтва від першого до останнього дня усі 29 років її історії. Як свідчить Оксана Пеленська, «значною мірою саме завдяки старанням І. Кульця в 1993 р. вдалося врятувати Студію (щорічно в середньому тут вчилися понад 30 учнів — О. Ф.) від закриття, перетворивши її в приватну Українську академію» [123]. А стосовно педагогічного методу дослідниця посилається на думку чеської дослідниці Мілени Славіцької: «образотворча концепція Кульця свідчить, що в її формуванні виразну роль грав інтелект, теоретизуюча увага, в усякому разі більша, ніж безпосереднє малярське чуття і темперамент» [124]. Модерна культура українського пражанина (твори художника зберігаються у Празі — 10 творів, переважно — у Свидницькій галереї ім. Д. Милого) резонувала в унісон з модерною пластикою краківських формістів (З. Пронашко, Т. Чижевський, Я. Гриньковський, Т. Готліб), якщо не самого вчителя Кульця по Краківській академії мистецтв Ю. Панькевича (інші педагоги з академії Я. Станіславський, В. Вейс). Мистецький рід Кульця, як і самого Панькевича, сягав модерних новацій представників «Ecole de Paris». Отже, за свідченням С. Славінської (у каталозі, який підготували разом Празька національна галерея і музей у Свиднику 1980 р. з обмеженим накладом у 600 примірників) художник не малював багато, а в його творчому процесі велику роль відігравали «інтелект, теоретична увага», колір клав площинно з активним використанням контурних ліній. У каталозі зазначено, що Кулець постійно експериментував, шукав нові стильові засоби вираження, а також у самій техніці малювання. У 1930-х рр. він, наприклад, створив новий вид олійних фарб, що їх виробляла фірма «Ріхард Тяпал» у Празі (Тяпал був одним з його учнів).

Вперше на постать Івана Кульця — митця і педагога — звернула погляд Мирослава Мудрак, де, зокрема, вона зупиняється на визначені мистецького кредо пражанина: «Підхід Кулеця до мистецтва стає зрозумілішим, якщо придивитися до його методу викладання в Українській академії. Згідно з його системою п'яти пунктів, образ — це, насамперед, форма; по-друге, він зумовлений характером колориту та вмінням комбінувати різні кольори; по-третє, це простір — низка площин від однієї до десяти і назад; далєбі, це тон, тобто цілісність усього має бути такою ж гармонійною, як звук; нарешті, це техніка, процес, під час якого митець не повинен надто багато теоретизувати, а має здійснювати своє ремесло всіма жестами торкання-дряпання, накладанням фарби, рухом» [125].

Іван Кулець був тісно пов'язаний з українським мистецьким середовищем Праги — і не далі. Він був незнаний для Києва. І колишній пражанин Василь Касіян розумів: ще не прийшов той час, аби популяризувати в Радянській Україні речника празького авангарду. Сам Кулець, цілковито відданий педагогічній мистецькій діяльності, не робив жодних спроб, аби подати руку до Галичини, звідки походив: його вистачало для Праги, з якою зріднився. Він аж ніяк не прагнув рекламувати свої новаторські пошуки. Творив у душі модерних наставлень, яких на той час у Празі не бракувало — творчі об'єднання «Деветсіл», «Твердошії» які, не виключено, підігрівалися новаціями Парижа, Берліна. Велику місію ствердження модернізму на чеському ґрунті виконала виставка французького малярства від доби романтизму до модернізму, що 1923 р. познайомила пражан з творами Пікассо, Матісса, Дерена, Дюфі, Озенфана, а також Ван-Гога, Гогена, Сезанна. На той час Кулець був автором ряду творів, де парабола його творчих уподобань не вмщувалася в якийсь норматив-символізм, кубізм, конструктивізм, і це видно на прикладі ряду композицій («Гільйотина», «Інфантерія», «Лідійська жінка», «Утоплена», «Воїн», «Війна», «Страхіття», «Христос»). Це був критичний період для його покоління, де мрії й радощі поєднувалися зі смутком і розпачем, де відгомін недавньої війни ятрив рани, і це було типове для багатьох чеських митців повоєнного двадцятиріччя. Можливо, твори Кремлічки, Кубішти, Гутфройнда, інших митців, що сприйняли ідеї експресіонізму, кубізму, припали Кульцю найбільше, адже він ніколи не був байдужий до конструкції та форми.

Підхід Кульця до мистецтва виявився у творах, де його симпатії до авангарду були зреалізовані в спосіб, що узгоджував точки відношення фор-

ми і конструкції, кольору, лінії, композиції з безумовним виділенням об'єкта зображення («П'єро», «Русалка», «Натюрморт», «Троянди у вазі», «Повернення із шинку», «Голова»). Кулець полюбляв малюнок олівцем, але в душі кубістичних наставлень використовував колаж, а в рельєфах поєднував дерево з металом, симпатизуючи при тім можливості створення розмаїтих фактурних структур. Малюнки художника олівцем, тушшю, в комбінованій техніці, як-от «Чорні рукавиці», «Боротьба», «Негритянка», «Жінка в синьому» видають його наміри до створення конструкції форми, за якою проглядають сезаннівські погляди про місце кулі, кола, циліндра.

Іван Кулець — далеко не розгадана мистецька постать, видатний педагог і видатний адоратор модернізму в українському мистецтві ХХ століття. Празька школа породила суцвіття славетних імен, усі дороги зі Сходу, а частково й зі Заходу вели до обітваної Праги, за гумористичним висловом найбільшого «козака-характерника» в українській модерній графіці, та й малярстві також Миколи Бутовича, з його нью-йоркської 1956 р. «Автобіографії»: «Я переїхав на постійний побут до чеської “золотої” Праги. У ті часи Прага була нашим еміграційним осередком. Тут був видавничий рух, були й можливості, менше-більше, унормованого заробітку...» [126].

Наприкінці 1920-х авангард в Україні, що взурував кращі традиції Сходу і Заходу і нерідко прокладав передові його форпости, у своєму розвитку був насильно припинений. Універсальна політизація художніх явищ, фактів і мистецтва в цілому, діяльність ідеологізованої профспілки Рабмису, що скерувала мистецький процес у ложе політизованого конформізму, звуження мистецької ініціативи об'єднань України перед 1932-м р. до єдиної платформи соціалістичного реалізму — політичного салону диктаторської системи, відкрили «зелене світло» для нової організації, відповідної новому духові структури — всеукраїнської федерації радянських художників — і створювали широкий плацдарм для рішучої боротьби з формалістичними, тобто (читалося так!) буржуазно-націоналістичними напрямками в художній культурі. Уже в середині 1920-х рр. войовнича критика безапеляційно заявляла, тривожно калатаючи в дзвони пролетарської пильності: «Формалізм — річ цілком не байдужа, але не тим, чим хоче пролетарська влада... Нині формалізмом, “безідейністю” може захопитися тільки ворог революції» [127]. У пресі цькували слова «формалізм», «декадентство», «чисте мистецтво». Той самий автор В. Коряк з саркастичною посмішкою констатував, що

після 1917 р. «нація українська почала жити повним життям і вже може дозволити собі розкіш чистого мистецтва, ба навіть вибрики футуризму мають, зрештою, випробування в культурі великого міста. Хоч воно у Києві нібито стримить один-однісенький димарь на Подолі — млин Бродського, а втім, хто його знає, може воно й справді без хвутуризму не можна» [128]. Оце іронічне «хвутуризму» замість «футуризму» — еталон ставлення, оцінки, розуміння складних мистецьких процесів.

Постанова партії «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932 р.) поклала у великій Україні не тільки край протиборству між окремими творчими групами, а й вбила важкий ідеологічний клин у затихаюче, але живе тіло українського мистецького авангарду. Йому залишалася одна доля — доля Агасфера — вигнанця, засланою у підпілля художніх майстерень, — чекати і сподіватись! Лише ті українські художники, що опинилися на Заході, або наприкінці 1920-х — на початку 1930-х зі Львова прямували до західних мистецьких центрів, мали змогу спокійно займатися предметом професійних зацікавлень, вивчали і творили класичний авангард. Не випадково 1934 р. у Львові з'явилися дві невеличкі книжки В. Січинського про Михайла Андрієнка і П. Ковжуна про Олексу Грищенка. Про Грищенка, зокрема, Ковжун писав: «Образи Грищенка атакують глядача, накидають йому свою волю й спосіб прийняття безпосередньо й певно <...> Грищенко дає цілість мистецьких вражень, а не шукає самоодіальності у частинках <...> через чуття саме бачить образ» [129]. І Андрієнко, і Грищенко стали речниками українського авангарду на паризькому ґрунті.

Уже з 1950-х рр., коли в США, а потім у Франції набуло поширення малярство майстрів тихоокеанської школи, коли Дж. Поллок, його послідовники створили гарячу абстракцію, коли абстрактна експресія мала таких проводирів, як А. Ґоркі, М. Ротко, А. Ґотліт, В. Безіот, Р. Мотернел, Г. Гауфман, Т. Стемос, коли світові презентації живопису визначали італійці А. Буррі, Ф. Ассото, іспанець А. Тапі, французи Н. де Сталь, Ж. Дюбюффе, Ж. Фотріє «détructeur-créateur», творець інформелю М. Тапі, — тоді з середини 50-х рр. Михайло Андрієнко відвернувся від паризького постімпресіонізму і пройшов активний етап захоплення геометричною абстракцією з неоконструктивістськими симпатіями. І цей період, що був частково висвітлений В. Поповичем, тривав досить довго — від 1956 до 1974-го року [130]. На думку Поповича, інтелектуальний творчий принцип Андрієнка «не мав у цій

ділянци ні попередників, ні навіть наслідувачів», такими творчими дослідками «Андрієнко вніс особистий внесок до здобутків світового мистецтва». А вже в цей час, у 1970–1980-ті рр. почали активно творити емоційну абстракцію українські художники іншої, нью-йоркської школи.

Авангардовий досвід, який нерідко балансував на рівні досить ризикованому, вивів творчу думку з натуралістичної утопії і привніс у мистецтво логічний порядок і, не меншою мірою, ірраціональну чуттєвість. В Україні авангард був історично приречений, його змусили поступитися місцем перед стандартами соцреалістичної стихії. Авангард зійшов зі сцени, але в одних умовах він пішов у запілля, а за інших ще довгі роки випромінював енергію емоційного ентузіазму або раціональної витримки.

Модель українського авангарду пройшла випробування часом, стала феноменом в історії мистецтва і здобула належне їй місце в світовому мистецтві історичної епохи ХХ століття.

1. Див.: *Marcadé V. Art l'Ukraine*. — Geneve, 1900. — P. 176–191.
2. Типовий приклад. Див.: *Сверьохин Д., Лейксинд О.* Художники русской эмиграции (1917–1941). — СПб, 1994. — С. 588.
3. *Avantgarde L'Ukraine*. — München, 1993. — S. 41–49.
4. *L'Art en Ukraine*. — Toulouse, 1993. — P. 21.
5. Вивченням українського авангардизму наприкінці 1960-х рр. почали займатися окремі дослідники, з-поміж них Д. Горбачов. Його перу належить чимало статей про українських авангардистів. 1900 р. він разом з А. Ковальською був одним з перших організаторів виставки «Український авангард. 1910–1930» у Загребі (Югославія. 16.02.1990–24.02.1990). До цієї події Музей сучасного мистецтва у Загребі видав каталог «Ukrajinska avangarda 1910–1930». (Zagreb, 1990. — 231 S.). Серед його авторів — дослідники українського авангарду Д. Горбачов, Я. Мудрак, В. Маркаде. Д. Горбачов був також організатором виставки творів авангарду в Тулузі 1993 р., де було випущено ілюстрований каталог. 2005 р. Д. Горбачов і О. Папета видали збірник теоретичних праць, мемуарів і публіцистику багатьох художників під назвою «Українські авангардисти як теоретики і публіцисти», що засвідчують зв'язок авангардистів з українською архаїчною культурою, зокрема О. Архипенка, К. Малевича, О. Екстер, В. Кандинського, Д. Бурлюка. Українським авангардом займаються І. Диченко — відомий київський колекціонер, автор багатьох публікацій з цієї проблеми, — та Олена Кашуба — науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України.

6. *Janaszák-Ivanickowa H.* Awangarda Literacka w krajach zachodniosłowiańskich // *Z polskich studiów slawistycznych*. — Ser. VII. — Warszawa, 1988. — S. 85.
7. *Смирнов А.* Год Малевича // *Наше наследие*. — 1989. — № 2. — С. 113.
8. *Dobrowolski T.* Nowoczesne malarstwo polskie. — Wrocław—Kraków, 1960. — Т. 2. — S. 204.
9. Салон 1910–1911. Международная художественная выставка: Устроитель В. Издебский. — Одесса, [1911]. — С. 4; *L'aventur de l'Art au XX siecle*. — Paris, 1988. На с. 115 помилково Издебський фігурує як Издебський.
10. *Кандинский В.* Содержание и форма / Салон 2: Международная художественная выставка: 1910–1911; Устроитель В. Издебский. — Одесса, б. г. Див. *Луцик З.* Одесские «Салоны Издебского» и их создатели. — Одесса, 2005. — С. 352. Дослідник справедливо пише: «До образу Издебського, його мандрівного життя, одеських Салонів ще не раз будуть звертатися. Не усі твори, що були в Салонах, атрибутовані, доля багатьох невідома, деякі знаходяться то в Петербурзі, то в Москві, то на аукціонах».
11. Весенняя выставка картин. — Одесса, 1914. — С. 10–12.
12. *Ковтун П.* «Победа над солнцем» — начало супрематизма // *Наше наследие*. — 1989. — № 2. — С. 123.
13. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. — Л., 1933. — С. 17.
14. Див.: *Богомазов О.* Живопис та елементи // *Наука і культура*. — К., 1989. — С. 464–465.
15. «Названа Геродотом “Великою Гілеєю” стародавня скіфослов'янська земля вражала приїжджих своєю історією, красою українського ландшафту, сприяла роздумам, творчому самовияву. Цікаво, що група футуристів, яка виникла 1910 р., дала своїй співдружності назву “Гілея”. Про це згадує Бенедикт Лівшиць, який приїздив до Чернянки і назвав “Гілеєю” одну із глав своїх спогадів». — Цит. за: *Беляєва С.* Чорна долина і російський футуризм // *Слово і час*. — 1991. — № 8. — С. 69.
16. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. — Нью-Йорк, 1967. — С. 138–139.
17. *Apollinaire G.* Les peintres cubistes. — Paris, 1980. — P. 237; див. також: *Apollinaire G.* Chronique d'art. 1902–1918. — Paris, 1960. — P. 623.
18. *Маркаде В.* Українське мистецтво ХХ століття і Західна Європа // *Всесвіт*. — 1990. — № 7. — С. 174. Валентина Маркаде наводить лист Архипенка до Марінетті у книзі «Art l'Ukraine» (Geneve, 1990, p. 181–182).
19. Див.: *Ваžук А.* Wstęп // *Apollinaire. Poezie wybrane*. — 1968. — S. 8. Див. також: *Grabska E.* Apollinaire i teoretycy kubizmu w latach. 1908–1918. — Warszawa, 1966. — S. 294.
20. *Маркаде В.* Українське мистецтво ХХ століття... — С. 169.

21. *Колесников М.* Александра Экстер от импрессионизма к конструктивизму. — М., 1988. — С. 7.
22. *Горбачов Д.* Всесвіт Малевича з центром у Києві // Україна. — 1988. — № 29. — С. 11.
23. Див. докладніше: *Горбачов Д.* Олександра Екстер у Києві і в Парижі // Всесвіт. — 1988. — № 10. — С. 172; *Утевська П., Горбачов Д.* Сюжети з українського кубофутуризму // Вітчизна. — 1988. — № 9. — С. 204–205.
24. *Billy A.* Apollinaire vivant. — Paris, 1923. — P. 40–45.
25. Див.: Москва–Париж. 1900–1930. — М., 1981. — С. 56.
26. Український національний музей України.
27. Див.: *Apollinaire G.* Kubiści. — Kraków, 1967. — S. 118; *Grabska E.* Названа праця. — S. 294. У відомому каталозі «Москва–Париж» відзначено, що у 1908–1909 рр. Париж приймає чотирьох скульпторів — Архипенка, Цадкіна, Коненкова, Булаковського, серед них найталановитіший Архипенко, «багато вчиться, багато досягає». Див.: Москва–Париж. — С. 58.
28. *Безручко-Росс О.* Роля Архипенка в мистецтві ХХ століття // Нотатки з мистецтва. — Філадельфія, 1987. — № 27. — С. 5.
29. *Apollinaire G.* Les peintres cubistes. Méditations esthétiques / Texte présenté et annoté par L.C. Breunig et J.-Cl. Chevalier. — Paris, 1960. — P. 31.
30. Там само. — P. 13.
31. *Apollinaire G.* Alexandre Archipenko // *Apollinaire G.* Les peintres cubistes. Méditations esthétiques... — P. 436–441.
32. Там само. — P. 441, 443.
33. *Apollinaire G.* Quatre nouveaux artistes Français // *Apollinaire G.* Les peintres cubistes. Méditations esthétiques... — P. 506.
34. Див.: Москва–Париж. — С. 62.
35. Там само. — С. 60.
36. *Apollinaire G.* Le Salon des Indépendants // *Apollinaire G.* Les peintres cubistes. Méditations esthétiques... — P. 429–430.
37. *Вороний М.* Твори. — К., 1989. — С. 572–573.
38. Див.: *Read H.* A modern szoborvázlat. — Budapest, 1971. — P. 129, 166, 217.
39. *Луначарський А.* Тридцятий Салон незалежних артистів // Київська думка. — 1914. — № 65.
40. Див.: *Горбачов Д.* І архаїст, і футурист // Хроніка 2000. — 1993. — № 5(7). — С. 12; Енциклопедія сучасної України. — Т. 1. — К., 2001. — С. 699.

41. Див.: *Асеева Н.* Українское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX — начало XX века. — К., 1989. — С. 197; *Синько О.* Новаторство Архипенка. — К., 2001; *Синько О.* Новаторство Архипенка // *Осяяні веселкою.* — К., 2005. — С. 10–103.

42. *Синько О.* Новаторство Архипенка... — С. 95, 96–97, 98.

43. Зі споминів Б. Лівшиця: «Позазаконною кометою увійшов в його біографію і футуризм, який він, не переносячи іноземних слів, охрестив “будетлянством” (*Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. — С. 135).

44. Див.: *Федорук О.* Всесвітнє визнання Олексі Грищенка // *Українське слово* — від 27.04–11.05.2005. — С. 11; *Федорук О.* Олекса Грищенко в Україні // *Образотворче мистецтво.* — К., 2004. — Ч. 4. — С. 14–18.

45. *Грищенко А.* «Кризис искусства» и современная живопись. Вопросы живописи. Выпуск 4-й. — М., 1917. — С. 29.

46. *Сарабьянов Д.* Станковая живопись и графика А. С. Поповой // *А. С. Попова.* Выставка произведений к столетию со дня рождения. — М., 1990. — С. 51.

47. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. — С. 213.

48. Там само. — С. 188.

49. Див.: *Ковтун Е.* Победа солнца — начало супрематизма // *Наше наследие.* — 1989. — № 2. — С. 123–124.

50. *Zagrodzki J.* Malewicz, Strzemiński i inni // *Co robić po Kubizmie?* — Kraków; Wrocław, 1984. — S. 158.

51. *Петрицький А.* // *Образотворче мистецтво.* — 1934. — № 2. — С. 12.

52. *Повелихина А.* — СПб, Песочная, 10 // *Наше наследие.* — 1989. — № 2. — С. 117.

53. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. — С. 43.

54. *Apollinaire G.* Die Moderne Malerei // *Sturm.* — 1913. — № 148–149.

55. Див.: *Асеева Н.* Українское искусство и европейские художественные центры... — С. 158–164. «Сім'я Бурлюків складалася з восьми чоловік: батьків, трьох синів і трьох доньок. Батько, Давид Федорович, управитель маєтку, був вихідцем зі селян, випустив кілька брошур з агрономії. Його дружина, Людмила Йосипівна, мала певні художні здібності: діти взяли від матері її живописне обдарування. Крім Давида і Володимира, художницею була старша сестра Людмила... Десятки її полотен у манері Піссаро... свідчили про значний талант. Третій син, Микола... був поетом».

56. *Nakow A.* Malarstwo — barwna przestrzeń // *Co robić po kubizmie?..* — S. 27. Нові погляди на творчість Д. Бурлюка — його світоглядні уявлення, технологічні особли-

вості живопису, атрибуції, місце в культурі ХХ ст., американський період життя, міфологеми в малярстві, його зв'язки з Херсоном, Одесою, Миколаєвом, Мюнхеном — відкрила конференція у Національному художньому музеї України. — Див.: 3 поверненням в Україну, пане Бурлюк. — К., 1998. — С. 79.

57. Богомазов О. Живопис та елементи... — С. 460.

58. Див.: Со робіч по kubizmie? Статті Д. Горбачова в журналах «Україна» (1980. — № 20; 1987. — № 13; 1988. — № 13), «Ukraine» (1980. — № 1), «Вітчизна» (1988. — № 9), «Всесвіт» (1988. — № 10); *Мудрак М.* «Нова генерація» і мистецтво модернізму на Україні. — Мічиган, 1986; *Димшиць Е.* Олександр Богомазов. 1880–1930: Каталог. — К., 1991.

59. У фундаментальному альбомі «Futurismo», виданому 1986 р. в Мілані, чимало місця приділено нашим авангардистам Д. Бурлюку (С. 384–385, 456–457), В. Бурлюку (С. 385), М. Бурлюку (С. 437), О. Екстер (С. 387–389), В. Татліну (С. 406–407). Однак жодної згадки нема про О. Богомазова і В. Пальмова. — Див.: Futurismo. — Milano, 1986. — Р. 638.

60. *Nakow A.* Malarstwo — barwna przestrzeń // Со робіч по kubizmie?.. — S. 28; Див.: *Кандинський В.* О духовном в искусстве. — С. 130–136.

61. Портрети Ванди (колекції Чудновського, Ю. Івакіна, В. Дудакова, В. Шлепанова, Козакова, проф. Ганжі; Миколаївський художній музей ім. В. В. Верещагіна).

62. У колекції В. Дудакова.

63. У колекції доньки митця Ярослави Богомазової.

64. Цит. за: *Горбачов Д.* Міг би стати першим // Культура і життя. — 1990. — 29 липня; Наука і культура. — К., 1980. — С. 399.

65. Див.: Олександр Богомазов. 1880–1930: Каталог. — К., 1991. (Без пагінації)

66. У Парижі Баранов прибрав псевдонім Данієля Россіне.

67. Як і брати Бурлюки, Баранов родом з Херсонщини. Навчався в Одеському художньому училищі, Петербурзькій академії мистецтв. Виставлявся разом з Екстер, Д. та В. Бурлюками, Ларіоновим, Гончаровою, Богомазовим. Брав участь у відомій київській виставці «Ланка» 1908 р. Баранов після революції захоплювався патетикою революційної романтики, що виявлялося в агітаційно-пропагандистських пошуках. Див.: *Скофенко А.* Знайомтесь: Володимир Баранов-Россіне // Образотворче мистецтво. — 1992. — № 4.

68. Див.: *Рубан П.* Забытые имена. — К., 1990. — С. 153–205.

69. *Новикова О.* Из забуття... // Вітчизна. — 1990. — № 12. — С. 205–207; Українське слово. — Париж, 1991. — 8 листопада. Новикова є автором першого дослідження про митця. Див.: *Новикова О.* Пискорський. — К., 2003.

70. Цит. за: *Новикова О.* Из забытых... — С. 206.
71. *Бурачек М.* Мистецтво у Києві // Музагет. — 1919. — № 1/3. — С. 103.
72. *Стригалёв А.* Агитационно-массовое искусство // Москва-Париж. 1900–1930. — М., 1981. — С. 108.
73. *Редько К.* Дневники, воспоминания, статьи. — М., 1974. — С. 40–50.
74. Из записной книжки А. Луначарского. Об украшении Петрограда 1 мая 1918 года // Советское декоративное искусство: Материалы и документы. 1917–1932. — М., 1984. — С. 47.
75. *Сарабьянов Д.* Изобразительное искусство // Москва-Париж. — С. 26.
76. *Бурачек М.* Мистецтво у Києві... — С. 114.
77. *Редько К.* Дневники, воспоминания, статьи. — С. 56–57.
78. *Череватенко Л.* Промовте — життя моє — і стримайте сльози... // Наука і культура. — К., 1987. — С. 369.
79. *Мазаев Л.* Концепция «производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. — М., 1975. — С. 85.
80. Див.: *Владич А.* Він був закоханий в Україну // Київ. — 1991. — № 5. — С. 157–161.
81. Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры. — М., 1980. — С. 165.
82. *Фогель З.* Василий Ермилов. — М., 1975. — С. 10.
83. Див.: *Гропиус В.* Идея и структура Баухауза // *Гропиус В.* Границы архитектуры / Пер. с нем. — М., 1971. — С. 229–245.
84. Paris en quatre temps. — Warszawa, 1986. — P. 68.
85. Гарт. — 1929. — № 5. — С. 129, 130, 132.
86. Поліщукіяда // Гарт. — 1929. — № 12. — С. 174–177.
87. *Лобановский Б.* Художник Василий Ермилов // Декоративное искусство. — 1964. — № 12. — С. 15.
88. Там само.
89. *Коряк В.* Хвильовистий соціологічний еквівалент // Гарт. — 1927. — № 1. — С. 76.
90. Там само. — С. 77.
91. Див.: *Бурлюк Д.* Зі спогадів футуриста: Предки мої // Хроніка '2000. — К., 1994. — Ч. 3–4. — С. 237–245; *Бурлюк М.* Спогади про мого батька, Давида Давидовича Бурлюка, та мою матір, Марусю Єланевську, яка завжди була поруч з батьком // Хроніка '2000. — К., 1994. — Ч. 3–4. — С. 246–255; *Горбачов Д.* Татарсько-запорізький футу-

рист Давид Бурлюк-«Писарчук» // З поверненням в Україну, пане Бурлюк. — К., 1999. — С. 15–16.

92. Див.: *Лифшиц Б.* Полутораглазый стрелец. — М., 1991. — С. 58. Окрім того: Вчора і сьогодні вітчизняного авангарду. — Херсон, 1993. — С. 47; Будущий международный научный центр по русскому и украинскому авангарду в Херсоне. — Херсон, 1993. — С. 28; Авангард: витоки і традиції. — Херсон, 1995. — С. 33.

93. Цит. за: *Łusakowska-Szysko M.* Spadkobiercy Duchampra? — Kraków, 1984. — S. 45.

94. *Хаусман, Хюльзенбек, Голишефф.* Что такое дадаизм и какие цели он ставит себе в Германии // Называть вещи своими именами. Программные выступления западноевропейской литературы XX века. — М., 1965. — С. 322.

95. *Richter H.* Dada and Anti-Art. — London, 1965. — P. 226.

96. *Marcadé V.* L'art ukrainien dans les annees vingt // Ukraine 1917–1932. Renaissance national. — Paris — München — Edmonton, 1986. — P. 374.

97. *Балашов Н.* Аполлинер и его место во французской поэзии // *Гийом Аполлинер.* Стихи. — М., 1967. — С. 264.

98. *Лифшиц Б.* Полутораглазый стрелец. — С. 206.

99. *Щупак С.* Комунікативськими манівами // Гарт. — 1928. — № 2. — С. 90.

100. *Кутенев Р.* Нові течії в малярстві. — Харків, 1931. — С. 86; *Фогель З.* Василий Ермилов. — М., 1975. — С. 20.

101. *Садиленко Ю.* Художник Віктор Пальмов // Життя й революція. — 1929. — № 11. — С. 123.

102. Там само. — С. 122.

103. З колекції Ярослави Богомазової.

104. Національний художній музей України, Київ; ескіз акварелі з колекції Ярослави Богомазової.

105. Про харківський авангард див.: *Савицкая А.* На пути обновления: Искусство Украины в 1898–1910-е гг. — Харьков, 2006. — С. 210–223, 234–248; про Г. Цапка: *Чечик В.* Театральний художник Георгій Цапок // Образотворче мистецтво. — 2006. — № 4. — С. 49–51.

106. *Max Ernst.* Rétrospective sous la direction de Werner Spies. — Paris: Centre G. Pompidou, 1991. — P. 396.

107. Nowy wiek. — 1927. — № 7771. — 18.V. — S. 3; *Łukaszewicz W.* Zreszenic artystów plastyków ARTES: 1929–1935. — Wrocław, 1975. — S. 67.

108. Перша виставка Асоціації незалежних українських мистців. — Львів, вересень–жовтень 1931.

109. *Kozicki W.* Wystawa malarzy ukraińskich // *Słowo Polskie*. — 1931. — № 265 від 28.IX. — S. 4–5; Цит. за: *Łukaszewicz W.* Zreszenic artystów plastyków ARTES... — S. 67.
110. *Колесников М.* Александра Экстер. — С. 12.
111. *Корнієнко Н.* Біля джерел сценографії // *Наука і культура*. — К., 1985. — С. 492–493.
112. *Горбачёв Д.* Анатолий Галактионович Петрицкий. — М., 1971. — С. 12.
113. *Курбас А.* Сегодня украинского театра и «Березиль» // *Лесь Курбас*. Статті и воспоминания о А. Курбасе: Литературное наследие. — М., 1988. — С. 403.
114. Там само.
115. *Меллер В.* Сопостановщики // *Театр и драматургия*. — 1935. — № 7. — С. 37–38.
116. *Кучеренко З.* Вадим Меллер. — К., 1975. — С. 41.
117. На московській виставці колекції М. та Н. Лобановых-Ростовських (1988) творчість М. Андрієнка була представлена поряд з такими майстрами, як О. Екстер, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов та ін. Див.: *Marcadé J. K.* et *V. Andreenko*. — Paris, 1978. — P. 1–9.
118. *Січинський В.* Андрієнко. — Львів, 1934. — С. 6.
119. Протягом 1960–1970-х років було видано два альбоми про творчість М. Андрієнка. Див.: *Попович В.* Михайло Андрієнко. — Мюнхен, 1969. — С. 33.
120. Там само. — С. 17.
121. *Marcadé J. E.* et *V. Andreenko*. — Lausanne, 1978. — P. 13.
122. *Surrealist Art*. — Washington, 1986.
123. Див.: *Пеленська О.* Український портрет на тлі Праги: Українське мистецьке середовище в міжвоєнній Чехословаччині. — Нью-Йорк; Прага, 2005. — С. 27.
124. Там само. — С. 28.
125. *Мудрак М.* Українська студія пластичних мистецтв у Празі та творчість Івана Кулеця // *Хроніка* '2000. — К., 1999. — С. 253–269.
126. Микола Бутович. Монографія [Автобіографія М. Бутовича і стаття Б. Січинського]. — Нью-Йорк, 1956. (Без пагінації)
127. *Коряк В.* Література минулого і Жовтень // *Гарт*. — 1924. — № 1. — С. 123.
128. Там само. — С. 116.
129. *Ковжун П.* Грищенко. — Львів, 1934. — С. 23.
130. Див.: *Попович В.* Другий абстрактний період Михайла Андрієнка // *Мистецтво української діаспори*. — К., 1998. — С. 80–92.

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ МИСТЕЦЬКІ ВЗАЄМИНИ В КОНТЕКСТІ ХУДОЖНЬОГО ЖИТТЯ КИЄВА (кінець XIX — початок XX століття)

У книжці «Джерела культурних взаємин» мені вдалося простежити різні форми мистецьких зв'язків між українськими і польськими художниками, які продовжували розвиватися у другій половині XIX — на початку XX ст. Тоді вдалося за необхідне виділити проблематику, пов'язану з існуванням української теми в польському мистецтві. Вважаю за потрібне зазначити, що книжку свого часу помітив видатний польський письменник Ярослав Івашкевич і відзначив у спеціальній рецензії її орієнтацію та основний пафос, спрямовані на висвітлення близькості образотворчих культур двох дружніх народів [1].

Творчі контакти посилилися на рубежі століть. В цей період зростає роль Варшави і Києва — художніх центрів, що згуртовують митців. Зазначаючи це, водночас ми повинні пам'ятати про формування нових явищ в європейському мистецтві кінця XIX — початку XX ст., які не могли обминути польську і українську культури. Зростає роль пластичного мислення, форма із затінку виходить на перший план. Посилюється мистецький рух. У Києві виникають нові художні товариства, музеї, зростає значення художніх шкіл, у першу чергу М. Мурашка, збільшується кількість мистецьких виставок, організованих місцевими художниками, а також представниками різних мистецьких центрів (Петербурга, Москви, Варшави, Львова, Одеси). Про зростання суспільної ролі мистецтва говорить той факт, що імена Рєпіна, Матейка у Києві стають популярними і уподібнюються до ролі будителів. Тобто уособлюють прогресивні ідеї. Спостерігаємо своєрідний факт: у Кракові наприкінці 1980-х — початку 1990-х, де жив Ян Матейко, в очолюваній ним художній школі ім'я видатного живописця не визначало провідних мистецьких тенденцій. Це не раз відзначали польські мистецтвознавці. В той час у Києві і загалом в Україні ім'я Матейка служило ореолом відданого служіння

Вперше: Слов'янський світ: Щорічник. — Київ, 1997. — № 1.

художника вітчизні, мистецтву і хвилювало патріотичною спрямованістю творчості, постійним громадянським наповненням. В. Стасов назвав Матейка однією з найбільших величин художньої Європи ХІХ ст. Проникливі слова І. Крамського «Що таке Матейко? Ось людина, яка, ви відчуваєте, не жартує з мистецтвом... нема іншого такого серйозного розуму і серця», — ці слова серед української творчої інтелігенції набули особливого змісту. Українець О. Сластіон порівнював Матейка з К. Брюлловим та О. Івановим. Одне слово, мистецький прапор Матейка на українському ґрунті в означений період переможно розвіювався, хвилюючи демократичними гаслами.

1895 р. Літературно-мистецьке товариство в Києві після п'яти років існування випустило друком спеціальний збірник, помістивши в ньому статтю М. Ніколаєва «Дві історичні картини Яна Матейка». Надто важливим і симптоматичним для Києва, де під впливом ідей Рєпіна формувалася вітчизняна школа історичного живопису, був факт аналізу картин польського майстра «Прийом Стефаном Баторієм послів Грозного під Псковом 1581 р.» та «Іван Грозний». І хоча стаття мала тенденційний промонархічний характер, самий факт розгляду творів Матейка у Києві означав визнання його видатних заслуг перед польським національним мистецтвом, служив для київських художників уроком [2]. Скажімо, під час відкриття пам'ятника Богдану Хмельницькому 1888 р. в Києві було виставлено картину Матейка «Присяга Богдана Хмельницького на вірність Росії». Твори краківського живописця тут знали і шанували.

У Київській рисувальній школі був справжній культ Матейка. Гравюра з його роботи «Станьчик» виставлялася в числі кращих творів європейського мистецтва з педагогічною метою. Директор школи М. Мурашко глибоко поважав краківського живописця. Він згадував, що 1882 р. у великому залі Університету св. Володимира була виставка польських художників, «де велике враження справляв “Станьчик” Матейка. Мені ця річ і тепер до нестями подобається» [3], — ділився почуттями М. Мурашко.

У «Спогадах старого вчителя» наводяться теплі рядки про зустріч Мурашка в майстерні на вул. Флоріантській з Матейком при посередництві М. Гожковського, його беззмінного секретаря. Відомо, що Матейко з пошаною ставився до інших народів, виступав за зближення між українцями та поляками, розділеними «нещастям і суперечками» [4]. М. Мурашка вразила бесіда з видатним майстром. Матейко, виявляється, знав мову галичан. «Він заговорив по русинському, це щось близьке до малоруської говірки...»

Київський художник, перебуваючи у Кракові, думав про майбутнє своєї школи, про її учнів, дбав про необхідність згуртування слов'янських народів. Цим переживанням у щоденнику відведено чимало місця, і вони заслуговують на виняткову увагу. Через те, що в школі вчилася чимало поляків, Мурашко наважився просити малюнок Матейка для учнівської галереї [5].

Матейко служив важливою ланкою у мистецьких стосунках Кракова і Києва. В огляді «Андриолли и Матейко как авторы рисунков и картин из малорусского быта» киянин Н. Шугуров відзначав постійне зацікавлення Матейка українською темою [6]. Творча інтелігенція Києва надзвичайно шанувала особу краківського художника. Красномовними в цьому відношенні є листи Миколи Лисенка до молодого Фотія Красицького в Петербург, де той навчався в Академії мистецтв. «Треба збирати усякі здобутки минувшості, записувати їх, переховувати як то робив Матейко, та й до діла прикладати» [7], — радить композитор. Далі закликає Красицького вчити у поляків «Історичну школу Матейка, Коссака, у росіян — жанр і побут. Може, й вам доля дасть у руки змогу й талант воскресити, уявити минулі історичні факти почитимої української історії» [8].

Характеризуючи стосунки Матейка з сучасниками, слід зазначити його доброзичливе ставлення до тих українських юнаків, які вчилися в очолюваній ним Краківській художній школі. Під час свята у Львові з нагоди надання Матейкові права почесного громадянина міста той виділив кошти для організації двох стипендій: однієї для українця, другої — для поляка. Ідею цього заходу подав львівський приятель художник Ізидор Яблонський, як згадує про це сам Матейко у листі до дружини Теодори від 30 вересня 1869 р. [9]. Доля стипендії відтоді не раз турбувала художника, принаймні про це свідчать його листи до знайомих [10].

Київська рисувальна школа була великим пропагандистом творчості Матейка. У Києві це був солідний мистецький заклад, що прищеплював учням високу культуру, широкі погляди на мистецтво. «Учні нашої школи, — згадував Мурашко з нагоди 30-річного ювілею його служби в жовтні 1898 р., — неодноразово докладали свої сили і знання при роботах, що мали громадське значення і ми зустрічаємо їх при реставрації фресок Кирилівської церкви, вони беруть участь у прикрашенні Володимирського собору, тепер ми знову бачимо їх як помічників проф. Верещагіна при розписах стін нашої Великої Печерської обителі». У звіті комісії Академії мистецтв за

1898 р. серед 80 навчальних закладів було відзначено тільки її учнів, з них шість представляли Київську рисувальну школу.

Київ рубежа століть гуртував мистецькі сили, цементував однодумців для прориву з художньої ізоляції і кастової замкнутості, в якій перебувала образотворча культура. Наступ вівся за глядача, за причетність мистецтва до суспільних проблем. Уся тогочасна преса приділяла увагу мистецьким справам, хоча слід зазначити, що художня критика тої доби не мала в Києві «свого Стасова», носила інформаційний характер.

Серед киян цікавість до польського мистецького життя була постійною. Огляди тогочасної періодики дають чимало живого переконливого матеріалу про враження від виставок у Варшаві, Кракові чи Львові, про нові картини польських художників, про розуміння нових стилів і напрямів, про тісні мистецькі контакти, що єднали поляків і киян. Так, у київській газеті «Життя і мистецтво» в матеріалі «Три дні у Варшаві» описуються нелегкі умови існування польських художників, згадуються картини Ейсмонта і Целінського [11]. 1895 р. газета повідомляє, що Г. Семирадський відправив на виставку в Москву три картини «Римська ідилія», «Святий Ієронім», «Вакханалія» [12].

Смакові якості тогочасної критики достатньою мірою виявляє огляд Г. Чайковського «Польський живопис в сучасному і посмертна виставка Владислава Подковінського» [13]. Автор критикує відомий твір Подковінського «Безумство знесень» («Жінка на коні»), заперечуючи його естетичну вартість. Він загалом вбачає у Подковінського, що «хвороба викривала його прагнення і натуру» і через це той «пише балерин з набіленими обличчями і накидає фантастичні композиції як НоктюРН і Похоронний марш і накінець створює “Безумство” як апофеоз чуттєвості і смерті» [14].

1896 р. в газеті «Жизнь и искусство» детально розглядається творчість краківських художників, хоча деякі твори, зокрема картину Т. Аксентовича «Гуцульський похорон» критик вважає банальною. Йому імпонують «портрети нашого знаменитого Августиновича. Адже це не портрети, а живі люди», — робить висновок газета [15].

Київське товариство художніх виставок, що виникло 1892 р., було суголосне з діяльністю товариства південноросійських художників в Одесі. У 1890-х роках робилися певні кроки для об'єднання цих угруповань, і першим актом на цьому шляху вважалася організація спільних виставок в Києві

та Одесі. Роботу цих товариств слід оцінювати також під кутом українсько-польських мистецьких взаємин через те, що в їхній діяльності брали участь польські художники — не лише в якості експонентів, але як активні організатори мистецького життя. Робота українських товариств була просвітницько-пропагандистською, що нагадувало ідеї Захенти — варшавського товариства приятелів красних мистецтв. Можемо простежити немало спільних рис, що єднають Захенту і київське товариство, зокрема це — об'єднання художників, поширення серед населення здобутків національного мистецтва, розвиток естетичних смаків, матеріальна підтримка митців, виставочна діяльність. Захента відіграла значну роль у поширенні україніки. В експозиціях київського товариства художніх виставок польські митці залишалися вірними улюбленій темі, порушували ідентичні проблеми, як і їх українські колеги.

Оцінюючи велику роботу товариства південноросійських художників, ми не можемо не відзначити прогресивну діяльність Салону В. Іздебського в Одесі протягом 1909–1911 рр. На ньому необхідно окремо зупинитися, тому що в світлі мистецьких контактів Салон активно пропагував сучасне мистецтво (передбачаються відділи: російський, польський, фінський, французький, німецький та італійський), — зазначалося у програмі художньої виставки).

Виставка відкрилася в грудні 1909 р. Вона користувалася успіхом в Одесі, Києві, потім у Петербурзі та інших містах. У Салоні було організовано ряд лекцій з актуальних питань естетики і мистецтва, а також ряд концертів, присвячених старій і новій музиці («Про завдання сучасного живопису», «Сучасне мистецтво і місто», «Про Оскара Уайльда» В. Іздебського, «Новий театр» Броневського, «Вечір пам'яті А. Чехова» і т. ін.).

В. Іздебський з Одеси їздив у Париж, де захопився тогочасним авангардом. Його ідея організації міжнародної експозиції увінчалася успіхом. На виставку зголосилася велика когорта французів, серед них Ж. Брак, Валлтон, Глейзес, Ван-Донген, М. Лорансен, А. Матіс, Ж. Меццінжер, А. Маркс, О. Редон, А. Руссо, П. Сіньяк, Вламінк, І. Білібін, Д. Бурлюк, О. Екстер, В. Борисов-Мусатов, Гончаров, І. Грабар, М. Добужинський, В. Кандинський, М. Ларіонов, А. Лентулов, Є. Лансере, А. Рілов, Г. Остроумова-Лебедева, Р. Фальк, М. Яковлєв визначили нові мистецькі обрії. Поляк К. Ставровський, норвежець Х. Крон, грузин О. Шервашидзе, які жили у Києві, іспанець Х. Бермехо, італієць Д. Балла, одесити Є. Буковецький, Б. Егіз, Б. Еду-

ардс, П. Волокидін, Т. Дворников, В. Заузе, В. Іздебський — широкий список імен виявляв інтернаціональний характер виставки. Сюди слід додати імена Г. Нарбуа, С. Колесникова [16].

У спеціальному номері журналу Салона, оформленому В. Кандинським, наведено відгуки тогочасної преси, що свідчать про існування полярних точок зору на розуміння специфіки сучасного мистецтва. Застрільником академічної критики виступив І. Репін, який не стримував себе у виразах та епітетах («тут чекало нас ціле пекло цинізму західних нездар», — писав відомий художник у «Біржових відомістях», 20.V.1910). Тон його статті публіцистичний, саркастичний. Подібне мистецтво, на думку Репіна, схвалює диявол, дух цинізму. Цей самий Диявол прорікує: «Я примушую пресу — велику силу — трубити цьому мистецтву славу на весь світ: прийдуть мільярдери з Америки, будуть платити шалені гроші за цей товар, який легко і швидко виробляється. Ми заповнимо ним усі музеї і приватні галереї. Ми викинемо усе, що було дорогим для вас, і ви поклонитесь моїм мазіям ордену вісячого хвоста!.. У Москві уже деякі поклонилися... москвичі... тепер... колекціонують матіссів» [17]. Це був монолог на захист старих ідей, що панували в російському мистецтві 1860-х — 1880-х рр.

Апостолом нових мистецьких гасел виступив О. Бенуа, який у своїй промові відзначив, що виставка для Петербурга знаменна. «Тут вперше у нас зібрані твори французьких молодих художників — вожаків нових рухів. Тут же ряд творів російських художників відбиває вплив цих нових форм на вітчизняне мистецтво. І це співставлення надзвичайно повчальне. Між іншим, не тільки значна і повчальна виставка, але багато на ній радісного», — далі Бенуа прозорим натяком окреслив постать одного з головних представників епохи передвижництва, котрий висловив незадоволення мистецьким поступом. Молодий Бенуа полемічне відстоював нове мистецтво, закидаючи, ймовірно, Репіну, що колись він теж «був найсвіжішим і найпередовішим в усьому російському живописі і змушений був вислуховувати такі самі докори і прокльони з боку своїх старших побратимів, прийшла його черга грати їх роль» [18]. Як бачимо, критики не шкодували барв, у запалі полеміки відкидали делікатність і сором'язливу обережність: йшлося про нові шляхи розвитку мистецтва, тобто нові естетичні засади творчості. У вступних абзацах журналу «Салон» безапеляційно стверджувалося: «Десять років тому виставки “молодих” здавалися блідими і беззмстовними — поруч з ака-

демичними. Тепер ролі змінилися. І вже не нам, а їм доводиться шкодувати за казковим берлом влади над душами. Нове мистецтво здобуло повнокровність і силу і стало єдино живим та обнадіюючим.

Виставка «Салон», вперше відкрита минулого року, стала цьому яскравим доводом. Вона викликала безліч палких суперечок — гімни одних і злобливий скрегіт інших» [19].

У «Салоні», серед цікавих і своєрідних статей, роздумів, зустрічаємо виступ В. Кандинського «Зміст і форма», в якому художник детермінує роль внутрішнього (змісту) і зовнішнього (форми) у творі мистецтва. На думку Кандинського, «прекрасним є той твір, зовнішня форма якого цілком відповідає внутрішньому змісту...» [20]. Але слід пам'ятати, що «форма є матеріальним виразом абстрактного змісту. Тому якість художнього твору може бути оцінена цілком лише його автором: тільки йому дано бачити, чи відповідає і наскільки знайдена ним форма змісту, що велично вимагає втілення» [21]. Знаменно, що В. Кандинський в цій статті проголошував торжество монументального мистецтва, «якого паростки уже сьогодні нами відчуються, цвіт якого зав'яється завтра». Цікаво, що «це монументальне мистецтво є з'єднання усіх мистецтв в одному творі». Подібні тези В. Іздебський захищав у патетичному тоні у вступній частині каталогу: «Художник розбив старі форми, оволодів таємницею фарб і ліній... Він шукає нового синтезу, нового з'явлення для таємниці свого духу». Молоді критики намацували ґрунт для свіжих ідей. Мета виставки виглядала ясно і сприймалася програмно — показати панораму сучасного мистецького життя «...від класичного академізму, через усі сходинки імпресіонізму, що переможно крокує, до останніх граней, до останньої барвистої глибини» [22].

З точки зору єднання вітчизняних митців — тих, що жили в Одесі, Києві, Москві, Єлисаветграді, Миколаєві, і тих, що опинилися за кордоном, у Парижі, Мюнхені, — цікава весняна виставка картин, організована в Одесі у березні 1914 р. Вона згуртувала художників, різних за характером своєї творчості. Поруч з картинами П. Кончаловського, А. Лентулова, О. Купріна, І. Машкова, експонувалися абстракції В. Кандинського («Імпровізація 34», «Картина з колом», «Композиція № 7», «Картина з білими лініями»). Норвежець Х. Крон, який мешкав у Києві, показав ряд придніпровських і кавказьких пейзажів («Біля Дніпра», «Зима», «Новий Афон», «Вид зі Сухумі», «Кавказькі гори», «Табачна плантація», «Джамгальський ліс»). Були представлені

П. Волокидін, В. Загороднюк, Р. Фальк, С. Стороженко. У вступній статті каталогу «Про розуміння мистецтва» В. Кандинський категорично відкидав старі засади творчості (навіть «імпресіонізм був природнім завершенням натуралістичного прагнення в мистецтві»), застерігав від уявного розуміння сучасного мистецтва, коли здійснюється поверхова словесна бравада поняттями кубу, поділу площин, барвистих завдань («це не більше, як прополіскування рота словом, що одержало модерністське забарвлення»). Пояснення мистецтва, за Кандинським, має не пряме, а випадкове значення [23]. Реципієнт повинен розкрити ширше свою душу і тоді здійсниться мета.

Салон Іздебського за своїм характером наближався до мистецького угруповання «Штука», а більшою мірою до авангардних товариств Польщі початку ХХ ст. Закони суспільного буття ставили перед художниками різних національностей необхідність єдиного вибору — єднання в ім'я мистецтва, що виключало альтернативні розходження. Салон Іздебського в Одесі на багато років раніше випередив устремління польського авангарду, що сповна виявив себе на виставці нового мистецтва 1923 р. у Вільнюсі. Цей Салон, з точки зору розвитку прогресивних тенденцій, розширення міжнародних у мистецтві відіграв особливу роль. Він вводив мистецтво Східної Європи на авансцену культурного життя світу.

Київське товариство художніх виставок, київське товариство заохочення мистецтв співпрацювали з польськими художниками, які приїжджали до Києва, зупинялися тут на прожиття.

Перша виставка польських художників у Києві відкрилася 14 листопада 1882 р. в залі університету. В ній взяли участь В. Герсон, Ю. Зімлер, Г. Семирадський, Я. Матейко, Ю. Брандт, Я. Мальчевський — усього на виставці експонувалося 40 картин. Експозиція мала значний громадський резонанс і високо оцінювалася передовою пресою. «До цього часу слов'янські народи, — писав критик В. Варзар з нагоди відкриття виставки, — не можуть похвалитися досконалим і точним знанням один одного. У нас занадто мало піклуються про розповсюдження в масі публіки таких знань, які б привели слов'янські народи до взаємного розуміння, а відповідно, до згоди» [24].

Виставку вітали київські газети «Киевлянин», «Заря», варшавська «Клоси» [25]. Схвальні рецензії вміщує М. Мурашко у «Зорі», в Петербурзі журнал «Художественные новости» друкує статтю С. И. «Кореспонденція із Києва» [26], а також повідомлення, що Варшавське товариство худож-

ників показало в Києві кілька робіт польських митців, серед яких «Хрестоносці» і «Королева Ядвіга в Краківському замку» В. Герсона, «Діоген» Г. Семирадського та ін. [27].

Наступного, 1883 р. школа М. Мурашка виступила ініціатором організації першої виставки творів місцевих художників (Є. Вжеща, В. Менка, В. Галимського та ін. впливових митців).

Виставочне життя Києва 1990-х рр. відзначалося інтенсивністю. Кияни мали змогу спізнати твори Ю. Коссака, В. Герсона, Г. Семирадського, Я. Матейка, А. Вичулковського, Я. Мальчевського та багатьох інших.

Подією, яка пов'язала мистецьке життя Києва з польськими художніми силами, було відкриття Салону в листопаді 1900 р. Його організатор Замаєв, відомий шанувальникам мистецтва як Урсин, зумів зацікавити тогочасного глядача підбором виставлених творів. Експонувалися не лише київські, московські художники, а й польські митці, що дало підставу глядачеві виставки Є. Кузьміна провести різницю між характером російського, на його думку, реалістичного мистецтва, і польського, яке він справедливо відносить до мистецтва романтичного: «російська література і живопис в більшості випадків схильні до зображення живих людей, яких опановують ті чи інші прагнення, пристрасті, ідеї; у поляків ми швидше бачимо ряд ідей, що приймають у мистецтві ті або інші художні форми, часто тонкі, красиві...» [28].

Далі Є. Кузьмін аналізує конкретні твори виставки, оцінюючи їх за характером виражених ідей, що не завжди співпадає зі способом мистецького спрямування тих чи інших майстрів. Так, цикли картин М. Кшеша на тему молитви є «характерними зразками чисто ідейного ставлення художника до обраного ним сюжету» [29]. Це дало привід Є. Кузьміна провести паралель між М. Кшешом та Ю. Фалатом, Ю. Коссаком і особливо А. Гротгером, С. Батовським, В. Тетмайєром. В дійсності це не відповідало суті речей, тому що порівняння не виглядало об'єктивним. Але загальний тон суджень Є. Кузьміна доброзичливий, прихильний у відношенні як до окремих картин, так і до їх авторів. Виділено постаті Г. Семирадського і Е. Окуня, зокрема, його полотно «Сон Паганіні», в якому рецензент у ряді рис спостерігає «гофманівську фантазію».

В Салоні виставлялися також київські художники В. Галимський, В. Менк, М. Пимоненко, І. Селезньов, І. Рашевський. Спостереження Є. Кузьміна про них суворіші, оглядач виділяє етюди Галимського, «миловидні по

тону». Менк, на його думку, типовий представник академічного напрямку. Спеціальну увагу Кузьмін приділяє тому, що «Замараєв незабаром обіцяє показати нам цілий ряд нових, незнайомих речей. Надіємось, — впевнено зазначає автор, — що художній Салон під його керівництвом займе належне місце в художньому житті нашого міста» [30].

Слід згадати виставку киян, організовану Галимським на Різдвяні свята у Біржовому залі 1892 р. У своєму клопотанні перед міською владою художник виходить із настанови, що наявні мистецькі сили повинні координувати свої дії для організації виставочного життя [31]. У виставці взяли участь відомі художники Києва, Варшави, Одеси, зокрема М. Пимоненко, Х. Платонов, О. Шервашідзе, Я. Станіславський, В. Котарбінський, Д. Вичулковський, Є. Вжещ, В. Галимський, К. Костанді, С. Костенко, Г. Ладиженський.

У лютому 1901 р. в Літературно-артистичному товаристві Києва відкрилася виставка картин, присвячених творам Г. Сенкевича, а в березні у Салоні І. Замараєва експонувалося полотно Хвойницького «Розправа перед сеймиком у Варшаві».

В січні 1905 р. в Київському музеї відкривається виставка скульптур Б. Бегаса. Через три роки, у січні 1908-го в Києві влаштовано виставку краківських молодих художників, переважно учнів Станіславського і Руциця.

