

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 ФЕДУРУК

ПЕРЕТИН ЗНАКУ

Вибрані мистецтвознавчі статті

У ТРЬОХ КНИГАХ

Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Олександр ФЕДОРУК

ПЕРЕТИН ЗНАКУ

Вибрані мистецтвознавчі статті

КНИГА ТРЕТЯ

Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва.
Постаті. Народна творчість. Рецензії

Київ — 2008

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: ІНТЕРТЕХНОЛОГІЯ, 2008. — Кн. 3: Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Рецензії. — 416 с.: іл.

ISBN 978-966-96714-9-3

ББК 85я5

Третя 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 культурології, історії та теорії мистецтв, постатям видатних українських мистців, аспектам розвитку народної творчості та рецензіям на мистецтвознавчо-культурологічні видання.

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

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

ISBN 978-966-96714-9-3

© О. К. Федорук, 2008
© ІПСМ АМУ, 2008
© ІНТЕРТЕХНОЛОГІЯ, 2008

Присвячується
Олександрові (Лесеві) Григоровичу Костюку
(1933–2000),
директорові інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України, другові

ВСТУПНЕ СЛОВО

Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України репрезентує третій том вибраних мистецтвознавчих праць академіка-секретаря Відділення теорії та історії мистецтв АМУ, професора Олександра Федорука, в якому зібрано публікації про новітнє, класичне мистецтво України та інших країн, а також статті з проблем культурології та літератури.

Цією роботою Інститут продовжує серію монографій і збірників статей художніх критиків, архітектурознавців різних поколінь, напрямів, наукових шкіл й уподобань.

Інститут у планах наукової діяльності розгортає наукові ініціативи, що спрямовані на широкомасштабне висвітлення класичних сторінок українського мистецтва, а також актуальних завдань сучасної культури в усіх виявах її панорамного буття. Зорієнтованість ІПСМ АМУ на вагомий дослідження, здійснення авторських мистецьких проєктів є його історичним знаком, тому активна участь Інституту в сучасному мистецькому процесі означена такою важливою суспільною константою, як зв'язок теорії та практики, як позиція колективу у безпосередньому творенні культурних цінностей, розгортанні ініціатив, що спрямовані на дальший розвиток українського мистецтва.

Діяння людські в суспільному житті перебувають на Перетині Знаку, і в мистецькому житті, — у творенні культурно-мистецьких цінностей, на перетині історично-об'єктивних зв'язків-знаків, що зумовлені законами розвитку цивілізації й культури в широкому значенні цього слова.

Знак долі в академіка Олександра Федорука пов'язаний з мистецтвом, з мистецтвознавчим фахом. Друкуючи третій том мистецтвознавчих публікацій О. Федорука, ІПСМ АМУ виходить з розуміння актуальної сутності створених автором наукових і науково-публіцистичних праць, що побачили світ у монографіях, колективних збірниках, енциклопедичних довідниках, численних журналах як в Україні, так і поза її межами. Усі вони відомі своєю новизною, перебувають на Перетині Знаку нашого автора.

Професійні уподобання Олександра Федорука — теорія й історія мистецтва, постатті видатних українських мистців, аспекти народної творчості, проблеми куль-

турології, літератури — відбиті у цьому третьому томі. Матеріали, зібрані в книзі, друкувалися у різний час у rozmaїтих виданнях і не втратили новизни.

Кожний з нас, хто перейнятий турботою про українське мистецтво, українську культуру, живе думкою про їх розвиток. Віра у це додає сил і наповнює сучасне життя позитивами. Це становить сутність історичного перетину, в якому мистецтво відіграє велику роль у вихованні людей і створенні людських ідеалів, ідеалів України.


Маю переконання, цей том праць Олександра Федорука читач зустрине прихильно, він стане в пригоді молодим дослідникам, усім, кому не байдужа доля нашої культури.

У заголовку видання фігурує поняття «Знак». Кожний крок нашого життя є знаком нашої з вами присутності у Перетині Часу! Усі ми творимо у відведений долею час, і це є знаком розвитку європейських традицій розвитку українського мистецтва, а для автора — традиції мистецтвознавчого аналізу, мистецтвознавчої культури.

Віктор СИДОРЕНКО

директор Інституту проблем сучасного мистецтва

Академії мистецтв України



розділ перший

УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

КУЛЬТУРІ ЛЕГКО ДИХАТИ ТРЕБА

Інтерв'ю з Василем Баркою (вересень 1998 р.) [1]

Знову видатному вченому-гуманістові Юрію Шевельову і видатному християнському письменникові Василю Барці у нас, у Києві, не присудили Національної премії імені Тараса Шевченка... Сумно і соромно. Обом доля розміняла дев'ятий десяток.

Автострада від Нью-Джерсі до Ґлен-Спея в зеленій «Верховині». Як у нас до Полтави: ліси, долини, села і містечка. І густа, майже весняна, злива, такий собі мініатюрний потоп, у сірих плетивах небес хтось викрутив краники, і дзюркотить вода, як з цебра.

Шлях той до Барки довгий-предовгий... епоха. І ось за крутизною повороту остання стежка-доріжка в лісі... крізь сито зливи. Як з цебра — усі цямрини небес розкриті. «В затінку серед дерев» той двоповерховий будиночок. Гупає серце від нетерпіння зустрічі. Старі дерев'яні сходи поскрипують... й ось ця кімнатка. В ній нема вільного місця — книги, папери, теки, рукописи, ручки. Він на простому ліжку, застеленому по-спартанському скромним коциком (таке пуритансько-аскетичне помешкання, пригадую, було в Нью-Джерсі у Докії Гуменної) сидить-придивляється.

— А! — упізнав Мар'яна Коця, зраділо усміхнувся милим усміхом, і щілинки очей зраділо зблисли. — І не сам... З Олександром Федоруком.

Ми — у Барки вдвох: Коць і я. Через десять-п'ятнадцять хвилин в кімнатку зайде добрий сусіда і добрий скульптор Zenon Golubeц, син ушавленого колись мистецтвознавця, літератора Миколи Голубця. Й буде нас троє в кімнатці, де ні сісти, ані впасти... (дорога наша українська Америка).

Минає хвилина радісних згуків, сплесків: як там, що там, як живеться в Україні. З Баркою розмова майже протокольна — то завбачливого Коця заслуга (диктофончик з нами). Якби не добрий Мар'ян Коць, ми б уявлення не мали про високий рівень і потенціал української філантропії. «Обов'яз-

Універсум: http://www.universum.org.ua/book/2001/barka_1.html.

ково треба вам зустрітися з Баркою», — то Коцеве напутнє слово. Спартанський побут кімнатки Барки, келія монаха. А він, Барка, і є Пастирем, провідником Духу.

З ним так — ніби зналися добрі десятки літ. Простота і невимушеність, спокій, наставленість душі і очей. На мить злетіло: який же він — милосердний самаритянин, добрий. Ще відчуття — мудрість в допитливих очах (скаржиться: погано бачу). Проїшов він усе — через терни до звищення духу його шлях: ґрунтовні знання італійської, французької, німецької, російської, американської культур. Десятки опублікованих романів, есе, поезій, перекладів, у тому числі Данте, Шекспіра. З часів війни, як писав у автобіографії, возив з собою по всіх усядах Біблію в перекладі Куліша, яку подарував йому видатний художник Едвард Козак (Еко).

Писали не раз: Василь Барка — винятковий, виїмковий поет [2]. Справді це так! Колись освідчував: «Своє найвище покликання і призначення: бути голосом, що підготовляє здійснення Царства «в нас самих» — поезія виконує через свою подвижницьку відданість правді, ради якої кожна жертва — не надто велика».

Барка — з царства Духу, щедро дарованого людині. Він з ряду і роду великого — одержимий. В нинішньому році йому дев'яносто. Вершинність віку і розуму.

В. Барка: Потрібна посвята у будь-якій справі. Потрібне зречення задля чогось, що є метою. Я, скажімо, пішов працювати санітаром до шпиталю, хоч мав запрошення до Гарварду. Потрібен час для зосередження й самоаналізу. Без повної свободи письменника не буде, його не зродить суєта. Потрібен творчий подвиг. Конференції загалом мало що дають тепер. Багато галасу. Достоєвський колись ставив питання про потребу освіченості. Освіченості широко окресленої для загалу і творців. Автори повинні стояти на вершині духовності. Освіченість не в університетському дипломі, а в умінні бачити великі істини, в розумінні св. Павла — істини Божого помислу. Помимо Біблії нема дороги до творчості. Це вершина мислення.

Для творця необхідно знати життя. Колись молодий автор запитав Достоєвського:

— Що треба, аби писати добре?

— Постраждати, молодий чоловіче.

Творець повинен страждати у своїй творчості за людей. Усі хочуть

писати добре, але не кожному це вдається. Про це маємо сотні мудрих книжок, але жодна з них не може дати ясну відповідь.

З арабської притчі. До знаменитого поета прийшов початківець:

— Як писати добре?

— Піди, вивчи напам'ять тисячу арабських віршів.

Початківець вивчив. Знову приходив із запитанням і ствердженням:

— То як? Я вивчив.

— Йди додому і забудь, що вивчив.

Кожен мусить збагатитись через досвід інших, провести його через себе. Найважливіше — це любити свою працю і з таким почуттям до народу працювати в збагаченні його духовного скарбу.

Є синдром ліліпутства — це погана риса. Жив Скворода, написав твори безсмертного значення. А у XVIII ст. пани не знайшли дрібної суми, аби видати збірку творів Сквороди. Через сто років один росіянин видав Сквороду у Москві. Панство у XVIII ст. виявило ознаки ліліпутського синдрому.

Були мудрі, що підтримували Шевченка й іншим допомагали. Допомагали, скажімо, Чупринці. У 20-ті роки жили комуністи, які знали вартість української літератури і наклали головами за розвиток української культури. Українські автори повинні обмислювати широко закреслені сюжети для своїх творів. У нас усе в малих формах, бракує сил для чогось великого. В інших країнах дивують монументальні композиції в поезії, живописі, архітектурі, музиці. Гляньте на готику. Скільки грандіозних музичних творів створено у Німеччині на тему Розп'яття. В музиці шедеври Баха, Бетховена, Генделя. Чи в нас за сім років хоч одна така ораторія з'явилася? Я склав текст до такої ораторії. Він надрукований у «Лірнику» або в збірці п'єс, котрі видала Онишкевич. (Збірка поезій, 1968 — О. Ф.)

Для великовимірного твору потрібне натхнення. У нас зневажене натхнення. Головне — це праця. Маяковський написав навіть статтю, як робити вірші. А Єсенін писав натхненно. У нього вислови, що належать до вершини лірики:

Стихов моих звериную грусть

Я кормил резедой й мятой.

Або ще ось таке:

Положите меня в русской рубахе

Пред иконами умирать...

Пушкін вважав, що захоплення не може заступити натхнення. Світле натхнення дається звище... Воно — як наведення, як освітлення, як промінь з неба. Віра — ось! Я вернувся до віри Христа, і це є світло.

Запам'ятайте, найтяжче — ізоляція, і потрібен зв'язок української культури з європейською. Необхідно побороти мовний бар'єр, поставлений в часи залізної заслони. Поети повинні говорити або принаймні читати трьома мовами. Це відкрита брама до зв'язків. Переклади не передають краси форми у природній мові. Шеллі характеризував це так: розтопити залізо в горнилі, поставити туди фіалку і виїняти звідти, аби була свіжа і пахла.

Я закликаю молодь вивчати мови. Розумію також: усе вирішує обдарованість.

О. Федорук: Кінчається лінія тисячоліття — ми стаємо на порозі чогось нового, досі не знаного. Ми стаємо раціоналістами, емоції відступають. Це я відчуваю в Україні — зростання прагматизму. Може, то від минулого, стан переломовий? Кожен з них уявляє себе месією... з рідного брата шкуру здере. Йі кожен з великими «вболіваннями» за народ, за його добробут. Тішимося ілюзіями (якось воно буде, мине, обійдеться), зростає зневіра, національний гермафродитизм обростає новим корінням.

В. Барка: Тяжка стежка становлення... На ній є чимало супротивників. Хіба вони можуть впливати на настрої в українському суспільстві? В тому напрямі нам треба йти, щоби звернутися більше до духовних світів. За сімдесят років соціалізму наведено такий потоп раціоналізму зі зневагою до духовності, до традицій, слово «милосердя» було заборонене. Попробував би на зборах хтось сказати: «Я закликаю до милосердя», — прогнали б з праці. Сказали б, що дрібнобуржуазний сентименталізм. У романі «Душі едемітів» я це представив у сцені, коли чорта звільнили з партії за буржуазний ідеалізм і гуманізм. То алегорія до такої... крайньої спустошеності. Зневага всієї сердечності людської. Найцінніше в душах — це сердечність одне до одного, а її погасили, класовою боротьбою отруїли.

Так що я, як дістав ваші два листи, то був дуже утішений. Як рідко коли за час мого життя засвітилася надія.

О. Федорук: Мені симпатичні ваші розмірковування про милосердність і про те, як це поняття було більшовиками знищене. Сама суть ставлення людини до людини була попрана, і вселився поміж людей страх, підозріння і те, як ви це називаєте, — чортівський сентименталізм.

І з цього треба поволі, дуже поволі, не поспішаючи, виходити. Тому що були погублені покоління. І те, що окреслено як «національний гермафродитизм», — є теж наслідком такої вакханалії, якої світ не знав.

В. Барка: У Тичини є вірш, який означає сутність оцієї безмежної утрати: «Як страшно — людське серце до краю обідніло». Це навіть теоретично обґрунтованої протилюдності. Вона підсилена повною збіркою творів так званих класиків марксизму, ленінською збіркою творів і пізнішими теоретиками радянськими, котрі вважали: коли пробудити людські почування між людьми як спорідненими, тоді ніхто політруків не буде слухати, і марксизм нікому не буде потрібен. Через те так систематично збіднювали людське серце.

Головне було — змертвити найглибші струни на дні серця. І без звучання яких не буває лірики справжньої. Через це поезія, яка втратила звучання цих струн, настроювалася на звучання політичне. І це була основна трагедія в поезії.

О. Федорук: Суть в тому, що вселився загальний страх в суспільстві. І тим страхом були обійняті всі і внизу, і нагорі. Один другого боявся. І не могло бути лірики, бо лірика витравлювалася в ім'я певних так званих суспільних ідеалів. Ці ідеали були штучними, мертвими, їх сповідували насильно. І через це лірика Тичини 20-х рр. залишилася далеким острівцем. І тільки на початку 60-х рр. почали вертати до того берега, материка. А потім, у 70-ті знову все було притлумлено, і знову розпочалася ця сповідуваність суспільної ідеології, яка підмінила справжні поетичні почуття. Мистецтво тоді служило тільки суспільній ідеї. Але вже в 60–70-ті рр. визрівав у мистецтві внутрішній протест, зростало розуміння, що так далі не може бути. І звідси запальна мистецька культура, яка в Україні була розвинута дуже сильно, незважаючи на те, що жорстоко каралася. Але ця культура була, і в різних містах — в Києві, Одесі, Львові, Тернополі, Полтаві. Були художники, письменники, які мали свою особисту думку, що відрізнялася від нав'язаної офіційною ідеологією. Але тепер часи змінилися, хоч цей індиферентизм національний залишився і ще має життя в школах, вузах. І через те боротьба за національну ідею, за національну психологію, літературу, культуру не вщухає. Вона ведеться далі в ім'я того, щоб ця лірика, про яку ви говорите, ця мистецька культура мали вільне дихання.

В. Барка: Мені здається, що всі ті процеси відлюднення мають причину метафізичну, до якої у нас мало уваги. Згадаймо, що Ленін організував рух

войовничих безбожників, і в дійсності це було продовження тієї боротьби, що спалахнула з Люцифером і його прибічниками в одній стороні і силами небесними, вірними своєму творцеві, в другій стороні. І тоді ті відпалі духи на чолі з Люцифером переносять цю боротьбу у сферу людського життя. І Марк називав себе часом «Люцифером». Луначарський в одній з промов прилюдно сказав: «Попереду наших робітничих колон маршує Сатана». Отже, це potwierджують слова в Євангелії, коли Сатана спокушав Христа, говорячи, що світ цей — в його владі. І якщо Христос поклониться йому, то він дасть йому цей світ. Владичество Люцифера є дійсне у нашому житті. І воно склало таку сферу впливу, що суспільство було загіпнотизоване. І найхоробріші люди, генерали, прості солдати десятки разів по тім теж це відчули...

(Заходить Зенон Голубець)

Отже, встановилася над усім суспільством метафізична влада, що не піддається нашим формальним аналізам. Це влада містерійна. Вона прийшла тоді, коли більшість відмовилась від Христа і потонула у кривавому тумані братовбивчої громадянської війни супроти всієї заповітності євангельської. Звірі в одній країні рвали одні других. І то під час співу: «Долой, долой монахов, раввинов и попов, мы на небо взберемся, разгоним всех богов!» Ось вам програма на брамі соціалізму. Отже, все суспільство було пронизане невидимими магнетичними лініями цього Люциферового впливу. І увесь сталінізм і ленінізм — це людська інкарнація того, що складає зміст у царстві Люцифера. Як вчать праведники, між матеріальним світом і небесами існує колосальний простір, який умовно назвали «воздух». Не тому, що там повітря є, а просто означити порожню зону. І там влаштувалася держава Сатани. І коли євангеліст Іоанн казав, що престол Сатани у Пергамі в його час, то в наш час престол Сатани над мавзолеєм Леніна. І сталося так, що цей гіпноз доведений був до такої високої синтези, що підсилювалася, мовляв, заради цього найвищого, що відкриває браму в новий едем людський, то варто робити всі порушення моральні, усі злочини, які тільки можливі з погляду звичайного людського права, — такі переступи отримували абсолютне виправдання у найвищому ідеалі, сфальшованому по наведенню Люцифера, і тому сталася колосальна трагедія, що люди з найдобрішою душею, найкращими намірами — вони були втягнуті у цей брудний потік аморальності, помимо того, що бажання були найкращі, з вірою в ідеал, але він був підмінений, і страшне ошуканство сталося за час усієї

«будови соціалізму», і народ теж винен сам, що болвани, істукани Леніна, непримиримого ворога Божого, закляті, боговорожі, — вони по всій Україні стоять і мало хто їх рушить. Навіть Чорнобиль названий іменем боговержця. Наймогутнішу силу, яку дав нам Бог, — атомну енергію — назвали іменем найзавзятішого ворога Божого. І то не випадково, що там сталася найстрашніша аварія на світі. Згадаймо, коли римляни окупували Єрусалим, то побудували поряд з храмом, початково Соломоновим, фортецю Антонія, і звідти панували. І вони одного разу вносили ці інсигнії — держакі із знаками вінка, орла, а це було суворо заборонено в конфесії гебреїв. То вони товпами йшли проти римлян, аби видалити тих. Їх убивали мечами, списами, а вони все йшли, аби було забрано те, що їм смертельно осоружне. І римляни мусили поступитися. А у нас стоїть всюди цей болван, зловорожець, найгірший, мабуть, в історії. І ми не реагуємо. Один-два звалили і все. Кажу вам — поки буде стирчати цей кумир — доти оборони Христової не буде народові. Не заслужив!

О. Федорук: Я зворушений тим, що ви кажете. І те, що ви сповідуєте в своїх творах, і те, що ви зараз висловили, — істинне. У світі утверджуватимось через повернення Христової моралі, через відмову від того сатанинського ідолопоклонства. Молодь, наймолодше покоління вже не знає того поклоніння, воно має інші принципи. Якщо ми говоримо про ідолопоклонство, то воно стосується людей старшого покоління. Можливо, ще середнє покоління під цим враженням. Але та найновіша генерація — вона вже не знає. Я недавно йшов вулицею і чув, як дівчинка питала: «Мамо, скажи, що таке ССРСР?» Народжується щось нове. Воно ще не має сили, воно — як зелене деревце. Але воно йде вперед. І якщо говорити про літературу і мистецтво, то вони служать оцьому новому. Навіть якщо вони стоять, оці болвани, то як означення усього поганого, що було. І дуже скоро мине той час, коли поклоняться йому. І прийде інший час, і те місце буде зайняте або квітниками, або засаджене кущами, парками, але цього місця дуже скоро не буде.