Образна атмосфера мистецьких пошуків на терені Києва впливала з наявності глибоких творчих взаємин. Виставки наповнювали інтелектуальний клімат міста великою духовністю. На рубежі століть вони становили в очах освічених людей яскраву сторінку екстенсивного розвитку мистецтва.

Художній міст Варшава — Київ успішно функціонував завдяки наявності таких виставок. На прикладі творчості вихованців Київської рисувальної школи можна побачити зрослий інтерес до творчих контактів. З цього погляду опукло вимальовуються творчі портрети К. Кшижановського і особливо Л. Ковальського, за допомогою якого 1910 р. була влаштована виставка чесько-моравських, польських і русинських художників. Значну роль у цьому питанні відіграла заява членів комітету виставки І. Труша та С. Соколовського з проханням до дирекції київського художньо-промислового і наукового музею виділити приміщення для експозиції [32].

В окремому листі уповноважений комітету виставки С. Гаржтецький просить виділити зали міського музею для експозиції творів художників зі Львова під керівництвом Т. Рибковського на час з 15 вересня до 1-го листо-

пада. При чому має місце прохання, щоб плата за цю виставку не була до-рочною від виставки краківських митців, організованої Л. Ковальським. Подібні художні акції були бажані для киян і робилося усе, щоб втілювати їх у життя.

Як член журі, Л. Ковальський разом з В. Галимським брав участь у засіданнях комітету Київського товариства сприяння мистецтв. Протоколи засідань цього товариства дають матеріали про організацію виставок у 1990-ті рр., закупівлю творів Я. Станіславського, В. Галимського, В. Менка, Л. Ковальського.

Творчу атмосферу в місті підносили мистецькі авторитети, що мислили нешаблонно, мали перед собою перспективу творчості.

Особливе місце в художньому житті Києва і в загальному процесі консолідації слов'янських культур на рубежі XIX–XX ст. посідає постать Я. Станіславського. Цьому сприяли і умови життя видатного польського живописця, який народився на Київщині (с. Вільшана), ріс серед чудової природи цього краю, в українському оточенні (в майбутньому художник відзначатиме значний вплив на його естетичне формування почутих в дитинстві від няні українських народних пісень — цей факт наводить у спогадах М. Нестеров) [33], протягом життя приїжджав в Україну, до Києва, де спілкувався і дружив із багатьма українськими і російськими митцями. Природно, що й значна частина його доробку і, насамперед, чудові пейзажі, пов'язані з українськими мотивами, зокрема з Києвом і Київщиною. Серед інших назвемо такі полотна, як «Сільська дорога», «Український пейзаж», «Михайлівський собор», «Парк у Києві», «Софійський собор», «Печерська лавра», «Аскольдова могила», «Українське село», «Соняшники», «На хуторі Княгинене» та інші.

В полотнах Я. Станіславського проступають також і більш глибокі зв'язки з Україною. Притаманні його творам пантеїстичне сприймання оточуючої дійсності, демократичність, емоційна наснаженість, щедрість світла і багатство барв мають точки зіткнення як із напрочуд мальовничими краєвидами Наддніпрянщини, так і з народною поетикою, творчістю Т. Шевченка і Г. Сковороди.

Важко переоцінити роль Я. Станіславського в мистецько-культурному житті Києва. З 1894 р. він є секретарем Київського товариства художників (після відходу із цієї посади Є. Вжеща). Його діяльність в роботі товариства є вельми активною і плідною. Серед питань, які в цей час вирішує товариство,

особливої ваги набирає об'єднання творчих сил України, зокрема організація спільної роботи із Одеським товариством південноросійських художників, злиття Київської і Одеської організацій, а також організація численних виставок, в яких брали участь українські, російські і польські митці, підготовка каталогів тощо.

Щільні стосунки єднають Я. Станіславського із рисувальною школою О. Мурашка. На початку століття він включається у педагогічно-виховний процес цього художнього осередку Києва. Тут народився і відомий портрет О. Мурашка «Польський художник Ян Станіславський» (1905–1906), виставлений в квітні 1907 р. у Петербурзі, на IV виставці картин Нового товариства художників (сьогодні портрет експонується в Харківському державному музеї образотворчого мистецтва). Яскраву сторінку в історію мистецьких взаємин слов'янських культур вписала творча дружба Я. Станіславського і М. Нестерова. «Я познайомився із Станіславським, або, як було прийнято називати його в російському товаристві Іваном Антоновичем, в родині Прахова, в роки розпису Володимирського собору. В київському моєму житті останніх років Станіславський відіграв особливу роль», — писав 1910 р. М. Нестеров [34].

Гостинна господа А. Прахова була в Києві своєрідним мистецьким центром, де збиралися майстри і прихильники пластичних мистецтв.

Ще одне свідчення київських контактів Нестерова і Станіславського наводить дочка російського художника О. Нестерова-Шретер в «Спогадах про батька»: «В Києві бував у батька, проїздом із Кракова, польський художник Станіславський. Огрядний товстун, він був напрочуд принадливою людиною. Батько називав його «польським Левітаном» і завжди дуже радів з його відвідин» (цит. за: «Искусство», 1967, № 9, с. 66). М. Нестеров високо цінував творчість Станіславського, особливо відзначав його внесок у зміцнення взаємин української і польської культур. «Вслухаючись у пісні цього поета України, мимоволі у розм'ягшеному серці своєму забуваєш історичну драму, що роз'єднала два народи» [35]. Цікавий документ останніх місяців життя польського митця являє лист Нестерова до сестри А. В. Нестерової, датований серпнем 1906 р., із якого ми довідуємося про відвідини Станіславським Нестерова в с. Княгинине та про задум створення його останнього портрету. «Сьогодні прибувають Станіславські... Бідний Іван Антонович тяжко хворів... Пробудуть вони у нас біля тижня, після чого всі з Княгиненого роз'їдемося... Станіславські до Києва, а я до Ясної Поляни» [36].

Востаннє Нестеров і Станіславський зустрілися в Києві у вересні: «До глибокої ночі провели у дружній бесіді, а через кілька днів він заїхав попрощатися. Настрій у нього був бадьорий, і всі занепокоєння про його здоров'я мимоволі стали розсіюватися. Покинувши думку про Єгипет, виїхав до Кракова. Лист його звідти, одержаний в листопаді, звучав сумно і загадково, а в грудні в Петербурзі я дізнався, що Станіславський помер у Кракові 4 грудня 1906 р.»

Нестеров завершив портрет польського друга, який був виставлений у лютому 1908 р. на посмертній виставці Я. Станіславського у Кракові. А згодом, разом із виставкою, побував у Львові, Варшаві і Відні (1912 р. портрет придбав Національний музей Кракова).

На портреті польського живописця зображено на фоні сільського осіннього пейзажу, у вечірніх сутінках. Фронтально, майже на всю площину виступає масивна, втомлена постать людини. Тонкий психологізм, метафорична заглибленість вирізняють цю роботу Нестерова. І ще цікава деталь. Позуючи, Станіславський одночасно малював. Його пейзаж «Хутір Княгинино» (1906) витримано в аналогічній настроєвій тональності — тихий смуток, спокійний роздум, м'яка гама тонів (робота знаходилася в зібранні Н. М. Нестерової).

І ще один аспект слід згадати, простежуючи зв'язки Я. Станіславського з Україною. Зокрема з Києвом — його педагогічну діяльність. Серед його учнів у Краківській школі красних мистецтв було чимало українців, до яких він ставився із батьківським теплом і яким прищеплював своє захоплення природою Наддніпрянського краю. Ось що пише про це М. Бурачек: «Особливо він полюбив природу України: він розкривав нам, своїм учням, її красу і навчив нас відтворювати її як серйозне, навіть часто суворе явище, замість того, щоб творити солоденькі фальшиві “малороссийские виды”» [37].

Розвиток українсько-польських мистецьких взаємин періоду межі ХІХ–ХХ ст. важко уявити без творчих портретів Є. Вжеща, В. Галимського, В. Наленча, В. Котарбінського, В. Менка. Художнє життя Києва ці митці оживили щедрим вболіванням за дієвість образотворчої культури, внесли розуміння необхідності високого професіоналізму в творчості. Під їх впливом київське мистецьке середовище відвернуло свою орієнтацію від академічного стилю псевдоісторичних композицій, повернулося лицем до поглибленої проблематики і розв'язання складних завдань жанрів. Вжещ,

Галимський та ін. успішно виставлялися на київських, варшавських, краківських художніх виставках.

Мені доводилося писати про творчість Вжеща і Галимського 1890-х — 1900-х рр. [38]. На початку своєї діяльності вони брали активну участь у роботі пересувних виставок. Як свідчать каталоги, приблизно до XVII виставки товариства зустрічаємо пейзажі Вжеща у списках експонентів. Далі, з 1890 р. Вжещ виступає уже з київськими художниками, при чому на IV-й виставці (1891) Вжещ, Галимський фігурують разом з В. Павлішаком, на V-й — присутній Я. Станіславський. З 1892 р. Вжещ, Галимський, Станіславський часто виступають разом. Уважне ознайомлення з каталогами того періоду виявляє участь художників в оновленні мистецького життя Києва. Коло експонентів поступово розростається. На шостій виставці Київського товариства художніх виставок (1899) з'являється ім'я О. Мурашка. 1911 р. публіка знайомиться з картинами В. Кричевського, О. Мурашка, В. Фельдмана. Через два роки у шостій виставці картин київських художників візьмуть участь Є. Вжещ, М. Жук, М. Парашук. На восьмій виставці 1916 р. бачимо А. Ковальського, К. Кшижановського поруч з Є. Вжещем, А. Галимським, М. Жуком, О. Мурашком.

Опубліковані, а також новознайдени листи передчасно померлого Вжеща проливають світло на широту його громадських інтересів. У листі до В. Герсона Є. Вжещ 1883 р. повідає, що «у Києві в Адамовича, старшої людини, є портрет Міцкевича на Аю-Дагу на Криму на 40-му році життя, зроблений Ваньковичем, і слід би його одержати» [39].

Як секретар товариства київських художніх виставок Є. Вжещ підтримував близькі взаємини з товариством південноросійських художників. Його зв'язували дружні стосунки з П. Нілусом, якого він інформував про статут товариства, про його затвердження міністерством і про виставочні плани. Декілька листів датовано 1893–1895 рр. В одному з них Вжещ розповідає про організацію виставки Нілуса в Києві. Лист містить цікаві деталі: «У нас у Києві, на жаль, тепер тільки одне приміщення для виставок у університеті. А особливо з цього року з'являється в Києві маса виставок. Очевидно, склалася думка про Київ як про місто дуже зручне для виставок, хоча насправді цей погляд досить помилковий.

Виявляється в цьому році в Києві вже було три виставки: Лагоріо, пєтербурзького товариства, а також наявна тепер київського товариства заохочення мистецтв. Наша буде четверта, пересувна п'ята. Ваша шоста, іншої

групи весняних сьома» [40]. Далі Вжещ сповіщає, що через поганий стан здоров'я посаду секретаря передає І. А. Станіславському. За скарбника товариства обрано В. Галимського.

Кияни разом з одеситами планували спільні виставки. Закономірно, що в роботі одеських митців брали участь київські художники, зокрема Є. Вжещ.

Твори Є. Вжеща користувалися свого часу популярністю. Художник був вродженим пейзажистом, він малював природу України щедрими барвами, легко передаючи багатство тональних змін і кольорових переходів. У польській пресі («Wędrowiec», «Kraj») відзначалося вміння художника схоплювати емоційні стани природи. Двічі він виставлявся у Варшаві з персональними звітами. Вивчаючи взаємини російського і польського мистецтва рубежу століть, дослідники справедливо підмічали на прикладі Ф. Руциця, що в пейзажі закладалися «нові ідейні і формальні принципи» розвитку [41]. Те саме стосується Є. Вжеща. Про активні пошуки нової пластичної структури в пейзажі говорять його композиції «Бузок» та «Пасіка» з Житомирського краєзнавчого музею [42].

У розробці певних мотивів художник залишався вірний спробам поетизації стану природи, створення картин настрою, емоційно пережитих і відчужених. Невипадково він писав про себе: «Мені здається, що люди помилково судять, ніби мистецтво є віддзеркаленням візуального світу. Світ бачений є тільки засобом для висловлення особистих ідеалів, натхнення, марень, мук. Художник повинен по-іншому сприймати світ, ніж фотографічний апарат» [43]. Не місце сьогодні заглиблюватися у творчу лабораторію несправедливо призабутого майстра, це необхідно зробити окремо. Можемо спокійно стверджувати, що своєрідність Вжеща-живописця позитивно позначилася на характері загальних мистецьких пошуків у середовищі київських художників, служила прикладом вірного служіння естетичним ідеалам.

На відміну від Є. Вжеща, вірного наддніпрянським пейзажам (тільки раз виїжджав до Італії), Владислав Галимський багато подорожував по світу, відвідав чимало країн, малював природу, де тільки доводилося бути. Але так само, як Вжещ, Галимський прислужився мистецтву Києва: «Нічого дивного, — любив сам підкреслювати, — що по мандрівках в ті або інші сторони завжди сюди повертався і тут нарешті постійно поселився» [44]. Майстерня художника знаходилася поблизу підніжжя церкви св. Андрія з мальовничими видами на Дніпро. Без сумніву, академік живопису В. Галимський був у

Києві помітною постаттю. Про свою діяльність художник згадував: «При співучості Вільгельма Котарбінського, який до Києва постійно приїжджав, Станіславського, який назавжди виїхав з Києва, Вжеща і кількох російських художників, вдалося нам організувати «товариство київських художників». Далі Галимський нарікає на публіку, що не розуміється на живопису, і на пресу, що критикує, не розбираючись в об'єкті критики [45].

Творча біографія В. Галимського вписується в лінію прогресуючого розвитку українсько-польських мистецьких взаємин. Художник у 10-х рр. ХХ ст. піклувався про організацію власної школи, активно включився у конкурсну програму, що передбачала спорудження пам'ятника Т. Шевченку у Києві. Участь В. Галимського у мистецькому житті Києва, починаючи з 1893 р., часу закінчення Петербурзької академії, і одержання ним звання академіка, відзначалася надзвичайною активністю. Наскільки плідно вписався він у мистецький ґрунт Києва, можна судити тепер з тогочасної преси. Рецензенти, як правило, позитивно відзначали його роботи [46].

У плани творчої натури В. Галимського входили активні дії по організації мистецького життя й консолідації художніх сил. Пошуки в галузі пейзажу поставили його в ряди вдумливих дослідників природи. Художник шукав себе у синтетичних збірних образах, він прагнув узагальнення, виявлення через стан природи особистих психологічних думок, мрій. Персональні виставки 1908 і 1913 рр. у Києві підсумовували етапи образної стилістики живописця.

Мистецьке життя Києва збагатилося в зазначений період завдяки невтомній енергії професора А. Прахова. 1885 р. він був затверджений керівником внутрішніх робіт у соборі св. Володимира і запросив для оформлення інтер'єру ряд художників, у першу чергу В. Васнецова, з яким був добре знайомий. Робота над собором розтяглася на багато років. В ній брали участь В. Васнецов, М. Нестеров, а також В. Котарбінський, М. Врубель.

У Києві Вільгельм Котарбінський був помітною особистістю. «За кількістю картин поруч з ним стоїть Галимський», — схвально писав рецензент «Киевлянина», позитивно оцінюючи персональну виставку художника в музеї [47]. Посилаючись на двадцятирічне з ним знайомство, він відзначав його великий талант, дисципліну в малюнку і кольорі, що нагадує покійного Семирадського. Через місяць газета закликала читачів: якщо хочете бути у світі казки, у світі мрії і марень, в світі надзвичайно красивих, без кінця роз-

маїтих плям, поспішайте на виставку [48]. Істини ради слід зауважити, що ставлення до Котарбінського не було однозначним. Про нього писали і таке: «Котарбінський без сумніву хороший талант, але надто вперто він не хоче звертати увагу на малюнок» [49]. Глядачеві надавалась можливість самому судити про достоїнства і слабкі місця таланту В. Котарбінського. Попри ці розмаїті судження, залишалось достовірним, що художник включився в розробку проблематики, яка у Києві не полишала нікого байдужим. А власною діяльністю він сприяв розвитку творчих взаємин.

Розуміння необхідності обміну досвідом, потреба пошуку нової образності вирізняли твори напівзабутих сьогодні К. Пшижиховського, А. Кендзерського, П. Васильченка, К. Іваницької, що виступали разом з Я. Станіславським, І. Рашевським, М. Пимоненком. У надзвичайно цінній за характером систематизації й охоплення матеріалу монографії «Польське художнє життя у 1890–1914 рр.», підготовленій Інститутом штуки ПАН, рік за роком простежено функціонування польської пластики в Польщі та за її межами, в тому числі у Києві, Одесі, виставочне життя, події, що мають значення для розуміння процесу мистецьких взаємин. Стає очевидною картина їх розвитку: нові покоління польських митців заявляли про себе у Києві. Такою була, скажімо, згадувана виставка краківських художників 1908 р. (С. Філіпкевич, В. Яроцький, С. Камоцький, К. Сіхульський — загалом 112 творів).

Перелічені аспекти обраної проблеми викреслювали магістральну лінію мистецтва рубежу століть, яке поступово звільнялося від локальної замкнутості. Зрозуміло, що немало питань, пов'язаних з постановкою проблеми, чекають далі свого детального вирішення. Новіші дослідження мистецтва цього періоду не можуть пройти осторонь процесів творчої взаємодії різних художників, що становлять невід'ємну частину складного мистецького життя зазначеної доби і характеризують його перспективу в контексті зазначених художніх взаємин.

1. *Ивашкевич Я.* Люди и книги. — М., 1987. — С. 180–182.
2. *Кузьмин Е.* Из Киева: О Литературно-артистическом обществе // Искусство и художественная промышленность. — 1900. — № 21. — С. 480.
3. *Мурашко М.* Спогади старого вчителя. — К., 1964. — С. 81.
4. Див.: *Федорук О.* Джерела культурних взаємин: Україна в творчості польських художників другої половини XIX — початку XX ст. — К., 1976. — С. 24.

5. Див.: *Мурашко М.* Спогади... — С. 87.
6. Киевская старина. — 1890. — № 11. — С. 320.
7. Рукописний відділ Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 74, № 385.
8. Там само, ф. 74, № 385. Лист М. Мурашка до Ф. Красицького від 26.12.1893.
9. Див.: *Listy Matejki do żony Teodory 1863–1881.* — Kraków, 1927. — С. 34.
10. Див. Лист Матейка до Львова від 10.06.1870 з приводу організації виставок його творів. Він запитує свого кореспондента: «Що чути з проектом стипендії для поляка і українця?» (*Biblioteka zakładu im. Ossolinskich we Wrocławiu, dział rkps, 12038 / III, к. I «а»*).
11. Жизнь и искусство. — 1894. — 10 февраля. — № 50.
12. Жизнь и искусство. — 1895. — 1 марта. — № 60.
13. Жизнь и искусство. — 1895. — 16 апреля. — № 104.
14. Там само.
15. Жизнь и искусство. — 1896. — 31 января. — № 31.
16. Див.: Каталог интернациональной выставки картин, скульптуры, гравюры и рисунков. — Одесса. 1909–1910.
17. Салон 1910–1911: Международная художественная выставка / Устроитель В. А. Издебский. — Одесса, [1911]. — С. 34.
18. Там само.
19. Там само. — С. 4.
20. Там само. — С. 15.
21. Там само.
22. Каталог интернациональной выставки картин, скульптуры, гравюры и рисунков. — Одесса 1909–1910 (без пагінації).
23. Весенняя выставка картин. — Одесса, 1914. — С. 10–12.
24. *Вафзар Е.* По поводу выставки картин польских художников // Заря. — 1882. — 9 грудня. — № 273.
25. Див.: Киевлянин. — 1882. — 16 ноября. — № 254; Заря. — 1882. — 19 ноября. — № 257; 1882. — 9 декабря. — № 273; 1882. — 18 ноября.
26. Художественные новости. — 1883. — Т. I. — № 5. — 1 марта. — Стб 160–162.
27. Художественные новости. — 1883. — Т. I. — № 6. — 15 марта. — Стб 208–209.
28. *Кузьмин Е.* Из Киева о художественном салоне // Искусство и художественная промышленность. — 1900. — № 20. — С. 443.
29. Там само. — С. 144.

30. Там само. — С. 448.
31. Див.: Центральний державний історичний архів України в м. Києві (ЦДІАУК), ф. 442, оп. 622, од. зб. 233.
32. Державний архів міста Києва (ДАМК), ф. 304, оп. 1, од. зб. 7, арк. 3, 51, 52–55.
33. *Нестеров М. Ян Станиславский* // Искусство и печатное дело. — 1910. — № 8–9. — С. 342.
34. Там само. — С. 353–364.
35. Там само. — С. 354.
36. *Нестеров М. В.* Из писем. — Л., 1963. — С. 177.
37. *Бурчак М.* Мое життя. — М., 1937. — Цит. за: *Дюженко Ю.* Микола Бурчак. — К., 1967. — С. 12.
38. Див.: *Федорук О.* Джерела культурних взаємин... — С. 108–112.
39. *Materiały dotyczące życia i twórczości Wojciecha Gersona.* — Wrocław, 1951. — S. 67.
40. З листа Вжеша Нілусу від 20.11.1893: «До складу членів організаторів товариства входять: професори Ковалевський та Орловський, художники Павло та Олександр Сведомські, Котарбінський, Платонов, Пимоненко, Менк, Галімський, Станіславський, Мурашко, Будкевич, Рашевський, Бодаревський і Вжеш» (Рукописний фонд ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, ф. 20-I, од. зб. 3–18).
41. Див.: *Тананаева Л.* К проблематике творчества Фердинанда Рушица // Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. — М., 1977. — С. 75.
42. «Бузок», інв. № ЖКЛ 423, 68,5 x 55,5 см; «Пасіка», інв. № ЖКЛ 422, 66,5 x 130,5 см.
43. *Wędrowiec.* — 1901. — № 17. — S. 325.
44. *Кгај.* — 1899. — № 13. — S. 10.
45. Там само.
46. *Киевское слово.* — 1893. — 14 января; 21 января; *Артист.* — 1893. — № 28; *Киевская старина.* — 1894. — Т. XIV. — С. 541; *Киевлянин.* — 1907. — № 35; *Искусство и художественная промышленность.* — 1900. — № 18.
47. *Киевлянин.* — 1907. — 4 февраля. — № 35.
48. *Киевлянин.* — 1907. — 7 марта. — № 66.
49. *Искусство и художественная промышленность.* — 1900. — № 18. — С. 317.

АВАНСЦЕНА УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНОГО МИСТЕЦТВА

Європеїзація українського мистецтва, включення його в стильові потоки європейського мистецького менталітету фактично беруть початки в перші десятиліття ХХ ст. Саме в ці роки почалося становлення українського авангарду, який з авангардом європейських народів складає одне ціле. Магістральна лінія українського мистецтва в цей період була пов'язана з уподобаннями європейських художників, при тім тісно перехрещувалася також з російським. Плеяда блискучих імен в особі О. Архипенка, О. Грищенка, М. Бойчука, братів Кричевських, братів Бурлюків і насамперед Д. Бурлюка, Г. Нарбута, К. Малевича, П. Ковжуна, О. Богомазова, М. Бутовича, К. Піскорського, М. Андрієнка увиразнила якісний потенціал українського мистецтва на зорі ХХ ст.

У грудні 1917 р. у часи початку Визвольних змагань за незалежність України було утворено Українську Академію мистецтв на чолі з видатними художниками тієї доби (брати Василь і Федір Кричевські, О. Мурашко, Г. Нарбут, М. Бурачек, М. Бойчук, А. Маневич та ін.), що активно вплинули на розвиток української мистецької освіти і своїми поглядами на мистецтво принципово вирізняли тодішню мистецьку епоху від попереднього ХІХ ст., коли думки про організацію мистецької освіти в колоніальній Україні були нерелевантними.

Слід мати на увазі, що значна частина художників після більшовицького перевороту 1917 р. і поразки у Визвольних змаганнях за незалежну Україну були змушені емігрувати. Однак, усі вони не мислили свого життя й творчості поза Україною, не переставали творити для і в ім'я українського мистецтва.

Починаючи з 30-х рр. ХХ ст. більшовицько-партійна система примусово нав'язала мистецтву стиль соціалістичного реалізму, встановивши абсолютний диктат над розвитком мистецтва і життям художників, а також над усім мистецьким процесом. Більшовики повернули також хід мистецького

мислення в бік натуралізму XIX ст. і схематичних наставлень передвижників. Але незважаючи на тоталітарні утиски, спостерігався розвиток української модерної лінії мистецтва, відчувалося прагнення до новаторських форм творчості.

Епоха національного відродження вже наприкінці XIX — на початку XX ст. зродила такі таланти, як О. Мурашко, Г. Нарбут, П. Холодний-старший, І. Труш, М. Бурачек, Олена Кульчицька, брати Василь і Федір Кричевські, О. Новаківський, М. Бойчук, які переплавили у своїй творчості уроки модернізму, великих національних і народних традицій, вирвалися на широкі простори мистецтва європейського масштабу. Творчість О. Мурашка, М. Жука, О. Новаківського, М. Сосенка, П. Холодного-старшого була збуджена ферментами символізму і сецесії.

Необхідно пам'ятати про багатогранну роль одеських Салонів В. Издебського у пропаганді кращих здобутків європейського модернізму в Україні. Протягом 1909–1911 рр. В. Издебський разом з В. Кандинським організували ряд виставок в Одесі, а потім у Херсоні, Києві, Петербурзі, Ризі, в яких взяли участь художники Г. Нарбут, С. Колесников, Д. Бурлюк, І. Білібін, О. Екстер, В. Кандинський, Ж. Брак, А. Матіс, Вламінк, Валлатон, Глез, Ван Донген та багато інших.

Великими педагогами на ниві мистецької освіти зарекомендували себе О. Мурашко Г. Нарбут, брати В. і Ф. Кричевські, М. Бойчук, який створив цілу школу своїх учнів і послідовників. Синтетичний метод М. Бойчука, що виходив з візантійських і проторенесансових традицій, народної культури, європейських надбань у галузі форми, композиції, рисунку, кольору вивів його постать у ранг проповідника нового мистецтва.

Видатним представником модерної генерації художників зарекомендував себе Олекса Новаківський, автор символічних полотен з експресивною манерою письма. Заслуга Новаківського, окрім усього, полягає у ствердженні мистецько-виховної діяльності. Серед його учнів були згодом відомі художники С. Гординський, А. Гец, Р. Сельський, С. Козак, Я. Лукавецький, М. Мороз, Г. Смольський, С. Зарицька, І. Нижник-Винників, М. Левицький. Багато з них через більшовицький терор змушені були виїхати до США, Канади, в Західну Європу.

Численні вихідці з України — О. Архипенко, О. Грищенко, К. Малевич, Д. Бурлюк, С. Делоне, О. Екстер, О. Шевченко, С. Нікритін, В. Татлін —

інтегрували рух і пристрасть класичного авангарду. Одними з перших на цій авансцені виступили О. Богомазов, В. Єрмилов, А. Петрицький, М. Снякова, О. Хвостенко-Хвостов, В. Пальмов, В. Меллер. О. Тишлер, Б. Косарев, Н. Генке-Меллер.

Твори українських художників О. Грищенка, Д. Бурлюка несли в собі внутрішню логіку і берегли свою поетику, випромінюючи енергію на рівні ірраціонального ентузіазму. Як і Бурлюк, Грищенко є одним із засновників авангардного мистецтва в Україні. Він виступив як послідовник сезаннівського конструювання форми і ствердник кубо-футуризму. Авторитетний знавець російської і давньоукраїнської ікони, утвердившись як прихильник кубо-пластичної суті малярства з її конструктивною архітектонічною системою, специфікою визначення простору з певною структурою форми, після переїзду до Парижа 1922 р., а далі — на південь, до Прованса, О. Грищенко утвердив могутній струмінь французького колоризму в його експресіоністичному ґатунку. Подібний кольоризм утверджував у Парижі інший наш земляк В. Хмелюк.

Участь Д. Бурлюка у футуристичних презентаціях московського «Бубнового валета» поруч з М. Ларіоновим, Н. Гончаровою, як рівно ж О. Грищенком, забезпечили йому легенду першого футуриста. Власною творчістю, епатуванням філістерських норм Бурлюк розчистив дорогу в майбутнє. І футуризм став таким варіантом, що втілював ідеї майбутнього.

Концентрат пластичного виявлення кольору, поетизація малярської тканини в субстанції полотна, пленеризм постійно домінували в українському мистецтві як пам'ять про незнищенність розстріляного більшовиками Олександра Мурашка. До кольоризму постійно апелювали В. Хмелюк, Микола Кричевський, М. Глушенко, В. Винниченко, О. Шовкуненко, К. Трохименко, К. Єлева, М. Бурачек, П. Волокидін, М. Манастирський.

Змагання за декоративну суть площини у різний час доносили разом з постсезаннівськими захопленнями у галузі форми І. Кулець, А. Петрицький, М. Андрієнко, М. Сельська, Р. Сельський. Панорама мистецької культури збільшувалася, що виявилось творчості вихованців київської мистецької школи, а також у львівських художників, що об'єдналися в Асоціацію незалежних українських мистців і вже 1931 р. організували першу міжнародну мистецьку виставку, що збрала під одне крило художників модерністів М. Андрієнка, Ш. Бляна, С. Борачка, М. Бутовича, М. Глуценка, Бріаншона,

С. Гординського, М. Грищенка, М. Громера, А. Дерена, Р. Дюфі, О. Цадкіна, С. Зарицьку, Ж. Жанена, П. Ковжуна, А. Модільяні, Я. Музику, П. Пікассо, І. Северина, Д. Северіні, Л. Тернера, М. Тоцці, Фужіту, М. Шагала, В. Хмелюка та ін.

Великий внесок в українське мистецтво зробили художники, які опинилися в еміграції. Приклад вічного бурлаки, вигнанця Миколи Бутовича, який врешті-решт спромігся на «власний хутір» у США, є типовий. Художник завжди відстоював високі засади мистецтва, виступав проти кітчю, збагативши модерну культуру України, реалізуючи свій таланти у багатьох сферах творчості — книжковій графіці, малярстві, кераміці, монументальному живопису і декоративному мистецтві. Художник мав вроджене почуття форми, композиції і це особливо виявилось у творах на міфологічну та історичну тему, де налаштованість на спрощену форму була споріднена з стрункістю композиції. Творчість Бутовича, як і багатьох інших мистців, зокрема О. Архипенка, Я. Гніздовського, Л. Молодожанина, Г. Мазепи, В. та М. Кричевського розвивалася поза межами України. До них відносимо велику групу художників, які змушені були покинути Україну через більшовицький терор у 1940-і рр. (С. Гординський, І. Нижник-Винників, А. Перейма, Ю. Кульчицький, Т. Вірста, М. Азовський, Б. Крюков, П. Капшученко, М. Мороз, М. Черешньовський) і працювали у різних країнах світу, в тому числі у США. До цих художників молодшої генерації відносимо Л. Гуцалюка, Ю. Соловія, М. Урбана, С. Мірталу, К. Мілонадіса, які у США зреалізували свій творчий потенціал. Симптоматично сприймався завжди живопис Л. Гуцалюка, вишукана культура якого виважувала гармонію корпусних мазків, ніжне лецирування, що виповнювало краєвиди, натюрморти вальорами кольорів.

Після 1945 р. повоєнний живопис України збагатився емоційними сплесками образності, яку додали мистці Закарпаття А. Ерделі, Й. Бокшай, Ф. Манайло, З. Шолтес, А. Коцка, Г. Глюк, В. Микита, Ю. Герц.

Здобутком нонконформізму позначені твори художників, що творили у різних містах у 1960–1970-ті рр.: у Києві — Г. Гавриленко, В. Ламах, А. Суммар, у Львові — К. Звіринський, І. Остафійчук, Р. Петрук, З. Флінта, О. Минько, Л. Медвідь, в Ужгороді — Л. Кремницька, П. Беззір, у Тернополі — Д. Стецько. Нова хвиля еміграції з України оприлюднила критерії мистецтва на Заході (Ю. Солонуха, В. Сазонов, В. Стрельников, В. Макаренко, А. Скорубський-Кандинський, О. Мазурик), ствердила високе слугування цих

художників мистецтву і право на власну творчість з яскраво вираженим індивідуальним смаком і стилем.

Мистецька карта України збагачувалася постійно за рахунок випускників мистецьких академій Києва, Львова, Харкова і різних мистецьких шкіл, даючи глядачеві переконання для орієнтацій у розмаїтих творчих манерах. Прийшли в Україну мистецькі трансавангардові потоки, уречевлення нової хвилі з власним свіжим присмаком, рухом асамбляжів, інсталяцій, а за ними — візуальні, комп'ютерні види творення. Новий етап мистецького самовираження мав активних репрезентантів, набув динамічного вираження у численних мистецьких імпрезах, маніфестаціях, акціях. У перші ряди вийшла шеренга послідовних технологів мистецького інноваційного мислення. Зпоміж них це були О. Дубовик, М. Бажай, В. Раєвський, А. Савадов, П. Лебединець, В. Сидоренко, М. Гейко, П. Бевза, М. Журавель, А. Блудов, В. Москалюк, Р. Романишин, В. Ярич. Простір інсталяцій О. Бородая, М. Бабака, О. Бабака, М. Журавля, В. Шкарупи, В. Раєвського, А. Савадова перетворився у вартісні творчі реляції, що поєднували дві константи — високий професіоналізм і образну фантазію. Захоплення М. Журавля арт-лендом, його мотивації в інсталяційних версіях «Пасіки», що увиразнила присутністю мистецьку поліфонію мегаполісів Нью-Йорка і Токіо, були зроблені з творчим блиском і багатством фантазії.

Народження нових мистецьких ідей знаменувала участь українських художників на венеційських бієннале: 49-му (В. Раєвський з групою О. Тістолом, Ю. Соломком), 50-му (В. Сидоренко), 51-му (М. Бабак).

Рефлексії активного мистецького спостереження бачимо в останні роки у творах Ю. Савченка з м. Словенська Донецької області, С. Білика, Ю. Цюпка, В. Маринюка, В. Кабаченка з Одеси, В. Гонтаріва з Харкова, С. Гнойового з Полтави, В. Гнатюка з Кіровоградської області, А. Криволапа, С. Панича, О. Федоренка, Іви Павельчук, Г. Вишеславського з Києва.

Галерея «Zoya Fine Art» з Нью-Йорка репрезентує і популяризує творчі здобутки художників з України, які модерним мистецьким мисленням поповнюють шкалу вартісних пріоритетів, наповнюють новими свіжими емоційними інтонаціями мелодіку світового мистецького співжиття.

АППІЇВ ШЛЯХ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА, АБО ЦЕНзуРА ПРЯМА І ПЕРЕВТІЛЕНА

Чи не з того вирозуміння західності нашого «я», відчуження єдності, пошанівку до «власного призначення» (Ю. Липа) зачиналася хресна, почасти глибоко трагічна сторінка української культури ХХ століття, у тому числі пластичного мистецтва?!

Спробуємо витлумачити поставлену тезу в зрізі часу: де українська одність найбільше промовляла до людських сердець, там її найбільше тлумили, там її прагнули фізично знищити, біологічно викоренити. У цьому світлі історія українського мистецтва ХХ століття є мартирологією наших митців, які в багатьох випадках змушені були утверджувати свою українську «одність» за материком «українська культура». Не випадково, скажімо, в загадковий спосіб, в один і той самий рік загинули Олександр Мурашко, Микола Леонтович, Платон Симиренко, відійшов несподівано в молодому віці Георгій Нарбут. І в той самий час задля збереження власної окремішності, в ім'я збереження власної високої моралі й заперечення нав'язуваних ідей про відставання української культури (її периферійне місце) свідомо опинилися у незнамому їм світі сотні елітарних українців: Олександр Архипенко, Олекса Грищенко, Михайло Андрієнко, Олександр Кошиць, Дмитро Антонович, Володимир Січинський, Василь Авраменко. Подиву гідна золота гілка нашої культури — діяльність пражської еміграції, що виявила нечувані можливості витворення західництва, нашої причетності до європейськості, які були за все невід'ємними зовнішніми атрибутами і внутрішніми чинниками розвою української культури.

На Матеріку з сатанинською ненавистю і люттям знищувалося, програмно вирізувалося до пня розуміння цілості українства, українськості. Еліта нації — інтелігенція, селянство зазнавали гонінь. Україна нагадувала Аппіїв шлях з мучениками на хрестах — то був підступний, нечуваний у світі,

Вперше: Універсум. — Львів, 1995.

небачений за розмахом злочинності етноцид, інтелектоцид, спрямований проти українського народу!

Протягом десятиліть мене не перестає хвилювати трагічна доля Данила Щербаківського, в особі і мученицькій постаті якого маємо вияв моральної вищості української одності, бачимо злет нашого Духу, знаходимо підтримку і опору. 1927 року Д. Щербаківський не міг далі терпіти знущань над українською культурою, за легендою «він вийшов темної ночі з музею і кинувся в Дніпро» (було йому тоді сорок літ!).

Спробуємо ще раз вчитатися в цитовані Юрієм Липою рядки з видання «Новий час» («Призначення України»), аби уявити для себе три істини:

1. Данило Щербаківський прилучився до порятунку українських культурних цінностей.

2. У революційній круговерті Щербаківський врятував велику збірку портретів XVIII–XIX ст.

3. У важкі часи 1918–1930 рр. він урятував багато музейних скарбів, але не витерпів знущань наставлених над ним комісарів.

Він на власні очі бачив: здійснюється варварська акція знищення пам'яток української культури, і ніхто не може спинити цієї жахливої пошесті.

Культура українців була на снайперському прицілі Системи: національні багатства України руйнували, вивозили за межі її території до метрополій, спалювали, ліквідували, продавали масово за кордон. Ненаситний Молох вишукував нові жертви у розмаїтих колах творчої інтелігенції — серед мистецтвознавців, художників, композиторів, режисерів, письменників.

Апіїв шлях української пластики став останньою мученицькою стежею для українського мистецтвознавства. Молода наука про мистецтво ще тільки спиналася на ноги, шукала опертя, була в ізоляції від європейської науки, розвивалася у важких умовах локального герметизму. Національне свідомі кадри були поголовно винищені, розгромлені, зазнали нечуваних гонінь, змушені були перекваліфікуватися.

Трагічним було життя професора Миколи Макаренка, який один, всупереч рішенню скликаної Системою комісії, не поставив свого підпису під висновком, що дозволяв висадити в повітря Михайлівський Золотоверхий собор.

Трагічним було життя професора Федора Ернста, знавця давнього українського портрета, охоронця національної культури. Трагічним було життя професора Сергія Гілярова, дослідника західного мистецтва.

Трагічним було життя Никанора Онацького, організатора музейної справи на Слобожанщині, автора наукових розвідок про українську порцеляну, межигірський фаянс, кахлі. 23 листопада 1937 р. він був розстріляний як «учасник контрреволюційно-націоналістичної організації», «без суду за постановою особливої трійки».

Трагічним було життя Стефана Таранушенка, дослідника архітектури і мистецтва Лівобережної України.

Перервала на багато літ свою наукову діяльність Євгенія Спаська — розстріл їй замінили довічним поселенням поза батьківщиною.

На десять літ у сибірському засланні припинила наукові пошуки Віра Свенцицька, автор численних праць з середньовічного малярства. Законним підсумком визнання неординарних наукових заслуг цієї скромної дослідниці стало присудження їй посмертно Державної премії України імені Т. Шевченка в 1995 р. Сміємо думати: якби не В. Свенцицька, чи збереглися б у цілості недоторканими давньоукраїнські ікони, скульптури, твори декоративного мистецтва, їх розпорозили б по музеях, сховищах — як союзних, так і українських.

Чистки українського мистецтвознавства мали своїм наслідком такі прикрі обставини: 1) затримали природний розвиток національної науки і мистецької критики; 2) герметизували національну науку, звуживши її методик до вузьких меж описових зацікавлень, що були визначені офіційними чинниками; 3) русифікували національні мистецтвознавство і мистецьку критику до такої міри, що загальноприйнята європейська термінологія була підмінена дефініціями, які виробила система соцреалізму, і русифікували мистецьку освіту, відірвавши її від світового процесу навчання спеціалістів з мистецької пластики (через об'єктивні обставини українське мистецтво відстало від європейських напрямів, стилів. Завинила тут недостатня кількість мистецьких закладів, де готуються галузеві спеціалісти. У жодному університеті України немає кафедри українського мистецтвознавства); 5) постійно витворювався вакуум між поколіннями; 6) з культурної пам'яті вилучали імена попередників, пошана до авторитетів нівелювалася, тому численні праці скривджених історичними умовами класиків українського мистецтва і критики досі лежать неопублікованими.

Непоправних втрат зазнала українська пластика. Мартиролог замучених, розстріляних у тридцять роки лицарів виявляє силу, вражаючу могутність української національно-естетичної, мистецької єдності. Свого

часу я прагнув відповісти на поставлене перед самим собою питання про потребу в нових і нових жертвах диктатури, розуміючи, що система доносів, наклепів вимагала дедалі більшої кількості приречених, і у статті «Бойчук і геноцид культури» («Слово і час», № 4, 1992) пояснив, що колесо тоталітаризму, спрямоване на знищення інтелігенції України, не могло поминути Михайла Бойчука. Єжовські спецкоманди розпочали свою вальпургієву ніч, «чорні ворони» гасали по Києву, Харкову, Одесі, Дніпропетровську... Важкий, похмурий 1937 рік — рік Великого Терору!..

13 липня 1937 року розстріляли Бойчука-Вчителя. Того самого дня — його учнів Василя Седяра та Івана Падалку. День у день, рівно через п'ять місяців — дружину Софію Налепинську-Бойчук. І всіх — після звірячих тортур, знущань, після місяців невдалих спроб принизити гідність мучеників. 1942 року розстріляли в Омську Мар'яна Щирбулю, 1945-го — С. Матусяка в Новосибірську. Не вмер, не загинув, вічно живий, як символ чистоти нації, Ніл Хасевич!

Для нас важливо, що Михайло Бойчук належить до тих світочів нашої національної культури, які, подібно до Леся Курбаса в театрі, Миколи Зерова в літературі, Олександра Довженка в кінематографі, Бориса Лятошинського в музиці, розпочали активну підготовку до виходу її на світові простори. Нахабно, безпардонно, з більшовицькою підлістю перервано розвиток їх творчості, дерзновенні ініціативи та поривання, турботу про нерозривність світової, в тім числі української культури. Так і лишилися для нас ці імена у вигляді арки — від вісімдесятих років інтелектуальної полегкості до двадцятих років творчого піднесення. Довгі історичні періоди культурної задухи в Україні викреслили ім'я М. Бойчука та його учнів з мистецької пам'яті, що завдало непоправної шкоди всій культурі, мало намір штучно звузити її творчі береги до смужки наслідування зразків метрополії, гальмувало гармонійний розвиток українського малярства.

І практика Бойчука, і його педагогічний досвід, і творчі потенції учнів — усе наприкінці тридцятих років було грубо, безжально, по-варварськи знищено, стлумлено. Віддані учні Седяр, Падалка, Налепинська пішли вслід за Вчителем хресним шляхом: фізична наруга, ідеологічні знущання над ними і багатьма іншими перекочували з книжок до часописів і газет, зростали на ґрунті тоталітаризму чорним цвітом зради ідеалів, підлості («...часе мій! О, жорстокий! І весь у крові» — Є. Плужник).

Відомо, що маховик критики бойчукістів, або бойчуківців, почав брати розгін з другої половини двадцятих років. Тоді ортодокси диктатури взяли ся і за ВАПАТЕ, і за Хвильового та його однодумців, які «скочувалися» від «ухилу — у прірву» (А. Хвиля). Але ці роки ще були вщерть наповнені злетом емоцій та думок, надії на те, що почнеться розбудова. Бо в ті роки Микола Скрипник зазнавав більших мук, ніж муки зневіри чи розчарування, він міг ще наголосити: «ні, не все добре на Україні, поки ми не закріпили міцно Донбасу, поки не маємо Криму й Кубані». В ті роки, врешті, виходили часописи і альманахи «Життя й революція», «ВАПАТЕ», «Червоний шлях», «Гарт», «Нова генерація», «Літературний ярмарок», «Молодняк», «Плуг», «Критика» — то на Придніпров'ї й Лівобережжі. А окрім того, — десятки часописів у Західній Україні і десятки — на чужині, на Заході. Усі вони вимоцовували образ української культури. Так вірилося й так хотілося, й так вимріювалося: Україна — то Захід, Україна й Захід — то єдине тіло, через товщу тисячоліть йшли ті мрії, від еллінських, від візантійських, від сарматських і ще далі в глибину Часу, від трипільських уявлень — з усього цього складалася єдність території, народу, культури України!

Ми стояли і стоїмо перед фактом великої багатолітньої втечі України від Москви! Гасло М. Хвильового «Геть від Москви!» — то щось більше, ніж орієнтація на Захід: то утвердження своєї суті, післанства культури, вічної її налаштованості на праматірню землю. Втеча від Москви має кількасотлітній шлях, вистелений кістьми і залитий кров'ю найчесніших, найсміливіших, наймудріших духовних проводирів нації!

Коли архімандрит Києво-Печерської лаври Інокентій Гізель у XVII ст. складав «Синопис», то він думав про вірубність культури України, про державність України. На початку XX ст. ці думки, ідеї, сподівання й очікування Михайло Бойчук перейняв від митрополита Андрія Шептицького. Бо митрополит самого Бойчука і таких спраглих науки, освіти, мистецтва, як він сам, посилав до Мюнхена, Парижа, Рима вчитися і спізнавати, творити сторінки нової культури.

У другій половині двадцятих років життя усіх без винятку бойчуківців, самого Вчителя було наповнене драматичним сенсом буття. Савл у той час уже не міг стати Павлом, бо Система найперше дбала про виховання катів та їх помічників: син мав доносити на батька, а батько — на сина. Це була засада більшовицької моралі, вигодована доносами, інсинуаціями, «криміналом»,

наклепом, шпигуванням, підступом, зрадою, що наказувала: вбивай, кради, грабуй. Життя Бойчука висіло на волоску, і йому залишалося одне — сподіватися на Божу ласку.

Пророчі погляди Бойчука, Курбаса, Зерова жилися ідеалами оновлення української культури. Сталінський лист до Л. Кагановича 1926 р. містив фальшивий докір на Хвильового, який закликає «українських діячів утікати від Москви якнайшвидше»: той лист відкривав зелене світло катам у червоних ковпаках точити ножі гільйотин. Нитка, на якій висів дамоклів меч, починала рватися, і той меч мав впасти на тіло культури. Доведений до відчаю, Михайло Бойчук на першому засіданні оргбюро Спілки художників восени 1933 р. виголошує слова зречення від усього того, що є «бойчукізмом». З того часу слово «бойчукіст» стало синонімом слів «петлюрівець», «націоналіст». Усе, що він намалював, було знищене: уціліли випадкові твори, що зберігалися у приватних руках.

Михайло Бойчук — далеко ще до кінця не дочитана драматична і сумна книга історії нашого мистецтва, в якій і його засадам, і пластичним лексемам його школи відведено мало місця. Він звищувався над середовищем, як гірська скеля, в нього були однодумці, але й було немало супротивників. Пролетарське керівництво культурою обернулося для України справжньою трагедією і мало своїм вислідом біологічне знищення художників, їх ідеологічну і моральну чистку. Клятвені заяви, запевнення у доляльності, толерантності, вірності, безмежній відданості ортодокси нормальної естетики підносили як патріотизм у мистецтві. Справжня гонитва «за відьмами» розпочалася і була наповнена чорною смугою фальшивої патетики та поголовної чистки мистецтва під одне копито. Жорстокий кірат усіх без винятку перемолов: і бойчуківців, і представників авангарду, і свідомих, порядних професіоналів, що мали за своїми плечима вишкіл різних мистецьких академій.

Історичний зріз проблеми унааявлює жахливу картину тотального виконання мистецької інтелігенції України. Ми тримаємо у пам'яті роковини пошанування кришталево чистого імені Олега Ольжича. Його стратили в Заксенхаузені. Але якби цього не трапилося, то він був приречений згинутися від куль Москви. Рука Москви висіла над долею молодого Ольжича!

На шляхах світової культури Україна в ХХ ст., як в епоху бароко чи ще раніше, в період Княжої республіки, дала переконливі свідчення власної

причетності до творення активних культурних скарбів. Ми тільки тепер, в Україні, пробуємо і намагаємося опукло окреслити вузол, де перетиналися шляхи української культури, незважаючи на привнесений північним сусідом синдром периферійності культури України (тип «шароварності» — продукт соцреалізму). Чи не є то данина валуєвим та іже з ними?! Будь-які спроби протягом 1940–1960-х рр. вирватися за межі цього прокрустового ложа партійних директив оберталися для кожного, хто ніс у собі українське «Я», хвилями гонінь, шквалом репресій, примусів, наказів, погроз або обіцянок, залякувань або лестощів. Українське мистецтво, культура мали ширші овиди — це знали ті, хто наприкінці сорокових років зачитувався, скажімо, трилогією Лепкого, хто в середині п'ятдесятих звертався по науку до пластики Архипенка і малярства Андрієнка, хто в шістдесяті прийшов до нового розуміння, що є Схід і є Захід, що є Москва, але є й Україна!

1952 р. були знищені сотні графік, скульптур у Національному музеї Львова. Це була репетиція наруги над мистецтвом, аналогічна до тієї, яку фашисти здійснили весною 1937 року в Мюнхені на виставці «Дегенеративне мистецтво», а потім у час масових прилюдних спалювань друкованої продукції. Графіку і картини спалювали вночі в печях Львівської наукової бібліотеки, щоб ніхто не бачив, а скульптури розбивали молотами на подвір'ї. У такий спосіб були знищені твори Труша, Куриласа, Новаківського, Кульчицької, Архипенка, Холодного, Гаврилка, Литвиненка, Осінчука, Хмелюка, Перебийноса, Грищенка, Андрієнка та багатьох інших.

Існували списки художників, творів яких не можна було тримати в музеях, а тим паче виставляти. До їх числа належали всі видатні митці несоцреалістичного кола, що унаслідок розвитку українського мистецтва ХХ ст. 1994 р. у Національному музеї Львова організували спеціальну виставку, на якій показано розміри втрат національних культурних цінностей.

Потім вийшли заборони шістдесятих років. З історії мистецтва знову було насильно вилучено десятки імен. Сотні, тисячі видань з мистецтвознавства осіли в схронах спецфондів, про них молоді покоління дослідників навіть не чули. Ці книги були заборонені, і за їх читання карали: студентів викидали з університетів, дослідників позбавляли права займатися наукою. Таким чином з мистецтвознавчого обрію були вилучені імена й праці М. Голубця і В. Січинського, С. Гординського і Ю. Михайліва, Б. Стебельського і В. Кармазина-Каковського, Ф. Вовка і Д. Щербаківського.

Приреченість плеяди шістдесятників у мистецтві зовнішньо виражала ся в повному ігноруванні, замовчуванні їх творчості, у запереченні її. Внутрішньо ця обставина виявила непередбачені Системою ходи, що приводили в мистецтві до свободи творчості. В ореолі наскрізь фальшивих, псевдопатріотичних, налаштованих на уславлення тоталітаризму гала-виставок, помпезних тематичних картин, гігантських скульптур ця творчість пробивалася, як пробивається зелене дерево через товщу гудрону!

Жертвою насильства Системи впала Алла Горська, та не скорилася, не схилила голови! Руки викручували Вікторові Зарецькому, Опанасові Заливасі.

Передчуваючи наростання творчого спротиву і часи неминучої агонії, Система посилила карні функції проти мистецтва, зовсім відпустила пружину насильства. Офіційна Спілка художників, ревно слугуючи авторитарній владі, охоче відрікалася від «блудних синів і дочок», пильнуючи, аби виконувалася традиційна для московського шовінізму «заборона писати і малювати». У ті роки директивне втручання у творчий процес художника досягло апогею. І тільки те, що було пов'язане з методом, напрямом (школою чи шкодою?) соцреалізму, мало право жити — усі інші стилі, манери, школи, уся пластика ХХ століття грубо відкидалася, заперечувалася. Не можна забувати цих моральних кривд, що калічили покоління людей, марнували, нівечили таланти, робили їх пропашою силою. Не можемо забувати, що найкращі професори, достойники української одності змушені були покинути кафедри. Політичний офіційний салон соцреалізму висів над культурою України сімдесятих років, заслонив сонце творчості цензурою непевності, страху, потребою мізерного виживання. Вищі мистецькі школи стали оранжереями марксизму-ленінізму: замість пензля маляреві давали книжку з історії партії.

Уже з повоєнних сорокових років українські художники зазнавали сибірського раю. Були на засланні Ярослава Музика, Зиновій Кецало, Любомир Терлецький. З ними — їх покоління, десятки митців. Потім настала черга покоління Опанаса Заливахи. Забрали членські квитки Спілки, не давали малювати Галині Севрук, Людмилі Семикіній, Галині Зубченко. Не виставлялися Іван Остафійчук, Іван Марчук, залишився постійно мешкати в Ленінграді Феодосій Гуменюк. В Ужгороді зазнали знущань Єлизавета Кремницька і Павло Бездзір. В Одесі рано обірвалося життя Людмили Ястреб, поневірявся Маринюк, змушені були покинути батьківщину Сазонов і Стрель-

ников. В Одесі, так само, як у Києві, Львові, Полтаві та інших містах, набуло поширення підвальне мистецтво, так званий андерграунд. Художники не виставлялися, малювали потайки — для себе, своїх друзів, колег. Андерграунд заявляв про своє існування і завойовував естетичні обрії культури України: зоною його дії виявилось довір'я, потреба творити те, що підказувала душа і що не пов'язувалося з доктриною соцреалізму. У 1960–1970 рр. знищувалися (як формалістичні, націоналістичні) монументальні композиції, був під заборону знаменитий вітраж Валентина Задорожного в Кременчуку. Сім'я талановитих Литовченків жила в облозі критики і недовір'я до їх творчості.