В. Барка: Так, добре. Але я до цього мушу додати: один американський проповідник сказав, що віра, яка не пройшла іспиту найтруднішого, — нічого не варта. І подивіться, третина Англії спокушена. Яка велика сила спокуси, що вона відібрала у Творця третину світлих духів, обернувши на демонів. І в Апокаліпсисі сказано, що будуть найстрашніші іспити владою звіра від дракона.

Що буде звелено кожному на чоло і на руку напис звіра. Це означає: думати і діяти так, як говорить Сатана, являючись в образі звіра, — себто суспільної формації. Тобто оте молоде покоління, про яке ви сказали, підпаде під жахливий іспит спокусами, які тільки можливі на земному світі. І через те нам обов'язок святий — протиставити тій надхідній вселенській спокусі, такій реальній і абсолютно сильній, що дуже багатьох звела до демоняцтва, духовну силу. Фізична сила там не діє. Фізичною силою духовні справи не вирішуються. Отже, обов'язок поставити духовний бар'єр для тієї спокуси. Це, так би мовити, заштрик душевний від джерел святості. Зникла святість у світі. Одиниці таких, як Тереза, ще являються. Не дихаючи сяйвом святості, не можна протистояти сатанинському впливові. Самі людські істоти не спроможні встояти проти Люциферової спокуси. Вони тільки можуть протистояти, коли житимуть сяйвом від образу Христа. І ми всі, що думаємо, ніби ідем наперед, зобов'язані тепер, сьогодні, ставити огненні бар'єри проти тієї страшної катастрофи, коли, як сказано в Апокаліпсисі, майже все людство буде спокушене. І тоді забереться спершу третина, а потім половина живучих. Ми стоїмо на огненній грані. Ми не є військові люди, але ми мусимо почувати себе вояками Христовими. І наш найперший неминучий обов'язок — поставити цю духовну зброю проти тієї неймовірно могутньої навали злих духів на душі молоді. Те молоде покоління — зелене, воно не має протиставної сили в собі. А ту силу треба пробудити.

Я пропоную, щоби мою збірку «Вершник неба», яка спеціально призначена для молоді (викладений зміст Євангелії в коротких висловах з ілюстраціями з різних ділянок культури, мистецтва, літератури, філософії), надрукувати 100, 200 тисяч примірників. І вона дасть молодим душам силу протистояти.

О. Федорук: Ми живемо в перехідну добу, напередодні нового тисячоліття. І в час, коли така доба не визначена, творяться полярні речі. Одні мають позитивні, інші — негативні заряди, про які ви кажете. На жаль, оцих негацій у житті, суспільстві зараз багато, і ми у себе вдома дуже це відчуваємо. З кожним роком ці негації зростають. І наймолодше покоління справді підпадає під вогонь спокуси. Вихід неминуче буде знайдений, але треба пережити цей період диспропорції, коли відмирає, відходить одне, а яким буде друге, — ми не знаємо. І тому йде зараз надзвичайно жорстока боротьба добра і зла, правди і кривди, нема місця для дискурсу. І літературу, мисте-

цтво, усю культуру ми ставимо у те окреслення, яке називаємо духовністю, це невід'ємна частка духовності. І якщо буде сильна оця частка, боротьба буде впевненіша, тоді поступ буде кращий. Але це залежить від багатьох чинників, від освіти, релігії, від комплексу заходів, спрямованих на виховання людини.

Ще казав пан Мар'ян — треба нещадно виполювати цей лан, говорити в школах, всюди — яке це було вселенське зло.

Це була всесвітня повинь. І справді, іде замовчання. Отака собі бравада — ну, було щось, ну, був там якийсь голод, ну, вбили там кілька сотень тисяч, мільйонів чоловік. Це була повинь. Це було масове винищення людей. Це було тотальне руйнування людської свідомості, підміна одного світогляду іншим. Отим сатанинським, про який ви говорите.

З. Голубець: Так, але якби пізнали зараз той сатанинський, що був, то тепер би розуміли, який наступ на свідомість робить і хто. Але того не оцінюють, не знають.

М. Коць: Нікого не цікавить. Зрештою, хто думає про народ, хто переживає за його долю?.. Слова, одні слова. Переписані, підбілені, пофарбовані, посолоджені, накрохмалені...

З. Голубець: Але питання, чи є учителі, які можуть зашепити молодим людям ту правду?

М. Коць: Та навіть у програмах шкільних цього немає. Ще сьогодні підручники советські вживаються. І в церквах так само.

В. Барка: Знаєте, тут треба згадати, що сталося з Ассирійською столицею Ніневією. Було пророцтво Іони про кару Божу для всього міста, яке скривило свої дороги гріхами. І вони покаялися, посипали голови попелом, молилися. І пророцтво було відмінене. Іона дуже ображався, огірчив, що це пророцтво не збудеться. І він сидів під деревом у палючу годину, і був голос з неба, що спитав його, коли це дерево усохло. «Чи тобі шкода цього дерева?» Він сказав: «Дуже шкода, надзвичайно». І тоді його повчено було: «То тобі шкода одного дерева, якого ти не створив, як мені не жаліти ніневійців, де дуже, дуже багато не вміють розрізнити, де права, а де ліва рука». То думаю, що сьогодні становище таке, що, може, доконечно треба повторити покаяння ніневійців. Більш як півстоліття не було покаяння і спокути. Гріхи без спокути і плодів спокути не скреслюються. За ці півстоліття і більше хмари гріхів налягли на народне життя. Не те що не спокутуваних, а навіть

таких, що більшість не бажає спокутувати. І поки того не здійсниться — виправдання через покаяння — доти не буде добра народові. Отже, перше, що треба, — це всенародне покаяння. За весь той довгий період, коли всі грішили, без винятку, і дуже мало каюлись, і це не є просто богословська думка сама по собі, це найбільш практична реальність життя людської душі, по всій Україні.

О. Федорук: Це правда, але є реальність надзвичайно серйозна. І ця реальність така, що є дуже багато сил, які хочуть, щоб цей гріх далі тривав. Які прагнуть, аби було повернення до того, що було. Йде елементарна боротьба. Кладуться величезні гроші на те, аби було це страшне вороття. І те, про що говорив Мар'ян, виглядає ледь пригладженим, ледь вибіленим, зникають всілякі опуклості, не пишеться про голод, тюрми, про те, як знищували наше українство.

В. Барка: Такі трагічні події, як загибель понад двох мільйонів остівців, насильно вивезених до Німеччини на роботу як остарбайтери. Куди вони зникли? І тут була одна пані з редакції «Комсомольської газети» Кіра. Я її спитав: «Слухайте, а чи ви хоч раз поцікавилися, куди ті понад два мільйони нашої молоді зникли?» Відповідь була така, що вона про те ніколи не думала, і що то не має значення. Як можна тим, хто працює для молоді, так байдуже поставитися до загибелі величезного числа молодих душ? Треба сьогодні порушити цю тему, про долю остівців. Їх рвали бомбами на фабриках, де, знаєте, килими бомб падали, то все перемелювало, як у млині, землю, бараки, людей. Безліч пропало. Якби ви бачили, там православний храм був, російський, правда, — але ходили всі остівці. Якби ви бачили, якими плачами й сльозами молилися, припадаючи, ті молоді душі, приречені на смерть кожного дня. Куди вони ділися? Хто поцікавився їх долею, хто їх оплакав, хто знайшов їхні рештки? Могильна тиша, нічого. А то була майбутність України, оті молоді душі.

М. Коць: Та не тільки то. Ви подивіться — тим остівцям, що були, Німеччина виплатила, так би мовити... Забрав банк, став виплачувати, потім перестав і втік. То зумисно, аби воно не виходило наверх.

В. Барка: Я читав у пресі, що ставлять під сумнів саму національну ідею. І сказано, що «не спрацювала». А я собі думаю так. Недавно до однієї з лікарень Нью-Йорка привезли труп. Установили клінічну смерть. Нема пульсу, нема дихання. Вивезли труп у морг, і там хірург приготувався з усіма своїми

інструментами і почав різати його. І раптом труп підвівся, схопив хірурга обома руками за горло і став душити. То хірург помер від страху, а труп ожив і ще жив довго. Чи не станеться так з тією національною ідеєю, якій присудили, як мерцю, смерть? Така парадоксальна подія, яка сталася в Нью-Йоркському шпиталі?

О. Федорук: Є кілька моментів. Перший — ми маємо тільки сім років життя. І наслідки негачії настільки велетенські, що майже повна розруха. Друге. Національні гермафродити довели країну до ще більшої розрухи. Через крадіжки, святотатство, корупцію. Третє. Була думка відмовитися від національної ідеї, вона пройшла через пресу. Але ця думка відразу вмерла. І від неї відмовилися. Ідея національна живе всупереч тому, що немає українських книжок в суспільстві, що книжки й програми застарілі. Це негачії, але національна ідея все ж керує людськими почуттями.

В. Барка: Слухайте, як могла спрацювати національна ідея, коли по півроку не платять заробітку трудівникам? Дивно, під час німецької окупації — смертельного ворога народу — майже всі працювали і діставали платню. А тут, при демократії, по шість місяців не дістають заробітку на прожиток!

О. Федорук: На мій погляд, це робиться свідомо. Тими силами, які хочуть дестабілізувати ситуацію. Йде жорстока боротьба між тими силами, які за Україну і проти України. Сатанинськими. І це безкарно для них ось уже другий рік. Вигадали дуже просту річ — не давати людям платні. Коли це було раз, двічі і пройшло безкарно, то подумалося, що може бути так і далі. І так далі воно є. І так буде доти, доки всі не зрозуміють, що той, хто вигадав це, має бути покараний. А він є, можна знайти.

М. Коць: До сьогодні ще ніхто не був покараний за злочини, які діялись за Советського Союзу. Це обходять. Був Нюрнберзький процес — з німцями розправилися за їхні злочини, а тут те саме діялося, ще в більшій мірі, — і не винен зовсім ніхто. Мабуть, кожен мав там руки в цьому. Бояться. Єдині професіонали в політиці, пропаганді — то ті члени компартії, які були вишколені в школах советських, але тільки в тому, щоби вибудувати ту імперію. А ті всі люди, які мають ідеї, є аматорами. Вони вчаться. Демократія — нове слово, нове життя. Люди пробують. Це не те, на що можна сказати: так було добре, ми продовжимо це і назавтра. Це експеримент.

В. Барка: Катастрофічний спад виробництва в Україні. Яка передумова потрібна для нормального розвитку виробничих сил в суспільстві?

Американці бояться накладати великі податки, бо тоді зменшиться покупна спроможність нації. А вона сприяє нормальному розвитку продуктивних сил. Бо як продуктів не зможуть купувати, — певно, буде декаданс індустрії. Отже, дві передумови, обов'язкові для економічного процвітання, — тверда валюта і висока платня для працюючих, щоб вони могли купувати продукцію. Бо як може здійснитися національна ідея, коли основний чинник для неї — книга — задушена? І коли робітник не може купити книги, бо не має платні. Національна ідея — передусім нагодувати людей, дати їм їхній хліб. Якщо він віднятий у них, — ніякі розмови не можуть іти про національну ідею.

Отже, я думаю, що пробудження може прийти значною мірою (як це було в 20-ті роки) від літератури. А вона погашена. Яка сила була в ній, що все написане в 20-ті роки, після сталінщини ніби вийшло з могил і стало живою силою, як творчість Куліша, Хвильового і багатьох інших. Тоді за десять років змінили Хохландію на Україну. Була Україна зрусифікована згори донизу, і маса безграмотного люду. І ті комуністи — Скрипник та інші — перетворили Хохландію на європейську Україну. Від Академії наук до дитячого садка все було зукраїнізовано. І література знайшла в державі мецената. Майже все, що написали видатні письменники, в той час було видано. І який величезний успіх (від 1922 до 1930 року), яка творча снага, ентузіазм, пафос, можна сказати, екстаз письменницького труду! А як тепер дивлюся — де цей дух творчий? Що за сім років появилось значного, навіть надрукованого? Чи в шухлядах, про що відомості?

О. Федорук: Коли говорити про культурний процес в державі, — він зводиться до того, що культура втратила меценатство з боку держави. З одного боку, втратила матеріальну опіку, частина митців емігрувала на Захід. Друга частина, незважаючи на втрату меценатства, все ж таки продовжує творити. І, незважаючи на несприятливі економічні умови, культурне життя надзвичайно інтенсивне. Зберігається майже в усіх ланках — в театрі, малярстві, пластиці, музиці, поезії. Немає в літературі ще такого епічного твору. Можливо, потрібен розмах часовий. Але відчуття інтенсивності, колективної піднесеності є в інтелігенції. Маса літературних вечорів, художніх виставок, наукових конференцій. Може, забагато, але вони є. З іншого боку — спад виробництва.

Я десь перед приїздом сюди проїжджав полями. Через кілька днів мав випасти сніг, а врожай — буряки, кукурудза — були ще не зібрані. Коли б за

тих старих часів не було щось зібрано, то голова колгоспу пішов би на другий день до в'язниці. Тепер усе безкарно. Кажуть: нема палива. Брехня. Дайте людям за половину, за чверть — виберуть все.

В. Барка: Є ж влада — чи не могли б усі разом в парламенті додуматися до тієї правди, що ви сказали — дайте людям, то вичистять за два тижні?

М. Коць: Я бачив у «Крокодилі» рисунок: сидять на залізничній станції, яка має вантажні вагони, розбійники. Жують колоски, і один другому каже: «Дивись, вони не можуть розладувати за два тижні. А нам дайте тільки одну добу — ми би це відразу зробили». Але то розбишаки. Я думаю, що це планове, щоби знеохотити людей до праці, щоби всі мріяли про поворот до минулого. Бо забуваються погані речі.

О. Федорук: Частково це так. І кожен з тих, хто в парламенті, готовий один одному горло перегризти.

М. Коць: Думаю, що немалий вплив має і Західний світ, і йому також на руку, аби не було влади і продукції, щоб Україна стала ринком збуту, постачальником сировини. Ми все-таки повинні усвідомити, що ми самі, за нами ніхто не стоїть. За нами стоїть Бог, і якби ми були розумні люди, відвернули б небезпеку і стали самовистачальними. А як того не буде — не буде й пошани світу до нас.

О. Федорук: Розкажіть, яке ваше бачення літературного процесу, літератури? Як ви собі уявляєте дальший поступ літератури української, яким шляхом вона має іти?

В. Барка: Найперше — це можна виявити з моєї власної біографії. Як я вирішив, повинні бути створені в літературі монументальні речі, яких у нас бракувало. Ви подивіться — греки мали «Іліаду» й «Одіссею»... Римляни мали «Енеїду». Іспанці мали «Дон Кіхота». Французи мали поему «Пісня про Роланда». Німці мали «Пісню про Нібелунгів» і ще декілька. Англійці мали «Втрачений рай» Мільтона. Італійці мали поему Данте. Німці у Нові часи мали «Фауста» Гете, навіть поляки мали епос — «Дзяди» і «Пан Тадеуш». Ми мали «Кобзаря». Він був для нас очишувальною силою і дозволив піднятися з колін. Українська література пройде очищення і стане визначальною світовим людом. Я вірю в це, в Україні мудра начитана молодь, вона оригінально мислить новими категоріями і живе новими ідеями. В цьому світі легко дихати треба. Культурі — теж. Думаю, що це скрізь так — і в музиці, і в малярстві...

Відчуваємо: бесіда втомлює Барку. Усміхається втомлено. За вікнами ніч і дощовиння. Прощаємось, він підіймається, а потім далі сидить на своєму ліжку аскета. Пригадую незабутню Іванну Нижник-Винників [3] у «Закутку». У моєму блокноті, прощаючись, написала:

«Моліться за нас, бідних дітей України!»

Більше я її ніколи не бачив. Але часто думаю про неї, й вона — зі мною.

Ніч... темна заворожена... як з відра, не вгаває злива... блукаємо... заблудилися. Машина втискується в розмочений бетон автостради. Жартує Коць:

— Нічого, в нас усіх вистачить духу. Виберемось.

Про що б це? Але киваю головою, знаю-бо — виберемося! Треба в цьому світі легко дихати. І жити! Й раптом спалахи світла, осяяння над світом, — автострада в огнях електрики від краю до краю.

Йдемо до осяяння, до світла? З усім моїм знедоленим, втомленим, згорьованим, зневіреним, з усім моїм безконечно терплячим, лагідним, добрим людом у моїй Україні... Йдемо таки.

Київ — Глен-Спей, 1998

1. Василь Костевич Барка (16.07.1908, с. Солониця Лубенського повіту на Полтавщині — 11.04.2003, Глен-Спей поблизу Нью-Йорка, США) — український письменник і перекладач. 1943-го емігрував до Франції, згодом — до США. Серед творів: «Шляхи» (1930, збірка віршів), «Цехи» (1932, збірка віршів), «Рай» (1953, роман, виданий в Америці), «Океан» (роман), «Жовтий князь» (1963, повість, вийшла друком в Америці), «Король Лір» (переклад), «Апокаліпсис» (переклад для українського видання Біблії). — *Ред.*

2. Див., наприклад: *Маланій О. О.* Художній часо-простір поезій Василя Барки: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. — Київ, 2003. — *Ред.*

3. Іванна Нижник-Винників (1912, Львів — 1993, Мужен) — українська художниця. Закінчила гімназію у Львові, упродовж 1929–1935 рр. навчалася в малярській школі О. Новаківського. З 1946 р. жила в Парижі. Від дружини В. Винниченка, Розалії, яка померла у 1959 р., з якою вона приятельувала, художниця разом з Ю. Кульчицьким придбала винниченківський «Закуток» у Мужені на Рів'єрі (південь Франції), де продовжувала працювати не тільки як живописець, але й як керамістка і килимарниця. — *Ред.*

ВЕЛИЧНИЙ ЗНАК МЕТАФОРИ

Метафора в контексті мистецтва України охоплює сенс, значення й роль формотворчих лексем, що, як відомо, означають простір сходження, руху і перспективу новизни креаторства, долання відстані на перетині образності «від» і «до».

В останні два десятиліття метафора закодифікувала свою присутність на загальнокультурній сцені, оприлюднивши особисте буття у різних видах мистецтва (не лише пластично-візуального) — у театрі, кіно, музиці, як рівно ж у модерній літературі. Хвилі інтелектуалізму виразно окреслили мегаприсутність метафори бодай у найтонших виявах творчої самоідентифікації, — при тому потреба в ній була не зовнішньо атрибутована, позірно амбіційна: вона залишалася в основі творчого дискурсу в числі підставових мистецьких констант яко сокровенна сутність людського духовного вислову. І це можна вважати її найпершою моральною цнотою, позаяк значення, вартість цього творчого дискурсу беруться у залежність від їх чистоти. Інтелектуалізм розкрили простір метафоризму культури, тоді як сама метафора стала опертям для потуги інтелектуалізму.

На ниві образотворчого мистецтва зі з'явою модерністичних, пост-модерно-трансавангардових образних версифікацій, загальною розкутістю привілейованих візуально-сінематичних, комп'ютерно-надінформаційних аспірацій — свідомо освячених потребою реалізації творчої думки чи штучно задекларованих консумпційними релятивними тожсамісними амбіціями, — метафора відверто оприлюднила свої права, означивши вектори мультидії і кинувши рукавичку традиційній наративності. У такий природний спосіб був визначений об'єктивний спротив проти основ вербального мислення.