Десь з середини вісімдесятих років упали куртини пересторог і заборон. Багато нових імен, цікавих пошуків дали в цей час молодіжні пленери, що проводилися у Седневі, на Закарпатті, у Львові, в Одесі, в багатьох інших містах. Виникли нові мистецькі центри, де з'явилися десятки талановитих художників, — у Миколаєві, Полтаві, Черкасах, Луцьку. Але в ті роки, та й у наступні також, колишній андерграунд, набувши якості офіційного визнання, відчув похмільну радість творчої свободи і потребу вивершення за короткий час стильових обладунків, які пропонувала мистецька культура Заходу. Зринули компіляції, налаштованість на нову кон'юнктуру, загравання з авангардом, постмодернізмом. Але були справжні злети творчості, їх пов'язуємо з виставками «Погляду», «Артімпресіон», «Нової генерації», «Хутора» — з'явилися неординарні постаті, десятки обдарованих, талановитих імен.

Але ми не можемо забувати, що ідеологічну цензуру сьогодні замінила економічна, і в пошуках нових міражів, у гонитві за матеріальним комфортом «обітовані землі» сучасної цивілізації заповнили хвилі псевдоноваторів, а по суті конкістадорів псевдоавангарду. Маємо також сумні справи з елементарним грабунком: сотні творів купують за безцінь і вивозять з України на Захід, де вони осідають у приватних колекціях. Ці картини могли б стати окрасою сучасних музеїв України. Наші художники виставляються на Заході не в престижних галереях, а в загумінкових, що знижує пріоритети нашої культури. З другого боку, сотні художників нині далі бідують, створюючи зразки сучасного мистецтва на високому рівні. За роки нашої державності ми зазнали руйнівних втрат — люди гублять властивий їм оптимізм, а почуття відповідальності за долю нації зраджує їх. Єднаймося, згуртуймося перед новими випробуваннями, які чекають на наш нарід!

«Нікому з українців ми тут не довіряємо, хоч би був найкращий комуніст. Нікому з них не можна вірити», — довірливо зізнався Дем'ян Бедний англійському журналістові З. Граббсу, приймаючи його в своїй домівці у Кремлі. Було це 1932 року...

«Українці? О, з ними треба бути обережними», — ця багатозначна фраза Бедного через шістьдесят років знаходить нову поживу, нового гарольда, реформатора облаштування Росії О. Солженіцина. За ним з піною на устах наввипередки біжить новий месія В. Жириновський. Бійтеся їх!.. І трохи на відстані, підтюпцем — напівкомуніст, напівсоціаліст Олександр Мороз, щоб потиснути їм руку.

...Мистецтво України далі розвивається. Історики і критики сучасної пластики мають час для роздумів, щоб відповісти на питання, чи є і яких форм перевтілення набула цензура наприкінці ХХ століття.

ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТУ МАЙСТРА: Михайло Бойчук

У другому томі «Матеріалів до справ Академії мистецтв у Кракові» за 1895–1939 рр., виданому Польською академією наук 1969 р., знаходимо інформацію про студентів цього відомого мистецького навчального закладу, серед них Михайла Бойчука. На стор. 239 зазначено такі дані: «Бойчук Михайло, нар. 1882, Романівка, батько Леон, приватна школа малюнків у Відні, Академія мистецтв 1899/1900 — майстерня Цинка, був прийнятий наприкінці семестру з випробувальним терміном; 1899/1900 — II там же; 1900/1901 — I там же; 1900/1901 — II там же, бронзова медаль; 1901/1902 — I майстерня Унежиського, дві грошові нагороди за конкурсні твори малюнків з натури; 1901/1902 — II там же; 1902/1903 — I майстерня Вичулковського; 1902/1903 — II там же; 1903/1904 — I там же; 1903/1904 — II там же, срібна медаль; 1904/1905 — I там же (KSI, 2, T 18 B)» [1].

Ці документи повинні попередити можливість дальшого повторення помилок, які часто допускаються при викладі фактів творчої біографії видатного митця. Зокрема побутує хибно твердження нібито Бойчук перед Краківською академією вчився у Віденській. Виникає закономірне питання: як міг 17-річний юнак перейти з Відня до Кракова для продовження навчання і чи міг він поступити у Віденську академію, не маючи відповідної підготовки? Водночас існує плутанина з переліком нагород, які студент академії М. Бойчук одержував за роки навчання у різних майстернях.

Довгі роки допускалися вільності у викладі творчої біографії митця паризького періоду. Велику ясність у це питання внесла публікація Любові Волошин «Михайло Бойчук. Листи до митрополита Андрія Шептицького», в якій були оприлюднені маловідомі сторінки життя маляра періоду його навчання в Мюнхені та Парижі і конкретизовані етапи формування творчої

Внеше: Українське мистецтвознавство: Міжвідомч. зб. наук. праць. — Київ, 1993. — Вип. 1. — С. 134–141.

особистості майстра, що поставив перед собою чітку мету в житті, а також визначені координати взаємин між митрополитом і початкуючим автором [2]. Ще донедавна у змістовній і ґрунтовній за викладом життєвих фактів статті Л. Череватенка про зустріч з О. Павленко помилково зазначено, що Бойчук «навчався у Парижі з 1907 по 1912 рік» [3].

Перелічені неточності і неназвані тут інші численні помилки, що фігурують у публікаціях, пов'язаних з викладом життєпису видатного митця-монументаліста, сталися внаслідок того, що постать М. Бойчука довгі десятиліття була під ідеологічною забороною, викреслена з історії українського мистецтва. Ім'я Бойчука писалося з від'ємними оцінками і для негативної характеристики методу учителя і учнів було придумано термін «бойчукізм». Не випадково сам автор на Першому пленумі оргбюро Спілки художників восени 1933 р., доведений до відчаю, проголошує слова зречення від усього, що є «бойчукізмом» в ім'я чистоти засад соціалістичного реалізму. Таким чином, з роками історичну правду про М. Бойчука заступали легенди і домисли, а конкретні сторінки його біографії довільно тлумачилися. Отже, важливе значення має ознайомлення з першими джерельними документами, які дозволяють відновити деякі моменти з життя й творчості художника. Ця мета стояла перед автором протягом багатьох років. За цей час вдалося розшукати ряд невідомих матеріалів, які доповнюють образ митця.

Насамперед йдеться про краківський період життя й творчості майстра, пов'язаний з навчанням в Академії мистецтв. Після смерті Я. Матейка 1893 р. Краківська школа образотворчого мистецтва зберегла статус, закладений в основі її фундатором. 1895 р. директором став Юліан Фалат, зробив реорганізацію навчального процесу, оновив професорський склад і домігся переведення школи до рівня академії. Було це 5 грудня 1900 р. Заяву для вступу до школи у Кракові Михайло Бойчук зробив 3 лютого 1900 року, прийняли його спершу з іспитовим терміном.

Архіви Краківської академії мистецтв протягом багатьох років були закриті для сторонніх відвідувачів у зв'язку з ремонтом приміщення, а згодом з наступним переїздом архіву до іншого будинку. Одне слово, доступ для ознайомлення з матеріалами архіву автор тих пошуків одержав тільки 1990 року, що дало змогу вивчити документи про період навчання митця в Кракові. Під час пошуків не було знайдено жодних малюнків М. Бойчука періоду навчання, хоча працівники архіву (мистецтвознавець Іоанна Боброва)

засвідчували наявність таких композицій у попередні роки. Може, з часом ці малюнки будуть розшукані. Не збереглися також медалі, якими нагороджувався студент.

Документи архіву (книжка свідоцтв, що зберігається у секретаріаті малярського відділу, «Родовід студентів школи образотворчих мистецтв») відкриває заява Бойчука, написана рукою автора польською мовою на службовому бланку з його підписом, стоїть дата: 3 лютого 1900 р. [4] Автор заяви конкретно відповідає на поставлені питання документу: має 17 років, народився 1882 р. релігія греко-католицька, село Романівка, край Галичина, батько Леон Бойчук мешкає за адресою: пошта Могильниці, Теревовлянського повіту. Автор подає до заяви малюнки, які засвідчують, що вчився у приватній школі у Відні. Виявляє бажання вчитися у класі професора Флоріана Цинка. Сам замешкує в Кракові на вулиці Райській, 6.

Через 90 років автор цих рядків провів кілька годин у пошуках названої вулиці, знайшов зазначений будинок, де мешкав у приватному помешканні молодий студент з Галичини. Триповерховий будинок типовий для архітектури XIX ст. з невеличким подвір'ям стоїть якраз посередині малої вулички. Колись вона впиралася у річку Млинув, навпроти стояли казарми інфантерії Франца Йосифа й поруч — на самому розі — барокований костел Кармелітів на Пяску, збудований ще в XV ст. Це був скромний район, недалеко стояла цигаркова фабрика. З вулиці Райської Бойчук, очевидно, йшов вулицями Грабарською, Баштовою до майдану Матейка — сім хвилин ходу до Академії.

Свідоцтво про навчання Бойчука на відділі малюнків протягом першого півріччя 1899/1900 рр. стверджує, що з перспективи й анатомії він одержував задовільну і відмінну оцінки, мав старанність дуже добру і зразкову і в зв'язку із закінченням першого півріччя прийнятий з випробувальним терміном, тобто він був на той час не звичайним студентом, а надзвичайним, щось на зразок вільного слухача. Протягом другого півріччя Михайло Бойчук студював далі у класі Ф. Цинка малюнок з голів та постатей антики і живої натури, за що мав добрі оцінки і старанність і був залишений в школі для дальшого навчання. Наступні два свідоцтва, підписані Ф. Цинком 30 березня 1901 р., стверджують, що малюнки антики оцінюються добре, а живої натури — дуже добре. У другому півріччі 23 липня 1901 р. студент одержує бронзову медаль, свою першу нагороду за праці з живої натури.

Новостворена Академія мистецтв затверджує нові бланки свідоцтв. М. Бойчук переходить на навчання до класу Юзефа Унежиського.

У першому півріччі він одержує дуже добрі оцінки за малюнки і добрі за вечірні малюнки та відмінні з історії мистецтва і науки про стилі. 28 березня 1902 р. професор стверджує дві грошові нагороди, видані Бойчукові за конкурсні праці малюнків з натури. У другому семестрі пильність студента зростає, і 17 липня 1902 р. Ю. Унежиський ставить у свідоцтві такі оцінки: за малюнок — дуже добре, з історії мистецтва — добре і науки про стилі — дуже добре.

Наступний період навчання М. Бойчук проходить у живописному класі відомого майстра станкової картини і графіки Леона Вичулковського. У цей час Ю. Фалат втілював у життя реорганізацію навчального закладу, замінюючи поступово старий склад професури новими викладачами. В академію були запрошені такі талановиті митці, як Т. Аксентович, Я. Мальчевський, Я. Станіславський, К. Лящка, Л. Вичулковський, С. Висп'янський, В. Тетмайер, Ю. Методфер та інші, що сприяло посиленню авторитету навчального закладу. Він складався з класів малюнку, живопису і скульптури. Кафедру історичного живопису було замінено на пейзажну. Леон Вичулковський на початок 1900-х рр. був відомим живописцем, автором багатьох полотен, присвячених життю рибалок, буряководів, плугатарів, де зосереджував увагу на чисто малярських пленерних завданнях, використовуючи досвід попередників — О. і М. Геримських, представників польського імпресіонізму В. Подковінського, Ю. Панькевича і в першу чергу — французьких імпресіоністів.

М. Бойчук потрапив у сприятливу атмосферу творчого змагання, яке жило професійні інтереси самої молоді і професури. Авторитет закладу зростав, престижність професії митця досягла в місті високого рівня. У першому і другому півріччі 1902/1903 рр. Бойчук виявляє дуже добрі успіхи у малярстві. У наступних двох семестрах 1903/1904 рр. Бойчук з малярства одержує відмінні оцінки і наприкінці навчального року виборює срібну медаль. Це був останній рік навчання Бойчука у малярській майстерні Леона Вичулковського. Наступне свідоцтво (№ 96) 1 півріччя 1904/1905 рр. У класі Л. Вичулковського залишається незаповненим, що сповнює нас переконання про завершення навчання двадцятидвохрічним юнаком у Кракові. У травні 1904 р. він перебуває у Закопане.

Українське Краківське середовище початку століття — яскрава сторінка формування нового типу творчої інтелігенції, що дбала про престижність української мистецької культури. Яскравим свідченням доказу цього є святкування роковин Т. Г. Шевченка в Кракові (1890), у якому брали участь письменники, художники, зокрема Юліуш Коссак. На початку століття в Кракові вчилися, працювали В. Стефанік, Б. Лепкий, з якими М. Бойчук підтримував дружні взаємини. Відомий портрет Лепкого, виконаний Бойчуком (1909). Теплі стосунки єдали М. Бойчука і С. Жеромського (див. про лист М. Бойчука до С. Жеромського від 26 січня 1905 р., написаний у Львові, в час, коли перебував у помешканні М. Грушевського [5]. З тієї пори відомі портрети Стефана Жеромського і Адася Жеромського, виконані М. Бойчуком під час перебування в Закопане (1904). Ці портрети зберігаються у музеї Жеромського у Наленчові в Польщі. Свого часу А. Верба опублікував тексти трьох листівок 14-літньої доньки письменника Гені до матері, написані в травні 1904 р. Передаємо їх зміст за порядком.

Перша листівка: «Пан Б. нібито малює, але чи з цього щось вийде, не відомо».

Друга листівка (29.V.1904): «Пан Б. знову зробив з Адася “чупірака”, а татко не відомо ще як вийде, однак краще від Адася. Коли пан Б. малює Адася, то я мушу сидіти і розказувати Адамкові байки, бо він інакше не всидить на місці».

Третя листівка: «Тепер його пан Б. дещо краще намалював» [6].

Лист М. Бойчука до митрополита Андрія Шептицького 17.03.1905 дозволяє думати, що художник двічі побував у Закопане (1904 і 1905 рр.).

В Академії у Кракові у період 1890-х — 1900-х рр. вчилася багато вихідців з України, яких не міг не знати М. Бойчук, зокрема М. Безпалів (1902–1903), М. Бурачек (1896–1903), П. Демчук (1898–1905), О. Курилас (1895–1901), О. Новаківський (1895–1904), Я. Рубчак (1904–1911), В. Риженко (1901–1902), М. Сосенко (1896–1900), Я. Струханчук (1906–1910). М. Жук (1900–1903), І. Труш (1895– 1896).

Багато нового щодо висвітлення біографії митця, розуміння його людських якостей, характеру, симпатій, творчої особистості, прагнень та творчих інспірацій проливають неопубліковані листи М. Бойчука до М. Грушевського періоду 1902–1904 рр. [7] Це унікальний матеріал, який дозволяє реконструювати процес формування митця, його ненаситну спраглисть до нових знань.

У комісії по творчій спадщині Михайла Бойчука Спілки художників України тверда домовленість: усе щонайменше, — будь-яка подробиця життя й творчості митця, — посутнє для відтворення його портрету, а водночас правдивої мистецької епохи. У своїх споминах Євген Бачинський писав, що в Романівці управителем школи, де вчився Бойчук, був інтелігентний вчитель Йосип Ковальський, а священиком Дяків. Добрий священик благословив учня на дальшу науку до Львова, матеріально на перших порах допомагав йому. Тут під орудою Ю. Панькевича Бойчук студював малярство, ходив на натуру. Успіхи були так помітні, що малюнки показали в НТШ, і в результаті 16-річний хлопець одержав першу винагороду 50 ринських. Тоді Ю. Панькевич надумав складати іспити на гімназійного вчителя і зібрався до Відня. Він запросив з собою М. Бойчука. Той погодився, і залишився жити у Відні шість місяців. Далі пішов краківський період навчання. І врешті — Париж, який в його біографії починає фігурувати весною (13 квітня) 1907 р. Михайло Бойчук був одним із засновників Української громади в Парижі, і його присутність на зборах 14 лютого 1909 р. зафіксована. Українська громада в Парижі, донині пам'ятає М. Бойчука. Щонеділі її членів можна зустріти в українській парафіяльній церкві Сент Жермен де Пре або в бібліотеці імені Симона Петлюри. Відомо, що 1 грудня 1909 р. М. Бойчук мав доповідь на тему «Українське давнє мистецтво». Був він присутній також на зборах громади 18 лютого 1910 року.

В архіві відомого паризького колекціонера Володимира Поповича зберігається рідкісне фото частини Української громади, зроблене 8 травня 1910 року. Як судить Володимир Попович, зліва направо зображені: Чуйко-Чинарський, Сарматова, Микола Касперович, Євген Бачинський, Софія Сегно, Михайло Бойчук, А. Молчанів Максим (із Запоріжжя), Василь Конький. Ці відомості він отримав у 1960-ті рр. від Євгена Бачинського — учня Михайла Бойчука, який емігрував до США і залишився живий.

У вичерпному каталозі творів М. Бойчука, підготовленому у Львові О. Ріпко [8], вміщений знімок молодого художника у військовій формі австрійського вояка без шапки, на тлі мольберта. Ще один знімок М. Бойчука з тієї ж пори — у військовій формі, але вже у військовій шапці, в «цій самій обстановці» — зберігався у Поповича в Парижі. Він подарував його мені.

Михайло Бойчук і Софія Налепинська побралися либонь у Парижі. Чи не з тих днів походить знімок, який зображує молоду красиву жінку у сукні, пошитій за модою початку століття?

Доля творів М. Бойчука трагічна. В Україні майже усі вони були знищені, за винятком тих, які уціліли у Ярослави Музики. 1952 року багато картин художника зазнали аутодафе у Львові. Кожен новий знайдений твір митця сьогодні становить вагомий матеріал для певних гіпотез і висновків.

Майже детективна, але за своєю суттю трагічна доля пошуків слідів М. Бойчука на Україні, які вів у Празі племінник митця доктор Ярослав Бойчук. Він прагнув передати частину його спадщини в Україну, але по дорозі вона пропала, й усі його намагання віднайти реквізовані речі, листи на ім'я Верховної Ради СРСР в особі М. Підгорного виявилися нерезультативними.

Ярослав Бойчук був, очевидно, не з тих, хто звик миритися з невдачею або відступати: дошукувався найменших подробиць життя й творчості митця. У численних листах до Михайлових сестер, Катерини Бойців (у Романівці), Юлії Кацан (у Львові) шукав хоч би найменших слідів задля звеличення дорогого йому образу. Згадував Михайлового брата Тимка: «З Тимком я бачився в селі ще перед першою війною». Він звертався до Міжнародного Червоного Хреста, до Спілки художників України (десь 1968–1970-ті рр.), аби почути звістку про Петра — сина Михайла і Софії Налепінської. Він писав до Києва молодому тоді мистецтвознавцеві Д. Горбачову, і той чемно ділився з ним своїми знаннями. У проміжок 1968–1970 рр. невтомний шукач з Праги був щедрий і безкорисний: йшлося про відновлення чесного імені Михайла Бойчука. Він вислав в Україну рідкісну книгу Д. Антоновича про Тимка Бойчука, видану 1929 року в Празі. Він шукав слідів Бойчука у Празі, коли художник з Седлярем і Тараном мали щасливу подорож до Парижа... То був пошук в ім'я конкретної ідеї. Потім, 1972 року Ярослава Бойчука не стало, і Ярослава Бітцанова, його донька, переслала ці унікальні матеріали з Праги до Парижа...

Важливі також деталі паризького життя Бойчука. Зустрічався, очевидно, з Архипенком, братом і сестрою Сергієм Ястребцовим і Оленою Етгінгер, можливо, з Гійомом Аполлінером, Сонею Левицькою, В. Полісадовим. Ще стоять будинки на вулицях де Б'євр, Катрань, де він мешкав, ще пам'ять людська тримає дорогий образ. Краків і Париж у зміцненні професійної руки Михайла Бойчука відіграли першорядну роль. Не менше значення мали у житті Бойчука навчання в Мюнхенській академії (1905), поїздки до Італії (1907, 1908). Вони чекають на свої відкриття.

1. Materiały do dziejów Akademii sztuk pięknych w Krakowie, 1895–1939. — Wrocław; Warszawa; Kraków, 1969. — S. 491.
2. *Волошин Л.* Михайло Бойчук. Листи до митрополита Андрія Шептицького // Образотворче мистецтво.— 1990.— № 6.— С. 18—23.
3. *Череватенко Л.* «Промовте — життя моє — і стримайте сльози...»: Художник Оксана Павленко згадує і розповідає // Наука і культура. — 1987. — С. 379.
4. Архів Краківської академії мистецтв, KSI 2 T 18 B.
5. *Вербка А.* Листи українців до С. Жеромського // Український календар. — 1963. — № 7.
6. *Вербка А.* З мандрівок по музеях Польщі // Український календар. — Варшава, 1969.— С. 85.
7. Центральний державний історичний архів України в м. Києві, ф. 1235, оп. 1, од. зб. 350.
8. *Рінко О.* Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Монументальне мистецтво, живопис, графіка. — Львів, 1991. — С. 85.

МОНУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ГАЛИЧИНИ В ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ ТА ЄВРОПИ

У цій статті хотілося би зробити спробу окреслення синтетичного стилю в мистецтві Галичини кінця ХІХ — перших двох десятиріч ХХ ст. З цим стилем пов'язане усвідомлення великої ролі та значення монументального малярства — щось на зразок перших спроб П. Гогена у настінному малярстві, і далі — відкриття А. Матісса чи Р. Дюфі в мистецтві Франції.

Входження мистецтва в культуру Галичини було органічним. В першу чергу відчувалася гостра потреба в монументальному напрямі, який мав розподілити усі види — малярство, декоративні мистецтва, архітектуру, інтер'єр — на засадах синтезу. Це було велике відкриття, тому що залучало до світу естетичних переживань великі маси реципієнтів. Чи не найкраще зумів це висловити і втілити в життя реформатор мистецтва Михайло Бойчук: «Український народ у своїх кращих колективних творах надає таке саме розуміння мистецтву, як і ми <...> Правдиві твори мистецтва мусять бути упяті в синтетичну форму, уґрунтовані на спостереженнях поколінь, обняті в національну форму і традиційно переказувані нащадкам <...> Треба пристосувати стиль, декорацію, зміст, вигляд до живої дійсності. Чому ми, українці, маємо найбільше може даних, щоби взяти на себе таке завдання? Тому, що ми маємо невичерпні джерела зразків в іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванні, вишиванках, гончарстві, вибійках, писанках, килимах і т. д. А також у пісні, музиці, мелодіях, танцях, обрядах, казках, думках, у мові... Це є наші неоціненні скарби, у котрих є вже увесь синтез малярства національного, синтетично-українського!» [1]

Отже, ідея монументального мистецтва, так живуча на галицькому терені упродовж віків, наприкінці ХІХ століття отримала нові творчі ін'єкції, їх привносили молоді вихованці Віденської академії мистецтв і Краківської мистецької школи, вихованці з Парижа і Мюнхена. Вони розуміли, що з

Вперше: Україна в минулому. — Київ; Львів, 1992. — Вип. II.

втратою Княжої держави монументальне мистецтво не тільки не припинило свого існування в Україні–Русі, а розчинилося і продовжувало жити у формах нової культури. Так само було з візантійським мистецтвом, яке трансформувалося після падіння Константинополя значною мірою на українському ґрунті і набуло нових форм та якостей. Монументальне малярство Галичини мало далекі корені і глибокі традиції. Воно було пов'язане з культурами європейських народів, в першу чергу польського. Маємо хрестоматійні приклади, коли на запрошення польських королів галицькі майстри створювали поліхромію Ягеллонської каплиці на Вавелі, Троїцької каплиці у Любліні, каплиці в Сандомирі. Багата на образність творчість представників XVII–XVIII ст. І. Рутковича, Й. Кондзелевича, А. Долинського несла в собі зерна ренесансової і барокової культур, готувала ґрунт для синтетичних дослідів у мистецтві XIX ст. Разом з тим у новий час творення сецесійного стилю видатні майстри польського мистецтва С. Виспянський і Ю. Меґофер привнесли у загальнохудожній стан Галичини нове розуміння ролі монументального мистецтва у формуванні національно світоглядних засад рідної культури. Вони забезпечили в Галичині потребу поширення синтетичного стилю мистецтва, здатного спонукати до розвитку великі суспільні ідеї часу.

Відомо, що релігія в Галичині є виявом високих моральних цнот народу. Вона охоплює внутрішні аспекти життя й проймає усі його зовнішні структури. Церква — Божий дім, де галичанин відчуває себе причетним до усіх добрих справ, що звершуються на землі, — якраз і надається для ствердження монументального мистецтва. З великим старанням, ретельністю й любов'ю численні професійні і народні галицькі малярі оздоблювали церкви, втілюючи в оформлених композиціях розуміння величі давніх галицьких ікон і розписів. Церква була духовним вмістилищем синтетичного стилю, в якому однаково гармонійно співживалися фрески, спів, ікони, обрядові дієства, — рукотворні вироби невідомих ремісників. Вона репрезентувала енергову культуру, де з однаковою мірою розподілялися і творчий пошук, і опора на давні традиції, і сподівання духовного очищення через мистецтво, своєрідний моральний катарсис. Отже, монументальне мистецтво Галичини програмувало збереження людиною її моралі, правил етичного співжиття в суспільстві. Розписи на стінах мали дидактичний характер: хто виконував Божі заповіді, мав сподівання на кращу участь в потойбічному світі. Сцени

«Страшного суду», що вміщувалися з західного боку, інші біблійні сюжети, мали нагадати кожному грішникові, що суд Божий — справедливий і чесний.

Крім морально-дидактичного значення, монументальні розписи в Галичині мали освітньо-пізнавальне спрямування. Вони розгортали перед глядачами сторінки давньої живої історії, розповідали про життя київських князів Володимира і Ольги, або галицьких — Данила, Льва, Василька Тербовлянського, або популярних козацьких ватажків Богдана Хмельницького, Івана Мазепи з гетьманської доби. Практика таких видатних малярів як Т. Копистинський (1844–1916) і К. Устиянович (1839–1903) була інспірована нужденним життям селянської маси Галичини, мала орієнтацію задовольняти її мистецько-естетичні потреби, відповідала настроям людей і будила в них духовну та історичну пам'ять. Десятки церков оформили і прикрасили згадані митці, утверджуючи ідеали часу. У Преображенській церкві Львова Устиянович малює дві великі композиції «Мойсей» і «Христос перед Пілатом», а Копистинський — «Преображення».

Популярний для Галичини перелому століть образ Мойсея в Устияновича не випадковий. До нього звертаються також інші діячі культури. Образ цей символізував здатність на самопожертву заради народного щастя, давав знедоленому народові надію національної свободи. Так само не випадковими у Копистинського та Устияновича є сцени Хрещення Русі. У селах Бятитичі (Львівщина) Копистинський і у Вістовій (недалеко від Калуша) Устиянович малюють композиції на тему Хрещення, що за умов поневолення слугувало ідеї національно-культурного відродження краю. Як вихованці Віденської академії мистецтв, Копистинський і Устиянович сповідували також прихильність до стильових потоків, що поширювали відомі майстри Х. Рубен, К. Майєр, К. Вурцінгер.

Ідея синтетичного стилю, розвитку монументального малярства в часи австро-угорського панування не могла мати перспективи, якби не місіонерська діяльність духовного пастиря, митрополита Андрія Шептицького. Відомо його активність у галузі меценатства. Фундація «Церковний музей», заснована ним 1905 р., трансформувалася в Український національний музей. Внесок митрополита у розвиток мистецтва Галичини вимагає окремого дослідження. Його пожертвування становили безліч творів, серед них пластика, малярство, графіка, рукописні книги, стародруки, численні вироби ремісничої культури. Але такий погляд не буде повним без усвідомлення й

розуміння вагомої ролі митрополита у вихованні мистецьких кадрів Галичини і його значній увазі до монументального мистецтва.

Молодих талановитих юнаків митрополит посилає за власний кошт вчитися до Мюнхена, Парижа, Флоренції, Відня. А. Шептицький був мистецьки освіченою людиною, знався з багатьма мистецтвознавцями, зокрема з С. Віткевичем, Я. Болоз-Антоновичем, І. Свенціцьким. Саме йому М. Сосенко, О. Новаківський, І. Северин, М. Парашук, М. Бойчук склали подяку за опіку і підтримку, звіряли свої творчі плани, розвиваючи засади українського модерну і монументального малярства. На першу чверть ХХ ст. припадає розквіт засад синтетичного стилю, який втілювали галицькі майстри. До числа кращих можна віднести поліхромії 1935 р. концертного і актового залів Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. Для вивчення техніки стінопису Сосенко виїжджає до Києва і Кракова, щоб на цій основі виробити власну монументально-декоративну манеру. Важко переоцінити значення творчості цього митця з трагічною долею його короткого життя. Він переконливо розвинув традиції мистецької культури. Це гостро відчули його сучасники після смерті Сосенка 1920 р., пам'ятаючи про численні поліхромії майстра церков у Підберізцях, Славську, Більче Золотому, Волоської церкви у Львові. Як писав М. Голубець, видатний критик і поет, «мало хто завважив, що тут втиснуто в візантійську схему неперебране багатство української орнаментики і фігуральних композицій» [2].

Галицькі майстри в своїх пошуках концепції монументального стилю підіймалися до усвідомлення його загальнонаціональної природи і традиційної української іконографії, впливів на його еволюцію вітчизняної орнаментики, якій в епоху українського модерну приділялася значна увага. Не останню роль відігравали ряд компонентів — раціональна форма, композиція, колір, лінія, простір. Сосенко у власних програмних образних інтерпретаціях пішов далі своїх попередників, творчо реалізуючи багатющі надбання візантійсько-давньоукраїнської стилістики.

Треба було володіти творчою відвагою, щоб вивести галицьке до рівня загальноукраїнського, а згодом і європейського контекстів, і цей крок судилося зробити Михайлові Бойчуку. Галицький П'ємонт — Львів, — що жив у перші десятиріччя ХХ ст. атмосферою національного оновлення, не задовільнявся рівнем мистецьких запозичень, а й сам перетворювався на значний центр європейської мистецької культури. На цьому ґрунті, а також в ат-

мосфері близьких контактів з модерністським Парижем — культом Монпарнасу, який втілювали французи Г. Аполлінер, П. Пікассо, Ж. Брак, А. Сальмон, — а також у спілці з українськими авангардистами в особі О. Архипенка чи Сержа Фера та його сестри киянки Еттінгер, російськими вченими Д. Айналовим, Н. Кондаковим, В. Покровським, художниками М. Реріхом, Л. Крамаренком, Тараном, польськими, німецькими новаторами малярства, на такому багатому інтелектуальному тлі зростала неординарна постать Михайла Бойчука. До цього додамо пізніші контакти з мексиканськими муралістами, зокрема Д. Ріверою, угорськими в особі Бели Уїтца, а також знайомство з представниками німецького авангарду і побачимо тоді в цих зв'язках, що мистецька Галичина стала таким магнітним полем, яке почало притягувати усю цивілізовану Європу. Недарма до Львова 1918 р. приїхав Марінетті: італійські футуристи зацікавилися галичанами так само, як п'ять років перед тим Марінетті розраховував на підтримку московських і петербурзьких представників української «Гілеї». Усе це — факти, які красномовно засвідчують єднання галичан в особі Асоціації незалежних українських митців (АНУМ) з французькими, бельгійськими й італійськими митцями, а також авангардистською українською паризькою групою. Таке єднання мало своїм результатом перспективні міжнародні вернісажі у Львові 1931 та 1932 років.

Пам'ятаємо, що від піонерів галицького муралістичного руху, які започаткували український монументальний стиль, пішли далі, сміливо еволюціонували такі різні за характером і манерою творчості, з однаковими трагічними долями і прагненнями до національної свободи видатні майстри П. Холодний-старший, М. Осінчук, Ярослава Музика, М. Федюк, П. Ковжун, В. Крижанівський, В. Дядинюк — ціла плеяда талановитих представників галицького монументалізму, яка робить честь національній українській школі синтетизму.

Мешкаючи в Парижі і уважно вивчаючи мистецькі культури цивілізацій світу, М. Бойчук мріяв про створення школи монументального малярства, в котрій, як звирявся митрополитові, «будем... оздоблювати церкви (виконувати фрески, мозаїки і вирізувати та малювати і подувати золотом іконостаси)» [3]. Він був вродженим організатором і надавався на керівника школи. Уже в Парижі біля нього горнулися ряд відданих йому молодих людей, яким він передавав свої теоретичні постулати і переконаність, що «візантійщина

для України не чужа. Візантійська культура перетворилася з нашою поганською культурою, може, тисячолітньою» [4]. Рівно через чверть століття видатний організатор школи монументалістів на Україні М. Бойчук за ці переконання поплатився життям. Разом з ним мученицьку смерть прийняли його близькі друзі і соратники В. Седляр, І. Падалка, а також дружина Софія Налепінська.

Але тоді, 1910 р., майбутнє не вважалося М. Бойчукові у похмурих барвах. Він переконливо відстоював ідеали нового мистецтва — монументалізму і навіть дизайну, що були нав'язані сміливими експериментами європейської мистецької думки, можливо, Баухауза, і випереджували французьких пуристів в особі Озанфана і його adeptів. У Львові після повернення з Парижа мистець розпочав ряд творів, зокрема розписи каплиці Дяківської бурси, мозаїчну таблицю з написом над входом до будинку Національного музею. В ці роки регіони України горнуть під прапорами національної злуки. Бойчук прийняв замовлення розмалювати церкву Розумовських в селі Лемеші на Чернігівщині; зі Львова він виїхав до Ярослава, щоб здійснити розписи церкви XVIII ст. Починається період глибокого вивчення російської медієвістичної культури Новгород, Пскова, Москви. Бойчук прагне розгорнути працю по створенню в Галичині національного стилю. Але доля закинула його до Києва, де він взяв активну участь у створенні Української Академії мистецтв разом з іншими сподвижниками національної культури Г. Нарбутом, В. Кричевським, М. Бурачком. На повну височінь тут розгорнувся його талант керівника школи, справжнього шукача істини в мистецтві, який виводив українську національну культуру на європейські простори.

Подібно до Курбаса в театрі, Хвильового в літературі, Довженка в кінематографі, Бойчук започаткував другий український ренесанс 1920-х років. Однак практика Бойчука, його багаторічний досвід, творчі потенції учнів, — усе, починаючи від 1930-х років, було грубо знищено. Ідеї монументального мистецтва, національного стилю були фізично зламані. Почалася масова еміграція українських митців, їх тулячка по цілому світові, де вони завойовували визнання.

Лише через тридцять років нові покоління митців почали торувати шляхи монументалізму. Першим, хто взявся за цю справу в умовах ідеологічної стагнації, був Степан Кириченко. Цим шляхом пішли також Алла Горська і Опанас Заливаха. Кириченко знайшов собі вірних помічників,

учнів (М. Стороженко, В. Федько, В. Прядка, М. Малишко). Галицькі ідеї створення національного стилю почали рухатися по новому, значно ширшому колу.

Від галицького монументального стилю шлях вів до національного і європейського рівнів мистецтва. Українська мистецька культура сміливо сходила в контекст європейської художньої спільноти. Новатори-піонери колись накресливали перспективу переходу культури від якості периферійної до світової — це була орієнтація на нові прогресивні форми мистецького мислення. Як показав час, ці спроби не були марними: вони дали ключ для розуміння і втілення нових естетичних ідей синтезу мистецтва, адекватних духові гуманістичної доби.

1. *Бачинський Є.* (Женева). Мої зустрічі та силуети українських малярів і різьбярів на чужині: Спомин старого емігранта за роки 1908–1950 // *Нові дні*. — Торонто, 1952. — Вересень. — С. 17.

2. *Голубець М.* Модест Сосенко (1875–1920) // *Громадська думка*. — 1920. — Ч. 32. — С. 2.

3. *Волошин Л.* Михайло Бойчук. Листи до митрополита Андрія Шептицького // *Образотворче мистецтво*. — 1990. — № 6. — С. 23.

4. *Рітко О.* Бойчук і бойчукісти, бойчукізм: Монументальне мистецтво, живопис, графіка. — Львів, 1991. — С. 9.

БОГДАН ЛЕПКИЙ

І ПОСТУП НАЦІОНАЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ

Визнання Лепкого: «Коли б я не був письменником, тоді хотів би бути лише малярем» — закорінює ще одну, малярську, грань творчого обдарування видатного діяча української культури першої половини ХХ століття. Про цей аспект пишуть мало і, як нам видається, даремно. Сам Богдан Лепкий у «Казці мого життя» ґрунтовно розкрив чинники, що вплинули на загальну еволюцію пластичної культури його самого. У нарисі «Бережани» Лепкий згадує про високий творчий дух, що панував у гімназії за часів, коли директором її був М. Куровський, що не тільки «опікувався музикою і співом, але цікавився також плястичним мистецтвом» [1]. У цій самій гімназії навчався Юліан Панькевич (1866–1930) — майбутній видатний художник. Панькевич був першим серйозним учителем Лепкого; той згадував, що Панькевич «у першу чергу хотів виробити в мені почуття лінії, щоб вона була легка й жива, така, яку бачило око в природі, головню на цвітах. За почуттям лінії йшло розуміння форми» [2]. Слід мати на увазі, що Панькевич у середині 80-х років минулого століття познайомився з Миколою Івасюком (1865–1937), на той час стипендіатом Віденської академії мистецтв. Разом вони їздили на етюди на Поділля, малювали пам'ятки давньої архітектури: руїни монастиря в Семенові, Василянського монастиря під Тереховлею, Тереховлянський замок [3].

З Івасюком був знайомий також Лепкий. Обидва захоплювалися історичним жанром, вивчали давнину, під впливом Івасюка Лепкий створив кілька історичних полотен. Зокрема, це «Коронація Данила», «Козацькі бої», сцени з полювань. Принагідно слід виокремити дружні взаємини, що ріднили о. Сильвестра і Корнила Устияновича — ще один важливий симптом залучення Богдана Лепкого до малярства. Розмови батька Лепкого з Корнилом Устияновичем, їх багаторічна дружба мали вплив на формування мистецьких смаків сина, сприяли також розвитку його малярського обдаруван-

Вперше: Високе небо Богдана Лепкого. — Тернопіль, 2001.

ня. В нарисі «Бережани» описані поминки Устияновича в Бережанах у 1903 році і портрет покійного художника, намальований Лепким. Цей портрет відзначили в газеті «Діло», а самого Лепкого, учня гімназії, охарактеризували «многонадійним молоденьким малярем» [4].

Ці зовнішні чинники, що сприяли захопленню і серйозним заняттям малярством Лепкого, мали перед собою ряд об'єктивних умов. До них передусім слід віднести процеси, пов'язані з демократизацією пластичного мистецтва в Галичині, зростанням його життєвої ваги в кінці століття. Творча діяльність К. Устияновича (1839–1911), І. Труша (1869–1941), С. Томасевича (1859–1932) та інших слугувала розвитку національної ідеї в мистецтві, спричинилася до поступу його монументальних і станкових норм, а також розвитку мистецького шкільництва і музейної справи. На тлі цих обставин виопуклюються ініціативи митрополита Андрія Шептицького, спрямовані на ствердження начал синтетичного стилю монументального малярства в Галичині, а також його діяння у сфері меценатства. Ці положення свого часу були детальніше розглянуті у наших публікаціях «Монументальне мистецтво Галичини в історико-культурному контексті України та Європи» і «Мистецькі дії Матейка в контексті національного відродження України наприкінці ХІХ — початку ХХ ст.» [5], а також у книзі О. Сидора «Блаженніший Йосиф і мистецтво» [6].

Друга обставина, що визначила мистецькі уподобання Лепкого, пов'язана з діяльністю мандрівних художників, які по селах розмальовували церкви, робили портрети на замовлення, малювали краєвиди. У збірці поета «Казка мого життя» багато теплих слів адресовано щорічному гостеві в домі Лепких, маляреві німцеві Швугеру, а також іконописцеві Хомику. «Я дуже любив дивитися, як Хомик з відхненним апостольським обличчям komponував якийсь релігійний образ і як на кредяні контури накладав краски. Робив це просто з голови, без моделі, імпровізував», — від констатації факту знайомства Лепкий переходить до поетичних роздумів про сутність професії народного маляра, природу народної картини: «Боже ж мій! — схвильовано пише Лепкий. — Скільки таких Хомиків потонуло в морі нашого забуття! Ніхто й не гадав про них, не пом'янув їх добрим словом. Скільки разів дивимося на якийсь старий образ у церкві, або на портрет у хаті й кажемо: “Який добрий малюнок. Цікаво хто його намалював? Мабуть, якийсь чужинець”, — заспокоюємо себе. А всілякі Іванські, Юрки Райзнери та Хомики лежать тихо в забутих могилах» [7].

Численні згадки Лепкого про народне церковне малярство, іконопис, розуміння ним пам'яток сакральної культури, турбота про збереження спадщини виявляють його глибоку обізнаність з цією сферою мистецтва, яке в силу різних історичних умов руйнувалося, знищувалося, гинуло і сьогодні, можливо, залишається призабутим, належно не поцінованим набутком нашої культури. Чого варте, скажімо, припущення Лепкого, що «Рогатин мав ще може в XV столітті свою малярську школу, як мали її Львів і Перемишль!» [8]

Психологічні основи малярської культури Лепкого формувалися в родинному колі. Заслуга в цьому в першу чергу його батька, що був знаний в літературних колах як Марко Мурава. Отець Сильвестр хотів бачити сина малярем, тому неохоче сприймав його літературні вправи і всіляко підтримував зацікавлення мистецтвом [9]. Так було в дитинстві і тривало далі в юнацькі роки після завершення навчання в гімназії. Професор Василь Лев у монографічному дослідженні про класика української літератури наводить уривок про післяматуральну подорож Лепкого до Праги, що «розбудила в нім запал до праці для народу, олівцем і пензлем, бо з дитинства мав він замилювання до малярства. Хотів написати пензлем історію України, немов польський маляр Ян Матейко. Батько післав Богдана до Відня на студії малярства» [10]. Спадщина Лепкого-художника зібрана завдяки старанням, дбайливій опіці Романа Смика, зосереджена в НТШ у Нью-Йорку і переважно в Бережанському музеї Богдана Лепкого. Література, що стосується цієї проблеми, при тому невелика і охоплює кілька імен. Насамперед це статті Миколи Голубця, Дем'яна Горняткевича, як рівно ж Романа Смика, Василя Лева, Ірини Шумської-Мороз [11]. Маємо переконання: далеко не повна мистецька спадщина Лепкого уявлена для широких висновків і передбачень про важливе місце його у розвитку національної мистецької школи. До 60-ліття уродин Богдана Лепкого в залах краківської «Просвіти» була організована вистава, що, як вважав Д. Горняткевич, «була теж переглядом мистецьких досягнень ювілята. Були тут його: Мадонна, портрети, краєвиди і численні рисунки» [12]. Сьогодні в Бережанському музеї Б. Лепкого якраз тих краєвидів і «численних рисунків» бракує — очевидно, вони розійшлися по приватних колекціях і слід їх губиться в Кракові. Тоді ж на цій виставці 1932 р. ювіляр висловив таку важливу думку: «Коли б я не був письменником, тоді хотів би бути лише малярем...»

Спробуємо розглянути мистецьку спадщину Лепкого — олії й малюнки — під кутом зору певних тягло динамізуючих суспільно-національних проблем, бо в цьому напрямі, скажімо, ідея Івасюка створити образ національної історії збіглася з пориваннями молодого Лепкого відтворити в пластиці історичну епоху України. Це не виглядало моралізаторськи-соціологічно, бо за ідейними нашаруваннями закорінювалися проблеми якщо не естетичні, то принаймні фахово морфологічні. Зішлімося на авторитет самого Лепкого, який у «Казці мого життя» свідчив: «Гарна лінія профілю людської голови, граціозний рух kota, молодий жеребець у бігу захоплювали мене. Шовковий шум трави, розгойдані вітром берези, розігріті пні ялиць в гаряче літнє полудне жили і розмовляли зі мною своєю таємною мовою. На краєвид міг я годинами дивитися, забуваючи про всіх і вся, хоч би у цьому краєвиді незвичайного й не було, ні гір, ні водопадів, ні руїн старосвітських замків. Вузькі смути селянських нив, перекроєні польовою доріжкою, місток над річкою, що ледве слезить, самотній корчик, що ним вітер хитає, а там далеко десь темний вал хмар, за які скотилося сонце, такий собі звичайний незамітний краєвид був не раз предметом моєї малярської насолоди. Краски приваблювали мене не тільки в своїх гармонійних зіставленнях, у численних відтінках і переливах, але і кожна зокрема сама собою. Фіолетова викликала усмішку на устах, зелена втишала нерви, синя настроювала до мрій» [13]. Наведений ширше уривок спогадів письменника вияснює схильність Лепкого до мистецьких обсервацій життя, передовсім в історичній площині, його активне сприйняття природних барв і фахове розуміння законів колористики.

Привертає увагу насамперед портретна творчість Лепкого. Відомо: ще навчаючись у гімназії, малював портрети (як сам згадував, «у четвертій класі гімназії став малювати олійними красками» [14]), причому близьких, рідних, приміром, дідуся о. Михайла Глібовицького (портрет часів учнівства в тому самому четвертому класі), батька Сильвестра, маму в різні періоди життя, Миколу Лепкого — батькового брата, доньку Наталю, а також автопортрети, яких збереглося кілька, причому один з найбільш вдалих — погруддя немолодої людини з замисленим поглядом відкритих очей, на зеленому, прописаному поверху, тлі (1932).

До цього характеру портретів, можливо, найбільш піднесених емоційно, відносимо портрети коханої дружини Олександри: романтизований образ молодої жінки, зображеної в профіль; жіночий образ у коломийському

строї з дукатами на грудях, зпечалений, з нотами глибокої туги, спричиненої недугою; зображення дружини в старшому віці, виконане у зеленуватій тональності.

Почуття родинності, прив'язаності до родової пам'яті спонукало звернення Лепкого до цього жанру творчості, що в регіоні тримався на ґрунті стійких місцевих традицій, повазі до так званого міщанського чи священицького портрета, поширеного тоді ще у самих Бережанях, Рогатині і по всій окрузі.

Але відомі також діяння Лепкого в царині історично-культурного портрета, що через ідею відтворення пластичного образу епохи найсильніше виявилися в образах діячів культури (М. Бойчук, К. Устиянович, варіації відтворення портрета Т. Шевченка).

Лепкий-письменник оцінював часові відстані просторами рідної літератури. Але в ньому повсякчас, сміємо думати, підсвідомо та й не лишень у глибинах «я», пробуджувалася пластична стихія, нуртували візуальні образи, зроджувалася потреба інтерпретації історії в душі національного мистецького оновлення й очищення. Звідси серія портретів українських письменників, виконаних в традиційній манері пером і тушшю, — десятки портретів, що мають, окрім художнього, дидактичне спрямування (Марко Вовчок, Олена Пчілка, Леся Українка, Микола Вороний, Осип Маковей, Петро Карманський, Василь Щурат, Павло Тичина і багато інших). Сліди своєї любові до історії Лепкий залишає в ілюстраціях до «Історії України» М. Аркаса (1912). У графічних портретах він розриває межі уявлень про давньокиївську княжу добу (зображення Володимира Мономаха, князя Болеслава Тройденевича, княгині Ольги, Данила Галицького), створює індивідуальні версії знань про героїв козацької епохи (кращий серед таких портретів — Іван Богун, в цьому образі мужність, несхитність характеру постулює ідеали козацького часу), виявляє явища героїчного через конкретні образи, найбільш виразні в історичному «прочитанні». Фактично історична тема проходила у Лепкого через візуальне зображення конкретної особи, причому з метою виховною створювались постаті найбільш драматичні і через це шановані в народі.

Окрема і важлива сторінка творчості Лепкого — релігійне малярство, що знову ж таки заходами невтомного Романа Смика спопуляризоване у його статті «Богдан Лепкий — як іконописець» [15]. У ній йдеться про працю Лепкого над оздобленням церкви святого Михайла в селі Жовчіві Рогатинського району влітку 1930 року. Власне тут Лепкий намалював ікону Матері Божої на

кшталт баченої ним у Краснопуці — це необароковий варіант Пречистої з дитячком на руках, Спасителя, на царських воротах чотирьох євангелістів, чотирьох ікон на ківоті. Монументальність композицій, шляхетність малюнка, що відтворює риси святих, сповнений поезії образ Матері з дітям виявляють спільноту традиції з місцевим, та й не лише локально окресленим сакральним малярством. Художникові справді на все життя запав у душу величний іконостас у василіянським монастирі в Краснопуці. У спогаді «Краснопуца» він поетично емоційною мовою описує враження від незрівнянного, як на його думку, славного іконостасу: «Бачив я їх чимало, між ними богородчанський, рогатинський і дрогобицький, але ні один з них, як синтеза архітектури, різьби та малярства, не вражав мене так сильно і не залишав по собі такого відгуку, як краснопуцанський» [16]. І далі на цій самій знищеній ноті пречудові описи ікон із зображенням Христа і Матері Божої — описи, перейняті поштивістю, благородством, сіють вони зерна добра і любові поміж людей. Безумовно, в своїй версії Пречистої Лепкий виходив з ідеалу, а ідеал той бачився йому у іконі в Краснопуці, бо тут «краски живі, ясні й чисті... обличчя матері Божої так дуже нагадувало якусь нашу ідеально гарну жінку» [17].

До кращих надбань малярської творчості Лепкого належить фронтальна композиція «Мадонна», створена 1923 р. у Ванзее. Обличчя Матері Божої вирішене в традиціях німецького живопису: широким пензлем він формує фігуру матері, в очах якої затаїлися чекання й непевність. Вона тримає на колінах немовля — сама ще мале дівча, виповнене ясного розуміння й сприйняття жорстоких вироків долі.

Немає сумніву, що Богдан Лепкий знався на сакральному малярстві, розумів і відчував його глибоко, в іконі він бачив саму сутність духовної енергії, що лунала до глибини серця, й чистоти, що звищувала обшири поожности людського духу.

Мистецька творчість Лепкого була поставлена в залежність від літературної, вона розвивалася на маргінесі його основних занять. Зрештою, найбільш критично до себе як творця поставився сам Лепкий. У нарисі «Швугер не вгадав» автор відтворює мальовничу сценку, де народний маляр, німець, пророкує малому хлопцеві:

«— Дивися, диви. Може й з тебе колись маляр буде».

“Не вгадав”, — ставить остаточно крапку, підсумовує через десятиліття Лепкий [18]. Виходячи з авторських оцінок, важливим є не піднесення

пластичної творчості Богдана Лепкого до позицій високого мистецтва, бо, як свідчить Василь Лев, він «був малярем аматором» [19]. Але суттєвішим і об'єктивно вагомішим, переконливішим для нас є внесок Богдана Лепкого у розвиток і дальший поступ національної мистецької школи. Силою свого авторитету він скеровував плани власні і суспільні на виховання гідної зміни, опікувався вихованням молодих митців, дбав про їх творче зростання. Спектри діянь Богдана Лепкого у цій сфері відомі якщо не широкому загалу, то принаймні фахівцям. Дослідники його творчості окреслюють орієнтири широких мистецьких взаємин Лепкого з краківським мистецьким середовищем початку століття, яке в особі Я. Станіславського, С. Висп'яньського, А. Вичулковського, Ю. Мегофера та інших митців концентрувало нові вимоги до мистецької творчості. З цим середовищем Лепкого єднали ідеали національної мистецької школи і власні турботи про її престижні місця на полі рідної культури. У пригоді ставало спілкування зі Станіславським і Вичулковським, що розумілися на українському характері і оспівували красу України.

До Лепкого горнула мистецька молодь, що з початку століття торувала стежки до Краківської академії мистецтва, а звідти шукала стійкого творчого натхнення в музеях і вищих школах Європи. Хто лишень не навідувався до гостинної домівки Лепких у Кракові?! Були тут і Осип Курилас, і Михайло Бойчук, і Михайло Гаврилко, і Олекса Новаківський, і Іван Северин, і Модест Сосенко.

Творча діяльність Лепкого у Кракові була підпорядкована завданню пропаганди національного малярства. Одним з перших він відкрив українській публіці багатогранний колористичний талант Олекси Новаківського у рецензії на виставку його творів у краківській Палаті мистецтва 1911 р. А якою довірливою, якою обопільне прихильною була атмосфера стосунків, що єднала Богдана Лепкого і Петра Холодного! Можливо, успіх вітражних композицій Холодного у церкві села Мразниці біля Борислава становить також до певної міри внесок Лепкого у професіоналізацію творчих засад мистецтва. Саме через професіоналізм творів Лепкий завважив Івана Труша і серцем сприйняв високу культуру його малярства.

Через Лепкого українське мистецтво виходило на європейські обшири, і в цьому заслуга його усіх практичних діянь, що звершувалися в ім'я того, аби національне з європейським становили запоруку творчої норми і вимогливості стосовно неї. Сам він глибоко фахово орієнтувався в історії західно-

го мистецтва, «розумівся, — як свідчить Горняткевич, — так знаменито, як рідко хто в нас з-поза малярських кругів» [19]. Він знав численні музеї й галереї — то був підмурівок віри про динамізуючі вартості мистецьких ідей на галицькому ґрунті. Своїми знаннями він ділився щедро. Його помешкання нагадувало стіни музею. Його праця на мистецтвознавчій ниві — чи розвідки про знамениті українські розписи в Кракові, Любліні, Сандомирі, чи дослідження на тему «Шевченко про мистецтво», — ця праця укладалася в ідеальну форму художнього волевияву, ця праця звищувала поступ національного мистецького духу. І так потрібна вона була.

У дослідженні про творчість Лепкого-маляра Василь Лев не оминає слідів захоплення малярством, як пише, «у його поетичних і прозових творах від початків до кінця його літературної творчості» [21]. Ця фраза виявляє межові лінії літератури і пластики також у нашій культурі, що, слід визнати, мала глибоке енерготворче наповнення. Для підтвердження зішлімося на такі приклади, як Т. Шевченко і П. Куліш. Рефлексорні просторові плани літератури і пластики в творчості Лепкого перехрещувалися, а почасти зміщувалися, переходячи один в одного. Те, що не вдавалося Лепкому «висловити красками, передавав словом» [22], але присутньо й те, що образотворчими засобами у сфері пластики втілював літературні задуми. І залишається побажати щастя тому, хто ґрунтовно проаналізує секрети пластичних впливів у літературній творчості Лепкого. Маємо уже хрестоматійний приклад з описами Лепким краєвиду, що був навіяний жанровою картиною О. Куриласа. Вона висіла на стіні в кабінеті О. Маковея, одного з редакторів «Літературно-наукового вісника». Направду виповнене глибиною почуття звернення Лепкого до художника Куриласа, де словесні емоції зігріті жаром барв, де настрої, образи зображуються, майже змальовуються, чарівним звертанням-проханням «Намалюй мені, друже, картину». У цьому словесному краєвиді чергуються плани і кольори: долина, вечір, яр, потік, тернина, дві дороги, колір синій, білий, червоний — з певними перспективними скороченнями і приглушеністю барв.

Лепкий — поет і письменник — у глибинах свого підсвідомого зберігав чуття пластичного. Психологічно він був завше готовий до палітри і пензля. І перше, і друге поєднувалося у нього з глибокими начуваннями музики. Горняткевичеве твердження, що в поезії Лепкий був малярем, важливе стосовно культури української пластики. А про ці її якості прозаїк, поет і художник найперше дбав. І тому стає ясно, що в Кракові під батьківським крилом

Лепкого формувалася нова, європейська духом, образотворчість, що під його опікою зростала генерація митців, для яких поняття національної школи з'єднувалося з європейськими ідеалами мистецтва. Це був великий крок уперед на шляху загального мистецького поступу, означений якісними змінами в українській художній культурі ХХ століття.

1. *Лепкий Б.* Казка мого життя. — Нью-Йорк, 1967. — С. 55.
2. Там само. — С. 55.
3. *Нановський Я.* Юліан Панькевч. — К., 1986. — С. 8.
4. *Лепкий Б.* Казка мого життя... — С. 57.
5. Див.: Україна в минулому. — 1992. — Вип. 2 — С. 116–123; 1996 — Вип. 6 — С. 109–118.
6. *Сидор О.* Блаженніший Йосиф і мистецтво. — Рим, 1994. — С. 99.
7. *Лепкий Б.* Казка мого життя... — С. 56.
8. Там само. — С. 55.
9. *Лев В.* Богдан Лепкий. 1872–1941: Життя і творчість. — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1976. — С. 31.
10. Там само. — С. 32.
11. Див.: Повернення Україні Богдана Лепкого: Матеріали до огляду зібрав, упорядкував і видав д-р Р. Смик. — Чикаго; Україна, 1964. — С. 300.
12. Богдан Лепкий. 1872–1941: Збірник у пошану пам'яті поета. — Краків; Львів, 1943. — С. 35.
13. *Лепкий Б.* Казка мого життя... — С. 73.
14. Там само. — С. 57.
15. Див.: Церковний вісник. — Філадельфія, 1991. — 3 листопада. — С. 10.
16. *Лепкий Б.* Казка мого життя... — С. 115.
17. Там само.
18. Там само. — С. 124.
19. *Лев В.* Богдан Лепкий... — С. 24.
20. *Горняткевич Д.* Богдан Лепкий як маляр // Богдан Лепкий. 1872–1941... — С. 321.
21. *Лев В.* Богдан Лепкий... — С. 106.
22. *Сивіцький К.* Богдан Лепкий. — К., 1993. — С. 151. Див.: *Ільницький М.* «Молода муза» і український модернізм // Від «Молодої музи» до «Празької школи». — Львів, 1995. — С. 5–25.

ХУДОЖНИКИ ЗАКАРПАТСЬКОЇ МАЛЯРСЬКОЇ ШКОЛИ

Від класичних надбань — до сучасних новацій

Сьогодні про карпатців пишуть і говорять мало, незаслужено мало. Обходять мовчанкою цей особливий мистецький регіон, який, попри новітні хвилі централізації і модернізовану анархію регіоналізації, з почуттям власної гідності зберігає мистецький статус-кво. Тож цілком правомірно маємо вести мову про закарпатську школу як про історично сформований цілісний мистецький організм — цілісний, бо в ньому відпрацьовані уявлення хронологічних меж початку і сьогодення, а також збалансовані поняття традицій і новаторства. Закарпатська школа при тому є невід'ємною часткою загальнонаціональної мистецької школи. Вона об'єднує засади цілості, закріплені в органічній сукупності окремих одиниць, що формують цілісний твір мистецької природи. Дехто може виявляти індивідуальні симптоми, але не далі тієї частки, яка входить у гармонійну цілість. Тому школа загалом є замкненою константою, що діє в емоційному полі, поєднуючи індивідуальні поняття, симптоми, почерки, уподобання, смаки.

В організаційно-діловому ракурсі закарпатці були завжди відкриті і творили у межах наставленості до стильового компаративізму, що ніяк не означало звільнення кожного від ригорів мистецької школи. Вони завше хотіли виглядати монолітне, цілісно, і правила стосунку митця до природи для усіх були однакові. Але внутрішньо емоційний динамізм закликав їх до гуртування, широкого діалогу з представниками інших напрямів, шкіл. Звідси першопричина появи багатьох закарпатських пленерів, що зажили міжнародної слави. Звідси розмаїття творчих інспірацій, з широкою амплітудою тем на цих пленерах. У пам'яті багатьох залишились ці урочисті зібрання митців у розмаїтих куточках Закарпаття з підсумковою експозицією у залах художнього музею.

Вперше: Мистецькі обрії. — Київ, 2000. — Вип. 2.

Достатньо приглянутися сьогодні до життя закарпатських митців прискіпливим професійним оком, аби переконатися, що художники Закарпаття — це сталий злагоджений, налаштований на творчі ініціативи колектив, це постійна взаємозлагодженість між традиціями, що були закладені видатними майстрами — А. Ерделі, И. Бокшаєм, А. Коцкою, Ф. Манайлом, З. Шолтесом, представниками старшого покоління, талановитими малярами, в першу чергу — Е. Контратовичем, Г. Глюком, В. Микитою, Ю. Герцем, П. Бедзіром, Є. Кремницькою, В. Габдою, В. Приходьком, розвинені новаціями середнього — А. та І. Бровді, З. Мичкою, Н. Пономаренко, П. Фелдеші і молодшого — А. Ковачем, В. Габдою, Б. Кузьмою, А. Радько, А. Яшкіною.

Закарпатська школа мистецтва існує — це принципова позиція для розуміння розвитку поліфонічних процесів сучасного мистецтва України!

Важлива подія сталася наприкінці 1993 р. — в Києві була організована виставка творів закарпатських митців! Починаючи з 1946 р., вчетверте усі митці — і ті, котрі не дожили до цієї події, але були такі представлені своїми роботами, і ті, що вивершують покликання митця закарпатської школи, — зібралися на вернісаж показати у столиці результати майже півстолітньої праці. Це був показовий приклад для інших шкіл: львівської, де вперто тяжіють до ігнорації київських ініціатив, харківської, почасти локально зачичненої, одеської, навпаки, відкритої для усіх і т. д., які теж мають що показати.

Чи не найкраще висловила власні схвильовані почуття старійшина київських художників Тетяна Яблонська під час відкриття виставки: «Мене закарпатський живопис вів до нових пошуків. Я через нього виховувала себе. Він мене підносив творчо. Я бачу в ньому органічне єднання творчості місцевої і професійної з мистецькою культурою Європи. Звідси цей постійний магнетизм до людського, гуманістичного — у портреті, краєвиді, натюр-морті».

Якщо міряти святкову експозицію закарпатців у Києві мірками естетичного, творчого, мистецького, то ці рівні маніфестували сукупно стандарт піднесення. Та ні! Злету образності, що підтверджувався колоризмом, декоративізмом, чуттєвим сприйняттям реалій. Кожна експонована праця була неповторно індивідуальна, демонструвала своє бачення малярської культури, виявляла такі грані малярських технік, що засвідчили високі критерії професіоналізму. Той професіоналізм був закодований «патріархами» школи, він підтримувався митцями, репутація яких завойована активним мис-

тецьким життям, численними експозиційними творами у багатьох музеях України. Тут у першу чергу назвемо продумані, виважені твори Е. Контратовича, В. Микити. Цілковито новаційно «дивився» З. Мичка — автор несподіваних поворотів у картинах «Чорнобиль», «Фреска», у диптиху «Диригент». З ними начувалося справжнє малярство, яке завойовує обшири музеїв як наших, так і чужинських. Мичка полонив колоризмом, і в цьому блиску шляхетних зіставлень барв манера художника концентрувала напругу глядацьких емоцій.

Що то за свято була ця зустріч із закарпатцями! Як спрагли були усі цього живого спілкування! Живо, з невідкупною щирістю сприймали кияни гостей. Так само виглядав П. Феддеші — втаємничений і образно-колористичний! Про кожного — подружжя І. та М. Матіко, Л. та І. Бровді можна було написати багато схвильованих рядків. З тією самою енергією, відповідальністю, віддачею виступила молодь — М. Микуляк (1947–1993), С. Біба, В. Олашин та ін.

Четверта виставка закарпатців вписала до історії сучасного мистецтва свій оригінальний, вагомий почерк.

2000 р. художники Закарпаття знову порадували столичну художню громадськість і широкий загал черговою, уже п'ятою виставкою своїх творів, що відбулась у залах Будинку художника України. Вона також заслуговує на окрему розмову, оскільки відзначалася виразною самобутністю.

Мистецький організм закарпатців відповідає мистецькому клімату, і хіба це не є свідченням стійкості місцевих творчих традицій, хіба не дає цей паралелізм «колектив — творчість особистості» надій на подальше зростання! Якщо згадати, як зачинався цей рух, як вивершувалася самоорганізація гурту, то можна твердити, що маємо справу справді з унікальним явищем, зчислюючи факти того мобілізаційного вивершення, коли один додає запалу другому, а другий зцілює третього, третій — четвертого і т. д., аж до певного усталеного консенсусу творчих індивідуалів, які мислять приблизно в одному ключі, що природа — це джерело натхнення й для усіх вона є духовна пожива.

Кияни зустрілися також із закарпатськими майстрами у столичному Будинку художника на виставці до 60-річчя Спілки художників України. Були імена, твори, що, поза всяким сумнівом, стверджували право на істинність пластично-колористичних емоцій, була радість зустрічі з колегами-одномумцями. Закарпатці знову заявили про себе як одна цілісна група.

Розмови про єдність шкіл ведуть до нових подальших творчих контактів, мають свої презентації в різного роду святкових і буденних експозиціях, і увага до закарпатців є, однак, у душі тієї самої діатриби — тобто суджень на моральні теми, попри те, що стилістичні і технічні достоїнства творів багатьох художників школи (ось хоча б нові вагомі імена з обласної виставки до 50-річчя заснування Закарпатської Спілки: Петро Пуга, Тарас Данилич, Владислав Габда, Сергій Біба, Ласло Гайду, Богдан Корж, Василь Гангур, Одарка Долгош, Михайло Пийтер, Борис Кузьма, Марія Іванчо) вимагають пильної уваги, товариської солідарності усєї мистецької спільноти, України зокрема. Хоча б у сенсі порозуміння, що школа є — але не як локальний організм, не як замкнена просторовість.

У закарпатців дистанція між засновниками школи, скажімо, Й. Бокшаєм або А. Ерделі і нашими сучасниками навіть із грона наймолодших творців не стає, як на мене, з часом довшою — коротшає ця часова відстань із плином років, бо живлять її соки традицій, а енергують зв'язки між тим, що було і що є сьогодні. І допоки непохитно існують ці зв'язки між духом старших і духом молодших поколінь як самоочевидний факт єдності, закарпатці будуть виглядати привабливо, як щось унікальне, неповторне, самодостатнє, з неодмінною присутністю глядацького чинника.

Пам'ятаючи про внесок класиків закарпатського живопису в розвиток регіональної школи, мусимо нагадати у даному контексті про одну призабуту постать, що спричинилося до зацікавлення тематикою Карпат, мова йде про Миколу Бутовича (1896–1961), який, навчаючись у Лейпцизькій академії графічних мистецтв та книжкового ремесла, просив ректорат на початку 20-х рр. дозволити йому здійснити подорож у Карпати, бо вона, як писав у заяві, «матиме велике значення для мене в художньому відношенні» (Саксонський державний архів у Лейпцигу, ф. «Державна академія, графічне мистецтво», од. зб. 57).

Уже під час студій Бутович обрав для себе Карпати. 1923 роком означені перші шкіци олівцем, акварелями з Ужгорода та його околиць.

Малюнки художника 1920-х рр. фіксують ретельне поводження Бутовича з натурою, вдумливі обсервації природи. Ці студії олівцем, пером, акварелями складають «внутрішню» мелодіку мистецтва. Залишилося також багато малюнків із характерними типажами мешканців Карпат. На початку 1930-х рр. Бутович створює знаменитий цикл дереворитів «Відпуст на Закарпатті».

Важливим джерелом творчих інспірацій митця стала дерев'яна сакральна архітектура. Він малює олівцем цілі серії церков, дзвіниць, воріт, а також акварелями — композиції з прицерковним майданом, цвинтарем, а окрім того, придорожні каплиці, типові хрести з піддашшям. Ці роботи ніколи не були оприлюднені і заслуговують на увагу: у них відчуваються зв'язки художника з народною культурою.

У листі до Бутовича від 14.X.1939 Ковжун писав йому у Волівець: «Дорогий тов[аришу]! Коли збираєтесь назад у Львів?... А може, в Ужгород? Там би мист[ецьку] школу закласти!» (ЦДАВО України, ф. 4021, оп. 1, спр. 18, арк. 8-зв).

Закласти школу в Ужгороді не вдалося: почалася війна. Бутович здійснив багато добрих справ у буремні місяці Карпатської України: малював гроші на замовлення уряду Волошина, писав статті на захист дерев'яної архітектури з метою її збереження, відстоював ідеали розвитку мистецтва регіону. В особі Миколи Бутовича Карпатська Україна знайшла одного з перших провісників, будителів Закарпатської школи мистецтва.

Форсайти сучасного стилетворення

Варто тут зачепити момент ваги традицій не в сенсі їх глорифікації. Бо суть не в тому, щоб бити себе в груди і кричати про племін душ старших побратимів, які мали тверді переконання і ясні цілі. Очевидно також, що не треба накликати духів, аби вели митця тією самою стежиною, якою пройшли його старші колеги. Навкруги так багато доріг, і треба вміти знайти свою. Бо там, де живе сприйняття природи і потреба творчого контакту з нею, з'являється впевненість у власній дії; тоді власний досвід веде перед і започатковує сутність нових правил.

Чи можемо обрати свій шлях і так, як ми цього хочемо, спрямовувати знання й волю, очевидно, усе це закроєне на глибоко суб'єктивних факторах кожної особистості, що залежить від ступеню майстерності і здатності концентрації на творчих проблемах. Для закарпатців важливим є, що в цій малярській школі існують такі фундаментальні для неї зерна, корені, без існування яких вона не може нам уявлятися в якості цілості. Художник у цій школі виглядає як частка природи. Ці «зерна», «корені» — найперші означення природи, що в малярстві спричинює етюдність, техніку «a la prima»,

готовність до того, аби малярство «розчинялося» у змісті природи. Так, принаймні, починали старійшини, потім їх шляхом пішли другі старійшини, за ними ще одне покоління — принаймні, три генерації митців в основу свого світосприйняття беруть той самий неповторно чарівний матеріал, знехтувати яким може лише той, хто прирікає себе на відчуження (відлучення) від загалу.

Про художників першої генерації написано немало. Послухаймо сьогодні ще одного старійшину Ернеста Контратовича, для якого поняття традицій невіддільні від власної творчості.

Характер Контратовича, його життєлюбство, творчу натуру передає запис розмови з митцем, зроблений 24 вересня 1997 р. у його робітні, заставленій численними малярськими композиціями. Слова Контратовича зачіпають багато проблем особистісного плану і цілісно-творчого, властивого самій закарпатській школі. З огляду, що розмова має автобіографічний характер, подаємо її без скорочень, зберігаючи авторську стилістику: «Я з Кальної Розтоки, з вчительської родини. Я там вчителював, а потім сам учнем став і своїх вчителів знайшов і так зачав, досі маюю. Нічого не роблю, лишень маюю. Живемо тепер з братом. А серед малярів мого покоління я залишився сам. Коцка був роком старший, Манайло на два роки старший, і Борецький теж. Борецький перейшов жити у Кошиці, там пробув не довго, аж чую, що його вже нема. Андрій Долгош ще живе в Кошицях, він старший від мене на два роки. Я з 1912-го, а Іван Іванович Гарапко, то старший за мене. Так от є медальйони старості серед закарпатців: Гарапко має золотий медальйон, Долгош срібний, а я бронзовий от. 2002-го року буду мати 90 років. Буде виставка — або посмертна, або ще буду жити. Я таке не думаю; якщо буде посмертна, то я вже буду на Олімпі, відтам буду дивитися з нашими на вас, там Ерделі, Бокшай, Манайло, Коцка, Борецький, я буду рапортувати їм. Потім підйду до Кашшая, Глюка, Шолтеса — то інша генерація.

Уже з моїх нікого нема. Комусь треба було зостатися і бути, аби сказати, що так було або не було, або як Бог дає. Я згадую ті наші пленери, отой в Жденієво. Був пленер повчальний, теоретично і практично. Хтось мусить писати історію закарпатських художників, так мусить бути.

Мушу про Бокшай, Ерделі розповісти. Тут був у мене Петро Скунць, хоче про них писати. То — треба. Я десь маю матеріали про них, мушу впорядкувати. Коли Бог дасть мені ще одну п'ятирічку, то я виконаю її за три роки.

Ніхто не може знати коли що на кого чекає. Йде, впав — лежить. Три роки тому в мене був інсульт. І таке щастя маю, що не знав, у чому справа. Замість того, щоб йти вперед, мені хотілося йти назад. Але я не міг йти. Я собі сів у центрі, сиджу біля римсько-католицької церкви. Там і знайшли мене, повезли в лікарню. Лікар Володимир Іванович Смолянка спас мене. Після операції лікар радів, що я живий.

Про Бокшая. Колись нас командували в Москву по війні — Шолтес, Бокшай, Свіда з нами. Бокшай сів спокійно в літак, перший раз сів:

— Що мені боятися! Бог схоче, то тут знайде мене. Бокшая родич Олекса той був футболістом. Ми з Бокшаєм тому стрічалися на футболі. Паленку не пив, не кури́в. Бокшай все про художників, то критикував.

Відвідував я вечірні курси марксизму. Бокшай просив дати шпаргалку, але каже, щоб коротенько, щоб шуспас. То відноситься до його мистецтва і на передньому плані там нічого не є у Бокшая, але передній план найвиразніший. І середній.

Бокшай мало мазків клав, не доказував. А в цьому «недоказі» ще більше є. Бо в нього така філософія була: щоб більше малювати і щоб там було менше.

Ерделі теж казав:

— Що мало, то може бути много.

Є такий твір у нього, у картині сім мазків, а картина готова, закінчена. Нічого там додати, забрати. Про Ерделі, Бокшая много говорили, а ще багато чого не знають.

Закарпатська школа не так, як всюди. На полотні рисунок, підмальовок, потім третє–четверте, далі продовжувати. А по-закарпатськи прямо — як ескіз, малюють одразу на ґрунт, на раз. Казав Бокшай:

— Одразу. Так щоб нічого не міняти.

Я розгадав Бокшая. Він казав, щоб то великі картини малювати на один раз.

Після війни не було олійних фарб, а пастельні. Бокшай малював пастелі, а там міняти не можна, бо коли розчуркаєш, то виходить бруд. Так що я мав бокшаївське:

— Раз, два малюй, але щобись попав так.

І я дотримуюся того дотепер. Точно, а швидко.

Свої картини даю на Київ, Будапешт. Я їх не продам ні за які гроші, бо там щира вода.

Ота робота, — то малювалося в селі Кобилецькій Полянї, де народився Бокшай. А там ще є місток, через який він бігав малим хлопчиком...

...Це мати з донькою, коли я був на полонині.

...А це “Ранок над Goverлюю”. Це ще ніхто не малював, до схід сонця. Став рано, ще темно. Чекаю, коли зійде сонце, і точно над тою горою появилoся світло, і треба було скоро-скоро, бо то олія.

Ми зі Свалявчиком близькі, він приходить до мене. З Василем малюємо квіти.

Мій день народження 17 травня, але я так розумію. Святкують коли 60–70, а коли 20, 30, 40, то ще замало. Приходьте у 2002-му на черлене...»

Щірі зізнання подекуди іронічного Ернеста Контратовича важать у наших уявленнях про цілість школи так само, як сприйняття будь-ким із закарпатців постаті і творчості Контратовича є шанобливе, закроєне на його великім внеску у розвиток даної цілості. Гідний плеяди великих, який більшість свого життя провів на етюдах у горах і на полонинах, Контратович своїм малярством моцує корені і зерна школи, є її совістю на шляху сходження до великого мистецтва.

Пригляньмося, картина за картиною, до творів Контратовича — як у краплі води сонце, відбиває він ідеї усього загалу від самих його початків до дня нинішнього. То ж не дивно, що серед його шанувальників є художники самі шановані, з власним ім'ям, своєю творчою вдачею, що не є випадковою рисою в зарисах цілого. З цього погляду цікавим є портрет ужгородця Василя Свалявчика.

...Того дня я приїхав до Закарпаття, щоб узяти участь у щорічному осінньому пленері, організованому Спілкою художників на гірській туристичній базі «Дубовий гай». Як у давні часи, тут зібралoся місцеве мистецьке товариство, а також словаки, румуни, угорці, бачили ми, що востаннє зібралися саме тут, бо базу і все, що є при ній, вже комусь продали, і нові господарі навряд чи зрозуміють художників. Був теплий сонячний день. Довкола буяла черв'яно-жолтою карпатська осінь. Ясно, що на базі було порожньо, усі подалися на річку, в гори, у село малювати. І я подався теж до лісу, який одразу за будівлею почав круто підніматися вгору. У Карпатах особливо щемко відчуваєш правданнє і споконвічне прагнення до високості, бути ближчим до вершечків напнутих до небес смерекових стріл, до гірських вершин, що проступають у розривах хмар, до світла й синяви. І залишається одна

радість пнутися крутими стежками вгору. Котиться з-під ніг каміння, чіпляється за одяг шипшинова гілка. А плай веде все вище і крутіше. І здається, що нема кінця-краю. От саме на такій стежині, вже майже поруч з небесами побачив художника за мольбертом. Сидів у завзятому пориванні, коли після довгих роздумів і приготувань фарби лягають самі на полотно сміливо і впевнено.

Згодом я побачив цю картину у виставочному залі і одразу майже реально відчув і грибові пахощі осіннього лісу, і далеке дзюрчання гірського потічка, і шарудіння рудого листа, і зрадливий камінець під ногою. Виставка Василя Свалявчика, організована з нагоди його 45-річчя, вражала не тільки масштабністю — картини висіли в трьох великих залах, у холі, — але й отим відчуттям реалій, коли забуваєш про манеру, техніку, стильові уподобання — просто заглиблюєшся в чарівний світ природи, де ніжно-зелена земля прикрашена першими весняними квітами — крокусом, пролісками і жовтими дзвіночками, квітучі гілки дерев («Весна», 1995; «Перші квіти», 1993; «Подих весни», 1979; «Яблуні цвітуть», 1980). Сонячні промені виблискують на могутніх хащах пралісу — в таких хащах, мабуть, і живуть лісовики та мавки, жива гомінка вода потоків і річок, з мокрим лискучим камінням і темно-зеленим листям папороті («Гуки», 1995; «Гірська річка», 1996; «Сонячний день», 1996). Зимові краєвиди, царство снігу і сонця — увесь кольоровий спектр білого і ще яскрава зелень ялиць, червоні дахи хат («На перевалі», 1994; «Зима в Карпатах», 1995; «Зимовий день», 1994).

Органічною складовою довколишньої природи стає також своєрідна і неповторна карпатська архітектура — гостроверхі гуцульські хати, під гонтою дерев'яні церкви («Старі хати», 1995; «Церковне подвір'я», 1995; «Пам'ятка дерев'яної архітектури XVIII ст.», 1992).

Панорамне об'ємне малярство краєвидів В. Свалявчика сповнене глибокого ліризму. Полотна виповнені людяного, життєствердного радісного відчуття довколишнього. Художник і в житті такий — привітно щирий, завжди в енергійному пориванні щось творити, майструвати, їхати в гори малювати, зустрічатися з друзями на пленерах. Пригадуються слова тодішнього голови спілки В. Микити на ювілейному вечорі: «Це типово, що коли так біднішаємо і по суті вже бідно живемо, ми залишаємося на своїй землі і наша духовність не вмирає. Художники малюють картини, збираються на пленери, відкривають виставки. Отже, будемо жити».

У чому сутність творчої манери, вдачі улюбленого мною Василя Свалявчика? З чого він починав? Його вчителями були першокласні майстри А. Кашшай, Г. Глюк, І. Шутев, І. Ілько, що в розумінні професійного вишколу дали йому немало знань, навчили дивитися малярськими очима на мистецтво краєвидів та натюрмортів. Збуджена на емоційних постромантичних сплесках школи, палітра Свалявчика прояснює зваби краю і в їх протяжно видовій величі («Волівецькі тумани», 1984; «Ужоцькі гори», 1986; «Щербовець», 1990). То малярство, душа якого має широкі крила — ці панорамічні види заворожують «корінням і зерням» школи, вони прояснюють почуття і викликають світлі думки, пов'язані з надією, що є основою наших уявлень про красу. Малярство Свалявчика зросло від окремого індивідуального і сягнуло рівня школи, стало з нею, врослося разом і виповнило цей дерев'яний зруб загального (Василь Свалявчик. Живопис: Каталог виставки творів. — Ужгород, 1996).

Коли йдеться про загал, то в думці вимальовується форма кола, яка в динамічній круговерті руху визнає динаміку мистецького поступу. Той поступ звершують одиниці, насамперед такі, що забезпечують динамізм загального творчого зростання. Що б там не траплялося в житті, які б зміни не відбувалися, а вони задають тон. Такою вважається мені творчість Володимира Микити — одного з найбільш сьгодні знаних і визнаних здавна. «Еволюція пейзажного живопису Володимира Микити здається водночас спрямованою і на поглиблення образно-змістовного та емоційного потенціалу, і на розширення технічного діапазону» (*Островський Г.* Володимир Микита. Живопис: Альбом. — К., 1983).

Творчість Микити — глибинна за своєю суттю, бо вона увібрала мудрість часу і повноту традицій. Ця творчість незмінне привертала увагу, нікого не залишаючи байдужим. То був процес постійного самозаглиблення, і це підтверджували численні виставки (*Островський Г.* Володимир Микита. — М., 1982; Володимир Микита. Каталог виставки живопису. — К., 1979; Володимир Микита. Персональна виставка творів до 60-річчя від дня народження. — Ужгород, 1991; Володимир Микита. Ретроспективна виставка творів до 65-річчя. Каталог. — Ужгород, 1996).

З добрий десяток років тому, аналізуючи малярську палітру В. Микити і співставляючи її з оригінальною живописною спадщиною варненської художниці (Болгарія) Дарії Василянської (яка в родоводі пращурів з Василькова під Києвом), я визначив фольклоризм, народнопоетичну основу їх картин

як головну прикмету творчого волевиявлення, при тому, що з молодих літ Микита сам як митець витлумачив основи цього спрямування: «Мене як майстра виховав Федір Федорович Манайло». Подібну учнівську спрямованість часто декларував знаний київський маляр Михайло Романишин (1933–1999). Твори Микити і Василянської, що були в полі зору, дали достатньо думок для спостережень над проблемами часу і простору в їх картинах, означених, однак, статикою. Цілком природно було прийти до думки, що їх малярство «живиться могутніми коренями народної творчості» і що, скажімо, картина Микити «Воловецькі полонини» (1978) підтвердила «плідність вдумливого застосування традиційного досвіду» (*Федорук О.* Ремінісценції народного у творчості Д. Василянської і В. Микити // *Українсько-болгарські культурні взаємини ХХ ст.* — К., 1988. — С. 162).

Мелодика краю, спогадів про материнську сутність, причетність до того, що є «мій» побут, верховинське життя, портрети художників-друзів-вчителів, предмети, що означають буття людей в гірських селах, настроєві медитації, ліричні одкровення, свого роду карпатська калокагатія, усеньке «земне раювання» в одкритті однієї миті екзистенції, — таким постає Микита впродовж багатьох років, налаштовуючись щоразу на рефлексивно-звичаєвий тон. Причому — з урочистою, майже святочною мелодикою.

Ось перед нами дві композиції: «На порозі вічності» (1995) — свого роду переспів знаменитої композиції «Ягнятко» (1969) і «Воскресіння» (1995) — репліка-звертання до символів-знаків народного побуту. Найперше для художника ввести в дію час, який проходить «внутрішнім оком», серединне, і поза ним не може бути того, що суперечить кожному стати самим собою. Отже, час як категорія того, що було або є, і в цьому ми є такі, що сприймаємо той світ так, як він створений (для правди або неправди): зі скрини витягнуто жіночий одяг; в хижі предмети селянського побуту — різні дерев'яні бочечки — то є це серединне вістря часу «їхнього», «нашого» і якого завгодно іншого — але часу, що виражає печать людського конкретного буття. І образи похилих віком трьох осіб з картини «На порозі вічного» — теж у сенсі того, що має неодмінно прийти і аж враз несподівано постає навіть тоді, коли ми до цього не готові.

Під оглядом формально-композиційним і колористичним твори Микити, згадані в цьому контексті і будь-які інші з 1980–1990-х рр. («На Синевірському перевалі», 1988; «Мірка-мішання», 1987; «Повернення», 1993) —

це збурхи духовні, напоєні кодом, знаком конкретики. І що важливо, вони в цьому динамічному колі школи є часткою її цілості.

Підемо далі — до Тараса Данилича, який, на мій погляд, може сповна повторити сказане колись Микитою: «Моя тема — народ. І я буду вести її далі». У царині творчості Данилич, може, один із найбільш цілісних та послідовних реалізаторів загального (школи), через це малярські звершення у нього перебувають в узгодливості з намірами.

Картини художника — широкомасштабні візії баченого і пережитого. Це стан, коли природа і людина злиті, коли об'єкти природи набувають метафоричних ознак, стають предметом коловороту життя зі святочними сценами, епізодами, натовпами людей, возами з кіньми, волами, усілякою селянською звіриною. Коли корчага вина виноситься в етимологічний центр, що за образним змістом дорівнює зображенню церкви з величезними людовиськами, верховинськими просторами і капличками, граждами, корівками. Або придорожній хрест із розп'ятим Богом недалеко від церкви заворює прочан потойбічною магічною силою, і вони поспішають до нього з корогвами, молитвами. І здебільшого — то жіноцтво, його, Данилича, уречевлення синонімів: земля — мати — жінка. Або такими символами родючості, ба, краю, раптом постають перед нами городні гарбузи — велетенські, гігантські уречевлені знаки родючості землі, бо поруч із ними іграшковими здаються фіра з їзовими, тими гарбузами на возі, і жінки з граблями — велетенський світ обійнятий ідеєю гарбузового свята чи дійства.

Данилич виключно велемовний з ініціаціями, що втілюють життєдайні запаси духовно народної енергетики краю; звідси — ота велелюдність композицій (довкола каплички, яблуні, стіжки сіна, ікони і т. д.). Що є той півень поверх кошика з качанами кукурудзи і гарбузинням з овочами, що нагадують тропічні рослини, неодмінно церковицею, людом? Чи не бачимо раптом ось Прадерево з велетенським живим стовбуром, людським обличчям з люлькою (чугайстер? велес?) і веселою картиною карпатського буття, де ведуть волів до водопою, а коні з фірою і газдами вже тут стоять, і маса люду — в танцях, за працею, на збиранні сіна, з овечками, верхи на конях, з музиками під деревом?! Інший варіант на подібну тему — немовби з картин малих голландців той дух єдності просторів і людей з різною звіриною, за різним житейським заняттям і неодмінним Прадеревом, що уречевлює живу сутність природи, її могутню велич, закличну поривальність.

Данилич дбає про те, щоб його картини виповнювалися людьми («На весіллі», 1989), щоб природа і люди перебували в узгідливій статиці («На Міжгір'ї», 1989; «Узимку», 1987; «На полонину», 1988), щоб не покидало людей втаємничення у казку обрядів («Колядники», 1991), щоб праця і людина мали зв'язок («Трудовий день», 1991), щоб свято вивершувало земне коло життя («Свято Покрови в селі Кострино», 1992). Він створює логотип карпатської краси у природі («Страшні верхи», 1990), показує її неповторний, опоетизований до мелодики образ («На вулиці», 1988). Вияв особливої окремішньої специфіки бачимо у способі використання темпер, яка створює ефект декоративізму, розпросторює площини до широких кольорових плям. Темпера наповнює полотно глибоким таємничим світлом, яке летить із глибини полотна.

Творчість Т. Данилича увиразнює ту гілку, яка на дереві народних традицій, зв'язків зі старійшинами, заворожує красою сьогоного. Це випробуваний і апробований шлях. Чи візьмемо такого верховинця, як Федір Манайло, якого ставлять поруч з Ерделі, Бокшаєм, чи перейнятого потребою відтворення нюансів почуття Гаврила Глюка, сьогодні незаслужено призабутого, чи подібних до цього крила Юрія Герца, Йосипа Бабинця, Василя Габду, а з молодших Івана Бровді, В. Гангура, А. Гайду, О. Позуханича, А. Ковача.

Інше крило школи не може бути окремішним, одірваним од живого «коріння зерня», і воно має естетичне буття у формі цілісній, завершеній почуттям загального (школи). Призабутими виглядають у цьому сенсі П. Бедзір і Є. Кремницька, які духовно-життєвою суттю власної творчості узвичаїли правила і цноти школи і були її щирими вболівальниками і адептами. І, можливо, не дано було їм через складні обставини несправедливого буття у 60-ті роки виразити себе через форму, яка відповідала б їхнім нахилам і розкрилювала б сутність їхніх образів. Прикрі то були обставини, що через спротив до них породили духотворчий племін дисидентської культури. Кремницька летіла птахою, і раптом їй обпалили крила... Про цю талановиту ужгородську художницю досі не прийнято говорити на повний голос. Ще прийде її зоря!

Аби ствердити закладені в ній можливості, школа через захисні питоменні для неї інстинкти уречевлює у своїй тканині продукти сучасного модерного мислення. На перший погляд може здатися, що необхідність такого естетичного наїдку унеможливує природно-традиційний розвиток

школи. Як на мене, уможливує, збагачуючи спектр образних подань морального і естетичного гатунку. Зрештою, школа ніколи не сподобилася на пуританський орден, який зберігає абсолют у непорушному каноні; закарпатська школа — живий, напоєний соками землі і часу організм, у якому одність, скажімо, між фольклоризуючим Василем Габдою-батьком і модернізуючим Владиславом Габдою-сином єдинокровна, але також єдинопротяжна на інші імена і яскраві факти (численні виставки закарпатців на Заході В. Приходька, Н. Пономаренко, Б. Коржа, Б. Кузьми, творчий набуток В. Приходька чи Н. Пономаренко, Б. Коржа чи Б. Кузьми) в явленнях такої краси, яка вирішує умови діяння школи, її поліфонічну протяжність через десятиріччя.

Через дію цього крила — тенденцію до стильових видозмін, абрисів вузько індивідуального темпераменту, кодів видозміненої образності, що не є повторенням фольклоризуючого декоративізму, — школа піднімає цікаві творчі проблеми, завойовує нові обрії пластики. Приклад цьому — малярство одного з найбільш непередбачуваних в експресивній пошуковості художників Золтана Мички. Його картини унаслідують гостро динамічну малярську пластику, що розвивалася від сфер метафорики, умовної символіки до збухраних малярством матерії нефігуративних площин.

Активний учасник пленерів, Мичка, однак, розкрив свій таланти у формах, що засвідчують близькість із західною живописною культурою. Утім він глибоконаціональний, місцевий, з усіма тривогами і радощами краю, що проглядаються і виносяться у сферу малярської площини, означеної потоками емоційних барв. Згадуються його «екологічні краєвиди», потім їх змінили соціально згущені мотиви, де звучали нотки протесту проти насильства. І ось, врешті, новий потік захоплені зрілого майстра, у творчості якого, за висловом закарпатського мистецтвознавця Людмили Біксей, бринить ностальгія «за зруйнованими церквами, спаленими іконами, вбитою культурою», що є близьким до моральної алегоричності, через яку отримує прихисток християнська добропорядність.

Мичка у своїх творах виступає майстром колориту, віддаючи перевагу активним, цілеспрямованим насиченим барвам, здебільшого в гарячій приглушеній тональності. Палітра змоцована на контрастах, з-поміж наповнених глибокою емоційною наснаженістю барв зближують несподівано натяки на конкретні реалії («Вечірня», 1997), проглядають візії, пов'язані з важ-

ливими поняттями. У даному разі з глибини ультрамарину активно прорисовується знак хреста.

Сакральні мотиви залишаються основними. Від зображень образів Одигітрії з немовлям, молитовних ангелів, ключників перед дверима синагоги до зматеріалізованих у нефігуративному контрастові рельєфні сполуки мізансцен, із крапленнями сольних плям («Церковна пісня», 1998), до таємничо окреслених площин у формі арок із «криком» кіноварі у центрі композиції у вигляді прямокутника («Вівтар», 2000), до загадкових комбінацій у формі вівтарних дверей з концентрацією спресованих, у зіткненні, гарячих барв з домінантою білого («Православна молитва», 1999) — у цих і такого роду подібних композиціях малярство Мички має глибинний зміст, ще одне втаємничене значення, яке можна на свій смак кожному розпізнавати, залежно від здатності сприймати і розуміти основи християнської віри і моралі.

Нефігуративне малярство Мички перейняте великою малярською культурою, що включає сміливі зіставлення площин у просторі полотна, динамічні акорди певних барв на тлі суцільного «місива», де різні тональності синього, голубого, ультрамарину набувають певного історичного змісту, починають діяти асоціативно, у полі експресивної зони («Тисячолітній шлях», 2000).

На золотому тлі площини вступають у динамічні білі ритми, але під ними течуть масою розливи гарячої теракоти, що дає нам підставу думати про «лет» білого у третьому вимірі, — в цих «переспівах» барв Мичка розширює межі інформелю, упритул наблизившись до уявлень про малярство естетичної гармонії («Югославська казка», 1999).

Художник працює в темпері, але останніми роками оперує мішаними техніками, ускладнюючи лексичні можливості своєї палітри. Тож хто є Мичка сьогодні? Коротка відповідь: художник, якому є близькі різні новації сучасної доби, хоч генетично він близький до закарпатської традиції.

Художньо раціональне — це ж, по суті, є визначальне у творчості конструкторизуючого колориту В'ячеслава Приходька, малярство якого є переважно субстанцією інтелекту, де в «діалозі» перебувають світлі й темні плями, геометричні площини, «прориви» в глибини полотна і, навпаки, до ілюзорного рельєфу, спалахи світла і присмерки, акорди білого і сольні згуки синього, — усе це в урбаністичних краєвидах художника вже істинне, подане з достовірною переконливістю. Має багато означень, скажімо, білий колір у палітрі Приходька — рефлектуючий, сигнаторний, дзвінкий,

непокірний і т. д., у своєму найвищому вияві він енергетизує потоки світла. Художником цивілізованої культури постає Приходько, не відмовляючи собі в радості були одним із речників школи («Фольклорна мозаїка», 1992; «Біля причалу», 1993; «Контрасти», 1994).

Зупинимось на творчості ще одного художника, чиє ім'я для Києва поки що незвичне, але чия інтелігентність, мистецька модерна ерудиція, культура малярства, органічно вписуючись у закарпатське мистецьке коло, заступують, аби ім'я Бориса Кузьми частіше з'являлося на шпальтах мистецьких видань. На жаль, Борис Кузьма більше знаний у Словаччині, ніж в Україні.

Такі композиції, як «Внутрішній дворик» (1997) чи «Фігури» (1997), — це з епохи постмодерної, де наголос зроблений на колориті, фактурі, площині, де формальне письмо за своєю суттю закладає підмурівок для конкретних мотивацій у колористично-композиційній сфері; а письмо, безперечно, лічить і на працю інтелекту, і дію ірраціональних рефlectorів. Запам'ятаймо це ім'я з новітньої генерації закарпатців — Борис Кузьма. Він не вичікує на дорозі натхнення, а йде, маючи перед собою багато вражень, аби поділитися ними і, врешті, втішити глядача професійною культурою.

Окрасою закарпатської школи є графіка Надії Пономаренко, про яку написано чимало добрих слів у різного роду фахових виданнях з неодмінним виокремленням її композицій, зразків доброго смаку, що створені, власне, у розмаїтих, у тому числі так званих комбінованих авторських техніках.

Надія Пономаренко — це явище глибоко особистісне, індивідуальне, емоційно-ліричне, з порухами ніжної чутливої душі, вишуканою елегантністю, доступне в зображенні окремих видів, станів душі, із затаєною алегорикою («Дві предстоячі в червоному з гранатами») з мріями, що прозора плінуть крізь павутиння часу, наче промінці, відсвічують через дзеркальце («Стіна»), це майстер книжкової графіки (ілюстрації до «Слова о полку Ігоревім», «Енеїди», «Лебединої зграї»), це тонкий пошанувальник офорту і легкий рисувальник, що «тче» плетиво композицій, що зіткані з ясных плям і напівтіней, де напівсни і з'яви виглядають, немовби казка життя.

Кожна графічна композиція Пономаренко — продукт дисципліни у кращому значенні цього слова, де емоційному відведено для рівностояння три кути, а не один, і сутність цієї дисципліни — в логічному доборі сукупних елементів, що творять разом цілість, і яким нерідко дано метафоричне

звучання. За стилістикою зображення деякі композиції Пономаренко можна віднести до постсесесійної орієнтації (ліризм, характерна мелодика мовлення, особлива чуттєва форма, градація чорно-білого з перевагою напівтонів), що припускає натяк, здогад, мрію, а то й спогад, у структурі змістових компонентів, наприклад, «Передчуття весни», «Фігура в жовто-синьому». Графіка художниці є окрасою школи.

Великі завоювання має скульптура Закарпаття, що збагачувалась у річищі загальнонаціональних традицій. Тон протягом 1960–1970-х рр. задавав Василь Свіда, що явив освіченому громадянству достоїнства оригінальної круглої і рельєфної народної пластики в дереві, як рівно ж Іван Бровді (з Мукачева), який вибір внутрішнього реконструював з народних демонологічних вірувань, уявлень, створюючи оригінальні образи. Скульптури Бровді архаїзовані, пластично вивірені в об'ємі або рельєфі, несуть безпосередню допитливість наїву, виповненого щирістю тону і відкритістю погляду на світ. Дерев'яна пластика Бровді не раз милувала шанувальників мистецтва під час столичних вернісажів.

Ученицею Ф. Манайла вважає себе Анна Горват, чії камерні теракотові фігурки — горельєфні або круглі, несучи первісну цивілізаційну закоріненість, мають багато життєвої правди. Вони позначені психологізмом образів, які заявляють про себе щоразу новими відтінками (жесту, характеру, манерою оповідної вітальності). Залишаючись прихильницею традиційної пластичної меморативності, художниця звертається до форм монументального мислення. У Виноградівському готичному костелі францисканців нею виконано 12 горельєфів, що відтворюють житіє Спасителя Голгофського циклу, скульптурне розп'яття для віваря та зображення Богоматері з Маем (Кучеренко З. Анна Горват із Закарпаття // Образотворче мистецтво. — 1999. — № 3–4. — С. 39).

Зросле, окреме професійне крило скульптури утверджують випускники нинішньої Львівської академії мистецтв (Б. Корж, І. Маснюк, М. Михайлюк, О. Пал), Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (М. Белень, В. Олашин, В. Сопільняк). Маємо досить упевненості, аби підтримати це крило позитивами вражень і спостереженнями над мистецькими здобутками ряду майстрів. Нам імпонують фактурні імпровізації Богдана Коржа в камені — байдуже в якому, частіше в граніті, який, підкорений, одкриває несподівані повороти красивої форми, приховану досі пластичну

гармонію. У Коржа свої улюблені метафоричні звороти, своя модель праці в камені, своя стилістика, яку він виявляє, скажімо, в жіночому торсі, або архітектонічних структурах, де сенс авторської внутрішньої напруги і боротьби, зчищений від сумнівів, отримує першість у чистих відкритих об'ємах. У камерних композиціях «Біла діва», «Спокій», «Сидяча Венера», «Торс» ясність пластичного мислення доведена до такого етимологічного порядку, через просторову плинність якого форми сприймаються очищено і немовби перебувають у новому біологічному розвитку. Ця «Меланхолія» в дусі класицизуюче модерністичних інфлюенцій сама «зігріває» себе формою, у якій їй, здається, затишно перебувати у стані певних настроїв. Праця в камені — розрада для Коржа, його наповненість нею по вінця — чи не є це справжнім призначенням митця?...

* * *

Закарпатська мистецька загаловість фігурально нагадує дивовижної краси лемківську дерев'яну архітектуру, що виявляє тенденцію до вертикального зростання, створює враження лету і висоти — свого роду перегук із карпатськими полонинами, ялицями, верхами, що пнуться через верхи. Карпатська школа зародилася на перетині кількох європейських шкіл. Але її, цю стилістичну одність і єдність, вимоцувала принада чарівної землі — маленької Швейцарії зі стрімкими ріками й дрімучими лісами, де усі види людської творчості перебувають у буянні, у стані постійного оновлення й омолодження. У ХХ ст. ця школа заманіфестувала і сьогодні далі доводить своє індивідуальне письмо, зачарувала неповторно самотні іменами, які вписали вагомі сторінки до історії загальнонаціональної мистецької школи. Честь і хвала закарпатським митцям за їх повсякчасне утвердження художньої краси!

СУЧАСНА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА НАУКА

Стратегія і тактика розвитку

Мова — про сьогоднішній день. Сучасна українська мистецтвознавча наука в різних обсягах розвивається у системі Національної академії наук, Академії мистецтв України, у мистецьких закладах і поодинокі в художніх музеях, картинних галереях. Від попередників, тих, що працювали в минулому, вона перейняла історико-порівняльні методи дослідження, які й сьогодні сприяють висвітленню невідомих фактів та явищ українського мистецтва, розкриттю таких сторінок, що дозволяють реконструювати цілісно картину образотворчої культури. У видавництвах в середньому за рік з'являється 6–10 одиниць книжково-альбомної продукції. Спеціалізовані ради щорічно затверджують від 4 до 5 кандидатів і одного доктора наук на п'ятиріччя. У мистецьких навчальних закладах одержують дипломи в середньому близько 40 випускників-мистецтвознавців, з числа яких у науку йдуть одиниці.

Наводячи дані приблизного характеру, намагаємося вибудувати загальну схему комунікації мистецтвознавчої науки в житті як у науковому, так і в соціальному розумінні. До заслуг наших попередників слід віднести те, що вони віднайшли такі позитиви, які зробили мистецтвознавчу науку життєво необхідною справою, піднесли її етичні якості, виявили престижні вартості. Стереотип окремишнього сиротинства було подолано ще на зорі ХХ ст. Але сьогодні, в просторі наукових ініціатив, які звершуються в інших гуманітарних науках, ми виразно бачимо власне відставання, викликане важливими об'єктивними причинами. Ми знаємо, чого нам бракує. Та не будемо вдаватися до переліку вад.

Усі добре розуміємо, чого ще не маємо і чому не маємо серйозної аналітичної продукції, ряду періодичних видань про явища, окреслені наявністю мистецьких шкіл, напрямів і стилів, підручників з теорії, історії мистецтва для вищих навчальних закладів, середньої мистецької ланки освіти,

Внефше: Мистецькі обрії. — Київ, 2002. — Вип. 3.

зрештою, посібників для загальноосвітніх шкіл. Бракує термінологічних, енциклопедичних, довідкових видань, панує термінологічна плутанина. Поза межами нашої уваги і знань залишилися джерелознавчі, бібліографічні аспекти мистецтвознавства, історії мистецтва, різних видів, жанрів, напрямів, що становить вагоме підґрунтя в освоєнні науково-історичних мистецьких координат. Про це, гадаю, ще будуть роздуми.

Сьогодні в усіх відношеннях важко берегти і популяризувати спадкоємність української науки, дбати про її престижний рівень, стверджувати розуміння ваги її потреби. Не випадковим є поєднання держави, науки і культури. Будь-яка прогалина в цих ланках чи відхилення від усталених моделей, будь-які нігілістичні збочення породжують зриви в економіці, у сфері людських, моральних відносин. Соціально-етичне значення гуманітарних, у тому числі мистецтвознавчої, наук сьогодні занижене, зменшене, недооцінене і невиправдано збіднене як з боку його фінансового, технічного забезпечення, так і в суто етичному людському плані. Ми є свідками падіння, знецінення наукових вартостей у наш час. Складається враження, що наука лишилася в ролі попелюшки, а державу, суспільство її сучасний стан, перспективи розвитку не обходять. Здається часом, що за таких умов наука й не потрібна.

Перед кожним з нас постає питання: якою має бути сьогодні мистецтвознавча наука і як зберегти її потенціал, як технологічно її переозброїти? В науковому просторі є багато місця для позитиву, ствердності ідеалів, відкритої праці, не обмеженої цензурами. Науковий пейзаж не може виглядати песимістично і від нас з вами, від нашої ініціативи чи інертності залежить наша з вами доля і доля нашої науки. Необхідний прорив з периферійності і вихід на міжнародні контакти для завоювання більшого наукового потенціалу, насамперед визначення пріоритетів і престижності мистецтвознавчої науки в системі інших наук, а також поза межами держави, у світі.

Найгірша вада сучасного мистецтвознавства — його внутрішній і зовнішній герметизм. Така самоізоляція є провінційною анемією, хворобою, яку необхідно і можна подолати. Потрібна координація зусиль, розробка спільних тем, включення української проблематики у європейський контекст. Сьогодні доводиться констатувати відсутність серйозних міжнародних контактів. Не проходять міжнародні конференції, симпозіуми, круглі столи. Нашим музеям бракує ініціатив щодо організації наукових репрезен-

тацій для ствердження процесів державотворення, бракує таких креативних ініціатив, що можуть згуртувати суспільство розумінням та усвідомленням ідей сучасності, пов'язаних з духом незалежності. Бракує зведеного корпусу знань про наявні музейні цінності України, про цінності, які мають релігійні громади та окремі особи в приватних збірках.

Мистецтвознавство у великому боргу перед нинішнім мистецтвом України, яке поволі, але невпинно і цілеспрямовано завойовує світові симпатії, і зумовлений цей борг насамперед чинником внутрішньої ізоляції. Старі навчальні програми, неувага до національної культури, рідної мови, відсутність належних творчо-дидактичних контактів і методик, застарілі схеми і штампи, замкненість — усе це разом з іншими чинниками мистецтвознавчої педагогіки, що або віджили на сьогодні, або мають вияснення об'єктивні — як ось орієнтації на старі методики, відсутність аудіовізуальних засобів, контактів зі світовими музейними комплексами — усе це разом узятє сукупно становить серйозну ваду для виходу мистецтвознавчої науки з герметизму.

Київська і Львівська академії мистецтв, педагогічні та культурологічні інститути, де наявні відповідні мистецтвознавчі факультети, — а їх кількість непродумано зростає, — не приділяють належної уваги підготовці мистецтвознавчих кадрів. Знижено рівень вимогливості до захисту кандидатських дисертацій, спеціалізовані ради діють шаблонно, не передбачена у вузах диференціація у підготовці мистецтвознавців-істориків, теоретиків, менеджерів, критиків і т. д.

Необхідний різкий динамічний прорив з герметизму. Це відкриє вогник для цікавих творчих міжнародних контактів і зустрічей, взаємозв'язків і, зрозуміло, пропаганди нашої образотворчої культури за кордоном. Мистецтвознавство виявилось безсилим перед наступальним духом субкультури з її агресивними інстинктами, псевдоемоціями, що розраховані на консумпцію філістерів.

Але щоб мистецтвознавча нива України не виглядала песимістично і не сприймалася нігілістично, зазначу, що дослідження провідних вчених Я. Запасака, Г. Логвина, Л. Міляєвої, В. Овсійчука, В. Рубан, Д. Степовика, а також Р. Захарчук-Чугай, Т. Кара-Васильєвої, М. Станкевича, Г. Стельмашук, О. Лагутенко, С. Побожія, Г. Скляренко, Р. Яціва, О. Сидора, В. Ханка, Л. Савицької, А. Соколюк, О. Тарасенко та інших певною мірою виображують краєвид української мистецтвознавчої науки і вселяють надію.

Сучасний етап наукостворення — це період протистояння зі схоластичними ідеями радянської доби, протистояння старих ідей з гаслами нового часу, що викликані новими умовами буття. Повороту до старого не може бути, скільки б не закликали прихильники старих ідеологій. Цей перехідний етап, як у дзеркалі, відбиває складні процеси сучасного державотворення: стояння на місці замість сміливих еволюційних перетворень у виробництві, економіці, науці і культурі, мислення категоріями суб'єктивної волі. В кінцевому результаті перед ознаками сучасного дуалізму, амбівалентних голослівних закликів ми бачимо виразно, що маємо справу з наростанням апатії, інерції серед наукових кадрів. Оплата науки у нас мізерна: професор у Польщі отримує 800 і більше доларів на місяць, а у системі Національної академії наук України — в середньому 300.

Будь-яка наукова дисципліна, у тому числі мистецтвознавство, приречена, якщо в ній окреслюються ознаки кадрового старіння. Наукові ідеї знищують молоді, енергійні, ініціативні виразники духу! В Україні немає доктора в галузі мистецтвознавства, якому було б до 40 років. Середній потенційний вік наших мистецтвознавців сягає 70 років.

У ряді науково- і освітньомистецьких інституцій бракує талановитої молоді, намітилася тенденція не до омолодження ініціативних кадрів, а до пасивного науково-освітнянського ритму в межах існуючої інертної схеми. Ті часи, коли вступ до аспірантури визначали конкурси, змагання за лідерство, давно минули — сьогодні з втратою престижності професії наукового працівника, вченого, дослідника, педагога конкурсні ситуації заступили входни до аспірантури на пільгових умовах майже за запрошенням. Для української мистецтвознавчої науки є важливим питання, якою вона є сьогодні і якою буде завтра — з живими молодими настроями чи приречено застоєм пристосуванством.

Прогнозуючи розвиток мистецтвознавства, не можна ігнорувати могутню ідею Інтернету, який примусить шукати нові шляхи досліджень, шукати нові відповіді для світу інформатики інноваційні методики.

Взаємини мистецтва і реальності мають свою традицію. У мистецтвознавстві ця лінія зв'язку також має усталений характер і особливість постановки проблеми сьогодні, в перехідний період розвитку, виключає послаблення уваги до цієї лінії. Будь-які ініціативи, дії в історично-пізнавальному ключі, на зрізі наявності сміливих гіпотез, теоретичних поглядів мають ре-

ферентний характер, приводять до нових відкриттів, створення новітніх гілок знань.