У родоводі нормативної лексики метафоричне мислення не було поціновуване. Принаймні на нашому ґрунті метафора не мала достатньої жи-

ви для самореалізації: намагання її виходу у «вищий світ» видавалися анемічними: такі були правила гри, що їх ще з повоєнної доби накинута тогочасна естетика; звісна річ, метафора не бралася на кпини, але пагіння якогось там «-ізму» на ній висіло дамокловим мечем. Отже, в тогочасній практиці їй була відведена роля прислуги-попелюшки. Але сказане є правда наполовину. Оскільки у практиці творчо загартованих адораторів новітнього мислення метафора була незламно присутньою на велечасовому проміжку українського мистецтва, починаючи від шістдесятих років минулого століття по нинішній день включно. У такий спосіб можна і потрібно говорити про історичну субстанцію мистецької метафори.

Живопис Г. Гавриленка, К. Звіринського, А. Ястреб, А. Медвідя, графіка Л. Левицького, І. Остафійчука, Д. Стецька, І. Марчука, пластика В. Шишова, М. Степанова, М. Грицюка освячувалися чистим полем метафори, що засвідчувало її протяглість до озону новизни. Метафора вабила, манила, метафора була толерантна до ідей, що їх приносили свіжі вітри з мистецької Атлантики: вона зігрівалася напрямками і течіями мистецького Голфстріму.

Число прихильників метафори — леґіон, — і це є її невмирущість, це є хвиля, що накочується на берег з глибини морського натхнення. Ми спостерігаємо її в розмаїтті осягання цього «берега пізнання» — фігуративні, нефігуративні, асоціативні, з багатою палітрою образних містифікацій, магією простору душі і магією барви, лінії, об'єму, рельєфу, станом, що охоплює хвилі переживань або створює підґрунтя для радикальних інтелектуалізованих роздумів на площині полотна чи з «інструментами інформаційних технологій».

Силою багатофункціональної — як і мультиструктурної — дії метафора збагачує образну містерію твору і подальші перспективи їх креаторів. Українські художники використовують цю платформу і панорамне поле дії на користь Леди образності, кожен на свій кшталт, відповідно до свого смаку і виховання в царині творчості і, як бачимо, мистецьки емоційно або мистецьки інтелектуально, раціонально, але аж ніяк жодного разу не механічно.

Отже, дефініція метафори у сенсі сучасного образотворення не є формулою непорушною, метафізично статичною в часі, її рухомість поліфонічно заангажована на утворення таких творчих сполук, що у свідомості кожного їх автора збігаються з тим, що потім отримує часову орнаментацию у зрізі

конкретної доби, певного покоління, а в нашій українській топографії досить відчутний регіональний косметичний флер, скажімо, метафоризм одеситів Є. Рахманіна, С. Ликова, Ю. Коваленка, В. Кабаченка, О. Стовбура, Ю. Цюпка, перейнятий «перехрестям» культур і потужними екстраполями античної цивілізації, має своє типово одеське «забарвлення-ауру», тоді як «європейське перехрестя», скажімо, закарпатського регіону має специфічний аромат також європейсько-цивілізаційних впливів, але з типово карпатськими «запахами», що їх можна відчутти у композиціях А. Коцьки, Е. Контратовича, Є. Кремницької, В. Приходька, Н. Пономаренко, В. Габди, З. Мички, І. та А. Бровді, Т. Данилича, М. Іванчо, а також цікавим рядом багатьох інших не названих наразі колоритних майстрів.

Кожне слово наділене подвійним значенням і в кожному образі ховається ще одна скринька-метафора, що несе цілість і глибину уявлень про мистецький та реальний світ. Що багатша і далекозоріша мистецька уява, то повнокровніший, результативніший концепт твору — шлях від задуму, пронесений вогнищем метафори, є складником художньої цілості і образної повноти. Думка Гете — «те, що всередині, є однакове ззовні» — уможливає присутність метафоричного тіла у творі інтердепендантного до випромінювання образних домінант у системі мистецької думки.

Глянемо під цим оглядом на творчий потенціал львівських художників, для яких ще з шістдесятих років сфера метафоризму у структурі образу була рівносильною до чистоти, свіжості, ясності форми. Прикладом може слугувати нефігуративна графіка А. Левицького, малярство Є. Лисика, А. Медвідя, пластика Р. Петрука, Ф. Бриж чи І. Дзиндри, який кілька років тому переїхав на постійне життя до Львова з США і, передавши усю свою пластичну спадщину Україні, відійшов в інший світ, залишивши по собі добру пам'ять. Колористично світлоносна малярська площина К. Звіринського інтер'єрно збалансована струменями метафоричності, яку потужно несуть шари барв, «смачно замішаних» мастихіном. Любомир Медвідь, як на мене, пластичну форму увиразнює, в легітимний спосіб насичуючи її духом-з'явою метафоризму, і це у нього відчутно скрізь: у композиції, в тканні барви і в структурі палітри, у ритмах досконалої форми.

Метафора львівських художників третьої чверті ХХ ст., збагачена досвідом старших колег, котрі перейняли традиції Заходу через українську Паризьку школу, а також берлінське, віденське і особливо пражьке, краків-

ське мистецьке середовище, — переступила межі «українських кордонів» і мала виразну конденсацію у прибалтійському, кавказькому колористично-формальному середовищі і навіть суто елітарно московському мистецькому істеблшменті з присмаком «зверхності старшого брата до провінціалів республіканського гатунку».

А до якого пластично-врівноваженого і гармонійно-метафізичного світу-царства віднесемо, наприклад, пластичну мову Альфреда Максименка, просторові візії якого часто наповнені сюрреалістичною статикою в душі лексем краків'янина Мікульського чи вроцлав'янина Мазуркевича — це присутність метафорики, що зійшла «з того берега»?!

Закорінена у пракорені національної ментальності графічна творчість Богдана Сороки була і є інтегральна на полі українського стилетворного процесу. Відмінна від європейських трансцендентних кольорозбірних образів Івана Остафійчука, вона несе на раменах метафоричної лексики, що підтверджують композиції «Бережуть, а не беруть» (1997), «Господь дарував нам цю справу» (1997), традиції П. Ковжуна, М. Бутовича, О. Кульчицької, Я. Музики. «Праця для усіх єдина» — ця багатшарова модель пошуку «себе серед інших» та «інших у собі» є складною модерацією, де глибоким опертям служать мотиви дії, при максимальній локалізації вислову, математично рафінованій структурі форми і презентації елегантного тону, як ось у лінориті «Залежить сам від себе» (1997). Я в цьому місці процитую Романа Романишина, улюбленого мною майстра-філософа із Львова: «Митець працює в рамках певної школи, створеної задовго до нього. Він абсолютно точно може назвати своїх вчителів та наставників, і око стороннього глядача не завжди побачить різницю між творами різних представників однієї школи. І це вважається добрим та закономірним явищем, так само як і те, що на вишневім дереві ви можете знайти лишень вишневі плоди, — більші, менші, солодші, кисліші... Різні. Але, обов'язково, з кісточкою... А сливки треба шукати на сливці. І все. Хоча мені, по правді кажучи, тісно в такій системі координат: набагато цікавіший наш підхід до справи, — нам цікаво, коли груші ростуть на вербі, та ще й мають смак яблуневий. Оце, так би мовити, наш вектор і широке поле для творчого експерименту» [1], — цитуючи Романишина, підтверджую власний здогад двох моделей «вишні на вишні» і «груші на вербі»: перша діє у системі регіону, школи, друга зіштовхує композиційний порядок, видозмінює форму, допасовує барви, порушує лад

на площині в ім'я Говерли образу. Таку модель уподобляє Іван Остафійчук, про якого ніколи не скажеш, що сьогодні він такий самий, яким був учора, а завтра він, митець, відступить від сьогоднішнього і візьме неторовану колію.

З виставки «Егоре Unknow», що під егідою ЮНЕСКО відбулася у Кракові (1991), почалася артистична кар'єра Мар'яна Олексяка: випробування на творчий гарт поміж виставками в Італії, Канаді і, звичайно, Україні. Транспозиція, мегатранспозиція на полі великої Душі митця у сенсі пізнання «до» і «після» виявилася на межі зміни якостей від бруньки до листочка, від цвіту до овочу — той постмодерний перехід мав Дюшанівське, можливо, Раушенбергівське опертя з сміливими формальними переходами, зміщеннями і «зануренням» у безкінечтя технічних варіацій з розмаїтими матеріалами — усе, що потрапляло до рук (дерево, метал, оргаліт, папір, крейда, листя, папір, дріт... і навіть вогонь).

Проп-артівська агресія, постромантична мрійливість, ностальгія за північним Ренесансом і відчайдушна спроба відшукати універсальні знаки метафори, — усе поєдналося у скаламученій енергоносіями імпульсами свідомості неординарного Олексяка, який технократичну самодостатність упорядкував на свій лад і смак, використовуючи культуру колажу в спосіб, що привносив нотки непевності індивіду у поп-артівській травестії.

Поліптих «Холодне серце» узаконив топографію смутку митця, що не побоявся урізноманітнити психотронну сферу впливу техногенної цивілізації на особистість. Сліди такого катастрофічного впливу ми спостерігаємо на кожному кроці, тому фотографії персонажів, в тому числі особисті, авторські у світі унормованих імперативів мегаконсумпції, ієрархічних уявлень, міфів про порядок сприймаються як емоційні вкраплення неминучої гуманістичної катастрофи. А хіба не є людською катастрофою масова вирубка лісів у Карпатах. а тепер у нас — у парках, скверах Києва, у Кончі-Озерній, Кончі-Засні поблизу Києва? А хіба не є катастрофою для суспільства в Україні масова агресія тютюнових, горілчаних магнатів? Механізм дегуманізації увімкнено, і люди дуже скоро піжнуть його гіркі плоди, і це засвідчує Олексяк своїм реді-мейдівським неотипом.

Роздумуючи над явищами подібного катастрофічного дезпорядку і відчуваючи небезпеку тандетного розподілу засади «влада-гроші», талановитий львівський художник Любомир Медвідь «взявся за перо» і написав

книгу «Крик» як парафраз дрогобицьких роздумів Бруно Шульца з передвоєнної, не менш трагічної для усїєї Європи доби. І «Крик» є пересторога для не менш трагічної нині України, де володарюють захланність і ницїсть адмінресурсу.

Така ж багата на несподіванки для нас львівська кераміка, уособлена постатями Ольги Безпальків або Тараса Левківа. Адже Левків — знана далеко за межами України особистість, що у вирїї творчих поривань (декоративні композиції «Лїтній день», «Осіння геометрія», «Зустріч», «Молитва», «Червоний квадрат») намацує виношені світовою керамічною культурою найсвіжїші мистецькі координати, смїливо подолавши відстань «від», тобто від рівня технічної бездоганності, професїйного досконалого ремесла, до освяченого метафоризмом інтровертного поля «до», що є в даному разї висока осяга мистецького прозріння, сяєво несподівано рїшучих відкриттів у формї. У Левківа творча доля модерна, скажемо, на паралельному зрізі світових конкурсів у Вальорїсі чи Фаєнці чи останнього важливого керамічного форуму, що був організований швейцарською академією в Сеулі (червень 2004); але ця творча доля Левківа є наскрізь долеукраїнська, попри усї її світового гатунку модерності. Чи не є свїдченням такого припущення сповнена потужної рефлексїї композиція «Бїломорканал», виконана на керамічному симпозиумї в Опїшному (1999)?! Для повноти припущення додамо ще такі яскраві приклади, як композиції «Червоний квадрат» (2002 — гончарна глина, димлення), «Цвітїння» (2003 — фаянс, надполив'яні фарби). У нашому переконаннї — це нестандартизованї вимїри новїтнього пластичного одухотворення простору людським інтелектом і почуттям.

Львівська скляна пластика сьгодні отримала світову славу, на правду світовї піонерські орієнтири. Львівське художнє скло пройшло еволюцію від українських гут, від традиції цеху художнього скла колись знаменитої, а тепер безжално знищеної Львівської скульптурно-керамічної фабрики, де працювали покоління талановитих майстрів, справжніх речників гутного скла. У цьому середовищі розцвіла суцвіттям таланту просторова пластика Франца Черняка, але в цьому середовищі вирїзnilася огромом образного тлумачення станкова пластика Андрїя Бокотєя, мудрого філософа, що дивував скляними кулями, або «іграшками для дорослих», або пластами, — того філософа-маєстро, який 1989 р. започаткував знаменитї львівські міжнародні симпозиуми гутного скла. Він у плїні роздумів прийшов до знаменитого

Бокотеевського колеса, воза з пасажирями, він порушив тему Пієти, він у склі видумав свій метафоричний театр, виповнений скляними фігурками, він прийшов до знаменитих гортобадських «биків» (тих золочених «оранієнбіка», що прикрашують вітрини готелів у Дебрецені чи Гайдусобосло).

Творчий експеримент, творча відчайдушна сміливість, винахідливість, формоносність і простороносність (як зовнішня, так і внутрішня) стали невід'ємними сутностями поняття «могутній» — свідомий авторський прикметник — талант Андрія Бокотея. Поєднання скла з бронзою, різними металами, керамікою, деревом, фаянсом, сміливе використання кришталевої крихти, скловолокна, солей, оксидів металів призвело до народження неповторної авторської техніки, опроміненої метафоричним знаком, і це пластичне новотворення ми виразно відчуваємо в об'ємах «Складув», «Нічний птах», «Срібне яблуко». Ми з радістю для свого внутрішнього зору відкрили революційні реверанси Бокотея зі склом, які призвели до скляного кольоропису митця, що був заявлений ще на зорі 1981 р., в час, коли з'явився перший пласт, можливо, під впливом японської кольорової графіки, а можливо зроджений від спостереження багатого українського ткацтва, вишивки. Усього було доволі у пластах з сявом барв, які освітлені сонцем або нічними вогнями, що зроджували ефекти рефлексів, у тих реальноземних пластах з краєвидами земними, галактичними, нефігуративними купалася душа. Але пласти поступалися перед іншими технічними завданнями, що їх ставив перед собою автор; тоді у сплеску уяви зринали яскраві формальні комбінаторики, що призводили до скляної пластики, просторової камерної скульптури, де вже стала у пригоді гутна традиція, вроджений мистецький смак і де домінація конкретного силуету набувала величного знаку метафори, як вітражі у готичних соборах («Люди у просторі», «Фігури на колесах»).

Серія сакральних метаморфоз на тему Страстей Господніх і з-поміж них таємничо-багатоаспектне «Розп'яття», серія пластичних етюдів з прозорим або матованим склом, «Вершники» — його численні образи виникали з глибин серця, вони сколихували думки і зроджували світлі асоціації.

Наснажена великим духом художнього взаємообміну, інформативною засадою мислення образами, метафора киян, що завжди задавали тон мистецькому процесові України (чи не з далеких традиційно пам'ятних часів початку ХХ ст.), простягла свою внутрішню приховано, зінтелектуалізовано емоційну і зовнішню звабливу екзистенцію. То була репродукція великої

часової пам'яті з кім'ярами духу державництва; інтелектуалізм киян наснажувався сферою генної «часової території», глибинна вертикаль якої сягала самих берегів свідомості, краю Ойкумени, панорамно-глибинний зріз думки «торкався» величі просторів Трипілля — прасизої, позаписьменної і навіть позачасової інформації знаку *per se*. Додаймо собі розкоші для усвідомлення й розуміння розкутості мистецької думки киян Гавриленка, Ламаха, Суммара, Лимарева, Горської, Зарецького, Задорожного, Федька, Григорова, Мельника, Петра і Миколи Малишків — і тоді спом'янімо вибухову сповідь Ламаха «...если ты видишь человека — это самое истинное», що в цій соковинності з-поміж інших святостей метафорично дошукується права: що є наповненість людського сприйняття «истинное». Будьмо щирі самі перед собою і відверті перед колегами нашого генераційного виміру: Ламахівське *ote «истинное»* в магмі творіння — як «Молитва» Мілле чи взагалі молитва кожного в мить сповіді самого себе з самим собою — і свідки тут зайві: це теж метафора на людськість.

Фермент метафори складений з уявлень універсальних, поміж якими і з якими у сфері часових сприйнять лежать метафоричні комплекси етнічного, національного і регіонального характеру — релігія мистецького поступу України перейнята «смаком» і дистанцією метафори, часові інтервали якої бринять на поземі глибинної мистецької смакової ейфорії. Мистецький процес України на відтинку зорі третього тисячоліття сприйняв метафоризм думки, її первісне право на відчуття конфлікту між життєтворенням і життєзнищенням, перейнятий цей емоційно-звищений процес, що його монополізують неординарні особистості, розумінням плинності соціально-суспільних, почасти конфліктних перемін, уявленнями про місце людини поза межами землі — у космосі, в нашій галактиці, і водночас тривогами про місце означеної людини серед питомених джерел, тобто на своїй рідній, не чужій, прабатьківській землі. Мистецький процес України в наше сьогодення привабливий імпульсами зацікавлень з боку «нового майнового клану» на кшталт: що там у нашому газдівстві робить «невістка», чи впоратеться з своїми розуміннями нової ролі і призначення? Вірю і переконаний, що імпульси твореносного в нашому мистецтві є архетипами сучасної інтелектуальності і вони єдинокровно споріднені з складними почуттєвими комбінаціями народження метафоричної образності. У цьому ключі вирізняються два роди мистецької метафори: особистісна і позасуб'єктивна, спри-

чинена дією зовнішніх факторів. Приклад перший на київському полі практики — пластика О. Сухоліта, Є. Твердого. Приклад другий — інтерполяції В. Бовкуна, М. Журавля, а з класичних варіацій метафоризм С. Параджанова, Д. Лідера.

Захопивши метрополію бунтівливої свідомості, Олександр Бородай примусив її зазирнути до першовитоків праслов'янського духу як у візантійському, так і у давньокиївському його прочитанні. Емальєрство Бородая пройняло своїм формально-образним консенсом розмаїті вектори сьогоденного мистецького буття. Засади творчих інтенцій Бородая мобільно спроектовані, їх емоційний світ енгармонійний.

Постромантизм української пластичної традиції ще на рівні сходження. Ірраціональність мистецького материка України — це іоносфера, де, власне, розгортається творчий світ у його панорамній величі. Динаміка цього імперативу наповнена онтологічною суттю. Типовим постромантиком є О. Бородай як за способом творчих пропозицій, так і за характером ставлення до реалій. У багатогранній практиці художник виопуклює особливості того спрямування, де прагматизм субстанції й об'єктивізм її сприйняття перебувають в опозиції одне до одного. Творчі імперативи Бородая — з берега невтраченої надії. Емалі митця відкривають першу матерію у королівстві барв.

Версію традиційної тяглості, що поєднана з проекцією на постромантичний ліризм мають інсталяції художника. Через національно охоплені ностальгійні алюзії, з омонічними відтінками, через метафоризовано-асоціативні зіставлення, через селективну традицію об'єкти інсталяцій Бородая сприймаються як виклик екзогенній прагматиці. Вони несуть ембріони правдивого віталізму, що є невід'ємно сполучені з модерними сутностями.

Формула метафори є знаком мистецької образності, через яку здійснюється втаємничення людини в природу, а в такий спосіб ще одна спроба пізнання самого себе, як рівно ж неординарна спроба утвердження власних творчих амбіцій як джерела руху.

Що є для нашої ментальної ситуації киянин Анатолій Твердий, у нашому переконанні, зіндивідуалізована творча потуга, і попри позитивно-образне усе інше, особистість, яка означена добротворенням й добровідкриттям — ми назвемо це найсуттєвішим стильовим ключем сучасних

постмодерних трансформацій, що їх віддзеркалює пластика митця?! Метафоризм образного тлумачення Твердого переконливо плінний, розгорнутий у площинні часового поступу, де просторова домінація і становить його серцевину.