Ми працюємо в полі класичного мистецтвознавства з його пієтетом перед джерелознавчими аргументами. Воно, однак, не виключає компаративістичних, структуралістських досліджень мистецького образу, виявлення знакових моделей, пов'язаних з проблемами сприйняття твору, його історичного контексту. Сьогоднішнє мистецтвознавство перебуває в стані розвитку і йому потрібні позитиви. Кращим полем у цьому розумінні послужить інтеграція зусиль, об'єднання на полі наукових принципів позицій, ствердних орієнтацій, що необхідні для підготовки фундаментальних досліджень, капітальних колективних праць. Особистісні уподобання, погляди, амбіції дослідників мають бути підпорядковані позиції колективної відповідальності за день нинішній і завтрашній.

Як і будь-яка інша ділянка гуманітарної науки, мистецтвознавство у ХХ ст. набуло традицій розвитку в позасприятливих умовах — і цей факт ще довго буде відчутний. У недалекому минулому це була атмосфера ідеологічного диктату і партійного волюнтаризму. Сьогодні, в перехідний період, від етапу так званої голослівної демократії до демократії, наповненої гуманістичним змістом, наука потрапила в тенета економічного безладу і фінансової дестабілізації. 4–6 книг з мистецтвознавства, які виходять щорічно в Україні, — це величезне відставання порівняно з Росією, Польщею, Чехією, де на прилавках магазинів щорічно з'являються десятки книг з мистецтвознавства. Скільки монографій наших колег лежать у шухлядах! Не видаються праці наших сучасників, нема видань праць попередників.

Отже, українське мистецтвознавство з властивою йому особливістю розвиватися в обставинах спротиву і в часи несприятливих умов, зберігало життєстійкий пафос, і цю активність ще донедавна доводили впродовж свого творчого шляху такі непересічні особистості, як Стефан Таранушенко, Віра Свенціцька, Павло Жолтовський, Платон Білецький. Українська мистецтвознавча традиція на відміну від мистецтвознавчої міфології симпатизує логіці зоб'єктивізованого підходу до аналізу мистецького явища, факту, твору, образу. Вона визнає існування непересічних вартостей, які вимагають ретельної фіксації і вивчення. Методологічна позиція міфу у мистецтвознавстві наполягає на створенні суб'єктивних позареальних концепцій, що конструюють позицію, відірвану від прийнятої, в кращому значенні, європейської практики.

Спираючись на попередній досвід, мистецтвознавство формує основи сучасних знань академічного порядку, які не зводяться до повторів і авторських цитатій матеріалу і які є, по суті, основою наукової мети всебічного пізнання мистецького образу. Отже, на порядок денний висуваються проблеми загального методологічного значення, через смислові фільтри яких теоретичний аспект знань набуватиме дедалі більшої ваги, відіграватиме серйозну роль у науковому пізнанні. Цей аспект вимагає посиленої уваги, оскільки він є найслабшою ланкою у мистецтвознавчому організмі, і при підготовці кадрів цей момент слід враховувати. В українській мистецтвознавчій традиції згаданий аспект зазнав кардинальних перевтілень, скочуючись до голого соціологізму, починаючи з 30-х років, але піднятися до меж теоретичної комунікації йому не було дозволено.

Мистецтвознавче поле референтується в полі дій, де етичному «я» повинно відповідати етичне християнське «ми» і де пізнання меж «мого» проєктується на означення меж «нашого». Етичному у виховному процесі відводилася роль пасинка. Поняття «наше» якраз витягує можливості етичного, колективного, дає плідні результати в сфері координації, об'єднанні зусиль наукових угруповань, створенні мобільних наукових осередків з чітко означеними проєктами. Сьогодні виглядає найрадикальнішою діяльність тимчасових груп на засадах виконання конкретного проєкту. Такі проєкти швидше фінансуються.

Хочу торкнутися однієї делікатної теми про відносини, які склалися в мистецтвознавстві між окремими особами. Вони не є найкращі. Групи, клани — це ми перейняли від недалекого минулого, коли поняття свободи особистості підмінювалися знаками необхідності або взаємозалежності. Людська щирість, доброта є абсолютно вартісними критеріями, що забезпечать цілість і розвиток мистецтвознавства в просторово-часовому континуумі. Мистецтво можуть формувати, конструювати тільки позитиви, і це є перша передумова до створення капітальних багатотомних праць загальнодержавного значення.

Досить актуальним є питання про організацію і технізацію наукового процесу, який відповідає сучасним умовам цивілізації. Слід передбачити в недалекому майбутньому — і це реальні прогнози — зменшення державних дотацій, бюджетних асигнувань у гуманітарну, в тому числі мистецтвознавчу, сферу, і необхідно бути готовими до цих прикрих для нашої ментальності

обставин пошуків фінансування наукових проєктів. Ось тут повинні зростати роль, авторитет, ініціативність наукових керівників, їх здатність до боротьби за долю колективу в умовах ринкових конкурентнозаданих темпів. Не враховувати цих прогнозів ми не маємо права, тому що йдеться про елементарне виживання науки.

Як наслідок залишається відкритою проблема точних розрахунків питомої ваги створюваного у колективах, важливості доцільності тих чи інших планових завдань, дослідницьких ракурсів, ризикованих експериментів, теоретичних гіпотез. Для більшості першочерговими залишаються історико-теоретичні, історико-типологічні аспекти досліджень, що повинні передбачити ретельне опрацювання археографічної бази, піднесення коефіцієнту корисної дії у висвітленні класичної та сучасної спадщини, соціологічно-психологічних установок, руху у напрямі теоретичних узагальнень. Межі історико-порівняльного мистецтвознавства з різними відмінами його варіантів залишаються далі актуальними і перебувають у полі зору історико-теоретичних зацікавлень.

Українська наука зіткнулася з суто специфічною проблемою: ніхто інший, лише вона сама повинна забезпечити собі спосіб існування і подальшого розвитку, подбати про рівень і межі децентралізації її з урахуванням історичних особливостей і потреб піднесення наукової ролі різних регіонів нашої держави. У світлі патріотичних настанов, властивих будь-якій нації й державі, ми повинні більшу увагу приділяти збереженню національної спадщини, відстоювати її цілість, не допускати втрат.

Пропаганда здобутків українських митців, висвітлення їхнього життя й творчості — основне завдання мистецтвознавства, яке досліджує сучасні процеси розвитку мистецтва. А що приміром сталося з творчістю М. Глуценка, Г. Гавриленка, Г. Кальченко, Ф. Захарова, П. Ковжуна, С. Шишка? За обрядами наших сучасних уявлень лишилась спадщина багатьох майстрів з діаспори (О. Архипенка, О. Грищенко, Я. Гніздовського, М. Кричевського).

Необхідно чітко означити права і обов'язки вчених, не допускати зазіхань на них, стверджувати програму розвитку мистецтвознавчої науки, виробити нове уявлення про ставлення держави до науки, відмінне від стереотипів ідеологізованого штибу. Демократизація гуманістичної науки України — це одна з найголовніших цілей, яка має передбачити як вільний розвиток усіх дисциплін, так і забезпечувати право на вільну працю, таке право,

яке визволить вченого від непевності і страхів перед майбутнім. Держава має бути зацікавлена у розвитку мистецтвознавчої науки, берегти її і підтримувати — це при тому, що відносини не повинні мати характеру опіки, а враховувати реалії та потреби перехідного періоду.

У сукупності конструктивних і деструктивних аспектів, які означають сучасний науковий процес, тенденції його розвитку, слід взяти до уваги такі фактори, що матимуть вплив на подальшу еволюцію української мистецтвознавчої науки, зокрема підвищення професійного рівня наукових кадрів, орієнтація на прогресивну практику та забезпечення тенденції до їх омолодження в наступні десятиріччя; інтеграція в такі сфери реальності, що прискорять ефективне функціонування науки та її широкі контакти з науковим світом; забезпечення конституційних і законодавчих норм для працівників науки, дотримання принципів соціальної справедливості по відношенню до кожної особистості.

Поширення власного досвіду, тобто інформативність, комунікативність, усвідомлення важливості місії розвитку наукового потенціалу кожної нації, створення реальних можливостей розвитку і вироблення нових підходів, технічного переоснащення наукових підрозділів — це першочергові чинники забезпечення високого рівня, піднесення, а також функціонування сучасних наукових цінностей. Цей шлях чекає на нас, і відповідальність за процеси творення українського мистецтвознавства падає на наші плечі.

ПОЛЬСКИЙ ХУДОЖНИК АНДЖЕЙ ВРУБЛЕВСКИЙ

Анджей Врублевский (1927–1957) был разносторонне талантливым и своеобразным живописцем. Его творческое наследие представляет большой интерес не только в плане изучения самобытного дарования мастера, но и для исследования особенностей становления и развития польского реалистического искусства первых послевоенных лет. Путь Врублевского был сложен, а порой и противоречив. Художник испытал различные влияния, оставившие свой след в его живописи, но при этом сохранил свою яркую индивидуальность и внес заметный вклад в культуру народной Польши.

Биография Анджея Врублевского — это жизнь, наполненная напряженным трудом, бескорыстно отданная служению искусству, своему народу. Он оставил после себя 372 живописных и графических произведения, ряд искусствоведческих работ, теоретических эссе, написанных взволнованно и страстно.

Учебу Врублевский начинал в Краковской академии художеств, которая была важным культурным центром страны, привлечшим в свои стены значительные творческие силы. Но и здесь и в ряде других крупных художественных центрах — Варшаве, Познани, Вроцлаве — главенствующие позиции еще занимали представители так называемого капиистского направления, характерной приметой которого было увлечение колористической семантикой, а в жанровом отношении — превалирование натюрмортов и лирического пейзажа. Врублевский отчетливо представлял, что этого далеко недостаточно. Он объединил вокруг себя таких же молодых, увлеченных новыми идеями художников с тем, чтобы создавать искусство, созвучное времени. Активное обращение к современной жизни, социальным преобразованиям, происходящим в стране, строящей новое мировидение общества, привели к углублению образно-художественных задач, к серьезной разработке

тематической проблематики. О прозорливости эстетических взглядов Врублевского, верном понимании социальной функции искусства можно судить по той искренней одержимости мастера, с которой он стремился расширить зрительскую аудиторию, по его предложениям по организации ряда выставок, галерей на производстве, непосредственно в общественной среде.

Творческая деятельность Анджея Врублевского служила примером гражданской активности, целеустремленности и веры в будущее. Уже на выставке, ставшей своеобразным дебютом молодого мастера в стенах Краковской академии в 1946 г., затем в экспозиции современного искусства в Кракове в 1948 г., и на выставке студентов художественных учреждений Познани 1949 г., на выставках во время Всемирных фестивалей молодежи и студентов в Бухаресте, Варшаве, в экспозиции, устроенной в варшавском Арсенале в 1955 г. и на последних персональных показах в Союзе польских писателей и галерее «Просто» — везде произведения художника привлекали внимание публицистической заостренностью, образной выразительностью и новаторским духом.

Полотна живописца, преимущественно объединенные в циклы, затрагивали наиболее актуальные проблемы современной ему действительности, являлись живым откликом на волнующие мир проблемы. В 1948 г. напряженные медитации художника, связанные с трагическими событиями минувшей войны, как бы трансформировались в большую живописную композицию «Расстрел I», впоследствии дополненную группой картин, тематически объединенных антивоенными идеями.

Основой для создания этого цикла послужили конкретные факты, свидетельствующие об ужасах фашистского террора, фотографии, сделанные в 1939 г. во время расстрела мирных жителей города Быдгощ, а также рассказы очевидцев этой трагедии. История искусства знает немало произведений, полных выражения гнева, обращенного против насилия, скорби о невинных жертвах, созданных по следам реальных событий. Около 1814 г. Франсиско Гойя создал известное полотно «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года», Сергей Иванов — «Расстрел», повествующий о драматических классовых битвах 1905 г., в 1951 г. Пабло Пикассо написал картину «Война в Корее», в которую включил творчески интерпретированный фрагмент из композиции Гойи. Но если в полотне Гойи люди убивают людей, то в работе Пикассо в роли убийц выступают техницизированные бездушные существа.

По-своему цитируя Гойю и обращаясь к выразительности изобразительных знаков и символов картины своего великого предшественника, Пикассо развенчивает чудовищную механику вырождения тех общественных классов и социальных групп, которые заинтересованы в войне [1]. Кисти Пикассо принадлежит и один из значительнейших художественных документов нашей эпохи — «Герника», сюжет которой не исчерпывается конкретной ситуацией — варварской бомбардировки фашистами столицы басков, послужившей художнику поводом для выражения гнева против фашизма, страстным предостережением, обращенным к людям планеты. Работы Врублевского не имеют формальных, внешних аналогий с названными произведениями его современников, они близки к ним по духу, родственны по смыслу и антивоенному содержанию, гневу и скорби.

Своеобразие творческой манеры Врублевского проявилось в этом цикле прежде всего в стремлении к строгому объективизму, к почти документальной фиксации событий, что, однако, не лишает его возможности воплощать свои мысли и чувства в аллегорической форме, а, напротив помогает, усиливает особую метафорическую экспрессию образного строя картин.

Врублевский максимально ограничивает себя в деталях, более того — он нередко нарочито упрощает композицию, тем самым отказываясь от какого бы то ни было литературного повествования. Благодаря этому в сознании зрителя конкретный факт, реальное изображение превращаются в образ-символ. Художник строго избирателен в выборе живописно-пластических средств выразительности. Колорит его картин сдержан, почти монохромен. Сложные тональные переходы лишь подчеркивают эмоциональную напряженность цветовой гаммы, ощущение драматизма. Но содержание работ живописца не ограничено только передачей драматических состояний, в них ясно прослеживается идея ответственности личности и общества за прошлое, настоящее и будущее человечества. Но было бы неверно идеализировать это стремление художника к обнаженной правде конкретного события, факта. Не всегда изобразительная гипертрофия, появившаяся в ряде полотен, упрощенность форм могут быть отождествлены с художественным обобщением большой внутренней силы. Но сам характер творческих поисков мастера, идеи, их стимулировавшие, типичны не только для искусства Врублевского, в равной мере они были присущи представителям целой плеяды талантливых деятелей культуры Польши, в их числе — и кинорежиссер

А. Вайда, и поэт Т. Ружевиц, и писатель Т. Боровский, и живописцы Т. Бжозовский, В. Цвенарский, и многие другие замечательные литераторы, кинематографисты, художники.

В своих произведениях Врублевский выступал последовательным борцом против войны, жестокости и насилия. В этом убеждают и последующие работы 1949 г. — «Сын и убитая мать», «Мать и убитый сын» и другие полотна антивоенного, антифашистского содержания.

От картины к картине художник утверждает высокие гуманистические идеи, совершенствуется его мастерство, ярче проявляются индивидуальные стороны дарования многограннее раскрывается образное содержание.

Реминисценции пережитого вновь возникают в многочисленных акварелях Врублевского. Так, композиция «Колючая проволока» словно тревожное напоминание о страшных событиях недавнего прошлого волнует зрителя, не дает забыть о трагедии минувшей войны, звучит страстным призывом не допустить новой катастрофы. На этой акварели изображены сцена бегства из концлагеря и смерть измученного пытками узника. При взгляде на лист «Колючая проволока» вспоминаются удивительная по своей драматической силе картина К. Дуниковского «Путь к свободе» из цикла «Освенцим», работы Ф. Коварского, В. Цвенарского, Б. Линке, Е. Кравчика и многих других польских художников. Щемящее чувство тревоги возникает при взгляде на композиции «Внимание! Падает!» и «Хиросима», хотя в этих работах некоторая рациональная схематичность снижает степень напряженного образного восприятия, эмоционального воздействия, формальная сторона здесь несколько превалирует, что приводит к определенному упрощению художественного замысла.

Антивоенная направленность творчества Врублевского не ограничивала круг тем, к которым он обращался. Его искусство столь же страстно воспевало мир, счастье новой жизни. В произведениях живописца мы видим не только трагические события прошлого, но и пафос созидания сегодняшнего, оптимистическую веру в будущее. Вспомним картину «Мать», написанную Врублевским в 1955 г. Это произведение проникнуто поэтическим настроением, в нем выражены чувства материнской любви и нежности. Палитра художника в этом полотне просветляется, голубой цвет обретает иное, лирическое звучание, охра золотистыми переливами мягких оттенков еще более подчеркивает мажорный характер произведения.

Полотна живописца, выполненные в конце 1940-х — начале 1950-х гг., воссоздают различные стороны современной ему жизни. Типологически по характеру тематики и стилистики образно-пластических средств можно отнести к одному ряду, хотя эстетически они решены не с одинаковой мерой требовательности [2]. Порой создается впечатление, будто художник спешит, боясь не успеть реализовать многочисленные замыслы, упустить что-то очень важное.

В это время его особенно волнует нравственное становление личности, психологические аспекты этого процесса. Он стремится к созданию собирательного образа, показу типического характера. Эти цели он преследовал и при написании картины 1949 г. — «Вокзал на освобожденных землях», где эти идеи выражены с достоверностью и убедительностью. Но конкретная сюжетная ситуация трактуется в своеобразной плакатно-лубочной манере, что, очевидно, должно было придать изображению при всей его наглядности определенный собирательный, обобщенный характер. Картина строится на выразительных контрастах динамичных структур композиции, ритмы вертикальных и горизонтальных силовых линий легко организуют пространственную среду, развивают идею движения людского потока, рождают чувство, мысли о завтрашнем дне: каким он предстанет?

Наряду с полотнами, носящими ясно выраженный оптимистический смысл, Врублевский продолжает создавать произведения, направленные против рецидивов прошлого. Среди них такие, как «Слет молодежи в Западном Берлине», «После работы в Новой Гуте», «На вокзале. Ожидание», «На собрании», в которых изобличает все, что мешает прогрессу, противостоит движению к преобразованию жизни. Однако, чувствуется плакатность.


Тематические картины Врублевского, посвященные строительству, изменениям в общественной жизни своих соотечественников в первое послевоенное десятилетие, несмотря на различие сюжетных мотивов и художественно-эстетического уровня, несут в себе много общего, отмечены стремлением передать вдохновляющий оптимизм действительности. Характерной особенностью стиля Врублевского является определенная монументализация образного строя, при которой ему удается достичь особой выразительности психологических характеристик. При рассмотрении полотен живописца всегда возникает ощущение движения, обусловленное взаимодействием отдельных пластических элементов и целого композиции.

Своеобразие творческого мировосприятия мастера ярко воплотилось в серии «Шоферы», которую в 1949 г. открыла композиция «Голубой шофер», воспринимаемая как своеобразная аллегория понимания богатства жизненных путей, ожидающих человека.

Андрей Врублевский много работал в области портретного жанра. Он создал ряд обобщенных портретов-типов, в которых воплотил свое восприятие характера современника. Он неоднократно писал самого себя. Художник предстал перед нами то радостный и улыбающийся, то озабоченный, словно обремененный решением сложных жизненных проблем. Автопортрет 1949 г. дает представление о целенаправленном юноше, готовом к борьбе во имя осуществления передовых общественных идеалов. Большим психологизмом, глубоким содержанием отмечен последний автопортрет Врублевского, выполненный акварелью (1956). В лучших своих реалистических произведениях Врублевский предстает как художник, активно выразивший свою гражданскую позицию в искусстве. Вот почему А. Вайда так высоко ценит его творчество: «Врублевский для меня был примером... художником большого таланта и богатой фантазии... в своем творчестве я выхожу из его искусства».

1. *Шабоек С.* Искусство, система, отражение / Пер. с чешск. — М., 1976. — С. 140–143.

2. Andrzej Wróblewski w 10-lecie śmierci. — Poznań, 1971. — S. 10.



розділ другий

ПОСТАТІ: МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ

СОВІСТЬ МИСТЕЦЬКОЇ ЕПОХИ УКРАЇНИ: Тетяна Яблонська

Пишемо з глибокого переконання, що Тетяна Нилівна Яблонська є совістю нашої мистецької епохи, і кожна виставка її творів, знайомство з ними здавна викликали велике число нових симпатиків талановитої художниці впродовж десятиріч минулого століття аж по нинішні дні, і кожна нова картина Яблонської була каталізатором цієї совісті, несла ж бо великі моральні вартості, зміцнюючи малярську чистоту, гармонію, колористичний лад її багатой палітри.

Доля Яблонської-художниці розпромінювалася в сузір'ї Доброначала, і, можливо, ствердні малярські якості вона винесла від свого славетного вчителя Федора Кричевського, передавши їх згодом своїм учням і витворивши власну мистецьку школу, яку пройшли відомі нині живописці Сергій Одайник, Галина Бородай, Оксана Сльота, Ольга Сльота, Володимир Вуколов, Людмила Красюк, Віктор Грицай, Дмитро Нагурний, Віктор Романщак, Тіберій Сильваші, Тамара Турдієва, Олександр Бородай, Володимир Бовкун, Володимир Будніков і багато інших.

Вихована на класичних мистецьких вартостях і сама з ранніх років вищуючи класичні якості творіння, що засвідчували студентські постановки Яблонської, художниця привнесла у живопис свіжий струмінь колоризму, витворивши делікатно-імпресіоністичний власне Яблонської малярський продукт. Той продукт мав внутрішнє осяяння — почуття, що йшло з глибин серця.

Недуга підкосила Тетяну Нилівну, і вона почала малювати пастелями, навчилася малювати лівою рукою. Великий незбагнено величний світ людської душі, яка, радістю сп'яніла, щастям просвітлена, odkриває можуть животворного дихання природи в зеленій стеблинці, у листочку, у травинці, у квіточці — через мале розкривається велике, присутнє, віковичне і в тому

Вперше: Тетяна Яблонська. Пастель: Каталог виставки. — Київ, 2004.

відчутті, розумінні великого коловороту життя закладені орієнтальна традиційна мудрість і поетика.

Перед зором Тетяни Яблонської пропливає життя, але тільки кризь одне вікно, що з київської вулиці Мар'яненка виносить мрії, радість, смуток, красу, біль художниці у світ, який несе тріпотливу ношу людського свідомого буття вічного руху, вічної змінної, безнастанної колізії, що зроджується з причини внутрішнього свідомого наставлення до усього, що діється, спричинюється за обширом прямокутної рами стандартного міського вікна.

Якщо стишити біг власної суєтності чи амбітної марноти і затриматись перед цим вікном, сісти поруч з Тетяною Яблонською, зазирнути чистим зором в її світлі сині очі — тоді в хвилину просвітлення розкривається вистава вічної мінливості, руху часу за вікном, тоді вікно стає частинкою вічного — бачення, марення або того глибинного, що означає поле внутрішнього і є полем гри уяви, ситуації, спалаху думки.

Пастелі Яблонської, які нас глибоко хвилюють і які несуть у собі полум'я внутрішнього — дотику з вічним, — слід розцінювати під цим кутом зору, і ці пастелі дають нам поживу для роздумів і насолоди. Вони викликають хвилі емоцій, вони, зроджені проясненим станом художниці, для якої явлений світ одного київського вікна, власне, її кухні був виходом у простір безкінеччя на рівні доторку до миті часу.

Малювалися пастелі Яблонської в проміжку між 2000 і 2004-м роками, малюються вони по нинішній день, і завтра за вікном знову буде небо — не те, нинішнє, а в іншому освітленні, і з іншими хмарами, і птахи пролітатимуть за вікном, і дерева хилитатимуться на вітрі або замруть в очікуванні ранку чи вечора, а на підвіконні стоятимуть предмети. Ці предмети у нових натюр-мортних композиціях заповняють нові пастелі, а «за вікном» у нових начерках, композиціях краєвидів зринуть нові сплески емоцій.

Композиції Яблонської виникають на хвилі піднесеного емоційного стану, коли потреба «робити» є такою переконливою, як народження до світку з глибин ночі, і це поняття «робити», ояснене зустрічю пастельного олівця із затонованою паперовою площиною, випліскується в дійство творення, коли окремих предмет «розігрується з позиції сюжету», а сама композиція стає чисто малярською або чисто графічною. У першому випадку простір отримує глибину, предмети вступають у «тональний дискурс», з глибини тла «проступає» барва паперу, яка диктує «правила гри». А в дру-



Тетяна Яблонська. Вид з вікна, 2003

гому — бере гору лінійна «засада», і під цим оглядом рельєфніше виявляє себе малюнок зображеного.

Що відчуває Яблонська в години просвітленого творчого стану, — це ми бачимо в численних пастельних варіаціях — тих, що потрапили до експозиції, і тих, котрі «залишилися вдома чекати у папках». Ми їх означаємо серією «Предмети», де власне побутові предмети, що поставлені на підвіконня або на стіл перед вікном, починають свій мистецький відлік, немовби створені для того, аби потрапити в поле зору інтуїції художниці. Усі вони — кожен натюрморт по-своєму — красномовні, індивідуальні, спонукані до життя схвильованою уявою, асоціативною думкою, волею зібрати одичине в загальне, і щоразу це «велика гра», щасливий дотик професійної руки до паперу, яка знає ціну відношенням золотистого з білим і рожевих ліній з глибиною коричневого тону (натюрморт з чайничком, склянками, тарілкою на лінійній площині серветки). Як допасовані тремтливі кольори «у вікні», що

дає нам малярське тлумачення джезви, банки з водою, чашки на обруску, червоних яблук у тарелі! Феєрія форм, настроїв, відчуттів, барв — ми приглядаємось до тих груш на столі, котрі мають своє, привнесене їм, буття, це справжній «танок груш на площині», хай пробачить прискіпливий читач цю несподівану метафору.

Можна довго тримати в собі сплеск відчуттів від «дійства бокалів на підвіконні» — натяк на святковий день, або від композицій з гуцульськими свічниками чи від «гри» золота і білого в дідуху — елементи новорічного настрою. Збережемо в собі піднесену стишеність художниці, яка в образі цвіту вишні чи кульбаби, яка в клубовинні розколиханого гілля дерев, яка в просторах захмарених небес чи небес незахмарених «несе ношу сотворення» правдивого образу. Він у неї з просвітління чистої душі, можливо, з глибин думання про «було і є», коли творець залишається сам-на-сам зі «світом вікна» — огром цивілізацій сколихнув тим нашим світом, відколи жили Акахіто чи Ду Фу, від часів Тютчева і Фета, якими зачитується Яблонська завше, — однак, людину надихала і підіймала ніжність ранку чи велич дня, завжди це «вікно в світі» для митця було «збалансованим почуттям внутрішнього стану». І тоді виникали, сотворювалися високого злету образи, як у випадку з пастелями Тетяни Яблонської, які підсумовують стан її творчої проясненої, такої ніжної, делікатної, такої звеличеної в нашому уявленні природи.

Щиро шануємо благословенний таланти української художниці. Притягально заворожуючі її твори, які вона з властивим для неї безкомпромізом подала до нинішньої експозиції.

НАТХНЕННИЙ КРАСОЮ: Михайло Романишин

Київський живописець Михайло Романишин — митець щасливої творчої долі, нестримної потреби праці, самовдосконалення і руху. Він мав гарних учителів, які зуміли через свого учня продовжити життя своїх ідей, — А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, К. Трохименка. Він одержимий мистецтвом, має тверді переконання і ясну ціль, власні життєві принципи, які спричинюють тон чистосердечної живописної мови. Художник закликає до дій в ім'я світу гармонії і краси, створює атмосферу вищої духовності, в якій людина покликана творити добро.

У цьому суть мистецтва Романишина, його живопису, його картин, які давно розійшлися по музеях, і нових, як, наприклад, полотно «Дочекалась мати сина», що зображує зустріч матері, з сином — вічний мотив любові, щирості. Тут злилися ліризм автора і його здатність до глибоких роздумів. Художник — це стиль, і якщо він іде за своїм покликом, то дисципліна картин виявляється у великому і малому. Але чи існують «малі речі» у мистецтві? Навпевно, ні, принаймні вони неприйнятні для Романишина. Від того, як ґрунтується полотно, конструюється рама, від самої культури письма, розміщення фарб, їх «прокладання» залежать компоненти живописної манери Романишина. У його сюжетних картинах, пейзажах, портретах, натюрмортах простежується рівняння на високу мистецьку традицію нашого малярства і орієнтація на досягнення сучасних митців, яку прочитуємо у майстерному колориті. Якщо оглянути зроблене майстром упродовж понад двадцяти років творчості — від перших значних думкою, ідеєю, людською змістовністю полотен «Лісоруб», «І на оновленій землі» до любовно виплечаних композицій, де образ конструює закладена в матерії живопису гуманістична пафосність, як «Київ травневий», «Київ жовтневий» чи «Після дощу», — то можна побачити чітку злагодженість живописного творення, згармонувану ходу, де

Вперше: Образотворче мистецтво. — 1986. — № 2.

відсутні спади та зриви і ясно відчутний індивідуальний стиль художника.

Що визначає манеру Романишина? Яка близькість між широко знаним його «Вівчарем» і полотнами «Місячна ніч у горах», «Цвіте гречка», «Злива», що виникли згодом, 1979 р., тобто через десятиліття? У цих, а також інших професійно зрілих роботах (приміром, не раз рецензованих триптиху «Синевірська блакить», творах «Дощовий ранок», «Веселка» або «Квітне плакун-трава») Романишин виступає як художник настрою. Він добре себе почуває і в живописній ліриці, пов'язаній з жанром пейзажу, найчастіше закарпатського і придніпровського. Його вроджена властивість мислити категоріями плерності знаходить відповідну фактуру живопису. Романишин може працювати над однією композицією роками, повертаючись до неї, «докопуючись» до глибин живописного бачення природи. Він усвідомлює, що змінюється час, змінюється ставлення людини до оточуючого світу, і прагне вловити момент перехідності стану світла, градації кольорів, контрасту і гармонії, стишеної краси і бурхливої чуттєвості.

Стилю Романишина-художника притаманна прив'язаність до певних сюжетних мотивів у межах усталених жанрів. У наш час, коли поняття синтезу, диференціації видів мистецтв, а також жанрів заповнили людські уми, Михайло Романишин зберігає, можливо, надто традиційну свою натуру художника-реаліста, залишаючись вірним прихильником і послідовником малярської лінії, виробленої неоднаковими за характером образності митцями А. Ерделі чи К. Трохименком.

Але Михайло Романишин оригінальний у межах перетворення фольклорного елемента, який ще раніше, наприкінці 1950-х — на початку 1960-х рр. у таких авторитетів, як Т. Яблонська і Ф. Манайло, набув художньо ціннісних якостей і творчого осмислення, а згодом був підхоплений загоном молодих талановитих митців, котрі відображення духовного світу народу, його світогляду, психології мислили в аспекті постійних взаємин з традиціями народного життя і творчості. Цю настроєво-поетичну властивість велемовно демонструють різні полотна М. Романишина — «Свято», «Свято праці», «Чорнобривці», «Дощовий ранок», «Кропивка».

Залишається тільки побажати художнику цю фольклорну лінію, що має у нас давню традицію і широку амплітуду аспектів зображення, нести обережно далі, не забувати ні на мить про запах плакун-трави чи бузку, які в його натюрмортах зображені свіжо, об'ємно, у задуманій і відповідно відтвореній тональності.

Живопис Романишина несе могутні заряди народності. Він добре відчуває себе у сюжетах, що близькі кожному з нас. Такий простий і водночас звернений до людини мотив «Яблуні цвітуть». Золото кульбаби підсилює білізну цвіту, один колір доповнює інший, перебуває з ним у рівновазі, вступає у взаємодію. А щоб досягти усієї звучності колориту, художник виєскравлює його дію, поєднує кольори у складну гаму тонових відношень. Копітка філігранна щоденна праця призводить до разючого, майже ірреального зорового ефекту. Це ж можна сказати і про натюрморт «Черемха», де силует тримається на контражурі білого, або про «Бузок. Портрет В. Мартиненко», де китиці цвіту буквально «виліплені» пензлем і настільки природні і легкі, що, здається, їх не можна було по-іншому сприйняти і передати.

Як художник ясної мети і світлої долі, що усвідомлює своє покликання служити мистецтвом народів, Романишин знаходить ідеали в щоденному спілкуванні з природою, з силами рідної землі, в єднанні з нашою складною епохою, яка не терпить облуди та нещирості.

Люди, яких з насолодою зображує художник, красиві, чисті душею.

Портрети заслуженого лісовода УРСР Й. Лоя, відомого поета Д. Павличка, подані на тлі просторих краєвидів, втілюють гармонію єднання людини і природи, переконують своєю духовною змістовністю, зарядом добра і ліризму. У цих портретах-картинах художник втілює своє естетичне розуміння характеру, особистості, дає ключ для розкриття природи людяного. Ми впізнаємо наших сучасників, котрі живуть болями і тривогами своєї землі і народу.

Життя, яке оспівує Романишин, звернене до глядача, до його емоцій і розуму. Буде помилкою твердити, що він «списує» натурально бачене. Цей процес набагато складніший, глибший і спрямований на перетворення краси життя на красу мистецьку, митець звертається до нашого розуму і серця, бентежить, примушує задуматись. Сила художника у вмінні схвилювано донести свої почуття. Малярське трактування реалій тут засноване на рівновазі розумного і доречного, естетичного, і доцільного. У роботах М. Романишина нас супроводить високий смак і професійна культура живописця — працюючого скромного трудівника на великій мистецькій ниві. Він справжній інтернаціоналіст, бо пропагує в далеких зарубіжних країнах красу суспільного ладу, українського мистецтва, рідної землі і людей. І оцінки його творів в експозиціях завжди високі, вони концентрують хвилі радості і

позитивних почуттів. Але хвалебні епітети не «закрутують» йому голову, не звернуть з обраного шляху. Він — художник, що йде за покликом, навіть якщо цей шлях не з легких. Він знає: головне не зупинятися перед вітром неперевності, адже мистецтво не любить полохливих і слабкодухів.

П'ятнадцять років тому Романишин створив полотно «Джерело», в якому проблему єднання людини і землі, моральної чистоти звів до формули родинного трикутника — сердечних відносин, котрі зближують батька, матір і дитя. У картині художник виявив своє розуміння життя і соціального призначення мистецтва. Недвозначно і ясно, без натяків, на повен голос, без химерних асоціативних зміщень (метафоричність образів збережена тут делікатно і ненав'язливо). В українському живопису ця якість малярського мислення залишається його природною властивістю.

Згадаймо твір художника, виконаний 1983 р., — подану з епічно-просторовим розмахом композицію «Лани широкополі». Художник створив узагальнений образ землі, природи, чари якої викликають у кожного захват. Композиційно і живописно пейзаж втілює ідею синтетичного складного образу, нав'язаного багатьма роздумами і попередньою працею на етюдах, а згодом у майстерні. Митець дав ясне тлумачення своєї пластики — від конкретного до збірного, від окремого до цілого. У створенні великого змістовного образу виявилася майстерність Романишинового мислення, глибина його думок і краса живописного письма. Своєю картиною художник співає хвалу нашому життю, і в цьому вбачається кровний зв'язок його малярства з традиціями вітчизняного живопису.

Мистецтво Михайла Романишина орієнтоване на сучасність — це лейтмотив його творчості. Не можна не вітати цієї жадоби художника жити інтересами нинішнього дня, бо до цього міцного кореня тягнуться невидимими нитками його творчі знахідки, живописні удачі, сюди білими чайками неспокою злітаються нові задуми. Художник має окреслену мету, він знає, чого хоче і куди має йти, адже комунікативність його живопису — це уже вагомий, відчутний, результативний наслідок, спричинений образною культурою, стійкою громадянською позицією митця-реаліста.

Нещодавно в Києві відбулася персональна виставка творів київського живописця. Вона відбила шляхи його пошуків і продемонструвала творче зростання Михайла Романишина. Це був звіт майстра перед своїми глядачами.

РОМАНТИЗМ АНДРІЯ ЧЕБИКІНА

Слово похвальби віднесемо на адресу фронтиспіса, де загальна графічна культура, як і в попередніх частинах книги, проілюстрованих Чебикіним, є напрочуд елегантна. Зізнаємось, що нам імponує майстерний рівень володіння автором офортними техніками — поєднання сухої голки і мецо-тинто, — нам близька романтизація образу поета і піднесена атмосфера композиції, де асоціативні звороти сформульовані в розподілах площини на плани (змістовний, фігуральний, алегоричний), в тому, що несуть ті чи інші елементи зображення, в тому, як підпорядковане образній ідеї сміливе виконання ілюстрації.

В ілюстраціях Чебикіна до поезії Франка вихлюпнула імпліцитна енергетика сміливого графічного почерку, в якому хвиля новизни була кипуче переконливою.

Тепер варто порівняти ці два чебикінські тлумачення образу поета — 1982 і 2006 рр. Насамперед видно паралелізми: в обох випадках наявні емоційно-психологічні зіставлення характеру. У першому варіанті образ поета у молодшому віці, а в другому — він немовби пройшов через школу досвіду, терни випробувань і колючки неласкавої до Франка долі. Хоча за віком історизму вони мали бути тотожні.

Відмінності: варіант 1982 р. подає поета у більшому енергетичному повороті, у романтичній окриленості, де поєднані віра і надія; у варіанті до 150-річного ювілею Франка образ набув глибшої виразності, зібраності і внутрішньої наповненості, що примушує нас знову і знову вдвлятися в мудре, замислене обличчя незвичайної людини. Другий варіант психологічно глибший, змістовніший, багатший на потоки роздумів про життя і творчість, музи і радощі, драму життя великого Поета.

Андрій Чебикін у серії ілюстрацій до «Зів'ялого листя», як і до «Камеярів», що були виконані набагато раніше, показав себе з інтелектуальної

сторони як модерний художник, думаючий, концептуально програмний. Він виявив несиhibну суть свого таланту, задекларував себе майстром у царині офорта, рисунка, інших тиражованих технік і, як показує практика, в пастелі, акварелі. З творчого погляду Андрій Чебикін — неординарна творча постать, і цю масштабність творчої натури недавно, напровесні 2006 р. підтвердила масштабна виставка творів художника в залах Національного художнього музею України, що зібрала впродовж місяця експозиції огроми прихильно наставлених глядачів. І це має своє культурологічно-мистецьке пояснення: своєю багаторічною творчістю Андрій Чебикін довів, що його графічне мистецтво є невід'ємною часткою української мистецької культури протягом останніх тридцяти з лишком років.

Уже писалося не раз, що Чебикін — віртуоз-гравер і досконалий рисувальник. Він творить мистецтво безкомпромісної лінії, яка відчуває красу і принадність свого руху, він — тонкий майстер вогнистої контури, де ми сприймаємо пульсуючі феєрверки романтичного темпераменту. У численних зображеннях досконалої жіночої моделі лінія Чебикіна пружна і ніжна, лагідна і нестримна... Звідси його «вогнистий стиль», елегантність, вишуканість, неповторна емоційність — перлина розквітості. Звідси його висока культура,





*Статтю проілюстровано роботами
А. Чебикіна за мотивами збірки поезій
І. Франка «Зів'яле листя», 2006.
Папір, пензель, туш*



культура мистецької думки. Його лінія — вершинність смаку, що виявляє прищільність жесту, миттєвий дотик пензля чи пера до паперу і, врешті, красу руху. В його героїнях — в їх гордовитих шляхетних поста-
тах, у погляді, у мовчанні, в їх беззахисній ніжності, природній розку-
тості, в тій оголеності довершеного жіночого тіла — проступає момент причетності (авторської, а за ним — глядацької) до сприймання й утвердження Краси.

Малюнок є часткою опроміне-
ної добром душі художника. Його графіка чарівна, інтелігентна.

Сходимося з Чебикіним у розу-
мінні істинного, виношеного у тайни-
ках осяяної творінням душі, в його
образному тлумаченні сутності Ікара

— вічного романтика, налаштованого на подвиг, що неминуче спричинить його падіння, жертвеного Ікара, готового до самопожертви заради людства. Сотні образних таємниць хвилюють душу митця Чебкіна, але на самому окрайчику її, в тайниках власного образного наставлення живе піднесене ідентифікаційне поняття Ікара, який приречений заради людства звершити свою самопожертву. Ікар Чебкіна близький до Матіссового Ікара, хоча народжений був майже через півстоліття самостійно, без аналогій творчого роду — в обох відчувається готовність спізнати розкіш звідання незвіданого... навіть ціною власного життя.

Чебикін-графік — це поняття увійшло в свідомість кожного, хто відчуває й спостерігає розвиток українського графічного мистецтва, хто бачить, як воно освоює нові незнані йому пластично-образні обрії. За плечима знаного в Україні художника знакові естампи, малюнки, імпровізації, мініатюри — це сотні першорядних творів, які стверджують родовід великих традицій, що звершували їх майстри упродовж цілого драматичного ХХ ст., і в першу чергу фундатор





художника є жіночі емоційні, лірично-селективні узагальнені образи, що персоніфікують уявлення про досконале й дають провокативне тлумачення мистецької краси.

Яскрава неповторна сторінка творчості художника — акварельні композиції, де романтично-ліричний струмінь мистецьких поривань, його погляди на світ, замишування красою, коханням, стосунками між людьми знаходять повнокровний вираз, втілюються з пристрасною силою та переконанням. Численні творчі, організаційні поїздки, активна участь у плернерному спілкуванні означають нестримне бажання автора стверджувати нові якісні виміри в акварельній композиції.

Що визначає стиль Чебикіна-аквареліста? Що визначає стильність багатьох його акварельних творів, сюжетно-різноманітних — таких, скажімо, як «Пляж» (1991), «Розбита статуя», де мить уваги освячена концентрацією й глибиною думки, таких, як «Спогади про Японію» (1991), «Кримські старі гори» (1996), «Очаків» (2001), де невловима мить передачі природного стану,

Української академії мистецтв Георгій Нарбут. Пошлемося на поодинокі приклади великого стрімкого лету майстра, який упродовж десятиліть наполегливо долав далечинь мистецьку і життєву: естампи «Окрилений» (1981), «Зимовий сад» (1985), «Вбили птаха» (1987), «Каньйон» (1990), «Вигнання з раю» (1990), монотипії «Благовіщення» (1993), «Великдень» (1995), «Дівчина на коні» (1995), «Музика» (2000), рисунки пензлем, пером «Аю-Даг» (1990), «Над Бугом» (1999), «Танок» (2003), пастелі, кольорові олівці, акварелі... Рік за роком Андрій Чебикін невтомно працює на мистецькій ниві, невимушений у творенні емоційних композицій, в яких ідеальне стає еталоном краси. Програмними в творчості



мить натяку, психологічного дотику випромінює розливи барв, таких, як «Кримська ущелина» (1996), «Ай-Петрі» (1998), де у просторі проступає конструктивне мислення, яке стверджує наявність перспективних площин? У всіх такого роду композиціях, навіть спонтанно-емоційного характеру, важливою є настанова на програмне ствердження стану природи і стану душі, потреба неординарного вислову, якому передує процес вибору і відбору. Саме тому в композиції «Очаків» злитність моря, небес в одну тремтливую золотисто-вохристу барву виглядає як несподівана, неочікувана зустріч із красивою природою. Берг затіненого пляжу розступається перед чистотою морської й небесної даліни.

Візьмемо для прикладу акварелі «Бузок» (2002), «Кримське вино» (2005) — перед нами така сама делікатна настанова на мить «розтікання» барви, на створення такого дійства, яке передає ілюзію буття, неповторності того, що швидко минає. Через це колір червоний у композиції з вином немов спливає, мерехтить, піниться в розливах вохри, умбри. Це — ефект



настроєвого відчуття себе у створеному уявою просторі.

У ряді настроєвих, емоційно-піднесених сприймаються композиції севастопольського циклу (2006) «Херсонес», «Причал», «У голубій бухті», натюрморти «Жовтий перець», «Кримська цибуля». Використання імпріматири в натюрмортах створює додаткові ефекти, немовби просвічуються кольори у мінливому мерехтінні світлої жовтої, ясної зелені й густого червоного. А в «Голубій бухті» доторки пензля до зволоженого паперу передають настроєву хвилю чекання, а може, спо-

дівання на краще в просторі моря, небес, прибережних скель, де площини в композиції немовби переливаються, створюючи тремтливу грань почуттєвого стану. Люди на березі, пляжі, море, небеса — все це прив'язане до мінливих, тремтливих барв з акцентами різних відтінків синьої й вохри...

Композиції севастопольського циклу наче випадково з'єднані почуттям цілості, узгоджені кожна в обраному мотиві, і в той самий момент зближує розуміння, що ця випадковість є результатом серйозного аналізу, вибору об'єктів у кожному окремому випадку, які в момент відбору наповнюються живим рухом авторських емоцій...

Окремі насичені грані повнокровного і повноцінного життя митця вирізняє суспільна заангажованість Чебикіна, його громадянська активність і чиста державна мудрість. Він уміє й любить працювати з людьми, виконуючи важливі призначення долі на посадах ректора Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури та президента Академія мистецтв України. Чебикін-художник, Чебикін-педагог і Чебикін — державний діяч — поняття однорідні, виповнені змістом насичених буднів. Він прийшов до свого ювілею з високо піднятою головою, і відсвіт людської доброти постійно зігріває його усміх, випромінюється сірими очима.

НЕВИЧЕРПНА ЕНЕРГІЯ СИДОРЕНКОВОГО МАЛЯРСТВА

Київський художник Віктор Сидоренко — один з найбільш мобільних, однак, і загадкових, непередбачуваних. В ньому психологічно зрощені імперативи для повсякденного малярства — цієї артсили, що вмотивована динамічною пульсацією свідомості і аргументована творчою комбінаторикою, як рівно ж напрямом безперестанного поступу.

Сидоренко належить до числа пристрасних і послідовних аналітиків в українському мистецтві, резонуючи чутливо з тим, що дає йому активне спілкування з сучасним мистецтвом. Він динамічний у зростанні й пориваннях, коли одна стилістика сьогочасно змінює іншу, коли вектори творчого діяння набувають оригінальних образних домінант.

Вихований у харківському мистецькому середовищі, де у ХХ ст. присутність інтелектуального раціоналізму прочитувалася в перспективах зв'язку авангардових поколінь, він органічно вріс у київське мистецьке середовище, означене духом якісних зрушень (на біографічному зрізі Сидоренка — це якихось сім років малярського життя).

Художник живе малярством, яке веде його шляхом пізнання, виховує в ньому потребу концентрації на проблемах власної творчості. Послухаймо самого Сидоренка, а думає і говорить він щиро завжди, принаймні, такий мій висновок — з п'ятнадцятиріччя нашої взаємної поінформованості: «Серед моїх учителів був професор з епохи авангарду початку нашого століття. Він навчав не предмету, а мистецтва як світогляду, способу життя. Момент не предметних істин — мистецтво не поділене — мистецтво як світогляд.

Вплив картини — залежить від структури полотна і матеріалу, з яким зв'язаний художник...» Це, власне, писалося кілька років тому, коли живописець готувався до презентативної великої виставки в столичному Будинку художника.

Сидоренко йшов до своєї експозиції переконливо з розумінням вартості ним сотвореного — окреслення того проміжку, в якому серед огрому творчих ілюзій, амбіцій, алюзій пробивається певна мета, отримує найбільшу концентрацію вияв особистості, характер особи, тобто уподобання, смаки і творчі ідеї реалізуються в конкретних вимірах дії. Тоді ж за таких психологічних чинників стверджується виношене самим Сидоренком бачення, що твір мистецтва загалом є або конструктивний або деструктивний.

— Але яким чином? — інколи ставить сам перед собою запитання Сидоренко, і розуміє, що коли постає питання, то відповідь може бути або не бути, бо розуміє він також, що твір має стати твором або лишень подобою його, в гіршому випадку містифікацією, як це трапляється інколи з деякими київськими нефігуративістами.

Самокритичний, волествердний у мистецько-творчих переконаннях, Віктор Сидоренко налаштований на радикалізм свободи творчості, яку він захищає впродовж усього свого свідомого життя, коли спогад — як сон і як реальна самокореляція «потребую — можу», коли врешті приходиться, настає прозріння, що «ти всередині ніби розмальовуєш самого себе, цей сон».

Віктор Сидоренко у властивих для кожного митця сумнівах-переживаннях думаючий і обсервуючий власне себе зсередини, з вістрям авторського самокритицизму: «Наше покоління — одне з останніх, яке жило і працювало в період тоталітарного режиму і перейшло до повної свободи творчості і — до свободи від творчості». Звільнилося від диктату — доповнимо.

Сидоренко звершує свої мистецькі кроки, знаючи, що він — у реальному вимірі самонаціленості «до і як» (не в тому вимірі, який колись зболено викраював Марсель Пруст, з позасу і позаволі).

Крізь вибухи ракетних залпів у Чечні або трагедію Косова, через лиску генеральські уніформи, будь-якої системи завгодно, що нудьгують на полігонах націй без картини руйнацій, в системі відносин, де болісні полярності випліскують зойком мільйонів, — від ностальгії за вакуумом до опозиційної «внутрішньої еміграції», що розцвітає у нас, в Україні, від природної адаптації до того, що є основою творення, й такого, що є підвалиною нищення, від категоричності ствердження — до категоричності заперечення, — у цих амбівалентних тяжкосплетеннях морального і цинічного, чистого і підступного в масштабі сьогодення, — у всьому ньому складному твердику Часу нашого плине опечалена творча Сидоренкова думка до того піща-

ного берегу наших днів, що дає відчуття через принцип творчості, за яким оприлюднене правило, що митець усе концентрує у власних мистецьких пе-реживаннях, хвилюваннях і діях.

Якби навіть не хотів цього і намагався відгородитися від того Часу ти-ном індиферентного спостерігача і прагнув справді ідеальної «творчої сво-боди» — він, однак, знає, що проблеми сьогодення існують у ньому «поза» його волею, що вони є часткою того, аби ця свобода художньо ствердилася і запала в серці кожного з нас.

Слід пам'ятати, що Сидоренко — за характером з терпляче мислячих, самовихований до тих домінант, які він наперед для себе означив у певну хвилину роздумів про правила необхідності для нього самого — і глядача теж. Це — аксіоматичне, без «домішок нарації», прагнень проповідувати своїми творами чи повчати. З іншого боку, теж є справедлива думка, що ідея, задум вимагають результату і забезпечують його «прикриття зсередини». Отже, еволюція творчого зобов'язання Сидоренка перед самим собою вияв-ляється насамперед у межах творчих пошуків і знахідок, у символічному прагненні «обжити почуттями» простір полотна (структура полотна, фарби створює додаткові відчуття, а відчуття провокує рух до живописних струк-тур — це зачароване коло «коливання» мистецької аури, яка є авторською самореалізацією, а в даному ключі є творчим портретом самого Сидоренка).

Життя картини зведене у напрузі до гострої регуляції композиції, форми, світла, простору, відносин на площині між автором і заґрунтованим полотном, площиною площини і об'єктом площини. Однозначне несприйняття Сидорен-ком вербального начала, відмова при тому від харистичної самодостатньої асоціативності, амплітуда шукань між елементами можливого і необхідного, — усе це витворює авторську неповторно індивідуальну присутність, задає тон у креаціях, допомагає відчуті лінію ймовірного. Але навіть за таких умов, коли постає несподіване запитання: «Пощо так робиш?», — зринає щире зізнання художника: «А я не знаю, тому що усе само відбувається».

Сидоренкове переконання, на рівні того самого зізнання «Митець від якоїсь духовної сили діє» означає в глибошому тлумаченні таку категорійну ствердність: творчість художника стає провідником духовної сили. Звідси оте, теж авторське — передумане самим митцем, що є суттю відмови від «на-кидування стереотипу», «максималізму нав'язування чиеїсь волі», звідси зринає оте тлумачення: «Але художник такого завдання (про провідництво

духовної сили творчості — О. Ф.) не ставить». І в тому є його щирість, передчуття готовності до стану самовираження.

Для того, аби це відчутти самому, відчутти далі гармонійність суміжного, приміром, традиційного і нетрадиційного, скоріше інноваційного, зробимо спробу «занурення» в стихію стильової маестерії Сидоренка, коли радість породжує радість або навпаки. Мова йтиме про конкретний триптих «Ритуальні танці», поза контекстом з попередніми серіями «Амнезії» і «Цитохронізми». Триптих народився протягом 1997–1999 рр.

Власне, лінію «занурення» в триптиху визначає засада раціоналізму, прийняття такого знакового семантичного начала, яке стверджує початок і самий процес руйнівної Дії, що накинута чиеюсь волею. Отже, авторська воля приймає наперед заданий хід і розвиває його за тим способом, який логічно вмотивовує стан, ситуаційні колізії Дії. Звісна річ, всесильне механічне дійство зводить життя до модельованих інстинктів, фетишизуючи поняття прийнятого порядку і неодмінної за таких умов дисципліни, скорення особистісного волезчиненню Дії. Її порядок має характер аксіому, груповий наголос її спрямування означає, що потреба в думанні відпадає, бо є «поза усім» порядок, облаштований Системою. Вона, ця система — якраз за зречення духу.

Монотонна виявленість функцій ритуально знижена до моторних рухів, запланованих жестів, позірна театралізація стану очевидна і вона «проглядає» в логіці композиції кожної з частин триптиха. В такому разі відпадає потреба в широкій гамі палітри з розмаїттям колористичних відтінків, натомість з'являються пріоритети монохроматизму з обмеженою тональністю і розлогим декоруванням плям на площині. Такі колористичні параметри аргументують оголеність порядку і механіцизм спрямування дії. Чергування плям зведене до засад контрастових сполучень, причому «силовий ефект» кожної такої набуває домінантних рис і має таке спрямування, аби «послабити», зменшити роль сусідніх площин у загальному просторі.

Звичайно, полотна триптиху мають символічний характер і асоціативно звернені до уявлень про верховенство тоталітарної дисципліни, що спонукає характер тоталітарної діалектики з її соціологізуюче-провокативними бусолями поведінки «усі — як один».

Символізм полотен, що виконані в змішаних, улюблених автором техниках, з метою збагачення площини, фактури полотна і руху на ньому членує

простір, диференціює його тяглість, виопуклюючи магічне мерехтіння численних постатей, що усамітнені в ритмах, ритуальних жестах і організовані атрибутикою дії в той спосіб, що з індивідуальних характерів знеосіблені до стану позамисленого, механістично-моторного. Ми є свідками культивациі Зла. Воно яке хочете виберіть самі: тоталітарне, диктаторське, надіндивідуальне, волютаристське... Воно «програмує» природу знеосіблення й знищення людського. І в цих полотнах розмаїття постатей, їх величезне число в просторі згуслої від напруги Зла атмосфери — як триумф невидимої сили, що запанувала над людськими серцями. У танцях прихований момент ностальгічної військово-агресивної шизофренії, яка охоплює суспільство тотально від часу народження до часу смерті. Через це дисципліна танців і агресивно спрямована і наступально здинамізована. Нема права на роздуми і усамітнення, в таких випадках вони є шкідливі і непотрібні. Приглянімося уважніше в центральній частині до руху танцівниць на тлі фонтану — панує в цьому дійстві монотонно-заадаптована скерованість, що навіює почуття непевності, болісного передчуття страху. Причинна мотивація інстинктів, що ведуть до заданої єдності процесів дії й верховенства при тому дисципліни, має повторення в рухах танцівниць перед фонтаном, що фетишизує тоталітарні уподобання конкретної епохи.