Прадавні релікти, архетипи культурно-мистецьких нашарувань причорноморських у далеких від нас епохах і цивілізаціях, що розчинені у суміші мистецтва перелому тисячоліть й його сходження по крутизні першого десятиріччя (art now) — приклади: бельгієць Wim Delvoe, покійний німець Martin Kirpenberg (1953–1997), американець Tony Oursler, — у властивий для індивідуальних уподобань спосіб А. Твердий ігнорує традиційні матеріали і наголошує на полімерах, синтетичних смолах та інших подібного типу технічних новаціях, що «продукує» з іронічним усміхом, долею гротеску постмодерні голови, фантастичні постаті, що немовби зійшли з літаючих тарілок, прибули у наш земний світ з наддалеких галактик. Симпатичний нам Твердий з своїми оригінальними концептами «Золото Ельдорадо», «Скляна людина», «Літаюча скульптура», «Ідол»: цей художник постає перед нами із замисленим чолом, він репродукує стандарти реді-мейд творення на свіжих витках зіронізованих мистецьких модулів.

Метафоризм об'єднує творців різних за характером і способом мислення, баченням мистецької палітри чи пластики, стильовими — фігуративними чи позафігуративними — векторами. Він наповнює субстанцію образу «ароматом духу», виводить «внутрішні форми» пластичного мислення в сторону світла, яким було і є світло людського сприйняття.

Явище мистецької мови, позбавлене новизни, в системі часового процесу нав'язливе і нерідко амбіційне безпідставно. Вияв правдивості почуттів у ритмах метафоризму знаходить своє підтвердження і є виразом поваги до їх руху у просторі мистецького мислення. Сучасна мистецька реальність, долаючи опір рутинності, розміщує карту пластичних координат на глобусі образності, що є камертоном новизни. В такий спосіб здійснюється взаємозалежність: красивий город дає красиві квіти, прогресивний досвід і є таким «городом», в той час «квіти» на зрізі поколінь — це наймолодша пагін мистецтва, його надія й подальше прагнення руху.

Аналогія мистецької творчості в освітленні метафори виправдана, тому що дає можливість виявити і усталити право диференціації пластичного світобачення. Мовлена теза торкається якраз пульсації сучасного візуаль-

ного процесу, перші комунікаційні рівні якого спостерігаються в робітні художника, коли він сам-на-сам живе з своїм задумом. Право такої аналогії не є універсальним, але з точки зору тлумачення процесу воно, на наш погляд, перспективне — це історичний підхід.

Презентація художників насправду різних, неоднакових, відмінних за віком, уподобаннями, смаками, регіональними звичаями, характерами, але в обраному ракурсі, під певним проблемним творчим «знаком» є спробою виявлення «творчого порядку, гармонії, дисципліни» мистецької творчості.

Велика культура, стилістика процесу стверджує багатство творчого дискурсу, наявність мультиномінацій в сфері пластичного мислення. Відбір у даному випадку означений суб'єктивними смаковими якостями, якраз він виходить з відліку розмаїття форм, творчих презентацій — найвищого і необов'язково найвищого гатунку, але в межах сучасного творчовиявлення, чистоти мистецьких вартостей.

Імплікація метафоризму у творчості, творах, у різного роду творчості — малярство, пластика, кераміка, художнє скло, інші види креацій, що їх означає сучасна мистецька практика, — безкінечна за способом використання образних форм; характер застосування метафори стосовно виду, роду, суб'єктивізму творення, узалежнений скоріше від уявлення, візії, фантазії, але тим паче він взаємопов'язаний з видом, родом. Бо кожен з них означений внутрішніми детермінантними правилами, що їх не дано нікому ігнорувати. Водночас у творчості метафора може бути віднесена до архетипу, сталої структури універсального порядку — і ця її константність визначає результативність образності. Довгий ряд продуктивних художників у практиці власного творедіяння перетворює успішно елемент метафоромислення в матерію мистецького образу. Називаємо їх з приємністю, відчуваючи магнетизм творчого продукту — це В. Бахтов, П. Бевза, А. Блудов, А. Бокотей, О. Бородай, В. Гонтаров, М. Денисова, О. Дубовик, О. Животков, В. Кабаченко, А. Криволап, Т. Левків, Є. Лисик, М. Малишко, Л. Медвідь, А. Ментух, З. Мичка, В. Москалюк, Я. Мотика, Галина Неледва, Іва Павельчук, Світлана Пасічна, В. Раєвський, Олена Рижих, В. Рижих, А. Савадов, Ф. Семан (Ичі), В. Сидоренко, М. Степанов, О. Стовбур, В. Стрельников, О. Тістол, В. Хоменко, В. Цюпко, В. Шишов, В. Ярич і багато інших не названих нами ствердних, однак, у творенні сучасного мистецького буття України.

У площину формули метафори виносяться імена, чия твореносність означена потугою автономності і несе в собі енергію образів, виношених якістю свідомості. Ставимося до кожної індивідуальності з розумінням, що вроджена і виплекана працею схильність до творчості є вагомою часткою мистецького всесвіту нашої з вами доби. Колись, з десятків років тому, блукаючи Ворзелівськими околицями, я шукав село, тому що знав: в одній з хатин мешкають спадкоємці Християна Крона і вони бережуть його полотна. Чи не був він на зорі київського ХХ ст. одним з носіїв «мистецького всесвіту» його такої буремної в узвичаєні авангарду доби?! А виставки до 100-річчя І. Котляревського в Полтаві або у Львові 1905 р. на злуку українського мистецтва, чи Київські варіанти злуки на початках того самого ХХ ст., чи київські, одеські експериментальні варіації за участю художників Заходу; а Гурток діячів українського мистецтва, а за ним творча потенція АНУМу, а галактична призначеність графіки Г. Нарбута? — це є усе капітеллю «мистецького всесвіту» України, його автономно мистецька структуральність.

Великі монументалізовані композиції В. Куткіна (1926–2003) з серії «Гулаг», намальовані олівцем з великим почуттям композиційного і тонального ладу, — не бачені у повоєнній практиці вияви переживань за безневинно убієнні, закатовані антилюдською системою більшовизму душі, з концентрацією надстраждань, зображенням збереженого скорботно-гуманного, людського індивідуального в смертоносній атмосфері гулагівської катівні, перед якою десять воріт пекла стають лишень меркнучим витвором поетичної уяви, — ці композиції проймають крижаним холодом правдивого погляду-осуду. Художник юнаком-студентом пережив страхіття більшовицького концтабору-катівні і запам'ятав їх на все своє життя. Графічні твори Куткіна існують у контексті нашої доби як знаки застереження, отже, цикл нікого не може полишати байдужим, він доцільний поза атрибутикою модних презентацій і про це свідчать мистецькі інтерпретації пережитого: «Хотілося б усіх поіменно назвати» (1990), «В'язень за колючим дротом» (1993), «Лагерная пыль» (1990), «Будівники комунізму» (1990), «Доходяга» (1990), «Розвод» (1990), «Ніч на пересилці» (1990), «Красная Пресня. Пересилка» (1997), «Мертвим — свобода, живих — під арешт» (1993). Подібна дія відверто емоційного впливу твору чекала на мене, коли я «вчитувався» у композиції львів'янки Ярослави Музики, а також Кете Кольвіц, М. Бекмана, серію «Освенцім» К. Дуніковського.

Сучасна мистецька практика з метафорою в якості семантично-автономного сполучника і підґрунття образних констант витлумачує способи, їх налаштованість на типологічні ряди, де стійкість метафоричних груп є детермінована автономними стилєовими вузлами. Стійкість типологічного ряду не є непорушною, бо сам ряд не є завершеним метафізичним тілом: у ньому дифузійні трансформації детерміновані, і головним залишається чинник, що їх таїть суб'єктивізована творчість. Тому не виключені взаємозближення, взаємопроникнення, взаємозумовленість рядів, груп, хоча стабільність суб'єктивного в еволюції творення, як правило, збережена. Виділяємо основні, на наш погляд, засадові ряди метафоризму, що роз'яснює етимологічну близькість ядра «мета» і «форма»: медитативний, наповнений креаціями у вигляді інсталяцій, відео- і медіапродукту, пластично-просторовий, інтелектуальний з чинними структурами, почуттєво-колеристичний адаптивний до міфологізуючого ферменту. У такому зрізі аналізу капітель метафори прочитується в русі і набуває характеру антології, що передбачає історизм розвитку та історизм його розгляду.

Республіканська виставка молодих художників 1987 р. у Києві відкрила імена багатьох художників, а через рік виставка «Світ, події, людина» — Олега Голосія. Виставки пройшли під знаком метафори і спрямували орієнтації українського мистецтва до загальних мистецьких цінностей.

Талант Олега Голосія (1965–1993), відлуння комети цього таланту, спалах свічки, що освітлювала лиця Великих з минулого, а самого Голосія в час сотворення, скажімо, «Жовтої кімнати», його дискомфортна вітальність поміж Києвом і Москвою, надії автора на московську галерею «Ріджина-арт», що її донині очолює В. Овчаренко (дякуючи йому в Києві напровесні 2004 р. відбулася зустріч з творами О. Голосія), — той талант Голосія, на правду новітньо просвітлений чистотою марень, уявлень, творчих домагань молодого митця (маміне Майї Голосій: «був фанатиком, весь цілком віддавався улюбленій справі») став тоді межею постмодерністичних сходжень і новітніх креацій.

Коротке мистецьке життя О. Голосія пролетіло над Україною метеоритом. Проривами трагічних ілюзій, що наприкінці 80-х рр. були селекціоновані численними творами «Монологи», «Що втікають від грози», «Серьожа», «Бритва Gillette», «Чорний слон», «Міст», активними творчими презентаціями, що виструнчували вершини переломного періоду, участю у москов-

ських «Арт-Міфах», в Единбурзі, Мюнхені зажив великої слави як один з піонерів українського трансавангарду, речник «Нової хвилі».

Виставка до 10-х роковин смерті О. Голосія, що відбулася у залах Національного художнього музею України, виявила багатогранну палітру творчих уподобань митця. Вона оприлюднила повсякчасну багатшаровість його метафоризму, де невловиме (мрія) сплелось у Гордіїв вузол з відчутим баченого і перенесеного «крізь», «до», «всередині», де солоність гіркотливої ілюзії-сльози забриніла нотками драматичного тупика «що там далі». Психоделічною «Атакою блакитних кроликів» (1990) Голосій «пролетів через десятиліття» (наче М. Шагал своїми спогадами «Через Вітебськ») у напружені колізії сьогодення, що знялися над планетою ракетним зойком Чечні і хряскотом нью-йоркського згнъбленого 11 вересня, вимареною демократією Грузії і авантюрою московських реваншистів у Тузлі.

Наприкінці переломних 80-х років, що мали забарвлення Горбачовської Перебудови, викристалізувався універсально вартісний продукт трансавангарду. Він був однаково монолітний у розмаїтих мистецьких середовищах — київському, одеському, львівському, і тут до пари Голосію прийшлися А. Савадов з Ю. Сенченком, В. Раєвський і О. Тістол, К. Реунов і О. Гнилицький. Стилістику «нової хвилі» записали в метрику мистецького процесу С. Панич, О. Бабак, О. Ройтбурд, В. Цаголов, В. Трубіна, Некрасова, В. Бажай, Д. Кавсан. Передумовою цього по суті єдиного по суті артпотуку стали безоглядні орієнтації на еволюцію світового Modern Art впродовж цілого століття з симпатичним сприйняттям того, що в Нью-Йорку було узаконене на виставці «Open Ends». Ще ніколи до цього, лише у 1990-ті світова мистецька партитура зафіксувала глибинну залежність митця від кон'юнктури артринку (так трапилося — і на щастя — з нашими видатними «новохвилівцями» Голосієм, Савадовим, Раєвським, Тістолом, Бажаєм). Межі національних і світових зацікавлень залила скресла вода розмаїтого ґатунку презентацій українських художників на престижових надконтинентальних акціях (Венеція, Сан Пауло, Кассель, Нью-Йорк, Париж), скажімо, проєкт Раєвського з домінацією Чорнобильської та постчорнобильської містифікації на 49-й бієнале у Венеції (2001) у колективно-анонімному виконанні В. Раєвського, А. Савадова, О. Тістола, С. Панича, Ю. Соломка, О. Мелентій або на 50-й венеційській бієнале 2003 р. — проєкт Віктора Сидоренка «Жорна часу».

Знову повернемося до мистецьконосних прикінцевих 1980-х, коли Арсен Савадов відкинув у категоричний спосіб зелену травичку традиційного краєвиду і націлів приголомшеного глядача на «Смуток Клеопатри» і «Вітальний сезон». Міфологічну буфонаду він перевів у складні позиції релятивних стосунків, що їх обіймало полотно з палітрою у просторі образної композиції, і ці «стосунки» мали езотеричний характер. Клеопатра на видуманому коні чи казково-ненаситний лев, з одного боку, «прочитувалися», але їх «історична місія» могла бути віднесена до якогось там незнамого нам шостого почуття, отже, з другого боку, odkривали поле для «розмаїтого прочитання» залежно від інтелекту і складу емоцій (погляньте на класичну невелику композицію С. Далі з нью-йоркського MOMA *Persistence of Memory*, яке багатство інтерпретацій ув понятті «годинник-час»! Скільки натяків у цих розплоснених годинниках?!).

Захоплений відео-медіативними масмедійними проєкціями, Савадов однаково налаштований на нью-йорксько-київську виставкову каву чи паризьке галерейне «Божоле», сколихнув поле герменевтики відеоінсталяціями чи циклами фотографій «Deepinsider» (1998), «Караїмське кладовище» (2002), де образи метафоричної свідомості конвертували сутність трансформації метрополії та маргіналів. Сьогодні з рефлексіями Ніуби — то хисткий місток, що порушив узвичаєну суть матерії. У напруженій роздвоєності стану творчого дискурсу перебуває маєстро Савадов — від внутрішнього щемного плачу, розпачу серед чотирьох стін помешкання до саркастично-в'їдливого на сцені урбаністичного краєвиду «я можу», з образними візіями, що випереджують час.

Особливе окреме місце в українському мистецтві займає Валентин Раєвський, усамітнений принц постчорнобильської авторефлексії, «Царське й імператорське полювання на Русі» (1998) якого нагадує гротеск, що пірнув у глибини шаржування. Охоплене полум'ям червоного (символічного) інстинкту полювання перетворилося на райське свято, що проходить під його знаком, витлумачуючи ступінь дозволеного і агресію незвичного... Далі підуть запропоновані В. Раєвським малярські конструкції фантастично почуттєвих імпульсів, де позбавлене берегів конкретне тлумачення має тонально-сенсорні версифікації, а зв'язок між тим, що є і має бути, себто, буде, має тремлюючу міру перехідної нитки (весна-літо, рік за роком), і тому барви у професійних скоках виструнчують ніші площин — у надшвид-

кісних потоках, кінетичних упередженнях, вони формують провідну роль якогось там надкольору — значення, точніше, знаку («Кохання над рожевими островами», «Царські ворота», «Тріумфальна арка»). Але цього мрійнику-фантазеру Раєвському було замало, оскільки він мислив прозаїчними мистецькими імперативами, задекларувавши у численних інсталяціях, з-поміж яких виділимо ритуальне «Сховище для Бога» або «Превентивні заходи», аксесуарність *realité* і реальний *maelstrom* Аксесуару. Художник впевнено йшов до кураторського проекту на 49-й бієнале у Венеції, де Україна вперше фігурувала як держава, і тим самим започаткував дух творчого змагання за участь українських художників у престижних міжнародних мистецьких імпрезах. Власні переконання художник виставив у вагомий рядок: «Час не існує. Реальність — лише тонке зображення, на якому Пам'ять спітає свої мережива».

Пам'ятним для киян був проект-спогад В. Раєвського у залі Фонду культури України (2003), присвячений С. Параджанову та його мистецькому оточенню — свого роду меморіал андеграунду, де за колючим дротом пам'ятної усім Системи зійшлися Параджанов та його однодумці — художники свідомої непокори та німого опору. Метафора проекту-інсталяції з оригінальними творами митців-Опору, їх листами, меморіями, нотатками, з роботами самого Раєвського увиразнила дражливу атмосферу тиску-диктату Системи, що огородила інтелектуальний світ народу, держави колючим дротом: образним тлумаченням знаряддя ідеологічних і фізичних тортур.

Для кожного з нас, хто бодай ниткою Свідомого був у мистецькому процесі середини 80–90-х, де «Пам'ять спітає свої мережива...», велична пам'ять, з дотиком іронії, що, трансформована на межі стерилізованих білилами чистого суб'єктивного дотику натяків, співпадає зі стратегією професійно-віртуозного тлумачення явищ, фактів як рудиментів Пам'яті, осягання сенсу, солодкого смаку людського діяння — ця Пам'ять у сплетеному мереживі днів та ночей є Олег Тістол, що легко розпоряджається, як незабутній Стефан Турчак оркестром, формою, композицією, дистанцією руки на полотні. Тістол пропонує інваріантні схеми, що їх адаптує на той лад, який найбільше пасує — а це є правило кожного креатора — текстологічній ситуації. «Возз'єднання» (1988), «Богдан-Зиновій Хмельницький» (1989), у проекті «Українські гроші» (1996) балансує рівновагу стану «вчора-сьогодні»,

що є культурним шаром нашої з вами цивілізації. Тістол адаптував мульти-векторність сучасних світових осягань і даремно вишукувати йому або надувати аналогії для нього, паралелі-порівняння, тому що він надто індивідуальний, методичний, з яскраво вираженим мисленням степовика, що звик до панорамної масштабності краєвиду-образу (у літературі згадаймо Юрія Яновського). Метафоричні осяги митця художньо оконтурили — малярське фовістів «клуазоне» — нові цікаві, раніше не спостережувані грані інтелектуально-ритуального спрямування, і це ще одна яскрава сторінка сучасного поставангардного мистецтва, яку прочитуємо в образній схемі композиції «Ніч яка місячна» (1998), що є компонентом названого проекту.

У пошуках втраченої нинішньою цивілізацією моральної істини шлях до релігії, до православних цнот християнства не виглядає марним. Блукання поміж Сціллою курячої сліпоти і Харібдою осяяння християнською думкою — звичний для Хоми невіруючого шлях блукання навпаки був несподівано сфокусований у світлій перспективі віри, і цю ясну віру обрав для себе якогось там дня Сергій Панич у джерелі православних вартостей. «Крок» (1990), «Прійміть слово Утешення» (1990), «Я усіх вас дуже люблю» (1990), «Біла дерева» (2000), — це спроби класицизуючого ґатунку з елементами нерозгаданого при філігранно відточеній формі. Років з двадцять тому на одному із закарпатських пленерів у Жденієво С. Панич окультував черленим краплагом, що був з'єднаний із стронціановою жовтою, простір уявного міста на далекому плані: місто в обрїях червоного було охоплене гарячими імпульсами тривоги, метафоризм барви мав суттєве глумачення. Привабливо оманлива перспектива міста тримала в напрузі нотки тривоги.

Вітор Сидоренко — можливо, один з найпоследовніших аналітиків в українському мистецтві. Самокритичний, волествердний у творчих переконаннях, він налаштований на радикалізм свободи малярської дії, коли наступає прозріння, що «ти всередині ніби розмальовуєш самого себе, цей свій сон». Еволюція Сидоренкового мистецького зобов'язання перед самим собою виявляється у прагненні «обжити» простір полотна у вимірах асоціативно-метафоричних. Авторське передумане митцем є суттю відмови від «накинутих» стереотипів, заперечення чиеїсь волі — свій окремішний, часами болісний шлях готовності до стану самовираження. З таких зболілих передчуттів мали зродитися серії «Цитохронізми», «Амнезія».

Про трагічне у самій людині і поза нею, у сприйнятті амбівалентних сутностей, скажімо, Великого і Малого, — цей серіал полотен «Цитохронізми», власне, про зв'язки між уявленнями про час у клітині і клітину в часі. Мотив руйнації в «Цитохронізмах» є домінантний, тому логічним у характері еволюції виявився перехід до великоформатних полотен циклу «Амнезія». У них уламки красивого вихоплені на вістрі небезпеки, а криза духовного спричинює безлад. За ідилічним присмерком спокою — загроза повені (версія Потопу).

У триптиху «Ритуальні танці» семантичне начало деіндивідуалізації окреслює процес руйнівної Дії, що накинута злою тиранічною волею. Механічний порядок зводить життя до змодельованих інстинктів, де уявна дисципліна фетишизує логіку необхідного колективізму. Полотна триптиху мають метафізично-амбівалентний характер, що «витягує» пріоритети монохроматизму у такій площині, яка найбільше пасує соціологізуюче-провокативним бусолям нормативної поведінки «усі — як один».

Логічним був прихід В. Сидоренка на 50-у Венеційську бієнале (2003) з постмодерним проектом мікст-медіа «Жорна часу», що обіймав широкоформатне полотно про «стирання межі часу», інсталяцію у вигляді світлоносного конуса, що містерізує поняття конкретики і візуальний компонент відео як детерміновану потребу хроносу. Художник передчуває, що «Тайній вечері» нема кінця, і хтось, той «тринадцятий», завжди буде присутній, через це біль вселенський лязгає гусеницями танків, вибухає ракетними залпами то в одному, то в іншому кінці світу, попри фарисейські посмішки, візитації і заяви надполітиків.

Залишається переконливим зізнання Любомира Медвідя: «Фейерверки Нью-Йорка 11 вересня 2001 р. доконали мерехтіння рябих і зухвалих світових анналів. З-під друзків бетону, сталі та скла с'як-так стримувана досі і стерпна, помчала поверхнею землі безоглядна хвиля парадоксів. Іншим став світ. Іншим став мускус планети. У грізному сум'ятті змін за божевільним полиском мигдалевих очей фаната мигнув страшний оскал неситого мурла позбавленого гальм» [2].

Можливо, універсальні «розливи» натовпів — яких хочете: агресивних або позбавлених інстинктів самозахисту, ідентичності, що їх провокативно-інтегрально «упорядковує» гдансько-український живописець Андрій Ментух, починаються і закінчуються у субстанції окремішньої одиниці,

а можливо через знеособлення особистісного, є маніфестацією колективного універсуму. Людський «потоп» спричинений діями людської пихи і захланності ще не є об'єктом аналізу митця, бо для нього вагоміше виступає чинник обсервації, унаочнення буття зла в колективному, тобто унаочнення інстинкту стихії натовпу.

Крізь безсторонню обсервацію Ментуха просіюється авторський і водночас людський смуток, плине той смуток у просторах холодного і байдужого до чужого плачу світу і розтікається потоками монохроматичних надчуттєвих хвиль, що налітають звідусіль до серцевини свідомого. На різних заковулках часу Ментух обирає аналітичну форму обсервації за рухами натовпів: спричинені вони волею фатуму, інстинкту, чиєюсь злою волею? Власне, — маніфестація ритуального як фізіологічний концепт розкладу і розщеплення одиничного на горизонталі передчуттів. З одного боку, твердо стоїть Сидоренко, а на іншому обрав собі галявину чистої зелені Ментух — вони урівноважують топос соціальної площини.

В Україні ім'я Темістокла Вірсти знає з чисельних персональних виставок, що він їх сам організував у багатьох музеях. Художник замешкав у Парижі з півстоліття тому, що дозволяє віднести його творчу біографію до зачинателів Нової паризької української школи. Молодість Вірси припала на епоху, коли ідеї Вольса, Бріона, Базена, Естева, Моая, Таль Коо, Тапі, Матйю, Фотрійє, Хартунга, Сулажа заповнили мистецький ринок Парижа на противагу до американського абстрактного мистецтва. Паризька школа нефігуративізму — лірична абстракція, інформель, живопис матерії стали історичним фактом.

Пластична стилістика Вірсти розвивалася в бік абстракції при тому, що його нефігуративні композиції несли конкретну змістовність без сюжету, означену станом емоцій. Поза картиною художника залишалася його інтелектуальна потуга, сенс великої малярської практики. Останні метафоричні серії творів Вірсти «Знак і Слово», «Мутації». У першому випадку нефігуративні інтенції характеризуються порядком писання й читання, а в другому — імпрорефлексії, що немовби ведуть глядача до рівноваги інтелекту, та емоції, що їх створює інтерпретація метафори.

Просторова пластичність метафори виявляє свою вітальність у різних сферах творчості. Вони «збагачуються» нею, ніби ураном. У скульптурі, кераміці, художньому склі, в інсталяціях, асамбляжах, у візуально-

комп'ютерних технологічних конструкціях через метафору «просіюється» світло образності, зринають серед океану творчих жадань обриси материка мистецтва. Амплітуда метафори в обширі сучасного мистецького процесу насичена повнокровними артефактами. Поліозначеність метафоризму — як величний знак, що органічно поєднує конкретне і загальне, внутрішнє і зовнішнє. У малярстві цей знак виражений яскраво через лексеми свідомого і підсвідомого чуття.

Моралізуючі метафори В. Покиданця від біблійних трансформацій, середньовічно асоціативних єдинорогів, гірських козлів, що виконують відведену для них роль призначення, пізнання або самоствердження, «прочитання» і тлумачення автором культурно-мистецького досіду ренесансної доби: усе це варіативне на різний лад і у різний спосіб, виведене з небуття неспокійною творчою думкою, усе це має асоціативний перегук з складним і водночас просвітленим чистотою уяви внутрішнім світом митця. Уявні простір, персонажі, краєвиди, напівреальні істоти в умовних позах, у світлоносних алегоричних ношах, що, скажімо, символізують строї святих, янголів, знаки-символи — кипарисове дерево, вінок руж, лілії, традиційно алегоричні персонажі і унормовані правилами малярської візії, синтезовані до складних узагальнених сутностей істоти, вежі мовчання з шістьома метафоричними гранями і жіноча умовно звищена постать біля неї, умовне дерево з якогось там райського саду в умовному вазоні... врешті, істоти з людською подобизною, зайці-люди, що мають власний розум і почуття страху, врешті, свою філософію, своє бачення «гри» перед Великим полюванням мисливця, які клячуть перед жінкою у шатах з гілкою в руці, ніби зійшли з сторінок готичного живопису. Умовна палітра монохромних барв, кожна з яких увиразнює певні психологічні потоки, дотики до конкретного стану поведінки і відповідний до цієї палітри простір, наче марсіанський безлюдний краєвид і освячена золотистим полум'ям теракоти площа. Малослівний і водночас велемовний метафорично, В. Покиданець непоказний, не для рекламно-ринкових маніпуляцій, закутаний у тогу просвітлених мрій, «у білих священицьких ризах», які виражають настрої митця, він зачудовано спозирає на загадкове дійство, яке сотворив він сам і до якого як автор уже немає відношення, бо відвів для себе спокливе місце глядача: німого спостерігача не на сцені, а в залі; сидить, осяяний полум'ям метафори.

Формула метафори нагадує нам зелений вогник світлофора, до якого прямує кожен з своїми смаковими уподобаннями, фантомами спорідненості і відмін, поспішає кожен з зятятістю пішохода, який передбачає, що трасу слід перейти, аби «перевтілитися у майбутнє і доторкнутися до минулого...» (Леся Українка), і це є основним для розуміння лексичної індивідуальності, відчуття смаку у зрізі генерації мистецької моделі. Ю. Соломко, О. Добродій, М. Журавель, В. Кожухар, І. Кириченко, кожен на свій лад бережуть основу і єдність метафоричного стилю, що зіставлений з українською легендою про свободу думки і творчості на берегах окцидентальної та орієнтальної ментальності. Реальну основу цієї ментальності складає інтелект, напружена воля думки. Цю основу становлять також уявлення сучасників про давні міфи, легенди, ті уявлення не перестають нас хвилювати, збуджувати емоції, їх живим унаочненням донині залишаються половецькі баби, амфори з Ольвії, колпіони з Галича чи скіфські вироби з металу. Метафора у мистецтві живуча, мінлива. Амплітуда метафори в обширі сучасного мистецького процесу незатихаюча, наснажена інтенційними артефактами.

Просторова пластичність метафоризму уможливує регуляцію коефіцієнту образності у розмаїтих сферах творчості, що розширює систему мистецького впливу і дії, збагачуючи мову через зв'язок того, що є наслідком думки. У таких випадках метафора виступає як спричинена необхідність, хоча необхідність може бути випадковою або умовною. Скажімо, у творах Є. Лисика, А. Медвідя, І. Остафійчука, В. Кабаченка метафора конденсує образні вузли і як причинна необхідність має призначення розвивати згаданий зв'язок. У малярстві киянки Лесі Довженко чи пластиці Юрія Багаліки метафора має умовний характер: це нитка історичних традицій.

Нефігуративізм Іви Павельчук має виразну колористичну домінанту. В її палітрі ми спостерігаємо щораз глибшу, багатшу детермінацію кольорових сполук, відношення між якими закономірно необхідні і сягають меж взаемовиключення. Кольорові плями художниці є квінтесенцією її настроїв і несуть символічні знаки, смислові інтонації. Кольори налаштовані на взаємозв'язок і «чують» один одного, а вставки між основними тонами служать регістрами сенсорних знань про потребу тональних переходів.

Іва Павельчук мислить монументальними малярськими площинами. Через гаму кольорових відношень «чує» і бачить простір. Можливо, колись дизайн прийде до потреби органічного зв'язку малярства з архітектурним

простором. Уже сьогодні І. Павельчук програмує цю потребу і чуттєвим логотипом такої потреби був її живописний проект «Генеалогія кольору», де полотно з підрамником — ця атавістична культура анахронічних традицій — замінено плексигласом. Прозорий кольоровий живопис Іви Павельчук найкраще пасує до архітектурного скла і металу.

Великі малярські площини монументальної орієнтації Павельчук останніх років — «А собі я тільки наснилася. Присвята Соломії Павличко», «Глиба мовчазна» — це якісно нові живописні пропозиції.

Цілковито інша наставленість метафори у творах Юлії Майстренко-Вакуленко. Закоханість художниці в офорт, у чисту графічну лінію симптоматична у зрізі уявлень про ідеальне. Серії офортів Майстренко-Вакуленко, що обіймають поняття «світу як простору, що дарований уявою», зокрема її левкасні перлини «Храми України», а також офорти «Моя родина», що інтерпретує ідею генеалогічного дерева (класичний зразок у вигляді мозаїки венеційського собору Сан Марко, у північному трансепті), «Примхи Мойсеевого народу», «Манна небесна» велемовні у світлі опозиційних знаків (добро/зло, ніч/день, чорне/біле). Засіб у поліптиху художниці декларує через метафоричну чуттеносність. Високе поле його градацій постає в один ряд з просвітленим полем пластичної думки.

Кожна творча індивідуальність, художник, якщо він є носієм щирого почуття — не меркантильного артсалонного балагану, підробок під модні смаки — зберігає автентичку власної «стильової конструкції», заповонює глибиною мистецької фантазії, чарами форми, кольору, і цю тезу ми взяли на підтвердження, маючи перед собою мистецький досвід ужгородця Ференца Семана, який уподобив за життя для себе псевдо «Ечі». Художник був носієм наперед спримітизованого традиційно усталеного міфологічного самовираження. Він був реченцем правідалених уявлень. Він був зіронізований моралізатор, диспетчер метафоричної кольорової інверсії, заглиблений у внутрішній світ буддист «з порожніми очима», «з флейтою... під Параджанова, якого любив», «з палітрою-деревом», з чистою білизною постелі і оголеного тіла, то «у червоному», то «у труні», то у мондріанівській «гуцувській подобі», то з люлькою, то в якості «синьої бороди», то з монастирських келій білородий, як сніг у горах, то залюблений у конях, то зачудований у казку-мрію Марії Приймаченко. Він виніс на поверхню свідомості уявлення про Бика — ерзац дикої незагнузданої сили і водночас

незламне життєствердження карпатського Зевса, Довбуша, легіня з полонин. В його, Ечі, інтерпретації той карпатський Бик викрав Європу. Ечі мав інтуїтивний дотик до потаємних, можливо, іще неусвідомлених або напівпережитих струн людських переживань. У ньому кодовий піктуризм і піктуристична кодовість були активоздатними носіями форми. Образна поетика митця містила під поверхневим зрізом вібруючої матерії вулканізуючу потугу експресії, від неї площина експресії спружинювалася і звихрювалася вітрами динамічної палітри.

Одним з найцікавіших і перспективно творчих на Закарпатті є Золтан Мічка, що пройшов великий мистецький вишкіл у майстрів першого рангу З. Шолтеса, А. Коцки, Е. Контратовича. Художник увібрив і щасливо поєднав із своєю власною культурою малярський досвід центральноєвропейського регіону (Австрія, Чехія, Угорщина, Словаччина), що маніфестує домінанту відкритого активного кольору. Мічка має європейське визнання. Зросла увага до метафоричного вислову вимагала складнішої й цікавішої лексики: з'явилося поєднання широких тональних площин і насичених активною формою «вузлів композиції» — таких силових полів, де малярська думка автора засвічувалася плетивом складних барв, змішаних до пастозного звучання, або ж зведених до площинності. Цей прийом можна охарактеризувати, як засіб контрастного напруження, що наповнював, збагачував суть, ідею відтінками почуттів, імпульсами думок, узгоджуючи «текст метафоризму» і «письмо площини». Ось мистецький поступ Мічки — «Земля предків», «Балканська дійсність», «Історія мукачівських синагог», «Історія православ'я на Закарпатті», «Початок нового часу», «Реліквія» — дзвенять дзвонами барви на полотнах Золтана Мічки!

З авторських переживань, ремінісценцій, складних порухів інтелекту і серця, від споконвічних творчих прагнень, складних рефлексій, що налаштовують «сцену мислення» на авансцену складних стосунків особи з культурою, спадщиною, цивілізацією, — з усіх цих небуденних виявів мистецького конкордизму і власного творчого амбіціонерства народжується український колоризм, без різниці — фігуративний (Шишко, Волобуєв, Захаров, Глуценко), чи позафігуративних, нинішніх стилістів малярської площини.

Колись Микола Степанов реверенсно писав про Юрія Єгорова, що той — «велика людина, геній»; можливо, перебільшено «геній», але точно дефінітивно «людина» — і таке у Єгорова людинолюдське малярство.

Є художники, що створені для міста, натовпів, телевізійних юпітерів, а є мовчуни, із закапелками самотності. До таких відносимо Сергія Гнойового з Полтавщини, Григорія Гнатюка з Кіровоградської землі. На міфологеми Гнойового слід дивитися у ракурсі «батьківське віконце», крізь шибку бабиної хати, бо такою «родинною хатою» є його земля, духовиння сільського подвір'я з метафорами — півень, сонях, китиця чорнобривців або стебельце кропиви, глек з молоком або глек, скомпонований у докілья. Від філософського прочитування «сільський натюрморт» до об'ємного поняття «свічка» простелений еволюціонізм С. Гнойового у композиціях «Теплий вечір», «Вечір на Ворсклі», «Бабусине подвір'я», «Портрет бабусі», «Осіньна пора», «Дівчина з квітами» — це метафоричний перейнятий ароматом «внутрішнього» світ, в якому не бракує українського шарму з таємничою синявою небес.

Більше поза Україною знана полтавчанка Світлана Пасічна, що завойовувала найпочесніші призи у багатьох країнах, в тому числі у пристаніці Пікассо Вальорісі. У її просторово-пластичній кераміці можна простежити довгий генетичний шлях — через Миргород, Опішню, у глибину віків до модного сьогодні Трипілля. У пластичні композиції керамічного крою Пасічна здійснила «трансплантацію» решетилівського ткацтва, вишивки і це задокументувало пафос її творчих осягань.

Пластика С. Пасічної «наївна», ніби з далеких культур і в той самий час вона перейнята модерним рухом, грайливими настроями інсталяцій, асамбляжу. У ній спостерігаємо поєднання «волі і необхідності», що у переконаннях Шеллінга є тожсамістю краси. І ця модерна краса — з нашого «мистецького дебаркадера», на якому модерні побажання є відправними пунктами кінетизму. Численні об'єкти Пасічної, композиції «Народження Дня», «День і Ніч», «Спогади про монастир Воронеж», «Сни листопаду», що була відзначена золотою медаллю на XIV бієнале керамічного мистецтва у Вальорісі, несуть незвідану суть того, що «має бути» як знак свідомості (а може, то символічне увиразнення пластичними засобами генетичної пам'яті? згадаймо інсталяцію О. Бородая і О. Бабака «Колиска», що на початку 1990-х виставлена у залі Національного музею Тараса Шевченка, перевернула, осучаснивши, стереотипи знань про мегаліти традиційного), або ностальгійні рефлексії «Україна моїх блакитних днів», як писав О. Грищенко у посвяті до неї: «Найдорожчим тіням моїх рідних і друзів, а також тваринам і рослинам мого дитинства...» Хвилюючі до чому слова!

Увогні метафоричного колоризму «спалюють себе» Анатолій Криволап, Олексій Власов, Андрій Цой, Роман Романишин, Микола Демцю і Віктор Москалюк. Як на мене, Володимир Цюпка так само, як його однодумці-колеги В. Басанець, В. Маринюк, О. Стовбур, О. Волошинов, С. Савченко, а також чимало інших представників одеської малярської еліти, вид емоційної нефігурації сприйняли на свій кшталт: окреслений в їх полотнах простір композиції взаємоузгіднюється з ладом почуттєвості. «Летричний синдром» палітри Цюпка, скажімо, споріднений з пригодами експресивного письма Савченка, а Стовбур має честь узгіднюватися із знаковою системою Волошинова. І Цюпка, і Волошинов — кавалери малярства жесту (згадаймо імператора малярства Жоржа Матіо з його ретроспективою у червні-жовтні 2002 р. у паризькій галереї Jeu de Romme, ось хоча б класичні презентації від «Дезінтеграції», «Концентрації» (1946) до композицій в акрилі на папері і таких знаменитих, як «Стерильне співчуття» (1991) чи «Face aux commandos de la mort 29 aout» (1989). І порадіймо разом з одеситами, бо у них класичне опертя — оті самі Вольс, Фотріє чи Сулаж, Брієн.

Цюпка, Стовбур несуть на своїх раменах солодку ношу шістдесятництва, але їх малярство не втратило свіжості, а їх палітра далі така сама світлоносна.

Ще один з одеситів заслуговує на увагу — Володимир Кабаченко. Його зірка на небосхилах українського малярства спалахнула досить виразно, яскраво, прорізаючи потоками світла космічну темряву; у вигаданому ним світі люди живуть, як птахи, а птахи перетворюються на людей, риби пливають у небесах, або пересідають веслувати чи перепочити на човни, тварини танцюють разом з людьми, а люди з крилами янголів літають. Фантазмагорійний світ Кабаченка, в якому ніч починає «дихати», а місяць ховає у собі нерозгадані загадки, а може то не місяць, а космічне сонце — як розколотий гарбуз чи золотиста диня? Бабуся у зеленому абстрактному прорізі квадратів із золотистими сітками перетинів, чи бабуся із свічкою, а поруч в іншому перетині квадратику мудра риба? Подібні настрої колись обіймали уяву талановитого модерніста Миколу Бутовича, починаючи від його першого циклу «Українські духи». У Кабаченка виразно власний малярський небосхил, де простір населений таємничими постатями, птахами-сороками, птахами-янголами з людськими обличчями. Стільки мудрості, допитливості, як у фольклорних оповідях, дитячих снах, казках.

Картини художника з метафоричними рядами, де земне виростає до меж позаземного, а позаземне стає сутністю людського, або перевтілюється у створіння напівптаха-напівлюдини («Та, що запалює зірки», «Народження Великої Медведиці», «Весняна ніч», «Ідучи горлиць», «Нарікання шахтаря похилого віку», «Танцюй?! Танцюй!», «Поема низового бароко». Кабаченко не визнає вербального порядку у видуманих ним просторах. Серед пронизливих світлових ниток, променів, що їх вони перекреслюють, вчувається гіркий усміх самотності, наростає передчуття людської біди, незнаной поки що драми, виникає почуття неспокою.