У наступній частині триптиха «ритуальний танець» розгортається на тлі здраматизованого краєвиду. Горизонталь танцюючих «повторює» горизонталь зрежисованої площини, позбавленої найменших натяків на життя. Агресія танцю тут породжує дизгармонію, яка «оприлюднена» композиційно через горизонтальний стрижень простору. По «масштабній голізні» цього простору рухи танцівниць беззмістовно «скадровані» режимом диктатури, логікою духовного розпаду, коли позиція «так має бути» заступає «течію мислення», а також вчинки кожної особистості.

Рух танцівниць безкінечний, він у безлюдному просторі, за «залізною куртинею», де нема найменших натяків на вияви живого, емоційного ладу, де людські емоції «згорають» у вогні інквізиції, крематорію, гулагів і т. д.

В такому самому стильовому ключі «спланована» третя, права частина триптиха, яка доводить абсурдність характеру ритуалізації й способу фетишизації панівних ідей в межах окресленого, того самого краєвиду, де в лініях темних пагорбів на обрії, в ритмах холодного простору неба і в перспективі «випаленої землі» першого плану панівною є метафорика приреченості.

Танцівниці становлять цілість, не зважаючи на те, що «розбиті» на певні групи і окремі постаті, і ця «цілість» в нашій уяві трансформується в цілість догорання, реформовану єдність жорстокого ритуалу, нав'язливої ініціації, коли знекровлюється найменший натяк на індивідуальну поведінку.

Горизонталі танку «перериваються» в сконцентрованих групах у вертикалі постатей, що імплікують ідею монументу — це натяк на естетику соціалістичного мислення, що звів форму до рівня канону. І в цьому випадку «асоціативні паралелі» дають нам уявлення про канонічну форму і сформалізований канон, що набув звучання у вигляді танку. Та сама режисюра монохроматизму, який зведений до чотирьох–п'яти основних партій — він точно розрахований з «проривом» яскраво жовтого «у просторі небес», що привносить нові асоціативні імпульси.

Авторська присутність у триптиху ненав'язлива, на тлумаченні того, «що усе само відбувається»: воно в раціональних згустках пережитого і обдуманого, що центрують стереотип такої форми, яка є вінцем уже того тлумачення «митець від якоїсь духовної сили діє». Це позиція переконання й в цій площині рефлексуються можливості «картинного» світу.

Ще один-два приклади на тему ритуалізації агресивного. Картина «Конттури реального» (1999) вистраждана, бо в ній виопуклено зображені ті самі передчуття й однакові за силою переконання турботи за долю «усіх і уся». Композиція твору свідомо змонументалізована, через це авторська пересторога набуває символічного спрямування: дія нівеляції особистісного і звищення рабського проходить за сценарієм «одного порядку і дисципліни». Та сама горизонталь безкінечного простору. Ті самі натовпи, що зрежисовані «наркотою тоталітарного зілля»: оголені до пояса чоловіки, підлітки, діти, — одне слово, «конттури реального» бачення мають присмак знеосіблення й деіндивідуалізації, бо контрапунктним завершенням ритуалізації виступає цілість, кількість, сумарний вимір.

У композиції прочитується розрахунок на «арифметичне число», яке обирає симетрію як символізуючий фактор «тексту, що є між рядками». Живописна фактура полотна теж асоціативно «провокує баланс» ритуалізації контурів реального. Монохромна тканина постатей у порівнянні з диференційованим і багатим на кольорові плями тлом «програє» або, навпаки, посилює експресію монотонального фактора.



Віктор Сидоренко. Проект «Аутифікація», 2006

Знеосіблення особистісного проходить «через стадії» тональних плям, набуваючи в домінації білого значення тривоги-перестороги, що є тріумфом девальвації вартісних особистих психологічних чинників, а звідти індивідуальної поведінки, мислення тощо.

Градація кольорів від темнішого до яснішого тону на силуетах чоловічих постатей, що в математично-симетричних рядах армійського вишколу є атрибутом уніфікації, — ця градація від, скажімо, холодних фіолетового, темно-синього, коричневого, рожевого до світліших теракотово-рожевого, з поступовим зниженням тону до самого білого «оприлюднює» стихію Дії знеосіблення і закріплює момент стагнації. Апеляція до кольорової асоціативності посилює контекст внутрішнього «міжрядкового» прочитання, тобто посилює ефект «середовища», означеного «задушливим фантомом» зла.

В самому центрі постать одягненого чоловіка поміж рядами «знеосібленого натовпу» оприлюднює «дух диктату». Зроблено це тактовно, ненав'язливо, в «читанні цілого» поданої симетрії. У кожному із зображених вона

фіксує рівень знекровлення, силу адаптації аж до того стану, коли виразником «кольору душі» може виступати тільки деіндивідуалізований білий. Рух білого нормативно неминучий і доцентрово скерований; фіксуючи масштаби розпаду і знеосіблення, він нав'язує своєю присутністю стан бездуховної пасивності, тупої покори, ідеологічного стандарту, він «розтікається», пливе через натовпи. Адже зло є атрибутом середовища, станом його агресії, а білий основний тон фіксує небезпеку і стверджує наявність оцього зла.

Сидоренко з когорти думаючих. Це було відчутно уже в серії полотен «Цитохронізми» (від 1993 р. — можливо, по сьогоднішній день цикл картин), де йшлося про трагічне в людині і поза нею, про стосунки з середовищем, соціумом, про трагічне в свідомості, у психіці, де творчо обумовлюються зв'язки часу — абсолютні, тривалі. Вони віддаляють спокій і дають поживу страху.

Картина «Вторгнення» — не з серії, але тональність «зів'ялого листа» цивілізації в ній набуває морального гатунку, а може і засад застереження. Французьке «Invasion» точніше від нашого поняття. В повітрі зависла прима-ра вогню, скипіло передчуття загрози. За сценічним спокоєм накипають пристрасті, що «зірвуться» вулканами лави. Гравці в м'яч, або гравці у власну і невласну долю, або «оголені мотори» незнаних нам емоцій, що сколихують планету прорахунками безладу і навіть прихованої анархії.

Сидоренко не дає нам часу на дрімотне споглядання, випущений його пензлем змії тривоги «розтікає» по площині полотна. Барви у творі спресовані, вони від напруги майже фосфоризують. Але ми знаємо, що це їдке свічіння здійснюється в ритмах постмодерних напівснів і напівбачень, напівмрій. Його особистісне, власне, підкорене проєкцією цієї агресії. Отже, це барви, що тримаються на контрастах, запереченні, пересторозі і вони зіштовхуються в абрисах тла у дивовижні форми, зіткнення їх нестримне, взаємопроникне, на декоративних площинах, з перевагою холодного синього в усіх його тональних відмінах. Сяйво наднатурального простору тла зближує вістря небезпеки, а самі постаті немовби служать його фізичною оболонкою. У мареві червонувато-жовтих розливів набрякає тривоною авторська пересторога. Світ повен таємниць і, можливо, найбільша загадка у ньому — людина. Звідкіля чекати лиха? Небо — як сама земля, огорнуте передчуттям біди.

Після триптиху народився складний постмодерний проект мікст-медій, з трьома великими масштабними композиціями, інсталяцією у вигляді металевого конуса, що має назву «Невичерпна енергія світла», звукового оформлен-

ня на рівні прадавніх мелодій, які видобувають з рогу, дримби, трембіти, а також відео, де відповідними засобами екстраполюється ідея жорен часу. Автор поставив перед собою завдання втілити мистецькими засобами течію, плин часу, його образ і незнищенність руху, як рівню ж його руйнівну силу. Бо «жорна часу» невтомно крутяться і перемелюють усе в порошок, навіть пам'ять.

Насамперед про картини, що символізують сучасне, минуле і майбутнє. Постаті за столом у буквальному значенні «стирають межі часу» за допомогою специфічних жорен, які більшість тримає перед собою. Те, що в картині матеріальне є, — фактура, фарба, полотно, — теж з'їдається часом, і його терези відлічують частку ймовірного і необхідного. Учасники, дійства в усіх композиціях нагадують учасників «тайної вечери», для одних «жорна часу» є заданою позатрагедійною субстанцією, іншим вони спричинюють болісні передчуття, чекання незнаного, дають почуття непевності. Кожен з «акторів» дійства втягнений в орбіту часу, ніхто від нього не може відхилитися, і усі разом, кожен по-своєму, вони причетні до усвідомлення його плинності, неблаганної презентації; для одних — то момент позитивів, для інших — пов'язаний з негачіями, в гіршому випадку — руйнацією.

Концентрант прийдешнього фокусує сцену, осяяну світлом неземним, що зігріває вгорі присутніх за столом. В минулому, яке «сповнене приниження», рух терезів невимолимий: істина стає істиною, а облуда зганьблена.

Асоціативний характер класично-статичної композиції дає загальне спрямування ідеї «жорен», полишаючи місце для медитативного виявлення «звіданого і незвіданого», а характеру композиції дорівнює складна живописна структура полотен.

«Невичерпна енергія світла», що набула вигляду металевого конусу, опроміненого енергією, якраз містеризує поняття Часу. В даному контексті ідея отримує глибоке філософське звучання. Промінь світла в цивілізаційному уявленні тримає людські надії в контурах духовної віри.

В інсталяцію органічно вплетено звуковий мелодійний компонент, який посилює інтонацію сучасного буття в проекції майбутнього. Таким способом немовби стверджується історичний досвід, унаслідок якого метафоричні поняття жорен...

Візуальний ряд доповнює через відео складні сутності жорен... їх неблаганне поскрипування доповнене на екрані мотиваціями рухів. Відео «працює» в тому самому ключі... пошуку духовного в розрізі часу...

Через це «невичерпна енергія...» сприймається сукупно як морально-філософська константа людського досвіду, що через християнські цноти пройшов еволюцію самовдосконалення, можливо, через символічне повчання «тайної вечері», що виявила добро і зло, які мають місце поруч і елемент істинності, добродійності (світло), трапляється, виопуклюється гостріше на тлі психології зради, підлості (тінь).

Важлива деталь, яка включена елементом композиції в усі три картини, — це накритий білим обрусом стіл з конусом і піщаними годинниками, — нагадує кожному про причинну необхідність Хроносу.

Він існує сам по собі, але присутній в своїй плинності через нашу свідомість. Білий обрус стола з конусом пасує білому обрусу горизонтального на весь простір іншого стола, за яким «мелються жорна часу». Той, хто сидить відособлено посередині, як і ті, що обіруч, немовби «торкаються» свідомістю глибинних істин...

Проект Віктора Сидоренка в концептах сучасного постмодерного мистецтва виглядає відрубно, бо в ньому «розрив» з традиціями здійснюється релятивно. Така авторська позиція є свідомо в проекції сучасного мистецького пошуку і вона, властиво, стимулює імпульси ствердного поступу, вияву перспективи.

...Французький письменник Жан Поль Сартр починав у творчому житті з тлумачення часових вартостей. У зображеному ним символічному місті Бувілі, у просторій мистецькій залі музею портрети відомих горожан «перекреслювали» думки про змарнований, розтриньканий людиною час. У романі Сартра «Нудьга» було здійснено майстерну спробу «стрибка в часі» для виправдання «існування іншого». Подібні екстраполяції в заданому проекті в інших позаекзистенціальних версіях пропонує Віктор Сидоренко. Він — художник з нинішньої раціональної доби, що перейняв засади образного логічного думання від харківських колег попередньої генерації. Він — натура цільного вольового спрямування. З творами художника познайомилися в 1998, 2000 рр. у Парижі, Лілі. Позитивні рецензії на виставки його творів не забарилися. Переживання Сартра оновилися в творчій уяві Сидоренка. Художник зрозумів і розуміє Художника, а біль людський лягає гусеницями танків і «тайна вечеря» не закінчилася — триває далі.

НОВІ НАПРЯМИ ТАЛАНТУ: Володимир Чепелик

Масштабність створеного Володимиром Чепеликом відчутна і очевидна. Вона є реальним і об'єктивним підтвердженням непересічного обдарування київського скульптора — одного з найбільш яскравих, цільних ствердників класичної київської школи, воістину заслужених перед нинішнім часом представників новітньої української пластики, в першу чергу монументальної, але і станкової, і малих форм також.

Монументи, відчуті серцем і душею Чепелика, стоять у багатьох містах України. Вони є окрасою численних майданів, скверів, парків, вулиць, вони, перейняті ідеалами великого громадянського звучання, думками, дали сьогодні нові мистецькі якості української монументалістики. Стиль, почерк, манера Чепелика ясні, зрозумілі й близькі для сприйняття кожного. Вони несуть у собі логічну послідовність мислення, тверезість поглядів, які є домінуючими у характері мистця, як, однаково, рівновагу, симетрію, пропорційну злагодженість, спокійні акценти мас, рівностояння об'ємів. Вони є носіями гармонійного начала, а рух в них переповнений плинною неквапливою течією, ритмами, які передбачають плавний перехід від однієї форми до іншої й викреслюють суть того чи іншого психологічного облаштування. Отже, манера Чепелика є логічним продовженням традицій видатного українського скульптора М. Лисенка, що найкраще відчутні в його бездоганному пам'ятнику М. Щорсу в Києві, а також інших майстрів — М. Вронського, І. Макогона, є акумуляцією класичного творчого набутку попередників.

За своє повнокровне творче мистецьке активне життя — а воно розпочалося для Володимира Чепелика одразу з інститутських майстерень спочатку М. Лисенка, а потім М. Вронського — мистець створив немало кількість монументів. І кожен з них відбивав пошукову фазу образних устремлень мистця, які на рівні задуму, ескізу мали в майстерні своє життя, немовби

Вперше: Володимир Чепелик. — Київ, 2002.

наперед готуючись до зустрічі з людьми, сонцем, повітрям, до свого перевтілення в інші масштаби. І кожен з них був сповнений великих образних узагальнень, і кожен у затишку майстерні був насичений тією внутрішньою енергією, яка на великому просторі, відповідно до правил монументалізму, робила його подією великого художнього рівня. Отже, творчі задуми, ідеї В. Чепелика передбачають реалізацію в монументальних формах, єдність з природою або архітектурним оточенням, диктують обрану стилістику.

Вже в одному з перших пам'ятників декабристам у знаменитій Кам'янці (виконаний у співавторстві з завідувачем кафедрою скульптури М. Вронським у 1975 р.) виявилось композиційне обдарування автора, яке знайшло свою логічну мотивацію в п'яти постатях офіцерів, немовби знесених у єдиному рвйному пориванні. Але в кожній постаті цей рух має свої акценти, свої несподівані повороти, свою кульмінацію й своє затухання. На тлі парку постаті членів Південного товариства декабристів сприймалися свіжо, оригінально, були носіями романтичного бунтівного духу. З відстані пройденної чверті століття сьогодні чітко виструнчуються образні доміанти монументу!

Рівно через десять років В. Чепелик, уже знаний, досвідчений скульптор, повернувся до теми декабристів і реалізував її в сміливому рішенні пам'ятного знаку «Тут були декабристи» (парк «Олександрія» у Білій Церкві, 1986). Образне мотивування, зведене до умовної метафоричної форми, але витримане в широких традиціях класики, передбачало фіксацію ідеї без людської постаті. Розрахунок простий, але точний: показати дух, діяння декабристів, але засобами алегоричними у вигляді паркової лавки з покладеними на ній офіцерськими плащами, шпагою і ківером. Ця умовна форма таїла в собі глибокий історичний зміст і забезпечувала відповідну життєво-громадянську тональність незвичної, але насиченої образним звучанням скульптури!

Художні твори В. Чепелика приваблюють людяністю, талантом і правдою зображення. Вони несуть «зерня» своєї землі і свого часу, вони не прийшли запозичено, а з'явилися на ґрунті місцевих традицій, з чуттям історичної дистанції. В них нема фальшивої патетики і снобізму, а збережена міра єдності цілого в образах, сутності цілого і деталей по відношенню до нього, збережена делікатна напруга моделювання пластичних мас заради цілісного сприйняття форми, збережена, врешті, багатоплановість заради культури за-

гального відчуття. В кожній композиції є своє розуміння просторових об'єктів, бачення руху, розрахунок об'ємів. Вони щоразу індивідуально творчі, неповторні. Насамперед усі вони, хоча б для прикладу усі дев'ять монументів Чепелика, що стоять у Києві, цікаві, нестандартні, з принциповими композиційними ходами. Усі вони полюбилися киянам, стали для них рідними, отримали своє «монументальне буття». На усіх — відблиск конкретності, згадка про подію, данина історичній пам'яті. Саме так виглядають «Пам'ятник мешканцям Труханового острова» (1989), «Братська могила воїнів» на Південній Борщагівці (1989). Вони мають значення і в суспільному, і в суто мистецькому зрізі, бо їх композиційне рішення налаштоване на піднесення образного звучання змісту, а не самодостатнє розкриття сюжету. Простота, яка виступає ніби на перший план, по суті, багатоаспектна, в ній є місце для почуттів і думок. В такому самому ключі сприймається пам'ятник, що увічнює на Солом'янці героїчний доблесний чин співробітників МВС України (1997). Пластика семиметрової головної постаті зберігає лейттему смутку, оплакування, незагойного жіночого болю, напруга скульптурної форми отримує концентрацію в просторі майдану, і ця експресія має глибоку внутрішню детермінацію.

Пам'ятник у Биківнянському лісі велемовний стосовно тлумачення жертв сталінських репресій (1999) і тієї трагічної інформації, яку покликаний нести. Чоловіча постать перед гранітною брилою трагічна в своїй суті, бо в ній зібрано, сконцентровано, узагальнено мистецьку трансформацію в'язня більшовицьких концтаборів. Як і в попередніх монументах, тут з пластичною співмірною архітектурною концепцією твору. Образ в'язня на тлі розколотої брили з стежкою, що веде до пам'ятника, символізує трагедію покоління. У цьому монументі закладено багато емоцій, а сприйняття його не передбачає віддалених точок: це дискурс поколінь через десятиліття, що відшуміли над сосновим лісом. Справжня мистецька перемога — цей пам'ятник, де стверджується трагічна виразність пластичної постаті!

При виїзді з Києва західною трасою увагу привертає Пам'ятний Знак, що повертає думку до Чорнобильської катастрофи (1994). Він має метафоричний зміст, що прочитується через зображення птахів і кілець страшливого непідвладного людині атома — без сумніву знайдено вдалий код, в якому збережена гуманістична образність і відповідна динаміка форми, наповнена емоційним змістом.

На окрему детальнішу розмову заслуговує пам'ятник М. Грушевському — один з кращих у творчості В. Чепелика (1998). Класична основа монумента тримається на ясному, логічному сприйнятті реального світу, що посилено специфічним місцем розташування пам'ятника. Все тут на місці: і спосіб подачі сидячої постаті, і предметна матеріальність зображення, і портретне трактування образу видатного українського діяча, як мислителя, вченого, гуманіста, і характер внутрішньої зосередженості фігури, і чітка стабільна конструктивність форми, яка прочитується в напрямі вулиці, і вдале архітектурне проектування монумента, здійснене Миколою Кислим. Не випадково пам'ятник В. Чепелика ставлять в один ряд з кращими монументами Києва.

Шевченкіана — окрема яскрава сторінка творчості київського мистця. Внесок В. Чепелика у розвиток Шевченкової теми загальноєвропейська і, означений гранями таланту мистця, який щоразу знаходить нові повороти, тлумачення й засвідчує невичерпну співмірність лейттеми з потребами часу.

Чернігівський монумент відтворює поета в молодому віці. Стрункий силует сидячої постаті легко сприймається в просторі паркових алей. Композиційно-пластична орієнтація фігур, напрочуд вдала і переконлива, зводить прочитання образу до хвилин творчого самозаглиблення, внутрішнього зосередження, яке попереджує пломіння творчості. Молодий поет, здається, присів на мить перед довгою дорогою. Ось збереться він з думками і зараз встане, в цьому нас переконує метод контрапосту — вдалиї пластичний засіб мистця.

Безумовно, пам'ятник Кобзареві в казахському місті Форт Шевченка відповідає станові засланого поета (1997). Цей портретний монумент продуманий логікою тяжкого Тарасового життя, коли йому було заборонено писати і малювати. Поет в солдатській уніформі присів на камені, зморений неволею і нелюдськими умовами існування. Це печаль сувора, дієво цільна, що посилює динаміку зображення. Важка маса форми допомагає в пластиці розв'язати тему непохитності, стійкості, мужності. Зрілим, непересічним майстром показав себе Чепелик у цьому монументі.

Численні ескізи для нереалізованого пам'ятника Шевченку в Ужгороді, відзначені напруженою пластикою, показують шлях від задуму, ескіза — це шлях ствердження історичного монументального портрета, авторитетним майстром якого показав себе Чепелик у низці творів. А на рівні ескіза образ поета дістає різноманітне тлумачення у глині, гіпсі: то він у солдатській шинелі, то

в поетичному романтизованому плащі, то в накидці — але в усіх варіаціях він виступає як вчитель, пророк нації.

У наполегливих пошуках триває праця над проектом пам'ятника Шевченку для столиці Молдови на замовлення української громади. Почесне і відповідальне завдання!

А таких «почесних і відповідальних...» у творчій щоденній біографії Чепелика немало. Ось в його майстерні викристалізовується ідея пам'ятника українському чумацтву для степового Півдня України. Вже сама ідея монумента викликає довіря до ескіза, в основі якого закладені принципи монументальності.

Романтично-емоційні інтонації з'являються у паркових скульптурах Чепелика, присвячених діячам культури і мистецтва. Пам'ятники видатному актору комічного плану, улюбленцю київської публіки М. Яковченку (2000), талановитому письменникові Олесеві Гончару (2001), створені у співтворстві з Олексієм Чепеликом, належать до кращих у практиці мистця.

Портретна тема в них продумана і виважена, зведена до модуля переконливої конструкції фігури при обов'язковій портретній схожості і психологічній самозаглибленості. Створення пам'ятників діячам культури — почесна і благородна справа, вона змушує шукати найтонші психологічні характеристики, змушує до вироблення власного стилю. В цьому є логіка еволюції Чепеликового таланту, відчутна міра його зростання.

Не можна оминати таку важливу галузь творчих зацікавлень мистця, як портретна станкова і дрібна пластика, де майстер вільніший у пошуках пластично-композиційних рухів, розвитку психологічних характеристик портретованих. А саме в дрібній пластичності з великою силою виявляється непе-



Володимир Чепелик, Олексій Чепелик (скульптори), Володимир Скульський (архітектор). Пам'ятник Т. Г. Шевченку в Тбілісі (Грузія), 2006

ресічне портретне обдарування Чепелика. В списку його творів — портрети художників-класиків С. Васильківського, О. Мурашка, К. Брюллова, М. Ге, ровесників-друзів Л. Чичкана, А. Чебикіна, В. Гуріна, Б. Туліна. Усі вони виконані з темпераментом, з надзвичайною пластичною легкістю, без банальної описовості, з ясними формальними принципами. До числа особливо вдалих відносимо портретні статуетки М. Грушевського, В. Винниченка, де сплескує загострене тлумачення образності. Пошуки нових форм і концепції камерного портрета засвідчує статуетка із зображенням С. Васильківського. Деталі на портреті — підрамник картини, торбина на плечі — як важливі образні метафори. А в цьому портреті, як в усіх інших, пов'язаних з галуззю дрібної пластики, спостерігаємо глибину образності, психологічних характеристик, широке осмислення тематизму. Вони підсумовують досягнення Чепелика як талановитого скульптора сучасності, а водночас професійні досягнення київської пластики загалом.

... Ми поминаємо опис подвижницької громадської діяльності Володимира Чепелика, його ініціативи на педагогічній ниві, що привели до оновлення жанру скульптури в київській Академії образотворчого мистецтва і архітектури, а водночас в багатьох регіонах України, де сьогодні працюють численні вихованці Володимира Чепелика. Ми оминаємо розгляд суспільно корисної діяльності на посаді голови Національної спілки художників України та інших державотворних громадських зобов'язань, які випало йому нести, свідомо наголошуючи на його творчих ініціативах. Бо Володимир Чепелик — насамперед творець першокласного гатунку, який перспективно стверджує нові напрями розвитку сучасної української культури. Він насамперед творець — майстер великого числа мистецьких образів, згаданих і далеко не згаданих у нашій статті. Він впродовж останніх десятиріч визначає пріоритети української пластики. Зустріч з його новими творами триватиме далі, і це будуть нові відкриття образності, нові плацдарми духовності, скеровані до гуманістичної потреби захисту людини. Можна було б розповісти про ескіз пам'ятника знаному кінорежисерові Л. Бикову, про сповнену тривожної експресії композицію «Чорнобильський біль», про монументи Чепелика на Миколаївщині, Житомирщині, Черкащині, про його активну працю в пластичності малих форм. Скрізь і завжди Володимир Чепелик є й залишається прихильником традиційного напрямку київської академічної школи, майстром, чий твори позначені духом, величчю його таланту.

СИМВОЛИ ТВОРЧОЇ ВІРИ: Олекса Захарчук

Я часто думаю про Тетяну Яблонську, яка через усе своє творче життя пронесла іскру Божу «від сумніву — до впевненості» і яка, на моє глибоке переконання, пережила все, що є даним великому митцю: розчарування, безсонні ночі, нетерпляче чекання досвітку, щоб сісти знову за мольберт... Мої зустрічі, бесіди з нею — кожна з них є тихою, невіддільною від мене радістю... Так само часто згадую її батька Ніла, мудрого, доброго кантіанця, який закінчив Петербурзький університет, історико-філологічний факультет, а після революції — ВХУТЕМАС як учень А. Архипова...

А через Яблонську — про Олексія Миколайовича Захарчука, який був під час навчання у Київському художньому інституті її відданим і, додамо, улюбленим учнем. Після сумнозвісного початку сімдесятих років він покинув офіційну «гру з тематичною картиною», захопився малярством краєвидів, далекоглядно і мудро передбачив марноту офіційної позірності, заглибився у марево власних мрій, творчих думок, а сьогодні, оселившись у далекому від цивілізації полтавському святому селі, теж став кантіанцем, маючи свої «вечори на Полтавщині», величні ріки, ставки, ночі, розмаїті пори дня через осяяну сутність своєї чистої душі.

Олекса Захарчук своїми алегоричними краєвидами «Дорога яром», «Ранок. Пам'яті Алли», багатьма іншими сповненими ліризму композиціями, повернув річку українського мистецтва до течії чарівних снів, які зроджують не менш чарівні світанки малярства з першим жаром присхідного сонця.

Я часто думаю про щирість, сердечність Захарчука-художника, переповненого добром до людей, при тому, що лінія долі для нього не була рівна: обпалене війною дитинство, втрата батьків, поневіряння сиротинське. Я би уточнив (насамперед для себе): лінія скривдженого покоління, але не втраченого, в ремарківському тлумаченні. Думаю про таке: перед нами худож-

Вперше: Олекса Захарчук. — Київ, 2004.

ник, що торує свої власні стежки у мистецтві, створює оригінальний стильовий пласт.

Виставка малярських творів Захарчука, що відбулася у Національному художньому музеї України у травні 2004 р., підтвердила сказане самим автором: «В основі моєї роботи завжди лежить перше потрясіння від побаченого в природі. Воно стає пережитим, западає в душу, живить як натурні етюди, так і весь процес визрівання картин в майстерні». Потрясіння авторське викликало потрясіння глядацьке; з культурно-мистецької позиції виставка довела, що краса форми є художньою істиною.

Нова зустріч із Захарчуком в експозиції «Чорне і біле» — це вже наше особисте потрясіння від ознайомлення з графікою художника, від побачених ще задовго перед виставкою у майстерні митця численних начерків, студій, коротких замальовок «для ока», «для руки», «для пам'яті», потрясіння талантом, щирістю, невгамовністю душі Олекси.

Цей величезний графічний матеріал лежав у численних папках впродовж цілих десятиліть. Воістину талант завжди багатомірний, йому тісно в рамках вишколу, узвичаєння; він знаходить, шукаючи, глибинні інтенції, новітні захоплення, йому потрібні зв'язки між тим, що є і буде — саме в натурних малюнках одпочивала неспокойна мистецька вдача Олекси Захарчука.

Де межа переходу від білого до чорного? Якою є безмірність білого? В каталозі з галереї Ель Ельблонг є щире зізнання одного з моїх улюблених польських митців Стефана Геровського: «Перш, аніж щось буде намальовано, яку маю радість від споглядання чарівного білого простору полотна, окресленого величиною й формою рами...» І далі Геровський зізнається, що творчість у найвищих виявах береже ту саму таємницю вразливості митця, ознаку, що її схарактеризував Захарчук як чинник першого потрясіння. Чому безмірна краса контрасту в полотнах Рембрандта, Гойї, Цорна так притягально заворожує, і справа не в суто малярських ефектах? Проблема безміру «біле-чорне» вічно притягальна, манлива і в ній кожний знаходить свою мелодію. Є вона, чарівна флейта, у Захарчука, що ставиться до малюнку як до мистецької молитви.

З погляду творчо-мистецької цілості графіка Захарчукова є стилістично однорідна, попри різноманітні ракурси можливого її споглядання та сприйняття. Вона мінливо і швидко реалізувалася за різних життєвих обставин, але з неодмінною першопричиною виникнення: дія реального проце-

су перетворювалася на потребу мистецької констатації миті. Безкінечне багатство сюжетних форм, варіативність часу, того, що минув і залишився в історичній пам'яті малюнків, таких, наприклад, як «Плотарі на Дніпрі», «Рибалки-липовани», «Воли», «На Подолі» тощо — це справді промайнуло давненько вітрами попередньої цивілізації. Крім історичної, малюнки мають мистецьку цінність, яка віддзеркалює інтенції, переживання, а можливо, й глибокі потрясіння уяви, що були нав'язні миттю, контактом зустрічі, творчого споглядання.

Я боюся заглиблюватись у сфери типологізації, але могутні поривання почуття (в Захарчуковому прочитанні — потрясіння) зроджували потоки начерків з різних «біографічних зон» митця: вилківських у гирлі Дунаю, канівських, кам'янець-подільських, київських, дніпровських тощо, — скрізь і завжди дійство творчого процесу було продиктоване актом мистецького пізнання, потребою графічного руху, розрахунком на взаєморозуміння з силами природи, потребою узгодження уяви та часу, несподіваними імпульсами, що схрещували бінарні сполуки «чорне і біле».

Колись давним-давно на студентській лаві поруч з Олексою Захарчуком були обласкані творчими ініціативами знані сьогодні художники — Микола Стороженко, Ада Рибачук, Володимир Мельниченко. Усіх їх не полишало почуття творчої вимогливості і відповідальності. На одному з начерків, що були створені під час студентської практики у Вилковому на Дунаї, М. Стороженко жартівливо написав: «Похвала». Миттєвий портрет олівцем чоловіка в кашкеті з динамічним поворотом голови і жестом лівої руки — це вогнистий іскрометний рух олівця з виявленим контуром усієї постаті на тлі причалу, різкі тіні штрихів, і перед нами в красі внутрішнього руху постає колоритний характерник. Моменти «подібності й психологізму» увиразнюються в портретних малюнках художника як першорядні: торкнувся олівець паперу, і як безпосередня мета зринають понятійні моменти сюжету, — схожість людини та особливості її характеру, стану, поведінки, а сам малюнок виконано темпераментно, на «почуттєвому диханні» озвучено у стрімких лініях, контурах, перетинах штрихів, у злагоді пар «чорне — біле».

Портретні малюнки Захарчука характеризує проста, доступна логіці характеру людини виразна форма — щоразу несподівано, в ракурсі миттєвої ситуації відчутна, змодельована, з ясною пропозицією єдності цілого та окремих фрагментів — це форма чіткого стильового спрямування, натурної

орієнтації, її зовнішню сторону складає елегантна краса, компонентами якої стають лінія, контур, штрих. Усього достатньо, усе з мірою, з творчою легкістю, без якої зникло би відчуття фінезійності, і розуміння, що найпростіша простота зроджується з глибини мистецької думки, огортає форму флером вартісності, з домінантою її природної доцільності.

Форма портретних начерків Захарчука органічна, вона фіксує певний тип характеру, психологічну модель, яку формують професія, вік, людська вдача, поведінка. З глибинно закроєного Захарчукового людинолюбства протягом кількох десятиліть, починаючи з романтичної юності викристалізовується формула людини доброї, привітної, щирої. Сила-силенна портретних малюнків Захарчука виникла в різний час, як правило, у випадково для натури підглянуті моменти її життя. Не виходило у художника інакше, не хотів і не міг він бути іншим — лише щирим, добрим до людей. Погодьмося, не в душі нинішнього прагматичного часу оця риса. Але була вона завжди у нього і донині збереглася неторканим скарбом, як це спостерігаємо у численних начерках чоловіків, жінок, дівчат, парубків, у портретах: «Рибін — механік дільниці», «Аврам Мельник», «Федір Осадчий», «Бухгалтер інституту Михайло Ілліч», «Галина Григор'єва», «Тітка Соня», «Плотар Олемпій Іванович», «Козодер Ілько», в етюдних зображеннях доньки Валюші і у багатьох інших портретах, які ще у майстерні, згорнуті у різні папки, чекають на свій вихід на люди.

У численних натурних замальовках Захарчук постає передусім як художник, який шанує суть натурального сприйняття. Перед нами молода вродлива жінка, яка вранці прокинулася і готується в елегантному леті думки до ранкового туалету. Погляд митця затримав цей рух у вигині жіночого тіла. Поза жінки і самодостатність авторської думки є гармонійно непорушними, і дають переконання, що ракурс зі спини є природний — так міг виглядати жест, так могла опуститися рука до коліна, так трапилося, що точка опори змістилася на праву ногу, а поворот тіла був спрямований вліво — цей момент повороту тіла концентрує напругу ліній — різних, динамічних, пружно злетних, невгамовно стрімких, що сукупно ставили завдання зародження руху. Сила напруги така велика, що зникли найменші сподівання на лінійні відношення вертикаль-горизонталь, їх заступили динамічні півкола, вигини, навскісні напівтіні — штрихи, за якими впевнено прочитується форма жіночої фігури.

Натурні замальовки природи багатогранні, велемовні і до них дотичне Захарчукове «щодня малювати», бо в цьому примусі є почуття самопосягати, розуміння жертвовності мети (без самопохвальби, а з усвідомленням свого професійного обов'язку, призначення). І насамперед усе таке різне, вільне, захоплює, однакове і водночас мінливе, у русі, у чеканні, — човни на воді, на березі, причал у Вилковому з плямами тіней, з плесом тремтливої води, рибалки, як ворони на снігу взимку на Дніпрі, повоєнний потяг біля семафору, хатинки в снігу, баюри на околицях, весняні повені, — усього цього натурного, яке для байдужого неспостережливого ока чуже, нецікаве, набачився художник, усім цим милувався, захоплювався, усе це на вістрі мистецького інстинкту нотував, першозором облаштовував у зав'язь композиції.

Миттєвий начерк Воздвиженської церкви на Подолі оживає від експансії чорних рішучих, мов спалах електричної іскри, ліній-плям, які створюють враження потоку прочан, що скерований до храму. Трикутник замкненого тла — простору небес увиразнює експресивно дію під київською горою. Ще одне переконання виносимо з цього малюночка олівцем (та не лише його, бо до пари за силою імпресіоністичної свіжості хоча б сценка «Вилкове», що зображує живе плесо води каналу, рух хвильок з обрисами тіней), що «будь-які виживи» становлять зміст, мудрість, життєвий і творчий досвід митця, який, опоетизовуючи матеріальне, через малюнок перетворює його на духовне.

Нам імponує непримітний мотив київського подвір'я зі сходами («Куточок двору. Сходи»), що «грають білими плямами» на тлі сірого бруду стін — акорд білого у просторі тіней є найвища музика графіки, що тональну градацію «чорне — біле» переводить із сфери композиційних структур у сферу емоційно-духовних сплесків. Ритм білих акордів переносить погляд на другий план, диференціюючи тоном відстань, простір подвір'я, площини стін — у цих акордах поезія краси примушує відкинути уявлення про дійсний стан речей, забути, що маємо справу з брудними міськими завулками. Ліричний характер зображення через стан біле-чорне діє магнетично, і ця виявлена в контексті начерку емоційність є рисою, що виокремлює графічну стильову систему Олекси Захарчука і робить цю систему єдиною цільною, нерозривною у творчості художника.

Слід зауважити, що у зрізі темпераменту, графічних уподобань Захарчука є ностальгічно-романтична наставленість зображувати коней. Кінь був

улюбленцем мистецької палітри і графічного малюнку доби реалізму. Ожив у Захарчука не так, як у композиціях Дерегуса, Полтавця — згероїзованим, у річищі неоромантизму: це не відповідало, не пасувало природі Захарчука. В його численних начерках кінь готовий до свого тарантасу, брички, він не створений уявою для романтизації батальних сцен і жокейських забігів, бо в нього інше прозаїчніше призначення і його буття пов'язане з сільським життям, міськими повоєнними ринками: кінь був нерозлучним помічником людини у важкій фізичній праці. Коні з Захарчукових начерків включені в оболонку життя, а частіше природи, постаючи часткою єдиного з небесами весняного бездоріжжя, подільської рівнини або на випасі, водопої, у стані понурого кінського чекання, терпіння з неодмінним драбиняком або бричкою. У кожній лінії, бодай кількох непомітних штрихах, що дають необхідний тон, ми відчуваємо тепло. Всі лінії, штрихи так важливі для передачі ілюзорного простору, створення каркасу композиції, відтворення атмосфери осіннього або зимового дня.

Дивимось на графічну спадщину Захарчука, і бачимо, що малюнки створено за різних умов, навіть тоді, коли під рукою був лише клаптик якогось там паперу, а олівець художника уже просився до дії, і той клаптик ставав доречно потрібним.

Сьогодні, з відстані швидкоплинного часу, натура, що її передав художник, оживає у мистецькій правді й моральних чеснотах, набуваючи інших тривалочасових вартостей. По-перше, у миттєвому малюнку, що виник спонтанно на хвилі ментального враження, переконливо передана історія буднів тогочасного київського побуту; по-друге, нам імпонує сила мистецького переконання, яке збережене через форму, композицію, структурне поєднання ритмів горизонталі з вертикальними імпульсами; по-третє, ідеал начерку означає майстерність олівця, який стрічними потоками «чорне-біле» тримає в послуху ту саму форму загалом, а в деталях дозволяє їй зберегти емоційний збуджений стан, зберегти кипучу невгамовну пристрасть чорної лінії, чорного жагучого штриха, чорної плями у контакті з мелодикою білої площини, інколи окресленої струнким контуром. І у проміжку між чорним та білим розгортають свої тональні береги впевнені штрихи сірого.

Нас у Захарчукових малюнках олівцем, у різних його техніках, дивує насамперед почуття мистецької відповідальності їх автора, що не може не імпонувати як серйозністю поставлених автором вимог, так і почуттям вияв-

леного фахового обов'язку. І перше, і друге дають людині радість від незмарнованого життя. Малюнок одкриває завісу пізнання. Через життєвий досвід Захарчука, мудрість прожитих років він був його щирою, мелодійною піснею, «візуальним щоденником». Малюнками щасливих відкриттів називаю цю сторінку творчості митця.

Олекса Захарчук постає переді мною як творець, який прагне пізнати мистецьку сутність, і його мистецький час нероздільний від життєвого, що відведений йому природою. Мистецькі хвилини художника оживають у графічних перлинах, а ми є свідками того, як гармонійно поєднані час мистецький й життєвий, бо кожний малюнок олівцем, ескіз, крім суто професійних достоїнств, бережуть у собі елементи істинного правдивого почуття.

Захарчук у хвилини настрою користується пастелями або кольоровими олівцями, рідше аквареллю, однак ми не торкалися цієї грані його таланту, що насамперед дає себе чути у ніжних, теплом перейнятих відношеннях барв, що контролює свою самодостатність у логічній конструкції композиції, що береже понад усе одиницю форми, — цю поетичну лінію митця ми сповна відчули в інтерпретації «чорне — біле», яка сукупно об'єднала перелічені до того формальні достоїнства стильового почерку художника.

Роденівське «Той, хто йде», можливо, найбільше пасує натурі Олекси Захарчука. Його мета і діяння залишаються суттєвим символом творчої віри й творчого переконання. У цьому ракурсі він постає як митець щасливої творчої долі, що допомагає йому здійснити своє людське призначення. Як художник Захарчук ніколи не стояв — ішов своїм мистецьким шляхом, який сам собі й призначив. Отже, малюнки київського художника Олекси Захарчука — символи творчої віри, переконання, надії й любові.

ЗОЛТАН МІЧКА: ПАЛІТРА ЗЕМЛІ ПРЕДКІВ

Сьогодні мова про мукачівського художника Золтана Мічку, якого знаю з добрих двадцять літ. У формуванні сучасних малярських цінностей України, що мають усталений логотип «модерне мистецтво», йому, разом з його однодумцями-художниками середнього покоління та й молодими колегами на Закарпатті, належить провідна роль. В чому це виявляється?

Ставлення художника до площини полотна не є традиційно, так би мовити, «закарпатське», але і не таке, що з основами декоративного малярства Е. Контратовича, В. Микити чи Ю. Герца не має спільного. Художник увібрав і щасливо поєднав зі своєю власною культурою малярства центрально-європейського регіону Австрії, Чехії, Словаччини, можливо, деяких південнобалканських країн, що тримається на домінанті активного кольору. До цієї стильової єдності З. Мічка йшов протягом багатьох років, позбуваючись традиційного пленерного декоративізму в ім'я внутрішньої резервної наповненості полотна барвою. Палітра цих ранніх творів, однак, теж у нього була чиста, світла, ясна. Але трактування площини полотна було простішим, без метафоричної асоціативності, що відповідало змісту декоративної плями у краєвиді. Зросла увага до метафоричного вислову вимагала іншої, аніж до тепер, складнішої лексики: з'явилося поєднання широких тональних площин і насичених активною формою «вузлів композиції» — тих силотворних полів, де малярська думка автора засвічувалася комбінаторикою складних барв; їх взаємоузгідненість у просторі поля дистанціювала від декоративного спокійнішого тла площини. Це був творчий прийом контрастного напруження, який наповнював, збагачував суть, ідею новими відтінками, імпульсами додаткових почуттів, привносив настроєві доповнення, узгоджував «текст метафоризму» і «письмо площини».



Золтан Мічка. Нічний поклик, 2005

З авторських переживань, прагнень спізнати призначення малярського ремесла на площині, із складних почуттів, що налаштовували процес мислення на хвилю складних взаємин, стосунків особи з культурою, спадщиною, цивілізацією, — з усіх цих небуденних виявів творчої спрямованості народжувалися одне за одним полотна, мотивуючи водночас дивовижну працездатність З. Мічки, його темпераментну ностальгію за чітким логічним висловом. Так, в результаті багатомірного нашарування коричнево-червонуватих кадмієвих, теракотових з «проривами» світло-кадмієвих, кобальтів, «провидінням» густих затінених чорних ліній, площин виникає з'ява «Землі предків» (1997). Вона є підсумком баченого, передуманого, тлумаченням того, що дає художнику справжню насолоду. Повноцінна активна палітра — це відлік «землі предків у сучасному тлумаченні — без сюжетної банальності» — в сполуках кольорів, площин, В цих контрастах драма часу є лейттемою, і вона простежується у кінетизмі простору Він наповнений сум'яттям, неспокоєм,

тривогою, смутком, крізь товщі яких радісними сплесками зринають акорди білого, рожевого. В подібний спосіб зі смутку ночі народжується ясна зоря досвітку, в промінні золота постає панорама «землі предків». Вдало продуманий хід мистця, який вміє думати і закликає до цього процесу глядача!

В одній з останніх серій полотен, які постають, виявляючи моральні критерії автора, Мічка торкається складних проблем християнських цінностей, їх культурного призначення, долі знищених святинь. В диптиху «Історія мукачівських синагог» (2000) контраст глибокого кобальту і цинкових білил є домінуючим. Пара: глибокий кобальт — час і біла понищена гора — мудрість є асоціативною в тлумаченні антиподів варварства, жорстокості і нетлінності віри, моралі, врешті, культури. У композиції «Історія православ'я на Закарпатті» (2000) ми стаємо свідками складних відчуттів, звихрених емоційних станів автора, проймаючись його переживаннями і настроями. Він долає відстань від простого до складного через ймовірну опозицію площин. При тім нерівні прямокутні конфігурації, що є заголовними в системі складних асоціативних сфер, дослівно трансформують наші переживання за хресну дорогу предківської віри, за її тернистий шлях на нашій землі — в той спосіб, яким кожна з окремо взятих трьох площин колористичними нюансами передає потрібну тональність. Бо кожна з трьох площин композиції відтворює умовними засобами певні етапи, підсумки нашої дороги, нашого тернистого шляху, що врешті-решт є константою нашої історичної та й культурної долі.

Подібні асоціативні перегуки, метафоричні зміщення в малярськiм набутку Мічки трапляються часто. Ось хоча б узяті диптихи «Духовна пісня» (1998), де уявлення про наші мистецькі цінності, пам'ятки, рештки давніх культур перейняті зоною емоційної напруги і опосередкованої налаштованості кожного сприймати цей відшуміло-зниклий давній світ, як солодкий дар, подих часу, як свідчення всеосяжного інтелекту, яким охоплений історичний простір того самого часу. Аналогічними медитаціями, ускладненими лексичними зворотами перейняті композиції «Балканська дійсність» (1999), «Балканський сон» (1999), «Спогад про Болгарію» (2000), де окремий характерний штрих, стонований мотив раптом вивінчує «стратегію» композиції, бере на себе кон'юнктивну функцію.

Або «Трагічний лист Угорщини '1956» (1996), можливо, дещо наративний, але в сумарній звищеній екзистенції чуття болю, страждань людей, ро-

зуміння насильства, злочину є малярським резонатором історичної події. Він «прочитується» достатньо фігуративно, бо дві половини листа з «прорваною раною» посередині приховують багато драматичних образних тлумачень пережитого майже півстоліття тому. Авторська корекція делікатна, уважно чутлива до деталей у лініях чи кольорі, твір написаний у властивій для автора стильовій манері, де вербальний натяк асоціативно переплітається з колористичною тканиною, велемовний у стосунку віднайдених образних координатів, які пролонгуватимуть подаліше творчі імплікації автора.

І маємо ще одне яскраве свідчення делікатних авторських втручань у проблеми, окреслені поняттям мистецьких пам'яток національної спадщини. Це картина «Реліквія» (2000), в якій палітру виважено, аргументовано на перетині золотисто-білих і умбр, поєднаних з приглушеними синіми та зеленими. У ній збережено інтонацію напівнатяків, ніби випадкових аксесуарів сакральності, — усе це щире, імпонуюче!

Твір З. Мічки «Початок нового часу» (2000) виразно окреслює творчий потенціал мистця, який, долаючи бар'єри сумніву, стверджує свій професійний хист, поступово освоюючи «рубіжні» межі нового присутнього державного буття. В цьому жесті немає жодного натяку на політичний, конформістський лейттематизм, але в тому самому жесті моральна конденсація авторської присутності на цій землі, що унагляє розуміння початку і подальшої ходи історичного процесу. Думка автора викристалізовується на засадах зіставлень головного і слугуючих йому компонентів; стосовно колористики — це засада контрасту, динамічних структур, виразних градацій основного домінуючого синього і в кореспонденції з ним червоних, а потім інших активних барв, при відносному холоді емоційної вохри. Щедра, інтелігентна палітра З. Мічки підкупує, і в ній кожен знайде для себе розраду, як у прохолодній пізній осені синаву небес і промінь сонця...

Золтан Мічка сьогодні стверджує позитиви в українському малярстві — без амбіцій, апломбу і ринкових «викрутасів» — за допомогою іміджмейкерів. Він є мистецький таланти. Він творчо спрямований, працьовитий. У потенційному консенсусі закарпатського малярства він — виразний, неповторний, яскраво індивідуальний. І цього для справжнього мистця — досить!

ВІТАЛІЙ ХАНКО — ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Віталій Ханко — мій давній приятель з інститутських часів — через усе своє життя, через роки наполегливих студій і не менш наполегливої праці проніс палку закоханість в українське мистецтво і, головне, в чарівне мистецтво свого запашного любого нам усім полтавського краю.

Ми, з України, в Пітері, у Ленінградському інституті малярства, скульптури і архітектури ім. І. Ю. Рєпіна усі зізнайомилися, і донині оця свічка товариськості, побратимства, розкиданих наших однокурсників — від Івано-Франківська до Владивостока — не згасла, та, вже й, видно, загасне хіба що з нами усіма, з цілою когортою тих, що штаньми обтирали сходи біля академічних сфінксів або бібліотечні стільці, засиджуючись допізна в читальні над книгами, доступ до яких у «законопослушній» кадебістській Україні був заборонений, або стирали підшови обдертих черевиків, вивчаючи (так велів молодий професор А. Пунін) архітектуру Оранієнбаума, Павловська, Гатчини, Пушкіно... Віталій Ханко подивляв нас усіх серйозністю, вимогливістю до себе, начитаністю. Був він щирим, безкорисливим українським патріотом, людиною, яка вболівала за українську справу, була зорієнтована (на той час) у справах, наближених до нашої історії, культури, віри, звичаїв, обрядів. Ханко був цікавим співбесідником, охоче ділився знаннями, захоплено розповідав про солодку для його душі Полтавщину... Мені було зрозуміло, чому мистецьке життя Полтавщини — її кольорову, пластичну душу — він обирав як теми для своїх курсових робіт...

Приємно писати і відчувати, що Віталій Ханко — мистецтвознавець класичного академічного крою, який дошукується до глибини присутнього, нехтуючи вільним часом, здоров'ям, турботами про побут... Із моїх академічних колег, знайомих, друзів, такими бачу сьогодні літературознавця Федора Погребенника, театрознавця Ростислава Пилипчука, фольклористів

Вперше: Образотворче мистецтво. — 2006. — № 2.

Олексія Дея, Івана Березовського, істориків Федора Шевченка, Костю Гуслистого...

Упродовж десятиліть мистецтвознавчі публікації, розвідки, статті Віталія Ханка з'являлися у пресі, подивляючи обширом зацікавлень, наукових спостережень їх автора, імпонуючи новизною висвітлюваного малознаного (навіть фахівцям) матеріалу. Скрізь і завжди, усюди і щоразу з новою енциклопедичною обізнаністю вибухала ініціатива вченого з Полтавщини, оприлюднюючи огром культурно-мистецького матеріалу з рідного для нього краю, відкриваючи окремі факти, імена, дати, шикуючи їх у вертикаль загальноукраїнського національного освітньо-культурного поступу. Шлях від Полтави до Києва був для Ханка сходженням до мистецтвознавчих просторів, відкриттям для себе і оточення зв'язків, що єднали культуру України й Європи (рух окциденталізму, за висловом знаного професора В. Яніва), розуміючи часово-просторові причинності поступу українського мистецтва, його стильової налаштованості на європейський контекст, можливо, найбільше відчутний у драматичному для кожного з нас і загалом для усієї України ХХ ст.

Течія художніх рухів, потужні струмені культурно-мистецького життя Полтавського регіону й до сьогодні вияскравлюються крізь призму власного досвіду В. Ханка. З усіх статей, абзаців, рядків вимальовується образ непересічного громадянина, культурного діяча, вболівальника за рідну культуру, шанувальника великих національних традицій, постає багатогранний образ дослідника, що, тримаючи в полі зору цілість української культури, плекає і доносить велич окремих мистецьких явищ і фактів, а по суті — велич імен творців, які працювали заради рідного народу, в ім'я великої суверенної України.

Цілість особистості витворює велике поле діячів, факти про яких протягом десятиріч досліджував, вивчав, збирав зерна по зернятку Віталій Ханко. У нього вистачило вміння, такту, делікатності, аби окреме, своєрідне вписати у загальноісторичний контекст, виявити з одиничного ряд споріднених констант і донести естетичну сутність, що увібрала гармонію одиничного у зрізі конкретних стильових властивостей, часу, простору, а з ними — конкретної епохи. Історичне для Віталія Ханка виявляє себе у характері об'єктивних конкретних критеріїв, що у проекції архітектури, красних мистецтв, ужиткової, народної творчості унагляє суть і спосіб творчого мислення й дії.

Мистецька постать, твір, явище під його оглядом підтверджують наявність суми властивостей, ознак, що є неповторні, тожсамісні у зрізі часу.

...Один із моїх улюблених мистців Микола Бутович не мав сталого помешкання, місця на землі, бурлакував із країни в країну, аж поки у Ріджфілді, в США, не завів собі власний «полтавський хутірєць», де чувся йому живий дух великих полтавців — від Гоголя, Котляревського до Короліва-Старого, Русових. На міжнародній конференції у Полтаві до 100-річчя від дня народження видатного українського мистця Віталій Ханко виголосив доповідь «Микола Бутович в його полтавські дні...». Чуттям історизму перейняті її прикінцеві рядки: «Полтавські мистецькі уроки юного М. Бутовича були блискуче й ґрунтовно розвинуті в академіях Праги, Берліна й Ляйпціга. Власне, це дало Україні й світові великого мистця з національно своєрідним, козацьким обличчям, що так рідко траплялось у модерній творчості ХХ ст.»

Запам'яталося посутнє Ханкове «...в його полтавські дні», наповнене мистецькою національною ствердною конкретикою, що його ерудит-дослідник проектує на культурно-освітній історизм краю початку ХХ ст. і доби Визвольних змагань, на меценатсько-збирацьку, гідну подиву діяльність таких велетів Духу, як Катерина Скаржинська, Вадим Щербаківський, Опанас Сластьон, Василь Кричевський та увесь його рід.