Наприкінці 1980-х Кабаченко заімпонував драматичною композицією «Ще одна коломийка» — це був прозорий натяк на світ тиранії, гулагів, ідолів диявольської маячні, серд яких усі ми жили. Через десять років художник прийшов до композицій «Посвята останнім дням СРСР», «Скрита палає», де площини пропалені снопами вогнистих стріл на тлі людей-риб, літаючих голів та інших фантастичних образів викликали похмурі асоціації.

Пластика Ф. Бриж, М. Грицюка, М. Степанова, В. Ярича, В. Шишова, В. Гамалія метафорична, асоціативна, що обіймає дві субстанції: простір середовища і простір авторської волі, думки, концепції в трепетну сув'язь єдиної форми. Ця пластика розгортає тлумачення метафори в авторському уявленні як виразну концентрацію мистецької думки, що є відповідником інтелекту, внутрішньо-психологічного наставлення на реалії.

Аби зрозуміти, збагнути для себе, скажімо, що таке пластична орієнтація Миколи Степанова (1939–2003), зішлемося на судження самого скульптора, що були опубліковані у часопису «Образотворче мистецтво» незадовго перед його передчасною смертю: «Перебування в Паланзі (січень–квітень 1968 року) цілком змінило моє бачення пластики.

Там відкрилась грандіозна виставка народної дерев'яної скульптури з Полісся. А оскільки я починав з дерева (і люблю його за живу матерію), то особливо уважно роздивлявся саму пластику і техніку різьби. Я був у найщасливішому стані — стані творчому. А що таке творчість? Що є скульптура для мене? — на все життя із сформованих переконань, до яких я повертався і повертаюся. Це непомилний орієнтир на народну, на традиційну пластику, на багатотікову вивіреність форми, використання матеріалу як співтворства...

Дерево — для мене — школа формування. Воно знає ритм, напругу мас, внутрішню конструкцію... Дереву я багато чим зобов'язаний. Матеріал дисциплінує, вчить, дає інше відчуття часу. В якому значенні? — вводити у вічність. У дереві можуть сидіти Мавка, Дафна...

У процесі освоєння матеріалу з'явилися такі серії робіт, як «Дріади», «Дафна», «Вагітна», «Материнство», «Та, що сидить у дереві»...

Окрім перелічених, «Стародавня пісня», «Роксолана» (1980 та 1985), «Маски», «Книга», «Григорій Сковорода» (1982), «Вічний хлопчик», «Драбина» (1988). — «В них моя ідея знайшла втілення». З почуттям внутрішнього комфорту перечитую роздуми Степанова про поліхромну скульптуру. Кілька разів після смерті митця я бував в його осиротілій робітні, яка, подякуємо долі, перейшла до сина Клима, теж скульптора, і дивився на самітні композиції, а також рельєфи на стінах. Здавалося, відчиняться двері і зайде господар. Отже, перечитую думки скульптора: «Поліхромність надає скульптурі зовсім іншої якості. Це — тривимірний живопис. Не забудемо, що стародавня скульптура розмальовувалася.

Часом залишаючи дерево незайманим, я в побудову скульптури «вмонтовую» живопис, залишаючи на об'ємі площину («Роксолана», Книжник»). Захоплення кольором на об'ємі заводить мене до такого стану, що я пишу скульптуру, як живописав би картину («Сидяча квітка»).

Так я розмалював «Нищення». Посилюється об'ємність, загострюється і відшліфовується зміст».

Степанов жив «образами-формами». Він шукав стислу форму неминущої суті, намагаючись перевести її у «плоть», в матеріал — це і є власне скульптура — то його життя, шукання «летучості» форми. Він відчував роль одеської малярської школи, власне, також відчував, що «скульптура в Одесі наче і непомітна» [3].

Степанов відчував, що Архипенко «був захоплений пошуками нових образотворчих ідей, прагнув по-різному примусити звучати об'єм, створити нову мову грою кольору та тіні». Він, Степанов, любив Генрі Мура і Маріно Маріні за те, що «постаті у нього — позачасові, точніше — вони відносяться до вічності».

Його мова не абстрактна, тому що вона «мислена». І про самого себе писав, що він є homo ludens — людина граюча. Дивлюся проникливим зором на площинну стилізовану постать на кормі човна: силует вертикалі і силует

горизонталі у сув'язі. Погляд «вічного» у цій постаті, з глибин Того життя. У скарбнику Полтавського краєзнавчого музею є глиняна композиція трьох гребців на човні з Давнього Єгипту (на зорі ХХ ст. привезена легендарним колекціонером генерал-лейтенантом Генерального штабу Павлом Бобровським). Така сама «тяглість безкінечя» — плин тисячоліть у сутності глиняного човна, і, здається, плин тисячоліть у дерев'яному човні Степанова. І ще один приклад: позачасові рефлексії у поліхромному бруску дерева з постатями трьох — родина Степанова за столом — дружина, він і син. Пластика Степанова формує позачасові цілі, вона дає відчуття чистоти форми, вона є «мислена».

* * *

Магія метафори, якщо її природу розглядати рівносильно до процесів еволюції мистецтва України, в першу чергу піднесенням його стильових і формальних вартостей в останні десятиріччя, виступає у складних семантичних відношеннях, що кінечно визначають полюси якості конкретного твору. Ми спробували знайти одну «вісь опертя», розуміючи, що можна відповідним чином відшукати в панорамі загального потоку, розмаїття стилів, напрямів, інші гравітаційні точки, Можливо, ці інші, якщо провести необхідні порівняння й аналогі, зродять цікаві аспекти сприйняття й виведуть нові константи відносин, порозумінь, паралельних дискурсів.

Метафора, динамізуючи та інтерпретуючи форму, може «спрацювати» у творі на почуттєві або, навпаки, активізувати у ньому раціональні зв'язки. Мистецький простір України на історичному зв'язку так званої демократії або демагогічних заяв про її пріоритети виступає як єдина фактична ціннісна сила у реаліях сьогодення. І це насправду так! Бо нас іще не втягнули в орбіту загарбницьких інстинктів світового артринку (хоча спроби легалізуються у різного роду київських новітніх центрах і вояжах у наші сторони галеристів підозрілої репутації з відомими нам добрими намірами), і ми не вичерпали запаси власної ідентичної духовності. Художники України під великим знаком метафори творять оригінальне індивідуально-власне мистецтво, яке однаковою мірою хвилює нашого глядача і глядача приїжджого. Мистецтво України сьогодні вийшло на такий простір презентації, яка не дає спокою художникові й яка гарантує йому подалі радість творчого

неспокою. І, ясна річ, досить близько, вже у наступні десятиріччя ХХІ ст. на таке мистецтво чекають нові духовні імпульси.

1. *Романишин Р.* Вектори та паралелі // Образотворче мистецтво. — 2001. — № 4. — С. 13–14.
2. *Медвідь А.* Інтермедія // Образотворче мистецтво. — 2001. — № 4. — С. 11.
3. Див.: Образотворче мистецтво. — 2001. — № 4. — С. 36, 37.

З ЧОГО ПОЧАТИ?...

Чи не правда: може здатися, що це старомодне запитання, з розряду «Що робити?», або з штибу паризьких епістолярій київських естетів минулої доби про мистецтво Монмартру, або ж хилитань поміж вибором творення — традиційним чи модерним? Усяке бувало у ракурсі «з чого почати?» і усього доволі, відповідаючи на це питання, траплялося на вигинах рідної культури та мистецтва. Одним думалося — і далі так!, — що не слід ускладнювати процеси руху, які ж бо, мовляв, можуть бути кореляції істинного, коли вони встановлені ані руш раз і назавжди, а інші — всупереч, на їх погляд, хуторянським солоспівам — проривали з власним ризиком мур авторитетного месіанства і тоді вони нагадували ламанчських інтелігентів. На цьому нашому українському рідному полі усього доволі, хоча, правду кажучи, кожне покоління починає із свого власного мистецького самоствердження й болісних думок: що робити, як далі йти і що для цього потрібно? Й кожне покоління обирає свій шлях, шукає, власне, свою автентіку, знаючи: воно мусить з цього починати, бо у нього є почуття відповідальності і тому є право і можливість використати його, а поза цим немає іншого шляху ані вибору, іншої долі немає — це пекельно важкий тягар такої ноші, такої відповідальності, свого роду Сізіфова праця, — тобто, є розуміння відповідальності і в зв'язку з цим хода від однієї генерації до іншої, через голови улюблених авторів, творів, героїв мистецтва, через епохи і стилі, смакові уподобання, через континенти і материки мистецького єдинолюдського духу! Смію докинути: як це нерідко трапляється — через категоричне заперечення того, що було, мовляв, воно неістинне, нині несимпатичне, нині не на магістральних мистецьких шляхах.

Нам усім разом випало завдання нести і вести, піднімаючи вище і далі понятійне розуміння «сучасне українське мистецтво» в епоху незалежності

України, що є сьогодні ствердність самоідентична, виразна національно-державницька сутність (як, додамо з цього приводу, окремишними понятійними є мистецтво німецьке, австрійське, польське, китайське, а в сукупній цілості сучасне, тобто модерне, відмінне від класичного), і уже воно, українське, далеко-далеко не «рашен», у тлумаченні західного обивателя часів, скажімо, «перестройки», і далеко відмінне від цілей і завдань, що їх ставили перед собою українські митці років з двадцять тому, і далеко перспективне з огляду на те і в позірному тлумаченні, що західний світ має чимало традиційно авторитарних амбіцій у своєму «послужному списку», в якому хижацькі спокуси артринку та апетити імперкураторства є його, західного мистецького середовища, найвразливішою Ахіллесовою п'ятою і жаданою атрибуцією лаврового визнання зарозумілого грошовитого істеблшменту. І в момент народження понятійного «сучасне», українське відповідає тлумаченню, що є воно «моментом чистої цнотливої творчості» (Х. Ортега-і-Гассет).

Нам дорога і солодка ноша, яку взяли на себе у свої призначені життям-долею дні Григорій Гавриленко і Георгій Якутович, Євген Лисик і Михайло Грицюк, Федір Тетянич і Ференц Семан, Едуард Гудзенко і Валерій Алтанець, Олександр Валента і Віталій Шишов!

Сьогодні з щемом згадуємо їх, бо уже нема з нами їх, а кожен з них, як і з тих, іще молодших від них, що не доспівали своїх пісень (Олег Голосій, Назар Гулін, Сергій Новиков), кожен сповна і з честю висповідався, творчо доніс свої думки і почуття, щиру мелодію душі. Кожен з них — і з неназваних вище, як ось Зиновій Флінта, Данило Лідер, Сергій Параджанов, Анатолій Лимарєв, Юрій Трегуб — то є для нас вершинність людського духу, то є поезія творіння й тремтливого самоспалення заради мистецтва, усього святого, що воно приносить і дає, то є манлива зоря, що освітлює нашу ходу, і є то також — після них, і це причинно необхідно — органічне входження молодих і сильних, очікування талановитої мистецької порослі; бо кожен з них, мудрий і чистий душею, думав-переживав, яким є і має бути українське мистецтво: недаремно І. Франко писав про літературу, її завдання й найважливіші цілі, недаремно Валеріян Поліщук тягнув на раменах свій «Авангард», недаремно «каблпоемист» Михайль Семенко передбачливо засвітив зелене світло «Семафора у майбутнє», недаремно виборювали ідеали національної мистецької школи вихованці монументального цеху, недаремно Георгій Якутович на Вченій раді в НАОМА започаткував дискусію

про композицію в мистецтві, і знав Данило Лідер, чому так наполегливо і переконливо плекав свою «сценографічну школу», а колись давним-давно багато десятиріч перед тим тридцятип'ятирічний Іван Труш з метою нашого з вами спільного єднання спорадив «Артистичний вісник», і того було доста на усі послідуочі роки (бо мали прийти по тім і П. Ковжун з братами М. та В. Семенками, і О. Грищенко з його трепетним усвідомленням великої візантійсько-кубістичної, а згодом паризької колористичної традиції, і уся українська національна мистецька школа з братами В. та Ф. Кричевськими і Г. Нарбутом, і месіанство бойчукістів, і шеренги авангардистів, і празька українська мистецька школа, і українсько-львівські сподвижники паризької школи, і Олена Кульчицька, якій Богдан Лепкий пророчо бажав:

Не обтрясай небесної роси,
Щоби в момент найбільшого терпіння
Не згас світильник вічної краси.

Нам у роки стагнації видавалося: найбільша радість, почуттєва імпульсивність — це подих свобідної творчості, піднятися до рівня систематичного системного мислення, вийти з тенет герметизму, розкритися на просторі світового побратимства, і цього вистарчило, як ковток свіжого повітря. Збулося! З'явилися з перших років незалежності розмаїтого роду романтичним окриленням збуджені презентації, дали про себе знати сміливі заявки на цей подих свобідної творчості, виникли угруповання, розчинилися двері новонароджених галерей, салонів, у кожному із знаних в Україні мистецьких центрів завирувало ностальгійними акціями однаково вартісні і авторське сповідування перед нинішнім (прелюдія) і авторське запевнення стосовно завтрашнього (кода). Були симпатичними і далекоглядними світобачення Хаматова, Карася, львівської «Дзиги», Куму-у, харківської міської галереї сучасного мистецтва, одеського «Човна»... Українська присутність на венеційських бієнале стала не спорадичною, а реальною, починаючи з 49-ої. Тоді український намет В. Раєвського перед входом до традиційних павільйонів на Джардіні немовби сконцентрував увагу до чорнобильської драми і узагальнив трагедії Афганістану, Чечні, передбачив драму Косово, образом НАМЕТУ апелював до народів Близького Сходу — і то очима художника виглядала мистецька правда. А презентація з «Жорнами часу» В. Сидоренка через два роки (інсталяційний проект з візуальним багатоплановим рядом, відеодокументацією та досконалим симетричним кристалом як алегорією

позаприроднього) довела дискримінаційну неминучість часового того, що «перемелюється», перетворюючись у порох забуття, і природньо має поступитися місцем перед тим, що настає, і відтак — перетворитися у кращому разі в «попіл» історії — це українське прогностичне вболівання «за долю» немовби зродилося з комплексів його «Цитохронізм», «Амнезії» і не пройшло поза світовою увагою, заворожило симпатиків. Згодом настала черга на фотоінсталяційні відеопроектні візії М. Бабака ув особисто відчуте почасті драматичне регіональне минуле (51-а бієнале) і врешті у 2007 р., на 52-ій бієнале в українському проекті українських митців безпардонно викинули «за борт» модерності і в український павільйон уклінно запросили іноземців — такі ми вже є! (Ю. Теллер, М. Тічнер, С. Тейлор-Вуд), що разом з нашими (С. Братков, О. Гнилицький, Леся Заяць), і вже нашими-не нашими (Б. Михайлов) мали оприлюднити Пінчуківську саморекламну ідентифікацію західних «консумпційних» уявлень: Україна — пристанок для бомжів-кльошарів, проституток і викінчених здеморалізованих людей. Німецький поважний журнал «Арт» з такої нагоди передбачливо писав: «побачимо, що з цього вийде». Як бачимо, нічого поважного з цього не вийшло, і не тому, що в Києві не вистарчає бомжів, як у Парижі чи Нью-Йорку, чи деінде; не вийшло, бо імпортоване імперкураторство прорахувалося, виносячи на світовий п'єдестал нав'язливу думку про Україну, як інкубатор для вирощування здеморалізованих покидьків. А може: образ України для декого — це образ світового бомжування; в такому разі, що показуємо і про що говоримо? Бо декому дуже хочеться такою її, Україну, бачити, з прицілу золотого венеційського лева, який, одначе, перед таким ляпасом «вирішив»: мені краще од вас дременути!

Ще ніколи, попри крутизну інфляційно-економічних негараздів, українська мистецька спільнота не була такою відчайдушною, нестримною, поривною і далекосяжною в осяганні творчих намірів виходу на світовий простір. Раптом усі збагнули: це тут, на цих землях з прасизих часів цивілізаційного поступу народжувався світовий вітер творення, це в наших краях з овіяної свободою «дикого поля» ментальності мало прийти тверде і переконливе — ми творимо, і годі, нас не зупинити, і ми вибудовуємо світовий простір світла, не залишаючись у темряві: ми були спраглі цього і разом з нашими попередниками — носіями ідеї зрозуміли: ось він, тут, а не деінде, омріяний простір на нашій рідній землі! І цього було доволі, цього вистарчи-

ло — українське мистецтво не замкнулося у собі, на носіях традиційного мислення, а вихлюпнуло усю смакоту образності у широкому панорамному спектрі артпропозицій — від сонценосного пленеризму, кольоризму з багатю палітрою пошуку власного стану і стану природи до інноваційних рухів постмодерності, від конструктивно-раціональних версифікацій до динамічно-експресивних мистецьких тлумачень буття земного, від прозорого наїву до метафоричного символізму, від реанімації на нових часових обертах давніх стилів — неоромантизм, необароко, неосимволізм, неокласика etc до мультиінформаційних дискурсів мистецького ґатунку з присмаком іронії або осуду. Як писав у ті 90-ті рр. Іван Дзюба, «доречніше говорити не про відновлення втраченої самотності, а про творення нової самотності на основі не лише традицій, а й актуальної культурної свідомості», тобто закликати творити універсальне системне, а не маргінальне окремішне виявили свою актуальну і могутню плоть. Було і є однаково далі затишно на цьому світовому просторі — і фігуративному мисленню, і позапредметним виявам особистої духовності, почасти з присмаком експресіонізму, і серйозній фіксації «свого часу», і гедоністично-куражній афектації того самого, що є день нинішній. Раптом стало відчутне і оприлюднилося, удостинилося наявними вказівниками поліфонічне звучання українського образотворчого оркестру, розширилися межі, стали багатшими критерії його мелодизму, розкрилилася палітра артпропозицій, вияскравилися, наче грані кристалю самотостатні імена багатьох художників, які довели ноту образотворчості до могутніх мажорних акордів. Ми наблизилися до паризьких марень геніального Архипенка, хоча нас відділяє від нього — а може максимально наближує! — історична відстань рівно в одне століття! І Малевича нескорений дух, і азартна затятість Ковжуна, і бунтарство харківських конструктивістів, і безкомпромісний протест Ніла Хасевича, і «чемоданна» творчість К. Звіринського з його учнями-послідовниками, і хода когорти одеситів з ясновидною зіркою Людмилою Ястреб (1945–1980), і конгеніальна позірність Василя Ермилова, Бориса Косарева, які теж спровокували нескорений лад шістдесятництва, а з ним — дисидентства, і ціле суцвіття київських монументалістів з В. І. Задорожним, — будьте певні, що це надійне коріння нашого мистецького рясного дерева, це справжній симфонізм — найвищий вияв талантовтворення й талантознесення, як правило, всупереч, а не завдяки, через спротив і опір, дякуючи синкретизму української культури.

З чого починався рух, поступ, скажімо, після уявної «відлиги» або після неї в роки брежньовських репресій? З усвідомлення своєї національної окремішності і цілісності! Принаймні, смілива заявка «Націоналізм чи русифікація» Івана Дзюби сколихнула київську спершу, а за нею усю українську інтелігенцію — так народилося шістдесятництво, а з ним — нонконформізм (як у Польщі писали: чемоданна творчість, а бунтуючий тоді варшав'янин Олександр Войцеховський від імені легендарного Яна Канти ще у 1957 р. розсівав зерна свободи і бунтарства). Мали прийти Сергій Параджанов і Євген Станкович, Ліна Костенко і Григорій Тютюнник чи Євген Гуцало, чи Борис Нечерда, а з ними легіон їх. Мав Леонід Новиченко написати: «Поет Іван Драч тільки починається. «Соняшник» — його перша книжка», а для усіх Драчеві «Балада про Сар'янів та Ван-Гогів» чи «Балада про випрані штани» стали мистецьким водохрещам, і тоді причинно мало відродитися романтичне кіно, свіже кінематографічне слово після величі Олександра Довженка. Усіх схвилювало, що врешті-решт впала чорна куртина мовчання і ми почули про конгеніальні заявки Леся Курбаса, які замовчувалися упродовж десятиліть, і на повний голос заявили усі про маніфестації бойчукістів з Михайлом Бойчуком, про які з пів століття можна було говорити лише з схематично-ідеологізованим додатком «-ізм», і не менше. Д. Павличко відкрив призабутого І. Богдана Антонича, а з Богданівки слала до Києва свої спечалені листи Катерина Білокур.