Опромінена світлом державництва і регіонального мистецького синтезму, ідея історизму виявляє себе однаково в мистецьких пам'ятках доби Гетьманщини, московської духовної інтервенції XVIII–XIX ст., як рівно ж у новому і новітньому часі. Кожна нова пам'ятка, факт, явище небуденного значення, як, наприклад, полтавське ткацтво, гончарство, дерев'яне різьблення, — усі сторони мистецького життя вияснялися під поглядом Ханка знаком об'єктивізму, як день і увесь простір світлом, і розпросторювалися в усі мистецькі напрямки — до нових імен, постатей, що уславили знаменитий полтавський край. Вони служитимуть далі «стрілкою часу, а також мірою років і днів» (Ф. В. Й. Шеллінг). Рядки про Михайла Гаврилка, призабуту пластичну Шевченкіану, графічну інтерпретацію «Енеїди», що хвилювала впродовж цілого життя Миколу Бутовича, — усе це, подане зі смаком і тактом, писалося Ханком у різні часи і друкувалося в розмаїтих українських часописах і книгах, а нами читалося залюбки, з великим, можливо, надто зісуб'єктивізованим, чеканням кожного нового його дослідження — спостереження, погляду, аналітичного мистецтвознавчого дискурсу.

Пригадую наші численні зустрічі з Віталієм Ханком, елітною мистецькою громадою міста і багатьох містечок області, пригадую щирі до щему розмови, наміри стверджувати мистецький процес на рівні, що його пропонували колись своїм сучасникам наші славетні попередники, пригадую, як на пошанування 100-х роковин відслонення пам'ятника Івану Котляревському і з нагоди Першої всеукраїнської полтавської виставки 1903 р. зібралися ми всі в Полтавській галереї мистецтв, аби звеличити своїх великих предків, які готували тоді — тепер уже історія — експозицію в музеї Полтавського губернського земства... Лінія спадкоємності нерозривна, між минулим і майбутнім пролягла тремтлива нитка сьогодення. Як берегли, як шанобливо вирівнювали вертикаль відведених їм творчих днів Опанас Сластьон, Никанор Онацький, Вадим Щербаківський — і як бережуть її на зрізі нашого з вами часу директор Полтавського краєзнавчого музею Катерина Фесик, літературознавець Петро Ротач, історик Володимир Мокляк, археолог Олександр Супруненко, етнолог Олесь Пошивайло, архівіст Тарас Пустовіт, митці Сергій Гнойовий та Іван Віцько, Надія і Олександр Бабенки та Євген Пилюгін, Галина Рідна та Юрій Самойленко.

У гроні полтавців-колег, однодумців, для яких процес творіння у чистому зрізі роздумів та емоцій є «тремливою ниткою сьогодення», Віталій Ханко постає як великий його ентузіаст. Для мистецтвознавця-вченого об'єкт дослідницької діяльності та волевиявлення нерозривно і посутньо причетні до мого — нашого з вами — «я», того «я», що завжди означається великою літерою.

Останню свою книжку мистецтвознавчих розвідок автор присвятив пам'яті батька Миколи Ханка — напишемо слово і поняття «Батько» з великої літери в контексті історичного роду «батько — син». Мудрий, добрий, шляхетний Батько виховав мудрого Сина, а слідами сина піде далі Миколин Онук — в органічному тлі полтавського часу інтелігенція виступала і виступає як світло в якості нового Дня, наповнюючи його буття надійною опорою добродіяння, добролюдяності, доброторення...

Приємною, щасливою, радісною є моя нова зустріч із Віталієм Ханком, сином Миколи, через його «плин полтавського мистецького життя». Хай звершується діяння оце, — як говорили колись мудрі пращури.

УКРАЇНСЬКА ПЕРСПЕКТИВА РЕТРОСПЕКТИВИ БАБАКА

Нетлінна вищість людського буття в лоні Пам'яті, споминів про «було» з переходами до «є» і тривогами за «я, мене, нас» — з коріння, з першоджерела одвічною «хто ми є?» — це плетиво думок у креативній діяльності черкаського художника Миколи Бабака на моїх очах випромінює притягальність і щире довіру до нього — до усього творче неспокоїного, тріпотливо-го, що замислював іще на порах «перебудовної зорі» в часи малярських домагань під час пленерів у Седневі. Тоді М. Бабак спантеличив обивателя-совка могутньої тривоги композицією «Де ви, кати мого народу?» — безкомпромісна та інвективна більшовицьким «конструкторам» українського голодору.

...Весни за веснами, а зими за зимами, step by step — човгання української ініціативи на бруківці світової цивілізації в очах всевидющих Бабака виявляє мудрість і всеосяжність традиційного ланцюга, де взаємоузгіднені детермінацією сутності «було і є».

На ірраціональному полі українського мистецького континууму активна присутність Бабака в останні два десятиліття є виясненням факту потужних променів трансавангарду з його культом зіронізованої Пам'яті — першоначала. «Спочатку було слово», «спочатку був я, Бабак», — звідси модуляції твореносного в інтелекті й серці Бабаковим. Він за ці свої мистецько на-снажені літа спізнав, скуштував усі індиґридиєнди трансавангардової кон-сумпції, попри глибинно пристрасну сприйманність придніпровського на-родного мистецтва, від крони якою не розділяв себе ніколи... Трансавангар-дова пульсація екзистенції народного, як в історичних реаліях (Бабакового воронинського коріння — його рідного села Воронинці над величним чер-каським Дніпром), в чаруючій принади асамбляжах, надто авторсько-індивідуальних немовби справжнісінька незгасна свічка Пам'яті (рушник,

Вперше: Микола Бабак: Каталог. — Київ, 2001.

вишита сорочка, верета, коромисло, світлина 1920–1930-х, паперовий віночок, запаска, рубель, мисник, підкова — огром реквізитів, що увиразнюють поняття «народний побут, життя, уподобання, моралі «звичаї», що невід’ємно всотані в композиційний лад асамбляжєвих сюїт). Асамбляжі Бабака на численних виставках — то завжди було відкриття для цілого покоління «себе самого на порозі батьківської хати». Бабак під час творіння насолоджувався, розкошував, раював від напоїв «вищої води народного»... Ота «вода віща» перевтілена у пастозного ґатунку палітру позафігуративних образів, вона несла потоки почуттєвих «крику» чи «плачу» чи навіть «саркастичного реготу»... Нефігуративний колоризм чи в опозиції йому або у компаративістичній близькості фігуративний метафоризм — усе це було домішане в гарячих стронцієво-кадмієвих, кобальтових сполуках, від яких пензлі напругою клекотіли, їх огортало жаріння «авторського вогню». Пульсація барв на полотні струменіла магмою настроїв — і це була посвята народному, освята народним, як розпечене залізо в кузні чи вибілене полотно на зеленій мураві: традиційно підсвідоме або підсвідома плінність традиційної Пам’яті через скрижалі наступальної трансавангардової культури.

Бабак освятив культом зацікавленого власного збирацтва народну придніпровську ікону. Потреба порятунку її від втрати у старих клунях і поодиноких хатах, що залишилися реліктами під стріхою — як шалена і пристрасть, «клекоче в грудях» дух отого колекціонування, збирацтва, і культура ікони, її Звищеність духовна, маєстатність її Позачасовості ояснили мистецький інтелект Бабака. Він відчував: дотикається майже, намагає свій окремих шлях до вічного і одвічного... Надходили з Пам’яті свіжі артвідкриття, пригадуємо, із духмяними запахами висушеного сіна на глиняній підлозі — так було-тепліло в серці на одній з Бабакових імпрез.

Бабак зробив з фотографії вагомо поетичний інструмент мистецької Пам’яті. Зіжовклі зі старих альбомів світлини межової доби ХХ ст. заярили сучасними філософського плану інтенціями... Бабак надав їм масштабного звучання, монументального подиху, мікрокомпозиції любительських світлин на основі призабутих давніх технологій збільшив до одного метра у масштабі, як через лінзи потужного телескопа збільшують розгляд розмірів найдалших у нашій галактиці планет... Освятив нейтронами інтелекту сучасне багатомірне поняття української ікони, народного символу, скажімо, кованого хреста, звичаю, наприклад, весілля або, навпаки, поховального обряду, і

старої, сфокусованої до масштабів макроанонімної фотографії... Розмаїття пар «ікона — фотографія», наче розмаїття з поняття трави на зеленому лузі — то остання сюїта «Української ретроспективи», шалені успіхи якої на різних проекціях-вернісажах московських, київських спантеличили перенасичену «наїдками» вторинних арт-пропозицій публіку і довели спраглу зголоднілість естетизуючого люду до першоджерельних мистецьких істин, зверсифікованих, як у прикладі Бабака, у первинносортний артпроект.

Як одна з посутніх цінностей — ікона плюс до неї пара — стара фотографія, розміри якої збільшено в десятки разів, композиційно удоступлена в одному ряду метафори, що сприйняття нами минулого пронесено у площину миттєвого подиху, але на реєстрі обов'язкового одухотвореного — святості уявлень правнуків про прадідів або ще глибше, дальше, до самих «прапра»... грудки археологічної знахідки.

«Українська ретроспектива» на кону сільської хати, подвір'я з квітником, інтер'єрності побуту або на полі військової доблесті, проштампованого патріотизму, бравади, офіційного обману, в променях усміху якогось там свята і трагедії останнього проводу через домовину крізь «фотку», «він такий, така була», «на пам'ять», «домашнім раєм соціалізовицької брехні», — «українська ретроспектива» у перспективі українського багаточасся велетенська, як Говерла, глибока, як Чорне море, широка, як херсонський степ, манлива, як квітучі сонця соняхів на полтавських ланах, усе в нас самих і поза нами вчора і сьогодні є «українська перспектива», позаяк перспективність українства з ранку до ночі — то є ми усі з Бабаком сукупно, інваріації проекту якого в номінаціях «Тайна вечера», «Романс кохання», «Велосипедисти», «Діти, твої, Україно», «Іван воїн», «Солдат», «Брати і сестри», «Зворотна сторона», «Покладання в домовину» облаштовують велику сцену українського Життя і Смерті, Початку і Кінця, плінності Великої Ріки, вічності, Синього Неба, чару Дня і Ночі... Збуджені сонного царства прагматизму, ми через Бабакові постмодерні проекції розплющуємо широко очі, і перед нашим зором раптом постає контекст буття духовної чистоти, людської цноти... Бабак «освячує» фотографію промінням ікони, кованого в кузні хреста, «грою» дитячої ляльки, — структурує амбівалентні мистецькі ряди, суб'єктивізує канонічну модель іконостасу півтонами емоційної конкретної людської барви — «погляду крізь час», в об'єктиві свідомого. Він версифікує рукотворне і в панорамі інсталяції допомагає нам спізнати езотеричну суть

«Тайної вечері» або мармеладовий присмак «Романсу кохання», тавтологічний прогрес велосипедоманії, що поєднує водночас фарш серйозного і комічного... раптом щось незрівнянно чисте перед нами з архетипами лялькового вертепу, в «інсталяційній муштрі порядку», що його організовує бодай промінчик спомину кожного про дитячі літа «мені тринадцятий минало...» А поруч ті самі пари: воїн Іван — захисник християнства, ковальський хрест з вузлами гармонійної композиції цілого і фрагментів, що розділяє вітрину метафоризму пар «ікона — фото», які укомплектовано «підібрані» з дистанції історизму: воїн часів Першої імперіалістичної, Другої світової і «доблестний захитник Родины» часів сумної слави 60-х — 70-х років ХХ ст. ... усе це поруч з образами канонізованого Івана Святителя через світокрай придніпровської ікони ХІХ ст., — це ряди Вічного: небесне і земне в порівняльній таблиці «Іван воїн»...

Пропозиції Бабака інтригуючі — заворожують магією авторського втручання, що зроджує артоб'єкти-символи. Вони імпонують свіжим поглядом на місце кожної людини, особи в соціальному гнізді, яке є збірним поняттям народу, нації, держави... Тема «Діти твої, Україно» перевтілена в об'єктну дистанцію, де єдність мистецького народного начала, що зреалізоване на стіні і продемонстроване поруч як декоративна рукотворність, ваговита ця єдність зроджує просторову еманацию «української перспективи».

Проект Миколи Бабака перевершує сподівання стандартних мистецьких уявлень, він розгортає мистецьку ініціативу далі під новим кутом постмодерного мислення. В цьому виявляються авторські відкриття як шлях до незвіданого, тому що Бабак ніколи не стоїть на одному місці.

КОЛОРИЗМ ІВИ ПАВЕЛЬЧУК

Творчість киянки Іви Павельчук формувалася за сприятливих умов загальноукраїнського інтелектуального поступу «Sturm und Drang», — ця лінія модерності мала виразний неоромантичний присмак прагнень до творчої свободи.

Рух ліній, барв, площин у стилі неосецесії відзначався рафінованою витонченістю.

Павельчук сприйняла світ неоромантичної ілюзії, що з'являвся їй то як марево, сон, то як фейеричне свято, казка. Жодного натяку на буденність... З роками лінійна неосецесійність поступила місцем реалізації пошуків у галузі фактурної образності (серії «Ґрунти і пустелі», «Восьма лінія снігу»). Техніка змінилася, але символічна образність збереглася і прагнула розширити свої нові означення. Тоді, всередині 1990-х рр. з'явилася можливість реалізувати ідею референтної колористики — нефігуративної мови кольором.

1995 р. була створена серія композицій оптично-візуального спрямування «Мерохромії», де гармонійний підбір пігментів на нейтральному загальному тлі мав лабораторну функціональну орієнтацію.

Референтна колористика перейшла у десятирічну стадію тривалих роздумів про самодостатню форму буття Кольору і можливостей реалізації його духовних змін. Візуальна культура художниці зосередилася виключно на виявленні необмежених властивостей матеріалу: наповненість, ритм, маса, рух. Таким чином, палітра була покликана відтворити динаміку перевтілень і змін кольору. Результативним наслідком такої праці стала серія картин 1995—2000 рр. на прозорому плексигласі без тла, де колір прагнув існувати у просторі як вільна автономна субстанція, не обмежена площинами картини: «Етнічна Батьківщина Жовтого», «Якщо Жовтий залишить свою Жовту

Вперше: Іва Павельчук. Генеалогія кольору: Каталог. — Київ, 2004; Іва Павельчук. Неосецесії 1986–1995: Каталог. — Київ, 2006.

Батьківщину і поїде до Блакитної Країни», «І Фіолетовий був Червоним», «Час, коли від Червоного залишилася тільки назва — забутий усіма Фіолетовий».

Програмна картина «Туга Червоного за Яскраво Блакитним» (2000) повертала пам'ять до родинних колізій, в ній у метафоричний спосіб робилося протистояння двох основ життя — жіночого і чоловічого, а також їх нерозривна взаємопов'язаність. В такий спосіб народжувалося синкретичне малярство.

Проект «Генеалогія Кольору» заінстальював проєкцію живопису на архітектурний об'єкт. По суті ми отримали малярство, яке вже є невід'ємною частиною інтер'єру і дизайну. Втім, референтна колористика підсумовувала орієнтацію на монументальну масштабність колоризму і це підтвердили твори Павельчук, що наповнили наступні роки її творчого життя, зокрема, «А собі я тільки наснилася. Миру душі Соломії Павличко (2002, 300×150), «Глиба Мовчазна» (2003, 300×360), «Неповторність» (2004, 200×150), «Лавина» (2004, 300×150). Колір у перелічених монументальних полотнах має незалежну консистенцію і діє у системі абстрактного постімпресіонізму.

Композиція «А собі я тільки наснилася» (2002) конденсує суб'єктивні переживання у конкретній формі і часі, що спричинені втратою для української культури молодої людини у розквіті її творчих сил. Художниця інтерпретує факт втрати як щось надто особисте, пронесене крізь лад власних думок і почуттів.

Гама кольорів вибрана і підібрана у той спосіб, що розгортає мелодику смутку через відстань часу. Багатство синіх, фіолетових, бірюзових, дзвінких зелених та смарагдових знюансоване (скажімо, діапазон синіх і фіолетових у межах п'ятисот розмаїтих відтінків), переконливе, емоційно конкретизоване, при тім, що сумарна більшість фіолетових, які, однак, не повторюються, є наперед заданою у контексті уточненого мінору. Духовна версифікація кольорів спричинена розумінням ролі, мети, ґатунку, символу кожної барви. Приміром, прозоро-прохолодні сині висвічують на теплих гарячих зелених, сповнені смутку фіолетові, сині — це з траєкторії минулого, а зелені символізують картину життя, дають його проєкцію у майбутнє. Мазки синього немовби спадають дощем на зелені, злітають у просторі листочками, а самі зелені теж нагадують листочки, їх падіння невпинне. Хорально сприймаються фіолетові, тональність яких є неповторна.

Вертикальний код твору — це мигтіння фіолетових, синіх, зелених. Плине зелена меланхолія, плине роса фіолетових, плинуть сині озерця, сині у контурі фіолетового. Пливе у просторі спечалена малярська думка і просяться до масштабного інтер'єрного простору, пливе вона у вертикалі монументальних настроїв.

У картині «Глиба Мовчазна» (2003) мазки збалансовані, їх стихія плерена, а кольори взаємодоповнюючі. Це засада класичного імпресіонізму, контрасти чергуються з допоміжними, що їх з'єднують. Таким чином, у нефігуративному вимірі зроджена сутність імпресіонізму: пейзаж ніби намальований з природи і в ньому важливим є елемент випадковості. Маємо справу з неопейзажем, який символізує образ Природи, Культури, Історії, Цивілізації, Вічності, Мудрості, яка усе знає і терпить. Ми маємо стихію матеріальної землі (червона зона) і стихію неба-води (синя зона). Вселенський абстрактний простір, де є дві сутності — духовна і матеріальна. Атмосфера всесвіту оголено тепла, сприятлива — дві стихії різні і протиставлені одна одній.

Імперсональний пейзаж «Глиби Мовчазної» — це пейзаж, що утверджує вічні вартості і в першу чергу моральні. І в цьому пейзажі суєтними виглядають сліди нищих людей, сліди брутальні. Адже природа є «до» і «після» водночас, як є Лувр чи Ермітаж, результат діяльності людини, культури. А збірний образ брутальності «Вася from Odessa Brooklyn May 6278» зневажає гармонію буття, намагається також пролізти з своїм брудом у чисту культуру. Цей і подібні до нього сліди спотворюють образ природи, вносять додекафонічні понурі нотки.

Картина «Неповторність» (2004) пролонгує роздуми художниці про наповненість та повноцінність кожної миті людського життя. Вона є збірним образом щастя, радості, комфорту, врешті, людського таланту. Вона є вінцем позитиву у розвитку. «Неповторність» генетично зроджена «Глибою Мовчазною» як продукт творчої екзистенції.

У «Неповторності» засада протиставлення барв зникає, через це цілісно зроджується автономний образ. Кожний мазок мастихіном палахкотить немовби промінь світла. Він є локальний і мелодійно здетермінований іншим, не менш мелодійним мазком, а усі разом вони отримують поліфонічне наповнення.

Випадковість мазка у просторі колоризму виключена, бо тут діє принцип пазла: мазок-ключ входить у мазок-сота; ключ і сота нероздільні,

взаємоприживлені. Стилістика «Неповторності» тримається на засаді колористичного пазла, коли барва імплітує барву. Кожна з них територіальне окреслена, виважена, уподібнена до «гнізда». В такий спосіб узаконюється її право на існування, програмується модель соти, що конструктивно призначена для формування іншої соти. Як результат маємо цілісний абстрактний образ Щастя, Позитиву.

Картини Іви Павельчук, що намальовані протягом останніх чотирьох років, дають уявлення про таку естетику мислення, яка поєднує муралістичні наміри живопису з майбутніми технологіями електронного колоризму, що, можливо, отримають ідеальне вирішення в нью-йоркському Тайм сквері.

Вихована постмодерністичною традицією Іва Павельчук протягом свого двадцятирічного мистецького сходження доводить усім — і в першу чергу сама собі — право митця творити у спосіб, який віддзеркалює її духовну екзистенцію.

Нікому Іва Павельчук (така словосполука, її свідомий авторський новотвір, мистецька лексема останнього п'ятиріччя) не дозволяє посягнути на свободу вислову, що локалізує межі візуального тексту. Вона не наблизиться навіть на крок, що веде до компромісу, не дозволить частковим заступити цілісну структуру того, що еманує як Образ.

Отже, Іва Павельчук кодифікує малярську ситуацію, і не можна шукати нічого іншого поза тим, що є її домінантою. Вона поєднує мистецьку уяву і реальну ситуацію. Немає розриву між тим, що було, є й має настати. Йдеться про конкретні стильові уподобання на тому або іншому відрізку мистецького часу, що їх Івапавельчук перетворює у відносини, де є наголос на малярській формі і де її значення моделюється через вартісні критерії. Твір, намальований у такому ключі, набуває особливої притягальної сили, проєктуючи лінію цілісності, безперервності у хронологічному ракурсі поняття «було і буде завжди». У такому творі нема того, що звично сприймається, як тїнь, а полотно фокусує дві візії — баченого і небаченого, наявного і здогадуваного, відкритого і прихованого. Притягальність створеного Івою Павельчук полотна є дією емоційної напруги при, здавалось би, відносно спокійному фокусуванні образотворчого ряду. Якщо глянути на мотив, то він в амбівалентній проєкції «дві екзистенції» ставить більше загадок, аніж дає глумачень. Він не може бути інакшим цей мотив, який є реально існуючим,

немов несе відсвіт променів, що мають спуститися на грішну землю з далеких світів.

Неосецесійна фігуративність Іви Павельчук тремтливо делікатна, наче зіткана з пластів сусального золота. Вона наповнена філігранною орнаментикою, скерована увагою до метафізичного мегастояння і такого формального перевтілення, що визнає лише субстанцію площини і манеру візерункового письма. Площина щоразу виступає в яскравому означенні (золота, біла, чорна, червона, теракотова домінантність), створюючи гру ілюзії, наповнюючи простір седентарними з'явами. Рух ліній, барв, форм відзначається рафінованою витонченістю. Об'єкти у полі зору художниці трансформуються у вишукані, наповнені таємничо-метафоричним змістом образи, де розкривається їх суть, стає повноцінним тлумачення такої присутності у просторі площин, а нерідко — у площинах Простору («Зорі Симеїзу», «Кипариси», «Русалка Юлька в дитинстві», «Ніколета», «Сирена Марго», численні натюрморти з чайниками, дзбанками, чашами).

Павельчук є Іва Павельчук, яка сприймає, розпізнає й поширює світ неоромантичної мрії, що з'являється їй то як марево, то як феєричне свято, перелицьована нею самою кольорова казка з реальних спостережень. Жодного натяку на буденність... У тлумаченні неосецесійної фігуративності поняття «Вівці» чи «Корова» набувають особливого асоціативного значення. І у такому виразі вівця одержує портретні характеристики. У кришталевому погляді овець на яріючому просторі тла Івапавельчук прочитує такі питання, які, можливо, живлять розум генетиків... І так само портретною виглядає корова. Ще мить — і корова із золоченими рогами заговорить. Кипариси означають час Простору. Вони не ростуть: вони були і будуть завжди.

Неосецесія має тяглість до спокою й рівноваги. Вона пунктирно зростає від народної тканини, металу. Нам, котрі звикли до авангардових закликів та ритмів, сьогодні її бракує... Ми знаємо добре, що ця неосецесія була творчим перепочинком Іви Павельчук. Динамічна сучасність вимагала від особистості подальшого розвитку та руху. Отже, розуміємо, що треба було йти далі...

ДУША І ФОРМА: Ака Перейма

Знайомство з творчістю Аки Перейми для українського глядача та й загалом професійної критики вельми приємне і корисне. Ця творчість — ще одна квітуча гілка на пишному дереві української культури.

Творчість Аки Перейми в галузі малярства, графіки і скульптури багатогранна і неоднозначна. В процесі мистецького пізнання ми з радістю відкривали для себе цей дивовижний світ, виповнений чарів і аромату. Прочитуємо власні судження художниці про природу, основи і стрижень її мистецтва: «Моя праця поділена на пісні, загадки, пророцтва. Я дуже часто співаю українські пісні, відчуваю тут безліч матеріалу для творів. Усіх, мабуть, зачаровують загадки. Знайти розгадку в міфології, фольклорі, зрештою, в гуморі — то завжди дає віраду».

Ака Перейма сьогодні зацікавила нас своєю скульптурою. Як тепло сприйняли її твори, виставлені в Музеї українського мистецтва під час всесвітнього форуму українців у серпневі дні першої річниці Української держави!

Пластика Аки Перейми сучасна за духом мислення й формовиявлення. Зрештою, це не дивно: свого часу художниця успішно закінчила Чикагський і Дейтонський інститути мистецтв, що дало їй змогу ґрунтовно опанувати естетичні засади новітньої скульптури. Отже, мистецтво Аки Перейми від сучасного пластичного менталітету увібрало і культуру поп-арту, і кінетизм, і формотворчі пошуки в галузі геометричної абстракції.

Скульптури Аки Перейми локально окреслені, в їх основі лежить активне використання засад електрозварювальної техніки, тобто творча переробка принципів електрозварювання в світлі новітніх образів і пластичних ідей. Своєю багаторічною творчою працею художниця переконливо довела, що спосіб електрозварювання відкриває перед новітньою скульптурою

непередбачувані задумом перспективи, дає величезний простір для розвитку уяви і втілення сучасних мистецьких завдань.

Пластика Перейми набуває специфічних ознак — легкості, ілюзорності, поетизму. Вона відбиває рефлексуюче бажання її автора створити емоційне середовище, виповнене натяків, уявлень, з одного боку, і асоціативно-метафоричних ознак, з іншого.

Метод творчої праці Аки Перейми спирається на постіндустріальні форми, на композиційні структури, уречевлені в результаті дії певних механічних пристроїв. Зрозуміло, чому художниця з міста Трой, штату Огайо, що лежить у землеробській частині США, проклала стежку до київського Інституту електрозварювання ім. Є. Патона НАН України. В експериментах з електрозварювальним апаратом вона недосяжна, як мудра жриця. Скульптури за формальними характеристиками в неї прості і позбавлені сентиментальної деталізації. Але, повірте, це та простота, до якої йдуть роками!

Усі без винятку скульптури зроблені сильною, впевненою рукою. Пам'ятаймо: рукою жінки!

Зробімо на підставі вражень під час оглядів конкретних творів спробу типологізації скульптур Аки Перейми. По-перше, це скульптури, де виразно відчутні абстрактно-геометричні пропорції, що повторюють існуючі форми природи в загальних рисах. Вони тяжіють до форм прямокутника, зрізаної площини, кола, сегмента, фігур-символів, що перетинають одна одну або протяжно викреслюють різнобій фігурацій. Елегантні, досконалі у пропорціях, лапідарно стримані в об'ємах, вони розвивають ритми індустріальної епохи. Видима їх просторова вимірність.

Уявляється місце їх зберігання — це інтер'єр сучасного офісу, паркове середовище, науково-технічні інституції, концерни з новітніми залами. То — продукт технократичної епохи, що вистелює слід на землі, продукт одухотворений.

Йде гра об'ємів і площин. Триває діалог або скипає конфлікт. Тривимірна просторовість пластики — фіксація стану тривалості Це закон фізичного стояння: що дає нового майстер своєю «грою» з природою? Стверджує сталість реалій? Конкретику сталості предмета? У цьому, погодьтесь, є своя мелодика... Звичайно, і своя логіка переходу конструктивних форм від стану спокою до агресії або, навпаки, взаємозв'язаність об'ємів, форм, структур.

Прості, скупі форми. Надмірно локалізовані? Немовби поза межею емоційності. Немовби замкнені «у собі», з своїм автономним світом і реальністю, зведеною до найелементарніших рахунків. Скажімо, композиція «Чотири кубики», що художніми пропорціями створює середовище замкненої дії. Але яка різниця у сприйнятті композиції в інтер'єрі і на природі! Світло і тінь, повітря, протяжний отвір, що дає відчуття глибини, кубики — не агресивні, а приручені, конструкція, на якій вони лежать, — усе це довершене в своїй пластичній мотивації.

Або ще один твір — «Захисник», що поєднує дві геометричні структури. Відчуття небезпеки, перестороги, готовності до дії, потреби фізичного втручання? Усі психологічні якості виразно прочитуються. З формального боку — це два геометричні об'єми: один сегментом нависає над другим, що прямими лаконічними формами з уявними напереді зубцями фетишує ідею небезпеки, агресії і т. п.

Ми спостерігаємо в усіх творах цієї групи — «Пара», «Драбина Якова», «Птаха» — властиву пластиці Перейми саморегуляцію форм, їх перехідну межу від «кубізму до конструктивізму» (Герберт Рід) — ту її стадію причинності, коли взаємозв'язаність об'ємів виглядає кінцевою метою.

Світова пластика дала чимало прикладів зачарування геометричним мінімалізмом. Подібні традиції унаявлювали скульптури Я. Ліфшиця, Ж. Арпа, Барбара Хепурт. А тепер ось — Аки Перейми.

Другим типом є кінетичні скульптури, майже в дусі Олександра Архипенка чи Олександра Кальдера, що створюють ілюзію сумірності простору і руху.

Останнє в них є визначальним, і як бачимо, такі скульптури тримаються на ледь видимих сполуках форм, що «грають» під впливом атмосферних зміщень. Вступає в дію фактор часу, і глядач ніби стає свідком пластичного «дійства». Цей тип скульптур, що визначився як напрям у європейській пластиці кінця 1920-х рр. (твори Н. Габо, Л. Моголі-Надя, А. Джакометті), а згодом набув особливого поширення в 1960-і рр. (Н. Кріке, В. Бодмер, Мері Келері), в особі Аки Перейми знайшов талановитого інтерпретатора можливостей простору і лінії, уявності руху.

Як в творах О. Архипенка філософія «дір» стає чинником збагачення художньої форми, так у А. Перейми «хвиля» оточуючого графічну лінію повітря виступає в ролі основного регулятора об'єму, форми.

До третього типу віднесемо міні-скульптури, декоративні скульптури, що повторюють форми природи, — мотиви природи «обіграні» уявою скульптора. Вони тримаються не на об'ємі, а на лінії, контурі, грі певних ритмів. Ми несподівано для себе відкриваємо, що форма спіралі майже мелодійна, в ній створюється враження динамічної нескінченності. Звідси — легкість, прозорість опрацьованого матеріалу. Заворожують численні «птахи» і «змії»...

На пленері декоративні скульптури А. Перейми вражають чаром легкості. Здається, ось-ось почнуть рухатись... Вплив їх магічний.

Естетика пластики Перейми, втративши інтерес до об'єму скульптурної маси, ґрунтується на грі об'єкта з лінією. Диктат лінії створює відповідні семантичні модулі. Пріоритетного значення набувають такі елементи, як світло і тінь, колір і простір, що не обмежують свободи форми, а дають їй нову мистецьку вітальність. В пластичі Перейми присутній «графічний ефект», що створює мотиви легкості, доступності, зрештою, плинності об'єкта і простору. Скажімо, «Ялинка» репрезентує такі формальні ходи, які заковані в агресії лінії, простору. У ній ідея людської присутності набуває концептуального значення: співвіднесеність «ялинки» з особистістю очевидна і необхідна до тієї межі, в якій реальний предмет з форми неодухотвореного буття трансформується в форму, що концентрує мистецьку пластичну ідею. В цьому і безмежна візуальна свобода «Ялинки». Притягальна сила скульптур Перейми, що апелюють до диктату графізму, дивовижна. Кожний твір створює під впливом світла нові ефекти пластичної аргументації. Щоразу розігрується нове дійство, вступають у гру нові силові поля; дають про себе знати ті або інші елементи композиції. І це при тому, що диктат лінії непомітний, він вступає в «діалог» з повітрям, яке пронизує й зіграє тягучі форми, він наповнює простір форми уявною об'ємністю, він спресовує приховану енергію до такого стану, що вона трансформується в звук, як на лініях високовольтових передач. Композиція «Маленька водяна птаха» могла з'явитися на ґрунті засвоєння відвертих модифікацій скульптури реді-мей.

Який би ми не взяли твір, хоча б ось «Дятел», скомбінований з типових для визначення поняття «утильсировина» елементів (амортизаційна пружина, пелюстка лопати, вила і т. п.), — усюди перед нашим зачудованим зором оживають красиві світи, промовляють почуття, озиваються голоси природи. Дятел «елегантний» за формальними ознаками, він таїть у собі гармонійну

поєднаність пружності лінії і струнності силуету, що дозволяє спостерігати невловимий мент перехідного стану, певну скерованість до руху.

Скульптури Перейми зачаровують. Вони полонять інтелігентністю пластичної обробки, в них знайдена золота міра потрібного...

Кераміку, скульптуру і малярство нашої землячки з штату Огайо з радістю оглядали у Києві і в Харкові, у Львові і в Тернополі, у Коломиї і в Сумах. З її станковими скульптурами більше ознайомлений американський глядач. Але вже сьогодні фахівці з Інституту електрозварювання ім. Є. Патона НАН України, скульптори-професіонали належно оцінили заслуги Перейми в галузі творення сучасної пластики у спосіб електрозварювання. Дивовижні казкові птахи Перейми манять за собою у світ краси, де людина відчуває себе щасливою. Це так потрібно для нашої України! Декоративна пластика Перейми прикрашує паркові комплекси міста Трой. Маємо сподівання й передчуття, що колись легкокрилі пластичні конструкції художниці «осядуть» на землі її предків.

«Пишеться» історія нашого мистецтва, ширшають овиди української мистецької культури. Кожне нове ім'я тут — не буденність, а свято. І тому творчість Аки Перейми збагачує нашу мистецьку атмосферу, додає їй нового дихання, забезпечує нові кути мистецького бачення й відкриває простір для дальшого мистецького пізнання.

ДЕМЦЮ — ЗАВЖДИ ДЕМЦЮ: CARPE DIEM

Зачарований магією палітри Михайла Демцю, я вдивляюся в круговерть потоків, які зчинює на полотні якась там стронціанова жовта, розведена білилами — цілий велетенський світ небес, роз'ярілий жаризною гарячого тону несе вибухові імпульси емоційного піднесення стану внутрішньої радості мистця, його зачудування махами широкого пензля, який витворює пастиозну культуру на площині і з якого оця сама стронціанова жовта спливає густими травнево-медовими, широкими, як слід лопати на розпеченому піску, мазками-шарами.

Потоки жовтої проносяться колами в небесах, як журавлі перед летом у далеку дорогу вирію. Як хвилі на берег піщаний оті мазки, і ніби гребені-бурунчики — лінії білого з-поміж глибин жовтого...Нестихаюча коловерть просторів у вимірах часу — одвічний шум з'ярілості сутнього відколи беруться зачатки свідомого, і, можливо, ще поза ним, до нього у космогонії хаосу. Ось що для мене цей хорал жовтих, зцементованих спекотливим поняттям сонценосної ясності, — сліпуча ярінь сонця у просторах світу і тому багатолика така тональність жовтого — від сліпучої яризни до стемненої затишності мазка, в якому, придивляємося, є своя мелодія яріння тонів-напівтонів королівства сонця-жовтого.

...Дивлюся: за вікном каштани цвітуть рясними вершечками свічок на тлі, а може в обіймах кучерявої крони. І кущовиння розмаїтих відтінків зелені у глибинах парку, аж ген далеко, обрій замкнений стрілами тополь, наче стоять на чатах... Гармонія травневого весняного ладу в природі, за вікном, з безмежжям роз'ярілих небес. На полотнах Демцю — така сама гармонія.

...Знову заглиблююсь, Михайло Демцю — погляд до нього — переді мною з шалом настроєладовості, започаткований рвійними потоками стронцієвої жовтої на лінії обрію несподівано стишує мелодію яризни у горизонтальній вервечці блакиті.

Велична на русі фактурного мелодизму блакиті ріка ушляхетнює лінію обр'ю і заколисує простір композиції діагональних перетинів, узгіднених тоном з обрієм... і це, можливо, є той ковток джерельної води у спраглу серпневу днину.

Михайле, як ти зачудовуєш своєю палітрою? Невтомний твій пензель у клекотинні титанових білил формує об'єм струнких бань, стін, веж суботівської церкви, верхи якої тонуть у потоках краплаку, перегукуючись з дахами суботівських хатин, що задає композиції рефренну ладовість, адже у промінні вечірнього сонця вони несуть жар червленого вогню... Жовтий простір небес змережаний черленим світлом землі — і довкіл, у площинах зеленого шуму літа, у краплавових тремах вертикалей, що їх «проривають» стовбури дерев на безмежжі «горизонтально сільського вечора», точніш, у безмежжі простору розкриленої людської душі, для якої краєвид історичного Суботова є пісню пісень, і сквородинським садом божественних пісень, і праодвічним едемом розпашілих барв впродовж спекотливого дня на палітрі суботівського буття. Затишний цей «Теплий вечір у Суботіві», така ця ясна коловертність пластичної карми, вершинну сутність якої творить бездоганна форма. Зачарував Суботів Михайла Демцю — це ясно. Розгорнув своє малярське надіб'я з мольбертом перед річкою навпроти церкви, що білизною біліла, як вітрильник на морі, і намалював Демцю враз, на одному темпераментному диханні «Теплий вечір у Суботіві», а вже через тиждень третій-четвертий, коли висохли олійна фарба, тонким пензликом вирівнював широкі мазки, доводив барву до стану просвітління.

Ще вчора сиділи ми — засиділися з Михайлом допізна, хоч вранці мав сидіти за кермом, але допізна тоді він закінчував свої знамениті вітрильники, через які одчинялася одним скоком його «зачарована душа» ролланівського стибу. Як легко поведився з палітрою, як легко торкався його пензель полотна! Він безжально витискував жовту з тюбика — сонце знову яріло від краю до самісінького краю стронціановою, що без зусиль додала площину, те сонце розплескалося навсібіч, насакаючи з далекого пломеніючого обр'ю по хвилях і в нетрях морського ультрамарину втрачало своє золото, розбілюючись до сліпучої білизни, полишаючи на поверхні моря білі сліди, а вже біля причалу, де стояли вітрильники, розпочали свою сольну партію пастозні бази гарячого краплаку і прохолодного темного синього. І місця для цитринової барви тут не полишалось ніскільки.

Михайло витискував білило, зелену, змішував їх, розріджуючи тон, і проводив по площині полотна лезом мастихіна, часами просто натискував пальцем, або широким пензлем — мазки виходили запашні, з рельєфними заглибинами, як кратери, або ж виопуклювалися фактурами барв, що, здавалося, виштовхували одна одну із поверхні, об'ємними соковито ситими плямами стриміли у просторі композиції, наповнюючи площину тремтливою змерехливістю трьох — чотирьох доміантних тонів... А під ними, на самому денці полотна невинним нейтральним тоном розріджувало рельєфи фактур рівно прокладене сірувате тло, яке викрешувало динамічну вісь гравітаційних сил ультрамарину і краплаку, цитринової і блідої зелені.

Я відчув, що Михайло, закоханий у пастозне письмо, домагається ритму фактур: полотно нагадувало зорану ріллю. Для власного підпису в правому куточку натиснув дерев'яним кінчиком пензля, розбризкуючи сік ультрамарину до рівня широкої борозни «ДЕМЦЮ»...

...Того самого ранку, вистоявши у довжелезній черзі до Берлінської національної галереї, ми з Михайлом пішли до зали оглядати скарби нью-йоркського MOMA. Перед входом ми зачудувалися уславленою скульптурою Б. Ньюмана «Загублений обеліск», що передвіщала зустріч з перлинами пройденого століття, і справді передчуття, що ми у країні мистецької казки, сповнилося, тут були зібрані воедино світочі мистецької модерні, і наше хвилювання не зменшувалося з кожною новою залогою, зустрічами з Сезанном, Гогеном, Матіссом, Пікассо, Браком, Далі, німецькими, американськими, російськими, французькими зірками великої авангарди і післявоєнними шуканнями Матйо, Суляжа, Хартунга, Бекмана, Бойса аж до останніх Твомлі, Кіфера. Але насправду доброю здибанкою була зустріч з Ван Гогом, його опечаленим кипарисом над колонесенням небесних світил у фантазмагорійній композиції «Зоряна ніч» — такі самі розвихрені, рознесені вітрами небеса, таку саму шалену аркановість хмар я бачив на численних полотнах Демцю («Львівська опера», «У Карпатах», «Карпатський край», «Собор святого Юра», «Кадакс», «Подорож по Венеції», «Подорож по Голландії», а також десятках інших).

Ми збили оскому на фактурній постімпресіоністичній школі Ван Гога...Через нього, однак, пройшли покоління. Демцю оглядав десятки полотен великого голландця в Амстердамі, Парижі, Берліні. Демцю збагнув заворожуюче інтуїтивну дизбалансованість краєвидів Ван Гога; вони вабили контрастами, фактурами, динамікою форм.

Мені спало на думку парадоксальне: від Ван Гога до Демцю — один крок, від трагічного до осяяного сонцем сприйняття — той самий крок. Що це: перетин часів на діагоналях «минуле — нинішнє» чи пасіонарна узвичаєність до імен-зірок, планетарних зірок Ван Гогівського кшталту? Усе ви-мальовується простіше — корінням Демцю приріс до постімпресіонізму, пам'ятаючи, однак, про первні народної культури карпатського регіону... Французи, оглядаючи численні експозиції Демцю на своїй території у роз-маїтих музеях, десятки разів у відгуках зверталися до театральнo-заклично-го «Браво!», десятки разів рефреном виколисувалося легкокриле «Браво», що у текстах мало далі конкретні пояснення: «фантастична феєрія барв», «дзвінкий колоризм», «експресивні барви», «стихія почуттів», «гарні тво-ри», «динамічна палітра», «велика експресія» тощо... ці відгуки для мене красномовні стосовно популяризації через Демцю українства в Європі — у них через кожний рядок захоплене з епітетом «український колорит», «сти-хія української землі» тощо.

То звідки він, заворожуючий колоризм Демцю? Його магнетична, бук-вально таранно-гвалтовна наснаженість відкритими площинами, як правило, опозиційних барв: червоних з синіми, або самих синіх у багатстві тональних реєстрів — від ніжної голубизни до драматичних кобальтів у розмаїтті від-тінків зелені, як, наприклад, у пропозиції «Синій вітер». З-поміж доміантних зелені і синього виривається дзвінким акордом субстанція черленості у формі гірської хижі і полонинського стіжка сіна. Цей «синій вітер», карпатський за-кличний мотив у пломінких перепадах активних барвистих площин, у розкоші просторової свободи. З якою легкістю й насолодою, з якою вольовою зятя-тістю усміхненого опришка в малярстві створює цей настрій у композиції Демцю, як впевнено розпоряджається палітрою, на струнах інтуїції долаючи каркас барвистих структур, що його він перед тим задумав сотворити! Йдемо стишеним кроком за ним по діагональних сходах композиції — перехоплює дух від цього достатку, від сповненої місії розміщення у межових коордina-тах трьох компонент: синього, зеленого, червоного.

Поставлене питання про питоменну заворожуваність колоризму мист-ця вимагає відповіді, яку ми для себе формулюємо через поняття «Львівська мистецька школа». Демцю простягнув руку з пензлем до Києва і той охоче прийняв його, відкриваючи зали галерей, музеїв, — то сталося ще наприкінці вісімдесятих, коли тематичному соцреалізму почали ламати хребет, — такі

самі заповзятливі, як сам Демцю (тоді їм усім було по тридцять літ). Де їх набралось тоді стільки звідусіль, то теж був «синій вітер» нашого мистецького буття. Демцю скоро помандрує з своїм пензлем по усій Європі і вона йому усміхнеться ласкаво, пересита принадами мистецьких пропозицій з усіх континентів. Веселий, усміхнений завше, дотепний Демцю прийшовся їй до душі: гуцульською іскринкою, темпераментом він нагадував гасконця з відомого роману і то йому пасує донині (гасконець з вусами Сальвадора Далі).

Для мене львівська школа — то насамперед стиль, інтелігентно стишений поза межами агресивних арт-дій, з розширеним зором до вікон паризьких, берлінських, празьких, краківських, віденських, римських, і з поглядом, що залюблений в історично-культурні традиції краю, традиції народного рукотворення — мистецька культура міжвоєнного часу Європи стала часткою львівської культури. Світлої пам'яті митрополит Андрій Шептицький ошчасливив опікою музейне колекціонування, сам посилав молодих людей на Захід, благословляючи: «вчіться...» То й є основоположне поняття «Львівська мистецька школа», можливо, найперший імпульс до того, що уже в творчій уяві О. Новаківського прорвалося експресією барв, аби через десятиліття, через цілу епоху суспільних сумних і радісних трансформацій зродити феномен почуттєвої, насиченої, виповненої експресії Михайла Демцю.

Якщо йти від традицій мистецького відродження Львова 20–30-х рр. ХХ ст., то пам'ять про митрополита А. Шептицького є підґрунтям мистецького поступу регіону, і це з молодих літ добре затамив Демцю. Він конче мусив з почуття синівного обов'язку віддати шану митрополитові і це йому вдалося зреалізувати в портреті Шептицького. Саме в погрудді митрополита стиль митця випромінює потужність чотирьох основних тональних акордів (жовтого, синього, червоного, коричневого), виявляючи свою автентіку через напружену форму. Доля композиції вирішується у перетині неспокійної діагоналі з інтелектуальним передчуванням драматичної вертикалі — то як уклін велету українського експресіонізму Новаківському, але з достатньою проекцією відчуття монументальної форми. Культура межування синьої та жовтої на задуманім обличчі митрополита у площині його глибинного інтелекту — і цей стовідсотковий інтуїтивізм Демцю є теж ознаменований авторською ідентичністю.

Але повернімося до спостереження «львівська школа». Мої власні замолоду зустрічі-бесіди з А. Левицьким, О. Шатківським, Г. Смольським,

Р. Сельським, К. Звіринським, з колегами І. Остафійчуком, О. Миньком, А. Бокотеем, З. Флінтою наповнили уявлення про львівську школу і стиль. Михайло Демцю є її активним ствердником.

На ранніх багатьох полотнах Демцю лінія контуру — оце понт-авенівське, наповнене постімпресіоністичними новаціями клуазоньє, здавалося, стримує потугу форми. Вона викрешувала грані предметів і понятъ. Вона означувала свою присутність у струмуванні кольорової стихії.

Але кольорова маґма вирвалася на поверхню полотен — без тіней, з негаціями клуазоньє, як вулканічна маса розтікаючись по площині фактурами, пастозними площинами з нервово-смачними рухами пензля під час численних подорожей по Німеччині, Франції, Голландії, Іспанії. Народжувався нестримно-стихийний пульсуючий Михайло Демцю з чарами відкритих неприборканих кольорів, що кожен зокрема «стискували» один одного, а усі разом творили емоційну казку спонтанної гармонії. То було незвично і водночас природно, але то рівно ж було як вияв потужної сили митця, означення його непересічного обдарування мислити у межах сімох основних барв.

Чи міг і може хтось залишатись байдужим, чи залишається чийсь зір у пелені толерантного спокою, споглядаючи експресивні афірмації митця, що виявлені, для прикладу, у краєвидах «Подорож по Німеччині», «Подорож по Голландії», «Рання весна», «Золото Карпат» (о, яка ж вона, золота палітра Михайлова у зрізі діагоналей карпатських нивок і горизонталі розпеченого сонцем неба!), «Львівська опера», «Кадакес. Місто Сальвадора Далі»?!

Скрізь Демцю розкутий, вільний, розкритий, бо ніхто, окрім нього самого, не розпоряджається так любляче і водночас так велемовно на позір з усім наявним спектром. Та незвична, ба, надприродня звуканізованість палітри і поза тим порядок, ритміка, регламентація тих самих барв, що залишають органічний простір композиції.

У нинішню пору постмодерних артґравітацій Демцю не зрадив своїм емоціям, інтуїції, залишаючись надалі в солодкому плетиві чисто малярських пропозицій постімпресіоністичного кштату, де завжди є доволі простору для неторованих стежок. І за це ми йому, одораторові живописного бунтарства вдячні, ризикуючи повторювати за французами «Froyable et magnifique» або в тому самому ключі «Le couleure en relief, le relief en couleur» чи, за словами 10-річної Ремі, «Les couleures qui charge».

«Мулен Руж», що розпливається у нетрях червоної гарячої площини, що палахкотить золотом паризьких зваб, або «Мулен Руж» з іншої композиції, оповитий загадковим темно синім з нічним небом, «Автопортрет» з крикливою фактурою білил та іконою на тлі, що спантеличує несподіваним доторком до тубика з ясно голубим кадмієм, «Автопортрет» у гостроті червоного з білою чашкою кави і тлом, що допускає думку про вітражі, паризькі мости з панорамою вівтарної частини Нотр Даму у мозаїці спектру і такого ясного світла, що боляче очам, численні імпровазації — карпатські мотиви, філософсько розсудливі «Весілля в Космачі», «Мелодія гір», «Де ви, господарі Карпат?», «Жіночі роздуми», «Весільний танок» і ще з добрий десяток інших на цю близьку нашому світовідчуттю тему, сміливі популяції у дотиках до чотирьох барв, і це прочитується веломовно «Бах», «Скрипаль», «Музиканти», натюрморти «Соняшник», «Сонячний», «Чорна редька», племінці, немовби цвітіння весняного саду, — в усьому цьому каскаді полотен, що промовляють барвами, Демцю дає волю почуттям, не стриножить їх лякливим «доста». Барви — що ті коні степові незагнуздані.

Мене кортить порівняти Демцю з нашим парижанином Василем Хмелюком, видатним магістром експресивної лексики. А наразі, для уточнення, така константність: у львів'янина своя стилістика, свої технічні засоби, своя індивідуальна мелодія.

...Роз'їждає по європейських столицях-містах невгамовний львів'янин Демцю. Слухаю, чи не задзеленчить телефон. Дивлюся у вікно, чи не з'явиться на тротуарі знайомий профіль гасконця в оранжевому або якось яскраво червоному строї, у моєму кварталі постать неординарна.

Минають тижні, місяці... Малює гасконець на європейських вулицях, в кафе у музеях, галереях... Колись Жорж Матйю організував виставу, зібравши кілька тисяч глядачів у Токіо, і малював довжелезне в десятки метрів полотно до темної ночі, уже при світлі прожекторів, майже до світанку, демонструючи інтенції малярського мислення, експресію кольоропису... Те саме, трапляється, творить Михайло Демцю, розгортаючи на підрамнику кольорове дійство на усю широчінь триметрового простору...

Я чекаю, коли задзвонить дзвінок у двері моєї квартири. Може, то він?... Париж — завжди Париж, — це, знаю, він серцем сприйняв, як давним-давно колись анувівці до нього вживалися в Париж часів Леже, Пікабія, Боннара, Балтуса. Демцю — завжди Демцю, — то уже я сприймаю

кольорописну візію такого небуденного, на свято життя налаштованого митця.

А поза тим, стою біля його полотен і не можу стриматися, доторкуючись до його пастозного мазка в просторах якоїсь там барвистої композиції. Якесь, чую всередині, полегшення, як сказав би мій товариш Юрій Ладуба, що зцілює хворих новими діагностичними методами, — мистецька терапія, Як казали мудрі колись «Ad maiorem Dei gloriam»... І як каже оптимістично збалансований Демцю: carpe diem.

Carpe diem... що є рівносильне: «Nulla dies sine linea»...

МАЛЯРСТВО ЖЕСТУ В ОДЕСІ: Про Сергія Савченка

Сергія Савченка не віднесеш до незнаних. З його творчістю мистецька Україна ознайомлена, шануючи і його мистецьке обдарування, і відданість мистецьким ідеалам, до яких він йшов, йде і йтиме далі за покликом душі, а не за велінням моди. Кілька років тому в інтерв'ю журналові «Образотворче мистецтво» (1992, № 5) Савченко зізнався: «Мистецтво — то, перш за все, емоції, і воно діє ними. Художнику важко дивитися на ті роботи, що він зробив, бо він вже мислить далі. Головне — це закінчена робота, а стан митця в праці: це ж його життя. Важко визначити, чим людина сучасна. І все ж: сучасна вона лише духом...» Власне, дух, емоційний стан, ірраціональний чинник, імпульсивний збудник, екстатичний лад, внутрішнє «горіння» характеризують спосіб наставленості Савченка до власної малярської праці, виводять означений ним простір картини до взаємоузгідливої і ладом почуттєвості виваженої творчості. Ми знаємо, що палітра митця сколихана потоками емоцій, наставлених на кольорове сприйняття власних почуттів і уявлень про реальний простір і час. Такий живопис ми відносимо до емоційної гарячої нефігуративності, що, до речі, серед одеситів має поширення і сприятливі умови для розвитку. Справді, С. Савченко, В. Басанець, В. Цюпко, В. Маринюк та багато інших представників мистецького істеблішменту Одеси полюбили цей вид абстракції як зону особистої рефлексії і надзвичайно інтимну форму творчого «перекладу» з конкретних на позаконкретні об'єкти.

Останнім часом Савченко працює не з олійними фарбами, а з акварелями, гуашами, е розмаїтих змішаних техніках, що природно пов'язані з паперовою площиною. Цей прийом дозволяє користуватися відповідними фактурами стишеного порядку, без пригод з рельєфами чи іншими пастозними мазками пензля або дотику мастихіну, що виповнюють олійне маляр-

Вперше: Чорний квадрат над Чорним морем. — Одеса, 2001.

ство нотками експресії. Політ барви в конструкції композиції у Савченка має площинну домінацію без глибинних наповнень по вертикалі відносно рівня поверхні паперу. Отже, плин барви спокійний, без мультинашарувань, в узгідливих модифікаціях певного тону та його кольорових змін аж до тієї позиції, коли народжується поверхня іншого тону з іманентними змінностями, потім настає черга нової тональної позиції, нової кольорової амбіції, що по відношенню до площини сусіда може виступати в такій ролі, яку воля її творця спричинює діалог контрастів, різка дисонансовість, пріоритети певних яскравих форм чи, навпаки, «бесіда однодумців» без різких тональних переходів у тих межах, коли можуть виступати сірий з білим або коричневий з вохристом. Зазвичай, останніх у Савченка менше, бо його смакам більше пасують такі сполучення, коли контрастовий мотив заперечення чи ствердження пріоритету волі набуває самодостатнього значення.

Кольорова палітра Савченка часто звихрена «летричними» знаками, як правило, діагонально-стрімкого походження, що поводять себе, якщо не агресивно до інших площинних сполук, то, принаймні, з ноткою «зверхності» або подібно до правил поведінки, які існували між сеньйором і васалом. Цей «метричний синдром» зближує палітру Савченка з палітрою Цюпка, поверхневий ступінь якої, однак, більш реальний, а через те і експресивніший. Обидва в даному випадку мають «тяглість» до знакової системи геніального парижанина, а останнім часом і улюбленця китайців Цао Вукі — або до здинамізованих знакоподібних утворень Хуана Грі, що можуть, як у деяких композиціях Савченка, центруватися, наповнюючи енергетикою діагональні перетини по периметру площини або вихоплюючись до емоційних згустків шалу, розпачу, дискомфорту в певних групах композиції. І китайського походження парижанин, і геніальний португалець є творцями глибокої емоційної колористичної позафігурації, що дає тлумачення розвитку барв, що поєднані у делікатні розводи плям, промовисті й всеохоплюючі. Те, що зчинює на площині Савченка, має, очевидно, відношення до філософії жесту (за Томасом Л. Пенблом). З проекцією на регіональні, скоріше національні, традиції Савченка можна віднести до прихильників малярства жесту, однак в таких сенсуальних межах, де домінація «площинного спокою» набуває чинності пріоритету. Наївно, однак, допускати, що Савченка періоду його останніх пошуків, творчих захоплень і експериментів може вдовольнити приблизно онтологічна близькість того, що

зараз є і уявного, навіть у зрізі метафоричної образності чи алегоричних натяків. Якби так. То увесь його внутрішньо наставлений емоційний збудник треба було б залишити на узбіччі порухів душі. Втім то річ, що колір є найпершим збудником тієї самої творчості автора, що вже цитувалася як «мистецтво — то, перш за все, емоції», а в таїні святості, чарах самого кольору, в повноті означень тонального «мотиву» закладена генераторика струмування його крізь «психічні терни» особистості, найперше авторські, а згодом наші, глядацькі. Колір збуджує й зваблює! Спиняємо погляд на кількох «кольорових варіаціях», дві з яких автор окреслює понятійним дефініціюванням, так поширеним серед усіх європейських позафігуративістів, — «Композиція», ще дві — це «Південний степ» і «Ранковий концерт». Усі виконувалися впродовж останнього або двох останніх років. Ми поринаємо в світ кольорових уявлень, дійство яких є переконливе і в проєкції часу зведене до кінетичного стану. Спокій самодостатній у рамках тону і не більше. Бо далі починається інша «територія», з якою «кордони» першого простору виступають узгідливо. Ось композиція, розбита на чотири зони, означені емоціями їх творця. Позавертикальна і позагоризонтальна рамці роз'яснюють, тлумачать, а можливо, конкретизують той відмінний, нетотожний відблиск почуттів ледь стишено углумачених, які формує техніка гуаші з домішкою білил. Вхід в кожную окрему зону можливий за умови перетину «позавертикалі — позагоризонталі», і він потрібний для вияснення ситуації, що скорегувала зближеність площин, скажімо, синіх і зелених (холодна зона), конвергенцію цитринових і оранжєвих з драмою вишневої плями і зойком синьої площини, доданою нотою голубизни, що переходить у вимір сірувато-синьої карнації (тепла зона). Далі «перехід» у нижні реєстри композиції, де своя фантазія, мішання мішаного і схлипи стрімких, оголених до чорноти вертикалей з діагональними перетинами. Крізь густі похмури хащі зеленого пролискується рукав синьої річки, ніби осяяний місячним світлом. У формальному ключі широкі площини на поверхні дискутують лінеарними групами, створюючи для кожної зони сприятливий ґрунт для автономного існування.

Інший твір, означений як «Композиція», зроджує специфічні рефлексії від поєднання вертикальних геометричних, барвами відмежованих площин з нав'язливими імпульсами кольорових ультиматумів свідомого червоного і жовтого психологічних станів. Автор розуміє вагу білого як у сенсі візуально-

му, так і в етимологічному, — для нього ця площина білого щось на зразок потоки Дарданели між Чорним і Середземним морями — то є зритмізований порядок руху від форми до форми, від барви до барви. Червоні та жовта доміанти у вигляді сферичних облямувань мають переконливі аргументи власної присутності, що силою кольорового «авторитету» підносять вертикаль композиції з таким розрахунком, ніби центр сприйняття перемістився вгору до краю. Але це стан тимчасовий, бо рух скерований далі поза простір площини.

Позиція з варіантом «Південний мотив» несе зближені аргументи, де роль золотистих сфер на тлі спокійних площин з мотиваціями невгамованих жестів має, однак, інше призначення — то поклик до чогось нового, незвіданого, небаченого, можливо, з функціями логіки пізнання. З глибини площин шаленими вихорами злітають «метричні письмена» — то шал емоцій, нестримна жадоба до дії і невдоволення нею, станом, то рух і протест його, мотивації заперечення заперечення.

А в «Ранковому концерті» оркестрування барв має поліфонічний характер, незважаючи на виразну тенденцію форми до білих стишених, але повнозвучних акордів. Очевидні нашарування барви — від вишнево-малинових, вохристо-зеленуватих звуків, що лунали спершу в мажорному форте, а потім стихали, нівелюючись у мелодиці білизни, яку «перекривали», траплялося, побічні теми. «Ранковий концерт» Савченка — як ковток міцної кави натщесерце.


Ще один твір з велемовною назвою «В сторону» нагадує нам контраст білого суриківського снігу з чорним убранням монашки у «Боярині Морозовій». Це переплетення чорного з білим у переливах великого числа відтінків першого і другого створює емоційну атмосферу, наближену до драматичної розв'язки, яка наростає від спокійних збілених країв простору до того місця, де згуслими ранами зависає чорна людська збоченість.

Композиції Савченка — то варіації його одеських візій, уявлень, бачень, роздумів серед тиші робітні. То стани його переживань, звідки художник вибирається напوماцки манівцями через хащі сум'ять, або, навпаки, з ліхтариком надії намацує швидко потрібну йому «колористичну територію», що спричинює потрібний лад. То врешті кожна з чуттєво змережених проєкцій нав'язує кольори довіри, які, можливо, далеко не усім до вподоби.

Отже, в аспекті мотивацій й переконання варіації Савченка є аргументовані і вигідно вирізняють його стиль від базікання «фанерних» нефігура-

тивістів, які за браком власного сильного голосу шукають побічні додаткові ефекти, спадаючи до рівня тривіальної попси.

Мистецтво малярського жесту, запропоноване Савченком, позначене присмаком індивідуальної особистісної манери, і в його роботах ми знаходимо доволі місця для співпереживань і відкрить, у першу чергу, самого себе.



розділ третій

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

СУЧАСНА ПОЛТАВСЬКА НАРОДНА РІЗЬБА

Коли говорять про народне мистецтво Полтавщини, то передусім називають Опішню та Решетилівку — відомі осередки гончарства і килимарства. Рівень їхнього сучасного розвитку чи не найкраще відбиває експозиція обласного краєзнавчого музею. У той же час вона дозволяє простежити розквіт народного дерев'яного різьблення, яскраво репрезентує майстрів минулих поколінь і представників сьогодення — тих, хто тепер успішно демонструє свою творчість в усій розмаїтості композиційних та орнаментальних прийомів. Представлено в музеї також центри нинішнього різьблення — Кременчук і Миргород. У творах умільців цих міст спостерігаємо високу майстерність, спадкоємність традиційних форм та декору, збереження й розвиток класичних стильових рішень.

Як живе віками мистецтво опішнянської кераміки, так налічує сотні років полтавське дерев'яне різьблення, що було тісно зв'язане із столярством і теслярством. Ним щедро прикрашали предмети домашнього вжитку, хати, громадські споруди. У цьому виявилось естетичне світосприймання трудового народу. Розквіт різьблення пов'язують з кінцем ХІХ і першим десятиліттям ХХ ст., коли почали творити такі майстри як Ф. та П. Юхименки (батько і син), Я. Халабудний, Я. Усик. Тоді відкрилося кілька різьбярських майстерень у Полтаві, на Зіньківщині, Миргородщині. Тодішній метод навчання передбачав опанування технікою столярної праці: сушіння дерева, підготовку поверхні до різьблення, малюнок орнаменту, різьблення, приготування клею, травлення, золочення або фарбування, полірування [1].

Провідні майстри, зростаючи на місцевих традиціях, привносили у свою працю, в оздоблення побутових виробів (кужелі, баклагги, днища, ручки, гребені, тарілі, рублі, притики до ярем, ложки, довбанки, жлукта) багато

Вперше: Народна творчість та етнографія. — Київ, 1974. — № 3 (127).

нового. Практика кращих майстрів, особливо Прокопа Юхименка та Якова Халабудного, дуже різнилася від того, що робилося до них як стосовно виконання образно-формальних завдань, так і в плані осмисленого використання попереднього досвіду і — що важливо! — популяризації цього широко знаного в народі ремесла. У розвитку полтавського плоского різьблення П. Юхименко, Я. Халабудний та інші відіграли таку саму роль, як династія Шкрібляків і Корпанюків у зростанні гуцульського мистецтва.

Старше покоління майстрів (Н. Манжола, В. Гарбуз, Ф. Кисленко, В. Голуб) також орієнтувалось на предмети домашнього вжитку, виходячи з естетичних засад поєднання утилітарного з художнім. Не можна, очевидно, ігнорувати в їхньому доробку «сувенірний» елемент, який стояв на межі творчого експерименту. Бо в час, коли ці різьбярі працювали, суспільне призначення ужиткових виробів набуло нового відтинку: в конкуренцію вступили промислові тиражовані товари.

Зрозуміло, функція предмету є виразом його утилітарності. Різьбяр думає, для кого він працює, і найперше дбає про художню довершеність твору. Він турбується про призначення предмета, отже йому не байдуже ставлення інших до його продукції. Але її мистецька цінність забезпечується художньою образністю, яка неодмінно лежить у полі зору народного майстра. Зв'язок тут безпосередній: чим кращий твір, тим більший на нього попит.

У будь-якому декоративному творі мають бути узгоджені, за висловом мистецтвознавця О. Салтикова, такі компоненти: призначення, конструкція, форма, матеріал, колір, прикраси [2]. Полтавське різьблення розвивалося шляхом оптимального використання природніх властивостей матеріалу, втілення у ньому образної напруги. Для різьбярів не байдуже і саме ставлення митця до породи дерева. Вони цінують матеріал, який дозволяє легко здійснювати обробку волокон, зручний для виконання розмаїтих орнаментальних частин, а також відзначається компактною структурою.

Які породи на Полтавщині найбільше використовуються? Віддавна славиться груша-дичка і груша культурна. Вони вирізняються кольором: дичка цілком біла, а культурна має тепле загальне темне тло. З інших порід набули популярності липа, що через м'якість деревини дозволяє провадити складну технічну обробку; клен, дрібне волокно якого забезпечує можливість виконання витончених мотивів, а також твердий дуб.

Полтавське народне різьблення характеризує і використання природного кольору деревини. Майстри уникають підфарбовування. У Кременчуці, наприклад, кілька років тому почали експериментувати виготовлення виробів методом задимлення. Але здебільшого деревину залишають білою. Чиста оброблена поверхня створює гру тіней та світлих плям, підкреслює багатство монотональних рішень, розмаїття відтінків.

Полтавське різьблення початку ХХ ст. дістало згодом логічне завершення у výroбах Василя Степановича Гарбуза (1882–1972), якого чимало майстрів різця тут сьогодні називають своїм вчителем. Він — майстер перехідного типу, котрий своєю творчістю наче зв'язує повтори з пошуками, цілісно поєднує традиційне з новаторським. 1924 р. у різьбярській полтавській майстерні Укрлісгоспу при активній участі В. Гарбуза для службових приміщень Харкова (колишньої столиці УРСР) було виконано комплект різьблених меблів (столи, стільці, крісла, дивани, тумбочки) [3]. Відома в тридцяті роки артіль «Культура і спорт» об'єднала великий колектив майстрів, серед яких були Ф. Халабудний, П. Юхименко, В. Гарбуз, І. Коваль, В. Голуб. Першого з них 1939 року було прийнято до Спілки художників України.

В. Гарбуз не обмежувався різьбленням потрібних у господарстві предметів, а працював і над тематичними рельєфами, круглими скульптурами тощо. Починаючи з 1930 року, він був зайнятий на Полтавській деревообробній фабриці, де організували різьбярський цех: тут розробляв анімалістичний жанр, виготовляв красиві полички для одягу, цікаві ножі з рельєфами для різання паперу, створив чимало сюжетів на теми пушкінських казок. В. Гарбуз з Я. Халабудним брав участь у паризькій всесвітній виставці: перший представив декоративне блюдо — прості форми геометричного орнаменту із стилізованими фігурками птахів, другий виготовив скриньку, в якій використав мотив дрібних листочків, що перехрещуються.

Зберегти й утвердити здобуту в ХІХ ст. славу осередку виїмчатого різьблення судилося Кременчуку за радянського часу. У цьому неабияку роль відіграла зустріч робітника автобази Валентина Нагнибіди з Василем Гарбузом. Було це 1961 року. В. Гарбуз передав В. Нагнибіді найдорожче — свою любов до мистецтва. Він навчив його працювати по-справжньому, закликав до дальшого пошуку образності. Не пішла надаремно та наука. Вона дала відрадіні результати. Учень дуже скоро довів, що вміє мислити і реалізовувати

задуми. В. Нагнибіда виконує різні вжиткові, а також тематично-декоративні твори. Багато часу відводить виготовленню сувенірів.

Діапазон його різьбярських виробів завжди обмежений, але спосіб їх обробки не вражає сухістю повторів. Можливості трактування предмета залежать від організації площини матеріалу, від того, як чергуються з нею, як розподілені декоративні форми. В. Нагнибіда орнаментує ужиткові й тематичні твори, дошукуючись у кожному конкретному випадкові розмаїття мотивів. І завжди їх зміст реалізується в образах. У книзі відгуків про персональну виставку майстра (квітень 1972 р.) є точне цьому визначення: «Вмілі руки автора примусили дерево потепліти».

Твори В. Нагнибіди актуальні, близькі нам і зрозумілі. В експозиції персональної виставки майстра бачимо панно «Хліб наш насущний», «Ой, Дніпре мій, Дніпре широкий», декоративні «Щастя», «Кременчуку — 400 років», «На нашій землі світла влада стала», «Хліб-сіль», скриньки «Полтаві — 800 років», а також чимало прекрасних побутових зразків полтавського орнаментального стилю.

Композицію «Колос» В. Нагнибіда вирішує в плані стилізованого контура соняха. Панно «Ой, Дніпре мій, Дніпре широкий» буде на чергуванні декоративного образу Славути з рисунком орнаменту, якому підпорядковані вирізані слова. Шість декоративних плакеток до 250-річчя Г. Сковороди вирізняються орнаментом. В. Нагнибіда то використовує розетку «вічний рух», то вирізьблює восьмилистники, шести-чотириелементи, то поєднує розетку з характерною для Полтавщини горошиною. У кожній плакетці читаємо щоразу нові афоризми філософа, і залежно від їх змісту використано ті чи ті особливості декору. Так, слова: «Істина спалює і нищить усі стихії» супроводжує мотив восьмилистника, горошини і вихристої розетки. Плакетка з портретом філософа орнаментована каймою восьмилистників, розетки з горошиною тощо.

В. Нагнибіда — художник. Це характеризує його ставлення до різьблення, його розуміння законів художнього пізнання. Він працює в традиційних формах, експериментує в сувенірних виробках, захоплюється, може, на шкоду різьбі, модними тепер виробами з коренів.

Кожне мистецтво має свої засоби виразу. Дерев'яне різьблення широко використовує орнамент і це, мабуть, в першу чергу вирізняє його з-поміж інших видів ужиткової творчості. Засоби декору необмежені і невичерпні,

тому кожен майстер дбає про їх збагачення, про розмаїття відтінків, які вони дають у сукупності. Валентин Кузьмич, вивчаючи полтавську орнаментику, постійно дбає про її вплив на зміст, про форму твору.

Народне мистецтво — постійний розвиток і вдосконалення. Батько вчив сина, дід впливав на онука — так визначалися формальні ознаки великого стилю, так розумілися художні завдання, що стояли невід'ємно від утилітарних. Кожен майстер мав свого учня. Тільки тоді він вважався майстром, коли передавав свій досвід іншим. Тобто ставилися завдання спадковості школи, постійного зв'язку між поколіннями. Так було колись, так є сьогодні, тільки з тією великою різницею, що тепер народне мистецтво стало предметом опіки громадськості, а творчість народних митців здобула широке визнання.

В. Нагнибіду залучив до різьбярства В. Гарбуз. В. Нагнибіда вивчив цілу групу майстрів, серед них вже відомі — М. Зацеркляний, В. Лихвар, М. Переверзева, М. Бутенко.

Твори М. Зацеркляного (він народився у с. Бережнівці Кобеляцького району) вже можна побачити в музеях. Елементи орнаменту показав йому В. Нагнибіда. Трапилося це ніби недавно, шість років тому. Технічну обробку дерева М. Зацеркляний доводить до досконалості. Робить тарілі, ложки і баклаги. Фантазія молодого майстра відзначається конструктивною продуманістю і логічною завершеністю, його ужиткові або сувенірні твори — це зразки високої технічної якості.

М. Зацеркляний ґрунтовно вивчає рельєфне і тригранне виїмчасте різьблення. Техніка глибокого рельєфу переплітається у нього з початками об'ємної скульптури. Знайомиться з іншими видами народної творчості. Разом з В. Нагнибідою він збирає полтавські мальовані скрині з характерним розписом, робить цікаві витинанки, за основу яких бере мотиви з вишиваних рушників.

Народні майстри, яких згуртував В. Нагнибіда, працюють у сувенірному цеху Кременчуцького лісгоспзагу, очолюваного Михайлом Івановичем Криворучком. Сьогодні це чимале підприємство з перспективою подальшого розширення. Ще кілька років тому тут тільки подумували про перші сувеніри, жили турботою: де відшукати здібних людей?

Ініціативу щодо виготовлення декоративно-ужиткових речей та сувенірів з дерева у нашій республіці взяло на себе Міністерство лісового госпо-

дарства, починали із комплектування майстрів у бригади із створення сувенірних цехів. Сьогодні, через шість років, їх кількість зростає до п'ятидесяти. Вже можна говорити про налагоджену систему художнього виробництва. Сувенірні цехи розвиваються і дають дедалі ширший асортимент художньої продукції (ковганки, скриньки, настінні таріли, цукерниці, сільнички, маслянички, декоративні плакетки тощо). Управління лісних товарів регулярно скликає методичні ради, на яких обговорюються проблеми розвитку народного різьблення. З усіх областей звозять художню продукцію, якій рада дає оцінку.

Про перспективи художньої обробки дерева йшлося у минулому році на першому республіканському теоретично-практичному семінарі в Тетереві. Стояло питання, крім усього, і про залучення майстрів народної творчості до художнього виробництва. Семінар відіграв велику роль у подальшому розвитку підприємства художньої обробки дерева на Київщині, Вінниччині, Черкащині, Тернопільщині.

Полтавське дерев'яне різьблення привертає увагу любителів народної творчості, приваблює покупців у магазинах художніх виробів. З'явилися експериментальні цехи сувенірів на Полтавській фабриці художньої вишивки імені Лесі Українки, Миргородському лісгоспі. Відомо, що у Миргороді різьбярство розвинулося раніше, ніж у Кременчуці. До інтенсивного розвитку народної творчості тут спричинилася діяльність Опанаса Сластьона. Щедрим на добрі поради, майстерним різьблярем був також Я. Усик (1872–1970), автор багатьох портретів і тематичних композицій. Він дав першу науку В. Кваші, нині заслуженому майстрові народної творчості УРСР.

Єдність сюжету і декору забезпечується рівнем майстерності, вмінням видобувати з матеріалу нові, раніше не бачені якості. Чим краще знання технології і обробки, чим вищі можливості досягнення художньої виразності, тим більша ймовірність створення образу. Для В. Кваші суттєвим є співвідношення малюнка з технічною обробкою дерева, і це відчутно у речах домашнього вжитку та сюжетних творах. Наприклад, емоційність барельєфів із зображенням О. Горького, Т. Шевченка, М. Гоголя забезпечується енергійними контурами. У кожному конкретному випадку зринає прагнення автора подолати оптимальний опір матеріалу.

В. Кваша майстерно моделює елементи в барельєфі «Космос». Композиція «Хай завжди буде сонце» радує творчою фантазією і високим декора-

тивним смаком. Багатством нових геометричних мотивів вирізняються численні тарілі. В. Кваша працює багато, це засвідчують його твори на виставках та в музеях, завжди вражаючи художньо-виразною формою і мистецькою кмітливістю. Що й казати, з різьбленням майстра знайомилися вже на всесоюзних та всесвітніх виставках.

У Миргороді, в міській восьмирічній школі імені Давида Гурамішвілі, функціонує гурток юних різьбярів. Доброго вихователя в особі В. Кваші мають учні. Випускники цієї школи працюють у цеху художніх виробів Миргородського лісгоспзагу. Це справжній творчий колектив. У нього свої радощі і труднощі зростання, вболівання за художню якість виконаного. Цех називають, як і всюди, сувенірним, хоч майстрів орієнтують на створення ужиткових виробів.

Керівник миргородського цеху І. Пазинич у розквіті творчих сил. Стаж майстра налічує десятиліття різьбярської праці. Його мистецький хист, уміння переймає молодь.

У місцевому краєзнавчому музеї зберігаються чудові зразки народного різьблення. Тут, в експозиційних залах, часто і проходять науку молоді майстри. Самобутнім, перспективним вважають токаря Віктора Лазоренка. Його невелика за обсягом творчість має міцне народномистецьке підґрунтя. Вона розвивається у річищі житкових виробів.

Дерев'яна різьба на Полтавщині славна традиціями. Вона така ж цікава і своєрідна, як кераміка чи ткацтво. З народу вийшла творчість О. Якименка з Полтави, А. Сергеева з Шишаків, М. Мартиненка з Гребінки. Анімалістичні сюжети полюбляла свого часу Марина Гаврилівна Числова з Кишеньків. Ще працює в с. Жуках В. Голуб, про якого дослідник В. Лапа наприкінці 1930-х рр. писав, що у нього є улюблені тематичні праці, а у виробництві декоративних коряків він не має собі рівних.

На Полтавщині працює близько двохсот п'ятдесяти майстрів народної творчості і близько трьохсот самодіяльних художників. При палацах і будинках культури діє 14 гуртків та студій образотворчого та декоративно-житкового мистецтва, де в середньому навчається близько 200 чоловік. 1972 р. проведено 679 місцевих і 2 обласні виставки, на яких експонувалось 16767 творів. Це засвідчує розмах народної творчості, яка все більше зростає й розвивається і несе людям кращі досягнення майстрів, їхня праця викликає повагу і любов. У ній злилися воедино людська майстерність і краса життя.

1. *Лапа В.* Полтавські різьбярі Яків Халабудний, Василь Гарбуз. — К., 1937. — С. 54.
2. *Салтыков А.* Самое близкое искусство. — М., 1969. — С. 94.
3. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. — Львів, 1969. — С.177.

СВІТ КАТЕРИНИ БіЛОКУР

У співавторстві з Ніною Розсошинською

Щоразу з почуттям подиву, з безмежною любов'ю і вдячністю, немовби вперше ми відкриваємо для себе поетичний світ видатної української художниці Катерини Білокур (1990–1961). Ніби очищуємося перед святилищем її унікального Таланту, що на широкому лані української культури розцвів неждано і полонив маєвом щирих барв. Її світ, витканий чарівними фарбами, дивовижно чистий, добрий навчає нас завжди зберігати внутрішню злагоду, чистоту, бути ближчими до природи, сприймати її неповторне розмаїття, аби відкрити для себе раптом таїну екзистенції безперервного її руху. Найперша сутність її малярства — то наука моральна, в ньому очищувальний дух і сила наставлення на творення добра. З цих уроків моральності ми опромінюємося Любов'ю, відтак знову і знову прикипаємо поглядом до її неповторних полотен, аби мовити: «Як це прекрасно!» Малярство Катерини Білокур — з пристрасної, всепоглинаючої, закоханості у безкінечно збавливий, мінливий світ мистецтва. До нього вона йшла впродовж усього життя й іншої долі для себе не бажала. Нелегка то була стежа, зрештою, споріднена з долями інших селянських самоуків, що теж мріяли й мали віру в серці... Їй судилося, попри кричущі умовини убогого селянського побуту, стати справжнім мистцем, ствердити своє призначення в ім'я світлого, гармонійного. Зболіла думка: «Я буду художником!» ствердною нотою звучала в її зворушливо-тремтливих од горя листах, вона вела її свічкою надії крізь терни, сльози, заборони, прокльони, крізь стіну недоброзичливості, до вершин справжнього поетичного художнього таланту. Визнання її мистецтва, розуміння непересічного обдарування художниці прийшло із запізненням, прийшло наприкінці її нелегкого страдницького життя. Воно з'явилося з листами прихильників її малярства, у офіційних реляціях, признанням її та-

Вперше: Світ Катерини Білокур: Каталог творів колекції Державного музею українського народного декоративного мистецтва. — Київ, 2000.

ланту — Народної художниці України і принесло полегшення стражденній душі, стало чинником моральної винагороди за довгі роки наполегливої праці, й спалахнуло осяянням дива, магією фарб на полотні. Картини художниці звучать урочисто, як органна музика, в них знаходимо відсвіт глибоких емоцій, думок, світлих почуттів і ясних настроїв, в них просвітлена зачарована квітами душа.

Зустріч з малярством Катерини Білокур — то щастя! Кожного разу ця зустріч є неповторною, чарівною, наче промінь світла в негоду. Ми дивимося на її картини і щоразу виповнюємося новими почуттями, відкриваємо для себе океан пантеїстичних величних співзвуч, милуючись мерехтливими переливами кольорів, розкошуючи від їх повноз'явленого яріння. Село Богданівка за 150 кілометрів на схід від Києва. Тут майбутня художниця побачила світ, тут самоосвітою оволоділа грамотою, тут вчилася у книжок і природи «святому малярству», тут прожила усе життя. У цьому благословенному краї спізнала вона і горе, і сяючі вершини радості творення, щасливо сміялася, співала близькі її серцю пісні, ткала полотно, вишивала, саджала рослини і квіти, полола, святкувала Різдво, Великдень, Трійцю, захоплено подивляла взори вишивок, плахт, запасок, килимів. Мисткиня обожнювала природу рідної землі.

З листа Катерини Білокур: «А на дворі уже весна! Який це чудовий час! Ой, як же я її й люблю. Ще вона не зелена, ще ж вона не зелена, а скільки чує серце і бачить око чарівних її шумів і в подиху південного вітру, і льоті гусей і журавлів, і щебетанні веселою зайворошка!» (*Катерина Білокур. Я буду художником: Документальна оповідь у листах художниці. К., 1995. с. 127–128; у цитатах збережена орфографія К. Білокур*). Та найбільше її витончену мрійливо чутливу натуру зачарували живі квіти (а взимку світлицю вистеляла засушеними пахучими зелями). Раділа їм нестримно, розмовляючи з ними, карі очі художниці спалахували, випромінюючи щастя, щедрість душі, сердечну наставленість. Це відчуття аури квітів вона вихлюпувала на полотно. «Я й сама як почну малювати яку картину квітів, й думаю: оце як оцю закінчу, тоді вже буду малювати що-небудь із життя людського. Але ж поки закінчу, то в голові заснується цілий ряд картин та одна від другої чудовіші, та одна від другої красивіші — та все ж і квіти... То я все на світі забуду та й знову малюю квіти...» (*Катерина Білокур. Я буду художником... с. 79*).

Часом свої картини художниця малювала протягом кількох років, малювала тільки живу квітку, виписуючи кожну прожилку, кожен листочок, кожну пелюсточку. З реальності буття витворювала картини — букети, яких ніколи не можна побачити в природі одночасно — квіти весни, літа, осені, об'єднані фантазією художниці у величний гімн природі, рідній землі (іноді ставила підпис «Малювала з натури Катря Білокур»). У Катерини Білокур та любов од серця, вона з'явилася з першими словами і першими піснями. Малювала з радістю, іншого не відаючи, бо з квітами уподобила просторові комбінації з фруктів, овочів — чим земля наша багата і славна.

У хаті Білокур, типовій українській козацькій оселі, з білими стінами під стріхою, крізь десятиліття чується рахманний запах квітів, засушених трав, лугового розмаїтого зела. Здається: одчиняться двері і до світлиці увійде Вона — з густими темними косами, у білій хустині, вишиванці, повернеться до вас, усміх торкне її уста і злетить гостинне: «Ласкаво прошу до хати». Однак, до своєї робітни вона не запрошувала — мали право увійти лише обрані, з ким щиро дружила, кому довіряла, показувала свої картини.

Виростала в бідній селянській родині, де ледь зводили кінці з кінцями. Тож її мрії про професійне навчання назавжди лишилися маренням, заповітним бажанням, злітали тужливими рядками у листах до близьких їй людей. Ці жагучі бажання виснажували її ніжну вразливу натуру, сповнювали і без цього безрадісне життя гіркотинням страждань. Малювала на полотні в скупі хвилини щастя, криючись, потайки, зносячи докори у неробстві, лінивстві, у марноті малярських занять, тож малювала від глибокої моральної потреби, інакше не могла.

В автобіографії художниця ділилася сокровенними спогадами: «В будні мені малювати заборонялось, а лише в неділю, після обіду, як уже все впраю, тоді, мов, хоч іди до дівчат гуляти, хоч читай, хоч головою своєю неспокійною об пень бийся...» (*Катерина Білокур. Я буду художником...* с. 189). Як було знайти вільну годину у цій веремії селянських буднів і як вийти на свято малювання, — важко уявити. Але ще важче розуміти що насправді того вільного часу було дуже мало — племінчик свічки.

Досконало вивчаючи природу, Катерина Білокур у маленькій квіточці пізнавала подих сутності і сущого. У Богданівці умістився космос її жадань, мрій. У Богданівні зачинався і в ній вивершувався той космос, саме тут вона захоплено творила свої картини, саме тут вона писала свої поетичні, про-

никливо-ліричні, настояні на солоних сльозах самотності, листи і надсилала їх до столярного граду Києва небагатьом своїм знайомим: «Ой як радісно, як є можливість кожного дня працювати: не відчувається ні старість, ні самотність, бо з-під вашого пензля кожного дня на полотні виростає щось нове, прекрасне і чудове» (Катерина Білокур: Альбом. К., 1975, с. 6). Її листи, зібрані і видрукувані в одній книзі, воістину нагадують сповідь великої мисткині. Кришталеві чисті, вони звеличують її мистецький, людський чин.

Художній доробок Катерини Білокур — то мужня хода митця від феєрично-потужних барв квіткових композицій («Квіти за тином», 1935; «Польові квіти», 1941) до глибоких філософських полотен («Цар-кокос», 1949, варіант); «Декоративні квіти», 1945; «Буйна», 1944–1947; «Колгоспне поле», 1948–1949) та прекрасних професійних натюрмортів, акварелей, портретів.

Мальовнича манера Білокур сформувалася одразу, майже незмінною залишалася у всі її творчі роки. Пензлики — саморобні, «котячі», фарб часто-густо не вистачало і тоді шукала органічні замітники. Мазочок делікатний, рівний, деталі виписані тонесеньким пензликом, живописний шар прозорий, кольори від лесирувань ніби світяться. Суголосся барв на її палітрі нагадувало строкатий зелений або синій килим, на якому виділяються голівоньки квітів з яскравими соковитими і світлими листочками, що нанизані один біля одного наче коралі — не якісь там вазонно доглянуті, випещені улюбленіші долі, а зрослі на благодатній українській землі — польові, лугові квіти і трави, а поряд випестовані руками людини — півонії, мальви, лілії з вологими ніби від роси пелюстками. Ондечки вони розкидалися за тином і один за одним погналися догори, мов зібрані до купи велінням однієї чарівної руки, єдиним бажанням безтурботної людини, схильної до безупинного розкошування «коштовностями» землі. Тутоньки вони тягнуться перед нами радісно зачудованим поглядом у усій своїй нерукотворній красі, пливають у прозорому повітрі, сповнені пахоців і сили зростання, глибини соковитого тону і усмішки напівтону; царює в цьому едемі пишноти і повноти життя, володарює, створюючи гармонійний лад, де є місцинка кожній квітці, усякій травинці, найменшому зеленому листочку, і де усе згадане, однакове, рівне, злагоджене складає живе тремтливое буття природи. Композиція так і називається «Квіти за тином», 1935 р. — із довоєнного доробку художниці. (Ще один удар долі! — майже усі картини цього періоду загинули, у згарищі війни на виставці мисткині в Полтаві).

У роки окупації майже не працювала. Твори післявоєнних років — то вершина художньої майстерності художниці. Однією з найяскравіших і найвідоміших за своєю естетичною і емоційною силою впливу на глядача є картина «Цар-кокос», 1949. Все в композиції картини підпорядковане розкриттю ідеї твору — життєдайній силі хліба, колосу. Центр композиції — три скромні колосочки, які Катерина Білокур обрамила буянням квітів, зібраних у чарівливий вінок. Назва твору образно підкреслює важливість праці хлібороба і найвагоміший здобуток його праці — хліб. Твір розкриває і характер автора — її глибоку народність, любов до рідної землі і пошану до праці людини. Тему хліба, колоса художниця продовжила в натюрмортах.

Малярство Катерини Білокур в науці має визначення як «жанр квітів». Поряд з композиціями квітів, з'являються один за одним натюрморти. В них знаходимо порядок, симетрію, ритми форм і об'ємів, ліній вертикальних і горизонтальних, напівкола, овали, циліндри — свідчення про сувору формальну дисципліну, поєднану при цьому з ладом, співзвуччя барв, коли холодні (як у натюрморті «Сніданок», 1950 р.) тони створюють кольоровий спокій, затишок, і з волі автора ставляться у суголосну форму довірливого консонансного єднання один з одним.

Прості невибагливі об'єкти немудрої селянської кулінарії видаються майже таємничими, виокремлені світлом з п'їтми затемненого тла. У такий спосіб вони створювали затишний образ дисципліни і логіки, що були спричинені суворим сенсом буденного богданівського життя. У згаданому натюрморті панує, володарює майже фізично коло пахучого житнього хліба немовби вітрильник на синьому просторі згорнутої в драперію скатертини на краю стола; такого смачного хліба ви, здається, ще не куштували. Тут, у цьому визначенні присутне усе: пієтизм, шанобливість. Буханець хліба, здається, тільки-но вийняли з гарячої печі, ще жевріють у ньому вуглики, відрізали скибку, поклали на дощатий стіл поряд з мискою картоплі, редискою, огірками. Він виконує сольну роль, ніби висловлює власне розуміння гідності і пошанування, святості до нього. А поруч розмальований квітковим візерунком глек — своєрідна композиційна рівновага до форми хліба.

Букет півоній в глибині простору, на зрізі густих тіней як додаток до важеної і згармонійованої пари об'єктів. У композиції художниця виявляє власне шанобливе ставлення до дисципліни у живопису, надаючи передньому плану, краєчку стола, своє, сповнене святості, гордовите відчуття непохитних

витоків згоди і ладу. Усе тут на місці, припасоване одне з одним в угідливій формі присутності і наповненості. В центрі, на перехресті діагоналей — глиняна миска з вареною, соковитою, білою від солі картоплею. От де зачин бенкету, де сфокусований ряд рефлексій, де магнітизує напруга емоцій художниці, де сконцентрована увага, замилувана тріумфом розмаїття білого і теракотового кольорів. Тут усе на передньому плані, усе примудряється просто сховатися перед статикою уваги, аби згодом «зійти зі сцени», поступитися місцем новому об'єкту.

Композицією «Сніданок» і подібними до неї живописними роботами («В Шрамківському районі на черкаській землі», 1955–1956; «Квіти і овочі», 1959; «Натюрморт з колосками і глечиком», 1958–1959) Катерина Білокур упевнено входить у мистецький простір України, з своїм власним красивим селянським ладом, залишаючи позаду місяці і роки душевних мук, наруги, злиднів. Вона твердо обирає свій єдино можливий шлях, сповнений могутньої життєстверджуючої сили, що струмує з найтонших перетинок серця — усе то від рідної землі...

Відчитаймо трепетно, як молитву, тексти її хвилюючих листів:

«...будуть чудові тихі вечори, як місяць уповні, як сонечко тільки зайшло, а тут уже і місяць сходить великий, золотистий, — ви посадите на веранді або на її східцях і будете милуватися тим чудовим вечором і згадаєте і мене: це ж Катерина Білокур любить такі вечори» (*Катерина Білокур. Я буду художником...* с. 130).

Чи не правда, ці слова бринять ніби мелодії?!

Український живопис, малярство інших народів прихильно ставилися до об'єктів сільської праці. Добре скомпонований натюрморт поетично веде оповідь про фрукти і овочі, обдаровані магією особистісного авторського сприйняття і убоління. Натюрморт у ХХ ст. стає улюбленим жанром мистецтва.

У творчості Катерини Білокур багато робіт із зображенням яблук, помідорів, кавунів, винограду, моркви, цибулі, слив, груш, часнику, буряків і т. ін. У композиціях багатьох натюрмортів відчувається замилування світом таким, яким він є, а водночас ми бачимо красу внутрішнього ладу, яка вихлюпує рефlekсами, виявляючи сутність мистецької образності; її світ безмірно прегарний, радісний, простий і величний; це світ, ніби витканий осяйними потоками любові і добра. У натюрмортах царює вишуканість колориту.

Серед натюрмортів звертає увагу «Привіт урожаю», 1946, названий у стилі минулої доби. Та позитивно стверджувана ідея твору не виявляє і зернятка неправди. У ньому все щире, непідробне. Адже правда, що селянинові осінь несе «привіт урожаю». Категорія правди органічно вилетена в естетичну систему Катерини Білокур, дистанційовану від офіційних настанов.

Натюрморти художниці мають знаковий характер, вони метафоричні, несуть енергію високих ідей, світла, яким у природі повідомляється про народження дня — досвітку. Під цим кутом зору по-новому сприймаються осінні плоди землі у ранній роботі «Кавун, морква, квіти», 1951. На рівні кольорів — звучання різних відтінків червоного, рожевого, у зрізі форми — об'ємність, соковитість кожного об'єкту, у ритмі композиції — порядок у розташуванні об'єктів. Створено поетичний образ, який підкуповує щирістю зображення.

Де володарює хліб — там панує життя! Могутньо виражений культ землі і хліба спостерігаємо в багатьох роботах. Вбачаються особливості української ментальності.

«Натюрморт» намальований мисткинею у передостанній рік життя, також звернений до теми величі хліборобської праці, він воскрешає, встановлює ту радісну мить повносілого буття, що перетворює зміну сприйняття у найвищу категорію циклічного вічного існування землі, природи, життя. Цей натюрморт — знак родючості землі. Напруга композиції скерована до центру, розхлюпуючись у своєму русі потоками світла, барв, що облямовують фрукти, соковиті і духмяні.

Хліб величезний, ще теплий, випечений з житнього борошна в селянській печі, панує в натюрморті, надаючи важливого відтінку родючості, життєздатності. Він стверджує кругообіг життєвого циклу, надає композиції відтінку урочистості, набуває специфічних, властивих його ідеї ознак і в таких випадках він виростає до ролі символу. В цьому сенсі малярство Катерини Білокур метафоричне.

«Натюрморт», 1960 — остання робота художниці, вона знаходиться в Яготинській музейній колекції.

Простота натюрмортів Катерини Білокур оманлива. Щоб сприйняти їх силу, глядачеві слід пройти крізь високу інтелектуально-емоційну напругу. Картини художниці — це модель, в якій відобразився поетичний енергетизм автора, де світ сприйнято духовним розумом.

Наприкінці 1950-х років художниця з захопленням почала вивчати графіку. Аквапельні роботи, створені в цей час, «Напровесні», 1958, «Осінь», 1960 та інші вражають емоційною виразністю. Вона називала ці роботи не пейзажі, а «краєвиди», віддаючи перевагу українському давньому слову. В доробку Катерини Білокур були портрети, саме з портретів і почалося її захоплення малюванням. В колекції музею знаходиться два автопортрети олівцем: один — 50-го року, інший — намальовано через 7 літ. Спосіб їх виконання емоційно-реалістичний; сила ґрунтується на чіткій графічній лінії і формі, що сприяє народженню цілісного образу.

Запечатленою постає перед нами Катерина Білокур — це вічна зажура української селянки, знову — символ! В останньому, 1961 року, листі вона оповідає про свої торттури. «І тепер я не маю уже два роки, бо дуже хвора моя мати. От як весна настає, то в селі без города не можна..., а прийде осінь-зима, то і за пензлі не берусь, а ото тільки мого й діла, що дрова рубать, торф ношу, попіл виношу, піч топлю, біля старої хворої баби ходжу, то подаю їй, то після єї прибираю, ганчірки перу та на свої рученьки дивлюсь, та приказую, та плачу: “Ой, рученькі мої золоті, дорогі, та яку б ви красу створили, та скільки ви б чарівних картин створили...”» (*Катерина Білокур*. Я буду художником... с. 365–366).

Яку ж силу треба було мати, щоб зібрати воедино усю міць пошматованої душі («Хіба я... художник? Я — попелюшка!», — бринить слізьми, риданням у листі 1960 р.), — щоб усю невитрачену, нерозплескану любов і ніжність розчинити у струменючих барвах і створити пісню пісень на славу рідної землі, природи!

Проте, були, звичайно, у житті художниці радісні дні, але не часто. Їздила до Києва, до Москви, годинами простоювала перед картинами в музеях, зачитувалася поезіями улюбленого Тараса Шевченка («Ніщо не вразило мене так, як «Кобзар»!). Були поодинокі зустрічі з цікавими людьми, їх моральна підтримка для мисткині багато важила.

Вклонімося перед величчю самобутнього ТАЛАНТУ української художниці з села Богданівки. Долучімося до огрому числа шанувальників її своєрідної творчості; зробімо усе, аби стверджувалися моральні засади Майстрині. Її творчість сьогодні поціновується в Україні з невідомою шанобою і любов'ю. Щорічно в залах Державного музею українського народного декоративного мистецтва вручають Премію імені Катерини Білокур.

Воістину спадок художниці ваговито входить в скарбницю української культури. Твори Катерини Білокур високо етичні, вони сповнені доброти і любові до людей. Вони конче потрібні нам сьогодні! Завтра потрібні будуть також, тому що художниця зі своїми картинами — то є наше національне надбання.

Байдуже, до якого виду творчості — професійного чи народного — долучають мистецтвознавці малярство Катерини Білокур. Адже жодні типологічні обмеження не в змозі визначити міру її правдивого натхнення і творчої досконалості. Перед нами Майстер найвищого ґатунку. Мисткиня зросла на місцевих традиціях, глибоко закорінених в українське народне малярство. Мистецтво Катерини Білокур гуманне, звернене до нас усіх; воно створює ауру пошани до людських духовних цінностей. Власним високим буттям, етосом полотен, без нарацій і дидактичних апеляцій, воно проголошує засади моральної чистоти і гідності, а також любові і добра, достойного ставлення до життя.

...Катерина Білокур стає з роками дорожчою, ріднішою, ближчою... Нам без неї уже не можна, нам вона потрібна, бо ми вчимося у неї багатьом речам — і любити землю, і шанувати самих себе, вчимося любити свою Україну!

З ВЕЛИКОГО ТВОРЧОГО РОДУ: Портрет Анастасії Рак

Де, окрім України, могло зродитися й розцвісти барвами диво з див на ім'я Анастасія Рак? В якій країні, окрім України, стрій творчого мислення виявляв тяглість селянина до краси, гармонії, устійнював, звищував уявлення селянина про красу рідної землі, неба, будив у ньому ясні почуття й світлі мрії?!

В Україні малювали, різьбили, ткали, вишивали з давніх-давен. Україна зроджена з краси і краса — її сутність, в Україні тяглість до мистецтва є вроджена потреба життя. У красі жити-шити — це Анастасія Рак та її унікальні мальовидла на склі — то знак її емоційного стану та дзеркало осяяної сонцем барви душі, для якої святом є мить дотику пензля до фарби... А коли торкнулася рука з пензлем скла, де в часі має розгорнутися дійство, коли ця рука зробила на склі перший контур, потім другий, тоді Анастасія Рак відчуває: її проймає світло, спалахує її серце, осяває воно, немовби промінь зігріває її зсередини, а тоді душа вже співає — барвами виповнюється поверхня скла.

Вона малює, а перед її очима розгорається світ величний у споминах-часах, які уже не повернуться, й той світ крутиться довкола її рідного села, хати, обійстя з конем Майором, коровою, качками, гусами, курами, завітченою хатою, образами, мисниками на стінах, дівчатами в народних святкових строях, парубками в козачому обладунку, церквою із золотими банями, городом із квітами, садком, ставком, луками, оленями, кошиками з писанками, колядниками зі звіздою, святими, янголами, Божою матінкою й святим Йосифом, чумаками з мажами, мамою, бабусею під берізкою, розписаною піччю, Трохимом Родіоновичем Діхтярем — батьком у драгунському мундирі, що верхи з шаблею й списом летить на гнідому, на війноньку орлем летить, із заручинами, нареченою, весіллям, де повна хата гостей, де хата вис-

Вперше: Народне мистецтво. — Київ, 2006. — Вип. 1/2.

телена ряднами, килимами й рушниками, де вазони з квітами — як обереги, для добра і світлої душі, й те рідне київсько-полтавське село просилося до фарби, а з ним — й та хата Діхтярів, де чумакували-козакували чоловіки, а жінки народжували дітей, ткали, варили, вишивали, писанкували, а дівчата милувалися мальвами, крученими паничами, чорнобривцями, гонили до ставка гусей, а вечорами під зорями співали пісень і чекали повернення з війноньки козака, — в тій хаті Діхтярів з давньої прадавньої давнини жилося по-козачому привільно з церквою в серці й церквою на горі в центрі села, де ходили молитися у найкращих, односельцями шитих барвистих строях, у кожухах взимку і вишиванках влітку, в тому козачому селі повітря було солодке і сонце солодке, і земля теж солодка була, як мед. У цій хаті киця ходила павою, і в цій хаті жили царівна з царевичем, в цій хаті мали народитися її найдорожчі птахи-діти, в цій хаті співали «Ой, на горі два дубки...» або про чайку при дорозі, або про батька Нечая, в цій хаті ткали полтавські килими з ружами, в цій хаті якогось там року щасливого дня Анастасія Рак-Діхтяр купила фарби, пензля і папір і зрозуміла в цю священну для неї мить Анастасія Рак, що з цієї миті вона вже не та, якою була перед тим, що той світ, мальований нею світ, є світлом її серця, збентеженої годинами творіння душі, з тієї миті, коли пензлі торкалися фарби, почувала себе щасливою, ба, найщасливішою жінкою, бо намалювала Матір Божу з дитятком на руці, яка благословляла людство, була для неї самої доброю заступницею й захисницею, була розрадою й утіхою. Матір Божа випромінювала милість і ласку, вона дивилася з лагідністю зволоженими очима і була в її погляді безкінечна любов до людей, була затаєна сила такого добра, яке несло людям переконання й віру, звищувало їх у цих почуттях і давало снагу для творення. Тримала дитятко на руці з материнською ніжністю, благословляючи його для ствердження Віри.

Образи таким робом намальовані були для Анастасії Рак осяяним життям, де було місце для янголів і святого Миколи Богоугодника, і святої Варвари, і святих Петра і Павла, для святої Церкви, що випромінювала світло і в кожній композиції займала домінантне місце, а ружі, мальви перед нею ставали символами, робилися в очах дитини, дівочих очах великими немовби дерева, і ті самі квіти перед церквою в царстві казкового життя, у сіянні церкви були величними в лоні природи! Мати з дитиною заворожено зупинилися перед величчю цвітів, таких величних у своїй досконалості, що людина

стояла перед нею в захваті і людина була, як квітка. Що людина, що квітка, що церква — одне сяяння, світло з небес і в серці, і в природі те серце Добра, Віри, Любові.

Як була Церква символом Дому Божого, так і священик — слуга його, нагадував, стоячи перед церквою в золотих ризах, святого Миколая, нашого українського Миколая. А довкола Миколая-священика стояли колядники гуртом — малеча і дорослі, дівчата і жінки: хто з кошиком, санчатами, скрипкою, із зіркою — усі перед різдвяним храмом; а той різдвяний храм — у бунні квітів, дерев з листям, але і снігу з ялинками доволі. Янгол із людьми в різдвяну ніч ділить навпіл свято; той янгол більший од церкви, а хатинка менша од людей. Для Анастасії Рак не властиві маленькі виміри, бо пропорцію і гармонію вона творить племінням таланту, радістю збентежених мрій, і в такому разі квітка стає більшою од жінки, а хатина вгорі нагадує іграшкову хатку, нагадує кожному про тепло родинного вогню й близькості людей.

Усе, що маємо перед своїм зором, є покликане до життя, є означене поетичним рядом символів, метафор, алегорій, пісенною ритмікою, яка вчувається у просторі цілого і в площинах, що ділять світ великого дійства природи, бо людина у ній — теж її частка. А у великому найвищому вимірі гармонійної цілості на кожному образі, у кожній композиції постає цілість ладу України, одухотвореної як щирістю народної пісні, так і щирістю народного мислення й способом рукотворіння Анастасії Рак.

Маємо в картинах майстрині опоетизований досвід народних традицій, мудрість полтавських прадідів, які стверджували поетику свого буття. Анастасія Рак з дитинства жила у світі *«України блакитних днів мого дитинства»*, майже за поетикою її талановитого земляка Олекси Грищенка з його славетним дідом-чумаком, дідом-козаком, казковими садами вишень, груш і ріками, де водилося повно риби, і пасіками, де устійнювався солодкий мед.

Маємо в картинах майстрині опоетизовану мрію-пісню, маємо легенду про міфологізовану давнину, яка звищує наше сучасне буття. Бо навіщо нам пісня і для чого казка про злого змія й доброго Кожум'яку? Для чого на горбочку, в центрі села ставлять добрі теслі, мулярі церкву?.. Без цієї пісні, казки, опоетизованої пісні, без ліричних картин Анастасії Рак ми б могли виглядати спустошено.

Маємо в картинах майстрині сюжети, дорогі нам із дитинства. Бо з них кожен входив у життя й виростав. І *«Козаки Мамаї»*, й *«Берегиня»*, й

«Козак із дівчиною», й «Вазон», «Сніг пшениці» — усі ці поняття, що отримали в цих картинах виразний для майстрині почерк, набували нового образного тлумачення. Отже, казка про доброго Кожум'яку і злого змія, зроджена в народі з сивої давнини, трансформована у різних відтінках часового простору в легенди про добру панночку і лихого лісовика, захисника-змієборця і нападника-змія, у сутності біле-чорне — ця, до приміру, казка унаявлювала вселенський світ образів, аналогічних за змістом амбівалентного буття, — де були і Котигорошок, і баба Яга, і Івасик-Телесик, і водяник, і домовик, і відьма, і вовкулака, — у цьому велетенському космосі народної уяви Анастасія Рак почувала себе добре, їй було затишно в цьому домі народної щедрої фантазії, як у власній причепуреній зелами і килимами з образами хаті, і цей космос вона збагачувала мальовидами на склі, цей космос вона побачила і пронесла в своєму серці, як любов до сина і доньки.

Анастасія Рак відчуває себе щасливою, малюючи на склі розмаїті візії народного опоетизованого життя.

Гадаємо: численні буковинські, карпатські ікони на склі, народні картини на склі теж мали своїх щасливих творців, обласканих щедротами багатой душі. В іншому кінці України, в одному з сіл Львівщини подібні картини створює Іван Сколоздра, неперевершений майстер численних народних сюжетів і мотивів теж у серці проносить почуття щастя, бо знає, що малювати на склі мусить. Анастасія Рак за багатством насичених кольорів — відкритих, як барви квітів на городі, змістовим наповненням образів є йому як рідна сестра. А поруч із нею стоять інші українські народні майстри — талановиті, мудрі, з ясними очима, доброю усмішкою, лагідним поглядом — усі вони є велика родина творчого наповненого багатого уявою життя, усі вони — з нашого великого творчого роду.

ЗМІСТ

<i>Віктор СИДОРЕНКО</i> . Перетин знаку	5
---	---

Розділ перший ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА

Український авангард	9
Українсько-польські мистецькі взаємини в контексті художнього життя Києва (кінець ХІХ — початок ХХ століття)	69
Авансцена українського модерного мистецтва	88
Апіїв шлях українського мистецтва, або Цензура пряма і перевтілена	93
Штрихи до портрету майстра: Михайло Бойчук	103
Монументальне мистецтво Галичини в історико-культурному контексті України та Європи	111
Богдан Лепкий і поступ національної мистецької школи	118
Художники закарпатської малярської школи	127
Сучасна мистецтвознавча наука: Стратегія і тактика розвитку	145
Польський художник Анджей Врублевський	153

Розділ другий ПОСТАТІ: МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ

Совість мистецької епохи України: Тетяна Яблонська	161
Натхненний красою: Михайло Романишин	165
Романтизм Андрія Чебикіна	169

Невичерпна енергія Сидоренкового малярства	177
Нові напрямки таланту: Володимир Чепелик	187
Символи творчої віри: Олекса Захарчук	193
Золтан Мічка: Палітра землі предків	200
Віталій Ханко — дослідник українського мистецтва	204
Українська перспектива ретроспективи Бабака	208
Колоризм Іви Павельчук	212
Душа і форма: Ака Перейма	217
Демцю — завжди Демцю: Carpe diem	222
Малярство жесту в Одесі: Про Сергія Савченка	230

Розділ третій НАРОДНА ТВОРЧИСТЬ

Сучасна полтавська народна різьба	237
Світ Катерини Білокур	245
З великого творчого роду: Портрет Анастасії Рак	254

Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Наукове видання

Олександр Касьянович ФЕДУРУК

ПЕРЕТИН ЗНАКУ

Вибрані мистецтвознавчі статті
У ТРЬОХ КНИГАХ

КНИГА ПЕРША

Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість

ISBN 966-8613-25-2

Відповідальний за випуск — *О. В. Сіткарьова*

Літературні редактори, коректура — *С. В. Сімакова, Д. В. Тимофієнко*

Оригінал-макет, обкладинка, препринт — *О. С. Червінський*

Здано у виробництво 20.11.2006. Підписано до друку 10.12.2006.

Формат 60 x 84 1/16. Папір типогр. Спосіб друку офс. Гарнітура «Мысль».

Ум. др. арк. 13,3. Обл.-вид. арк. 16,25. Наклад 300 прим. Вид. № 26. Зам. № 7- .

Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України
01133, Київ, вул. Щорса, 18-а, тел. (044) 529-2051, 529-4677
Свідоцтво ДК № 1186 від 29.12.2002

ТОВ «Видавничий дім А+С»
04071, Київ, вул. Лук'янівська, 63, оф. 97, тел. (044) 496-9824
Свідоцтво ДК № 2270 від 25.08.2005

Видруковано у ТОВ Друкарні «Бізнесполіграф»
02094, Київ, вул. Віскозна, 8, тел. (044) 503-0046