Листування між Опанасом Заливахом та Аллою Горською, де бриніли нотки свободи, нестримна міць Аліи пророче віщували передчуття й потребу змін, кардинальної реконструкції ідеологічного диктату тоталітарної доби. Замкнена суспільно-політичною системою фрондуєча Горська знала, на що йде і підписала собі вирок, поплатилася життям: система була жорстокою і нещадною, у стилі середньовічної інквізиції, скажімо, з її ненавистю до ідей Д. Бруно: «Це незрозуміло, аби наша уява і думка... аби жодна реальність не кореспондувала з постійною можливістю нового погляду». Алла Горська прагнула нової справедливішої реальності, де людина могла мати право вибору у своїй творчості.

Крига української культури скресла, весняні води оновлення й просвітлення вивели мистецьке мислення на простір свободи і тоді прийшло розуміння, що крила даються людині для того, аби вона не повзала. У літературі, мистецтві шістдесятників змінили восьмидесятники — це засвідчили заявки

свіжої творчої порослі з середини 80-х рр., коли рух, спричинений сильними особами (А. Савадов та Ю. Сенченко, О. Голосій, В. Раєвський, О. Бабак, М. Бабак, О. Тістол, Д. Кавсан, О. Сухоліт, О. Гнилицький, В. Трубіна, Ю. Соломко, К. Реунов, М. Жук, П. Керестей та ін.) почав набирати швидкість і на обертах «нової хвилі» увійшов згодом у лоно постмодернізму. Це треба було зрозуміти і сприйняти з вірою в серці і переконанням, що після зими приходить пора весняного бродіння.

З відстані пройденого видно, скільки енергії, наполегливості і переконання було вкладено у проекти, починаючи від «Погляду», «Імпрез», «Інтервалів», через виношені пропозиції «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу», через світ «Мистецтва України ХХ століття», акорди «20-ти художників України кінця сторіччя», через акції галеристів та поборників новітнього мистецтва на чолі з галереями «Совіарт» Хаматова, «Ательє Карася», Центром Сучасного мистецтва Дж. Сороса, «L-Art», — усе це актуалізувало нерв сучасної української культури, що жила універсальними комплексами і наповнювалася інтелектуальною потугою, що зродила, приміром, вартісні критерії музики Є. Станковича, В. Сильвестрова, І. Карабиця, О. Киви, що започаткувала експозиційні ініціативи Національного художнього музею України, що дала київським театрам сили для творчих ініціатив та випробувань у полюсі артистичного експерименту і вивела їх формальні пошуки на орбіту високих стартів.

Діяльність Хаматова сукупно з асоціацією артгалереї України немало спричинилася до мистецького «прориву», а його арт-рейтингова стратегія нагадувала стратегічні позиції відповідних мистецьких центрів у європейських країнах, що звільнилися від обіймів кремлівської соцреалістичної «дружби». То був розрахунок на якісний приріст і процес консолідації новітнього мистецтва, на відкритість з світовим простором з його мультистильовими спрямуваннями, і результати, що їх можна характеризувати, як інтелектуальне наповнення мистецького продукту, не забарилися. Якісно новий період був зафіксований у практиці багатьох (І. Марчук, О. Дубовик, М. Гейко, брати С. та О. Животкови, А. Криволап, П. Бевза, П. Лебединець, П. Маков, В. Сидоренко, О. Сухоліт, М. Кривенко).

Було загальне піднесення, форсувалися модерні і постмодерні рубежі у Львові (В. Москалюк, Б. Буряк, В. Бажай, В. Кауфман, Ю. Кох), Харкові (О. Жолудь, П. Маков, М. Попов, Ю. Шеїн), в Одесі ціла когорта яскравих

осіб заявила про свою присутність (В. Алтанець, О. Ануфрієв, О. Волошинов, Л. Дульфан, В. Хрущ, О. Стовбур, С. Ликов, С. Сичов). В Одесі складні питання далі і по-новому ставили перед собою В. Басанець, В. Маринюк, Є. Рахманін, М. Степанов і далі в модерних орієнтаціях перебували з ними, ні на мить не відходили від них Ю. Єгоров, Ю. Коваленко. Чи не про себе, В. Сазонова і про усіх, що стояли поруч, оприлюднив свої уподобання В. Стрельников: «Мені близькі погляди, що розглядають засоби й матеріал як головну тему й основний зміст. Жодного натяку на літературу. Фарба — то є тема і є сюжет. Дерево, скло, лінія — сенс конструктивного. Намальоване дерево абстрактне. Бо є живе дерево. А конкретне — це коли метал, чорна лінія на полотні?»

...З чого і як почати? — питання ставилося і куратори розуміли, що не намарно. Так зродилася ідея «Пінчук Центру», що започаткувала новий виток трансавангардового прогресу, що мали підтвердити за тим непересічні виставки «Перша колекція» (2003), «Прощай, зброє» (2004), «Перевірка часу» (2005) під патронатом куратора Олександра Соловйова, який, апелюючи до «другого народження» живопису», розгортав панорамічні горизонти новітніх уявлень про українське мистецтво з їх проекцією у звабливий світ дискурсів. Вони оприлюднили знані імена О. Гнилицького, П. Макова, А. Савадова, О. Ройтбурда, В. Цаголова, В. Будникова, С. Браткова.

Відео-фотоінсталяції В. Савадова, В. Цаголова, І. Чичкана, Г. Катчука, М. Кульчицького і В. Чекорського, А. Верещака додали нових творчих струменів і зацентрували на нових моделях художнього мислення. У своїй творчості сміливо експериментуюча киянка Оксана Чепелик немовби сфокусувала усі прагнення й устремління сучасної доби, заманіфестувавши спроби подолання постмодернізму у практиці соціальної скульптури, при тім, що в її інтерпретації біокібернетичне відтворення перетинає часову межу, яка має назву «postmodernu».

Але було б несправедливо викреслювати з мистецької гри напрями, що тяжіли, однак, до традиційного колоризму, експресивної абстракції, мінімалізму, чи напрями, що своїм підґрунтям передбачали опертя на національну ідею, орієнтацію на антитоталітарну традицію, наснажувалися розгортанням історизму (група «Алімпій») — напрями, що брали до уваги найдавніші витоки української культури, що були зорієнтовані до праджерел, реконструювали різні моделі у дзеркалі «нео» (необароко, неоромантизм, нео-

імпресіонізм і т. ін.). Увесь цей могутній зріз української образотворчої культури фокусував, розгортав і оприлюднював якості творення, що не могли не полонити, не могли, в тлумаченні того самого Х. Ортега-і-Гассет, не рахуватися з минулим і не брати до уваги сучасне, тобто суть полягала не в тому «ким ми були, а в тому, ким прагнули бути», і цього було чимало, бо соціальні гальма з педалі було знято.

Як писав Іван Огієнко, «у який бік не поглянемо, скрізь побачимо, як оригінально, своєрідно складав свою культуру народ український». Ця культура, пам'ятаємо і знаємо, оновлювалася й наповнювалася щоразу, не перестаючи розвиватися, оприлюднюючи при тім нові чисті імена посвячених у її безмежний дзеркально ясний світ. Й кожного разу перед кожним поставало: «З чого почати?...» Але кожний сам вибирав для себе відповідь і йшов відповідно до обраного ним самим шляху, який Д. Сараб'янов окреслив колись, усередині 90-х рр «категорією менталітету». Сучасний мистецький продукт у процесі становлення переростає в категорію спадщини і стає надбанням культури. Він примножує її актив і немовби додає крил для того, що має настати по тім, і у цьому самодостатньому визначенні, самоусвідомленому поступі немає місця для перепочинку, немає перерви, як не було її ніколи, навіть у часи жорстокої стагнації. Куди ми йдемо і далі підемо, час покаже, але неодмінно — по шляху оригінально-творчих і, безперечно, національних форм вираження. Якщо поглянути прискіпливим оком під цим кутом на нинішній стан, на пройдений шлях здобутків і завоювань художнього досвіду, то він насправду привабливий і цікавий тим, що не порвав з минулим, а «напакований» його вартостями, дає право і підстави говорити про його суспільну активність, про рух «поза межі» кола звичних стандартів. І якщо так є, то тут починають діяти об'єктивні закони, що встановлюють історичну необхідність і потребу цього модерного українського мистецтва.

УКРАЇНА: ВТРАЧЕНІ КУЛЬТУРНІ ЦІННОСТІ Й ПРОБЛЕМА ЇХ ПОВЕРНЕННЯ (Нью-Йоркський симпозиум)

Друга світова війна, яка розпочалася з вини агресивної Німеччини, в сфері культури ще не закінчилася, бо пограбовані культурні цінності досі не повернуті законним власникам, насильно вивезені за межі перебування на законних підставах, знаходяться у ролі «в'язнів війни». Ті, хто знищував культурні цінності, не мали «Бога в серці», не вірили в жодні людські ідеали; ті, що крали цінності після війни, вдавали з себе миротворців, нібито виступали під гуманотворчими прапорами; і ті врешті, послідовники других, цинічні в своїх намаганнях не бачити картини тотального знищення культурних цінностей під час війни і не менш цинічні у бажаннях приховати нагробаване... подалі від людського ока. Через це «в'язні війни», насильно вилучені з культурного життя, чекають своєї щасливішої долі. Сміємо думати, що конференція, організована Фондацією Сороса, наблизить нас хоча б на крок до успішного вирішення правових норм проблеми повернення культурних цінностей, втрачених під час Другої світової війни і в повоєнні роки.

Незважаючи на те що прийнято десятки конвенцій, резолюцій, починаючи від гаазьких 1899 і 1907 рр. і завершуючи останніми документами ЮНЕСКО, спрямованими на реалізацію програми Всесвітнього десятиріччя культури (1988–1997), яку здійснює ЮНЕСКО, проблема визначення загальних втрат культурних цінностей, пошуку і повернення насильницьки експропрійованих державам їх походження є проблемою відкритою, актуальною й, якщо хочете знати, глибоко етичною. І ніякі аналоги з лордом Елґінім чи експедиціями Бонапарта не виправдають моральної вини прихильників політики «культурних в'язниць» і «в'язнів війни»!

Україна на етапі свого становлення і розбудови державності заявила перед усім світом, що особливо драматично склалися доля її національних

Виступ у Нью-Йорку на Міжнародному симпозиумі у Бард Центрі Дж. Сороса, Нью-Йорк (США), січень 1995 р., переклад з французької.

реліквій, культурних цінностей, значна доля яких за різних обставин була втрачена або опинилася за межами власної території. Увага Президента України та Уряду вимагають з'ясувати масштаби збитків історико-культурної спадщини, скласти реєстри пам'яток культури, творів мистецтва, культурних реліквій, котрі опинилися на територіях інших держав, а також вивчити об'єктивні можливості їх повернення в Україну. Саме з цією метою була створена і цими питаннями почала займатися Національна комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей.

У складі СРСР Україна не могла реалізувати своє суверенне право на повернення культурних цінностей, хоча формально була суб'єктом міжнародного права. Нині Україна як учасниця Гельсінського процесу, ратифікувала відповідні конвенції, що стверджують пріоритет культурних цінностей, примат міжнародного права про повернення пам'яток культури країнам їх походження, в тому числі з нормами національного законодавства про повернення народу національних цінностей культури.

Не випадково у вересні 1994 р. на території України, в місті Чернігові, яке було тотально знищене гітлерівськими окупантами, була проведена міжнародна конференція під егідою ЮНЕСКО на тему «Проблеми повернення національно-культурних пам'яток, втрачених або переміщених під час Другої світової війни. Президент України Л. Кучма у заяві до учасників конференції підкреслив, що проблема повернення культурних цінностей є складовою частиною культурної політики, договорів про культурне співробітництво і її слід розглядати в контексті міжнародних стосунків.

Україна виявила міжнародну ініціативу по скликанню також «круглого столу» з проблем повернення втрачених бібліотечних цінностей, що зазнали гонінь і опинилися в ролі «в'язнів війни» в період Другої світової війни. Його учасниками були бібліотечні працівники Східної Європи. Вони прийняли спеціальне звернення до працівників бібліотек, науково-дослідних установ, діячів науки та культури, представників громадськості об'єднати зусилля в розробці перспективних регіональних програм по реституції втрачених книгозбірень.

Під час засідань «круглого столу» наводилися драматичні для історії України цифри. Під час війни повністю загинули фонди Наукової бібліотеки Київського університету (понад 1,3 млн примірників), державних бібліотек: історичної, науково-технічної, науково-медичної. З центральної наукової

бібліотеки АН України було вивезене до Німеччини 320 тисяч примірників рукописів, серед них перською, китайською мовами, унікальних книг, журналів, з Харківської державної наукової бібліотеки імені В. Короленка — 72 тисячі томів. Були знищені фонди Вінницької, Дніпропетровської, Запорізької, Полтавської, Київської обласних бібліотек.

Факти свідчать про одноразові жорстокі пограбування. Акт від 26 серпня 1943 р. зазначає, що німці взяли з фондів бібліотеки: наукової літератури — 4000, географічних карт — 10518, німецької літератури — 2500, іноземних журналів — 1014, технічних журналів — 2507, усі географічні атласи — 50.

Німці забрали евакуйований з Києва фонд Державної історичної бібліотеки (3000), бібліотеку Спілки письменників у 7 скринях. До Німеччини вивезли увесь довідково-інформаційний матеріал Харківської наукової бібліотеки у 802 шухлядах з 1 мільйоном каталожних карток.

Матеріали «круглого столу» уявляли необхідність продовження ретельного вивчення опублікованих та архівних документів про окупаційну політику фашистської Німеччини на території України (1941–1944) та її трагічні наслідки для розвитку культури.

Спеціальну нараду в тому ж 1994 р. було присвячено у Києві вивченню проблеми переміщення культурних цінностей з України в період Другої світової війни за архівними матеріалами відомства Розенберга в центральному державному архіві вищих органів влади та управління України. Структура цього відомства під час війни в Україні була розгалуженою. У Києві діяла «головна група», у ряді міст України працювали «робочі групи». Усього діяло понад 150 висококваліфікованих спеціалістів, основною метою діяльності яких було пограбування, фізичне знищення культурних цінностей України. Велась чітка документація, готувалися регулярні періодичні звіти, велися записи. На сьогодні основні матеріали архіву відомства Розенберга сконцентровані в Німеччині (Федеральний архів у Кобленці), у Києві та в Москві (Центр збереження історико-документальної документації).

Матеріали архіву Розенберга в Києві знаходяться у 4 групах фондів:

1. Ф. 3676. Штаб Рейхслайтера Розенберга для окупованих Східних областей, м. Берлін, м. Київ;
2. Ф. 3674 Штаб Розенберга для окупованих Західних областей і Нідерландів (1940–1943 рр.);

3. КМФ-8 Колекція мікрофотокопій документів німецьких адміністративних закладів;

4. Окремі документи, що стосуються відомства Розенберга, зустрічаються у Ф. 3206 Рейхскомісаріату України, м. Ровно.

Як Ви розумієте, Німеччина оголосивши війну СРСР, розпочала планомірне знищення і пограбування культурних цінностей України. Німеччина стала агресором, і теза генерала-фельдмаршала фон Рейхенау про те, що ніякі історичні або культурні цінності не мають значення на Сході, виявляла загальну тенденцію фашизму до знищення, пограбування культурних цінностей України.

Україна, Білорусія, Росія були тим Сходом, культуру якого фашисти мали намір знищити.

Ця нечувана в історії людства світова катастрофа мала глобальні наслідки для розвитку цивілізації на нашій планеті. І одним з них стало усвідомлення того, яка хистка межа відділяє її буття від небуття, як легко втрачаються тисячолітні надбання світової культури. В роки війни на території України загинув кожний із шести її жителів. Понад 700 міст і 28 тисяч сіл перебували в цілковитих руїнах. Було втрачено 40% економічного потенціалу. Колосальних збитків війна завдала українській культурі.

Всупереч усім існуючий на той час міжнародним конвенціям та хартіям, культурні цінності стали не лише стихійними жертвами бойових дій, а й об'єктами цинічних цілеспрямованих акцій по їх варварському знищенню та розграбуванню. За значно заниженими попередніми даними, українські міста і села втратили зруйнованими і пошкодженими близько 1 тисячі пам'яток зодчества, з яких 347 були втрачені безповоротно. Втрати державного архівного фонду складали 46 мільйонів справ, в тому числі з наукового та культурного обігу вилучено унікальні документи з історії України XII–XX ст. Українські бібліотеки під час Другої світової війни втратили понад 51 мільйон книг. Постійно уточнюються і доповнюються збитки, завдані війною українським музеям. За першими офіційними повоєнними даними, з музеїв України німецькою окупаційною армією та її співниками було вивезено понад 40 тисяч експонатів. В 1987 р. були оприлюднені нові дані. Було пограбовано 151 музей, знищено або вивезено на Захід 300 тисяч експонатів. На початку 90-х рр. до наукового обігу введені архівні документи, на підставі котрих втрати лише 21 музею в сучасних територіальних межах

України складають 283 тисячі 782 одиниці зберігання. Зокрема, в музеї українського мистецтва в Києві окупанти знищили і розграбували 55875 експонатів, що складало 90 відсотків його фондів. З музею російського мистецтва в столиці України було вивезено і знищено 4873 експонати. З Харківської картинної галереї до Німеччини було відправлено 1348 живописних творів та ескізів, 332 вироби декоративно-ужиткового мистецтва. Те, що залишилося, було спалене. За останніми даними з 75 тис. пам'яток, які зберігалися в галереї напередодні війни, було втрачено 70 тисяч. З Харківського історичного музею нацисти вивезли 17 автомашин з експонатами. Решту — знову ж спалили. Львівська картинна галерея втратила 229 найбільш цінних творів.

Значних втрат зазнали також музеї Дніпропетровська, Донецька, Луцька, Одеси, Полтави, Рівного, Сум, Херсона, Чернігова, Ялти та багатьох інших міст України.

Зі Львова під час війни було вивезено 5113 рукописів, 3139 стародруків, 2346 гравюр. За розпорядженням німецької окупаційної адміністрації з картинної галереї було відправлено 101 твір, забрано «Автопортрет» Рембрандта і близько 300 експонатів живопису, декоративного мистецтва для прикрасення інтер'єрів офіцерського казино і адміністративних будинків.

У 1944 р. німецьким цивільним управлінням дистрикту Галичина до Кракова та Вісніча з Історичного музею відправлено 8748 експонатів.

У травні 1946 р. було складено списки музейних творів, вивезених німцями. В них увійшли: археологічна колекція (понад 5 тисяч одиниць зберігання) з розкопок Ярослава Пастернака давньоукраїнського городища Пліснесько, 1250 одиниць з колекції зброї, 154 одиниці пам'яток міського управління і цехового устрою, 121 виробів із золота, 67 творів живопису, 50 одиниць меблів, 90 посуду, 180 одиниць бібліотечного фонду, 54 музейні предмети. Жодного з них до Львова не було повернуто. Як не було повернуто рисунків А. Дюрера, що зберігалися у Львівській науковій бібліотеці Академії наук України. Сьогодні ці рисунки зберігаються в Метрополітен-музеї, Інституті мистецтв в Чикаго, в Берберівському інституті у Бірмінгемі і т. д.

Ось тільки мала частка скорботного переліку. Києво-Печерська лавра — оригінали грамот українських гетьманів, архів київських митрополитів, стародавні рукописи і акти XV–XVIII ст., нумізматичні колекції, ікони, колекції зброї, портретів XVII–XVIII ст.

Софійський собор — вивезено унікальні фрески, у тому числі композиції «Захарій», «Марія та Гавріїл на Благовіщенні» з Михайлівського собору XII ст., окремі фрагменти фресок Десятинної церкви XI ст., дорогоцінний посуд, ікони.

З 1943 р. почалося вивезення творів з Київського музею західного та східного мистецтва. Втрачено майже 25 тис. експонатів. Це — картини Адріана ван Остаде, Бернардо Строцці, Гюбера Робера, Якова Рюїсдаля, Хосе Рибейри, Якова Йорданса, Пітера Брейгеля, твори з бронзи, теракоти, мармуру, срібла з Давнього Єгипту, Греції, Риму. З 33 тис. аркушів унікальної колекції гравюр (Лукаса Кранаха та ін.) залишилося лише 8 тис.

Втрати Харківської картинної галереї склали 70 тис. з 75 тис експонатів. У 1943 р., пограбувавши галерею, окупанти спалили й її будинок.

З музеїв Одеси були вивезені картини, фарфор, бронза, вироби із срібла, слонової кістки, весь науковий архів, з музеїв і церков Одеської області — більше 2 тис. ікон. Втрати Одеського історико-археологічного музею, за даними Наркомату освіти України за 1944 р., склали близько 130 тис. експонатів.

Не обминули загарбники і музеї Криму. Біля 40 тис. експонатів втратив Сімферопольський краєзнавчий музей, близько 1,5 тис. — вивезли з Керченського історико-археологічного музею, понад 1,3 тис. творів мистецтва — з Алупкінського палацу-музею. Значних втрат зазнали Ялтинський краєзнавчий музей та Херсонський історико-культурний заповідник.

При цьому повністю знищені та втрачені колекції не враховуються.

Підкреслю, що колосальні масштаби втрат музеїв, архівів, бібліотек України зумовлено саме цілеспрямованим і планомірним характером розграбування та нищення її культурних багатств. В складі німецької армії та армій її союзників були створені спеціальні підрозділи, яким доручалося відбір та вилучення культурних цінностей на захопленій території. Зокрема, це німецький спеціальний батальйон під командуванням Концберга, айнзатцштаб Розенберга, румунська «служба захоплення і збирання трофеїв» та інші, діяльність яких ще в роки війни та по її завершенні засудила світова громадськість.

Трагічний перелік втрат культурних цінностей України під час Другої світової війни можна було б продовжувати не одну хвилину. Також, як не одну хвилину можна було б присвятити аналізу злочинної діяльності

окупантів по їх нищенню і розграбуванню. Але я не буду більш детально зупинятися на цих питаннях.

Зазначу, що наслідки колосальних втрат культурних цінностей України під час Другої світової війни досі не подолані. Ці страшні рани на тілі української культури повсякчасно нагадують нам про трагічні події минулого. Однозначно, жодна грошова оцінка не може бути реальним еквівалентом втраченим пам'яткам. Адже за своїм історичним та культурним значенням кожен художній витвір, чи предмет старовини є єдиним і неповторним. І їх втрату неможливо відшкодувати. Саме в цьому контексті розшук і повернення культурних цінностей, втрачених або переміщених під час Другої світової війни є нагальною потребою відродження та повноцінного розвитку української культури. Кожен навіть незначний успіх, кожен крок на цьому шляху одночасно стане етапом, який дозволить, зрештою, відновити історичну справедливість і поставити фінальну крапку в драматичному розділі історії людства і історії України, яким є Друга світова війна.

Одна з найскладніших — проблема об'єктивної достовірної інформації про долю українських культурних цінностей під час Другої світової війни. Вже перші підступи до неї виявили, що за тоталітарного радянського режиму замість ґрунтовного дослідження всіх її аспектів міцно вкоренилася практика декларативно-пропагандистської експлуатації освячених політичним керівництвом колишнього СРСР ідеологічних штампів. Рівною мірою це стосується загальних масштабів втрат культурних цінностей, причин та конкретних обставин їх знищення чи розграбування. Парадоксально, але факт, що жодна з кампаній по обліку збитків, завданих Архівам, бібліотекам, музеям колишнього СРСР під час війни, в тому числі і відповідним закладам України, які розпочиналися в воєнні роки, і в повоєнний час, так і не була доведена до логічного закінчення. Зібрані матеріали в кращому випадку ставали надбанням архівних сховищ. Відомі факти і їх безслідного зникнення. Як наслідок — переважна більшість установ культури, які постраждали у війні, досі не мають реєстрів втрачених цінностей. Це особливо є характерним для українських бібліотек, які, фактично, лише зараз розпочали цю роботу. Ситуація ускладнюється тим, що у багатьох архівах, музеях, бібліотеках втрачені довоєнні каталоги та описи, будь-які документи передвоєнного та воєнного часу. На жаль, вже пішла з життя більшість безпосередніх учасників тих подій, які могли б надати реальну допомогу

у відновленні історичної правди. З іншого боку, аналіз багатьох попередніх документів щодо збитків українських культурних осередків засвідчує, що наявна в них інформація є далеко неповною, потребує суттєвих доповнень та уточнень.

Грунтовних наукових досліджень потребує і окупаційна політика нацистського керівництва Німеччини та її союзників на українській землі. Ми повинні мати повну картину розграбування наших культурних надбань і вивчити механізми вилучення та шляхи міграції культурних цінностей, встановити місця їх сучасного перебування. Важливе значення при цьому має вивчення матеріалів Надзвичайної Державної комісії, Української республіканської та обласних комісій по встановленню злодіянь німецько-фашистських загарбників та їх спільників і спричинених ними збитків громадянам, колгоспам, громадським організаціям, державним підприємствам і закладам, комісій з історії Великої вітчизняної війни, документів німецьких військових відомств та окупаційних адміністрацій, причетних до розграбування культурних цінностей України, перш за все так званого Фонду Розенберга, матеріали групи Кюнсберга та інших.

Останні дослідження науковців привертають нашу увагу і до дослідження обставин евакуації культурних цінностей з України до східних районів СРСР, діяльності радянської військової адміністрації та союзної адміністрації в Німеччині по поверненню виявлених пам'яток в перші повоєнні роки. Ми досі не володіємо інформацією про те, де і які конкретно надбання української культури перебували в радянському тилу? Чи всі вони повернулися назад? Рівно ж, відчуваємо дефіцит інформації про механізми та шляхи повернення українських культурних цінностей з Німеччини та інших країн Західної та Східної Європи, не маємо їх реєстрів.

Отже, актуальним є питання про евакуйовані з України у східні райони СРСР під час Другої світової війни культурні цінності, що не повернулися назад на місце свого перебування і рівною мірою ті, що були награвані нацистами та їх союзниками в Україні і після війни були відправлені до Радянського Союзу, але не повернуті українському народові. Україна, що разом з Білорусією найбільше постраждала від грабунків німецької армії та її союзників, так і не отримала адекватну частину цього майна, щоб компенсувати жахливі втрати.

Вже перший досвід діяльності по розшуку і поверненню втрачених під час війни культурних цінностей засвідчив нагальну потребу ґрунтовній розробці міжнародно-правових аспектів проблеми.

Практичним результатом дослідницької роботи має стати максимально повний та інформативний реєстр пам'яток культури втрачених та незаконно переміщених з території України під час другої світової війни. На його основі буде створено комп'ютерний Банк Даних, який дозволить на базі сучасних інформаційних технологій оперативно отримувати та використовувати наявну інформацію про втрачені пам'ятки.

Складність та масштабність завдань, які стоять перед Україною в даній галузі, вимагає чіткої наукової організації з визначенням пріоритетів, мобілізацією наявних можливостей, перспективним плануванням. Необхідна співпраця усіх зацікавлених відомств та установ громадських об'єднань та організацій, окремих ентузіастів, яка б ґрунтувалася на засадах взаєморозуміння, колегіальності, щирості та відповідальності.

Особливість проблеми розшуку та повернення втрачених культурних цінностей полягає в тому, що вона не може бути вирішена волею однієї держави. Сама її суть передбачає широке співробітництво з іншими державами на засадах доброї волі та міжнародно-правових норм. Зазначимо, що Україна ратифікувала усі міжнародні конвенції, які регулюють співпрацю членів світового співтовариства в даній галузі і взяла на себе зобов'язання дотримуватися їх духу і букви. Відповідного підходу до цієї проблеми ми очікуємо і від своїх партнерів. Вважаємо перспективним міжнародне співробітництво на всіх рівнях — на двосторонній основі, в межах регіональних програм, в глобальному масштабі.

У цьому зв'язку особливо відзначаю необхідність тісної співпраці з компетентними органами Російської Федерації і Республіки Беларусь по здійсненню розшуку і повернення втрачених в роки Другої світової війни культурних цінностей.

Динамічно розвиваються наші стосунки з Федеративною Республікою Німеччиною. Відповідно до протоколу намірів про співпрацю по виявленню культурних цінностей та досягнутих домовленостей про взаємний обмін окремими колекціями, незаконно переміщеними під час Другої світової війни, і українська, і німецька сторони як вияв доброї волі і готовності до практичних дій здійснили взаємно передачу визначних пам'яток.

Зокрема, у травні 1993 р. Україна урочисто передала німецькому народові історичні реліквії, пов'язані з життям та діяльністю визначного німецького поета Й. Гете. У листопаді 1993 р. уряду ФРН передано 8 тис. фрагментів кераміки та скляного посуду з археологічної пам'ятки Каболово, які потрапили в Україну під час минулої війни. У травні 1994 р. відбулася церемонія передачі німецькою стороною цінних археологічних пам'яток неолітичного часу та бронзової доби, які в 1944 р. були вивезені з Херсонського історико-археологічного музею і протягом кількох повоєнних десятиріч перебували на території Німеччини. Ці акти викликали позитивний резонанс в українській та німецькій громадськості, сприяли зміцненню взаємної довіри між урядами та народами. У цьому ж контексті розглядаємо нашу співпрацю з Бременським Інститутом східноєвропейських досліджень по дослідженню долі історико-культурних надбань України в роки війни. Сьогодні стоїть на порядку денному питання про створення спільного Банку Даних про втрати культурних цінностей під час війни та вільного обміну інформацією про них. Впевнений, що реалізація цього задуму стане реальним внеском в справу повернення національних реліквій їх законним власникам.

Також відзначу конструктивний характер нашого діалогу з компетентними органами Німеччини, Польської Республіки, Угорщини ряду інших країн.

В Україні зберігаються культурні цінності Німеччини, що в післявоєнні роки різними шляхами потрапляли сюди то у вигляді репараційних внесків, то як звичайний військовий трофей. До недавнього часу вони були засекречені і Національна комісія здійснює роботу по їх виявленню. Плануємо з часом організувати спеціальну виставку культурних цінностей, що були вивезені з Німеччини, шукаємо з німецькими колегами шляхи для реалізації культурної політики в галузі реституції.

На нашу думку, особливо продуктивними є безпосередні контакти архівістів, бібліотекарів, музейних працівників, вчених різних держав. Очевидно, що слід і надалі практикувати проведення спільних конференцій, семінарів, зустрічей за «круглим столом», інших заходів, які сприятимуть поглибленню міжнародної співпраці і широкому обміну інформацією.

Проте, як завжди буває, саме в процесі роботи очевидними стають і проблеми, які необхідно долати спільними зусиллями.

Сьогодні є очевидною необхідність додаткового оцінювання народно-правових засад, на підставі яких має відбуватися повернення саме культурних цінностей, незаконно переміщених під час Другої світової війни. Доводиться констатувати, що починаючи з кінця 40-х практично перестали виконуватися вимоги Гаазької конвенції 1907 р. та відомі декларації союзних держав від 5 січня 1943 року, котрі передбачали обов'язкове повернення незаконно переміщених під час бойових дій та окупації культурних цінностей. Більше того, маємо випадки, коли такі цінності відкрито виставляються в музеях, архівах, бібліотеках та інших сховищах, публікуються в засобах інформації, наукових працях.

На нашу думку, тут свою позитивну роль має зіграти авторитет Організації Об'єднаних Націй з питань освіти, науки та культури (ЮНЕСКО). Вважаємо доцільним звернутися до Генерального секретаря та Секретаріату ЮНЕСКО з проханням скликати або сприяти скликанню міжнародної конференції під егідою ЮНЕСКО по проблемам реституції культурних цінностей, незаконно переміщених під час Другої світової війни, виступити ініціаторами проведення спеціальної сесії Міжурядового комітету по сприянню повернення культурних цінностей країнам їх походження або їх реституції у випадку незаконного присвоєння, в ході якої могли б бути розглянуті як правові проблеми, так і механізми розшуку і повернення втрачених під час війни національних культурних надбань. Впевнений, що ідею проведення таких заходів підтримали всі держави, які відчули на собі страшні руйнівні наслідки Другої світової війни. Можливо, що велике практичне значення мало б створення під егідою Фонду Сороса об'єданого Банку Даних про всі або бодай найвизначніші культурні цінності, втрачені під час війни, інформація з якою розповсюджувалася б серед усіх держав-учасниць.

ЧЕРЕЗ «СТАРИНУ» ШАШКЕВИЧА — ДО ПОВЕРНЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Шашкевичіана охоплює багато проблем, що визначають формування національної суспільної думки протягом 150 років. Але поминаючи їх многість торкнемося одного важливого питання, яке, на наш погляд, характеризувало серйозну наставленість членів «Руської трійці» до збереження історико-культурної спадщини як невід'ємної частки виховання людей. Ідея Шашкевича спрацювала в Україні нормою життя, бо держава заявила, що Україна турбується про повернення культурних цінностей. Зрештою, як і кожна цивілізована держава.

Шашкевичеве «Колись, може, деякий знайшов жемчуг, що мати наша Русь розронила, заховай або до нас передай; все то разом нанизане вчиниться великим намистом для шиї пишної цариці» у листі до колеги Михайла Козловського (1842) — його протягле у плин прийдешніх часів, таке суголосне з звертанням до збереження спадщини, до пошани старовини і розуміння сучасся — це його, Шашкевича довірливо-інтонаційне, ох, як потрібне, актуальне, сьогоденне, ох, як конечно воно нам нині!

Інтелектуальний простір Шашкевича і його однодумців синім українським небом простягається над нами: в ньому — таїна українського поступу, це небо без країв, початків і кінечности, воно правічно-прасинє, від трипільських мурованих хат і теракотових людських постатей до оновленого звучання мелодій дзвонів Золотоверхого Михайлівського, воно від «Повісті временних літ» Нестора і високої метафорики «Слова о полку Ігоревім», яке спопуляризували речники «Руської трійці», до «Закону орди» Є. Гуцала, до нашої Конституції й найвищого державного символу — тризубового герба. Як потрібні нам Шашкевич з будителями І. Вагилевичем, Я. Головацьким та їх одновизнанцями М. Устияновичем, А. Могилиницьким, Р. Мохом, а також членами гуртка!

Уперше: виголошено на ювілейній конференції, присвяченій творчості М. Шашкевича. Жива вода. — 1998. — № 8. — С. 7.

Чи не виглядає драматичною для сприйняття сучасся думка про забуту у Сучаві могилу Миколи Устияновича та й спадщину його сина Корнила? Чи не печуть сором і безвідповідальність перед світлим спомином про автора собору руських вчених і знаменитого хрестоматійного пєану «Верховино, світку ти наш», який в цій Сучаві, перед лицем румунської байдужості і нашої дрібнотемної забудькуватості, покинутий Богом і нашим малоросійським людом, лежить самотньо на цвинтарі, не освячений нашою пам'яттю?! У Чернівцях для видатного сина румунського народу Д. Емінеску знайшлося місце для пам'яті і румунської щедрої любові! А що з картинами Корнила Устияновича в Сучаві, що з спадщиною його батька, що з тим усім щедро визначальним набутком української культури робити нам, якщо любов і пам'ять про її кращих синів зчерствіли і поіржавіли від історичного лінництва?!

Як ось узгіднити тут уявлення про зв'язок, честь, сумління з короткою пам'яттю, або, як ствердити Колларівське з Русалки Дністрової про «руки діяльні й розквітлу надію» для нас, щоб примножувати славу і добробут нашої держави?! Не випадково розділ Русалки Дністрової з відповідною статтею М. Шашкевича називався «Старина», наголошуючи на кінечній потребі: збереження пам'яті історичної, культурної, пам'яті національної. Члени гуртка йшли у «пізнанні себе» від минулого до сьогодення й думкою линули до радісних передчуттів майбуття, яке

«Сонічком повисне,
І буде літати,
І буде співати,
І о руській славі
скрізь світу казати!»

Своєю статтею «Старина» Шашкевич започаткував тривку ідею збереження національної історико-культурної спадщини, пройнятий ясними баченнями мистецької величі сотвореного, розумінням вартісних критеріїв пам'яток культури, що мають виховне, пізнавальне, зрештою, патріотичне значення.

Коли писалося його, Шашкевича, рядки про орієнтації на давнину, визрівало в українському суспільстві повільне, але невлівимо спрагле почуття пізнавати себе, свою державу, свою мову, свій народ. З боку австрійської політики до цього національно-українського самопізнання

був спротив, з боку польської шовіністичної традиції був спротив, але Шашкевичеве «лице століть» пробивалося крізь нетрі опозиції й, зрештою, може через якихось піввіку виявило себе в широкому колекціонуванні і меценатстві хоча б у цього ж Федоровича у Вікнах, а на східній Україні мало вже ініціативність закроєну — це ціла низка культурних гнізд родин Галаганів у Сокиринцях, Квіток в Основах, Кочубеїв у Ярославці, Репніна в Яготині, Паліцина у Попівці, того Паліцина, що створив першу на Слобідській Україні «Попівську академію — прообраз Харківського університету, переклав «Слово о полку Ігоревім». Шашкевич, як бачимо, інтуїтивно з своїми друзями-однодумцями Вагилевичем і Головацьким йшов через «лице століть», і намацуючи перлини давнини, що знаходило вираз у посиленій увазі до пам'яток історії й культури минулого, у платонівському «пізнай себе». Він, даруйте, намацував контури тих знань, що згодом устійнилися в краєзнавстві, джерелознавстві, археографії, що стало елементом народознавчої культури. Збирацькі ініціативи членів «Руської трійці», організаторів Русалки Дністрової на етнографічно-фольклористичній ниві започатковували почуття причетності до власного родинного гнізда, до родової пам'яті, до національного родоvodu, — усе мало висхідним первнем збереження історико-культурних цінностей. Через це Шашкевич так ясно і виразно прочитував ідею родоvodu по лінії високої і української моралі «з передвіка до нас». Він з юнацьким зятятим переконанням, ясним прочуванням істинного шляху скоординовував межі знань і почуттів, звертаючись до «чистих фольклорних джерел: «Чужина нас займає, чому ж би наша не прилягла до серця...» А його, Шашкевича, та й усіх членів і продовжувачів «Руської трійці», повнота «нашина» — це мова, історія й Україна-Русь, об'єднані поняттям народу як організатора цілості й одинорідності. І ніхто до них, молодих патріотів, не явив з такою моцою духа віру в те, що ми є і будемо, і ніхто так не означив береги материка «нашим», як великої емоційної снаги фактор подвижницької праці задля збереження рідної спадщини. Ніхто в цей дрімотний час передсвіту не ніс у своєму серці так багато щедроти і племінного ясного видження себе в народі, в Русі-Україні! Й спраглі до поезії, народної пісні, народних звичаєвих сторін життя, до рідної мови молоді патріоти мали досить енергії й завзяття, щоб виступати «разом, разом... к світлу»... і нести прометеєве світло народові і гнати пріч «мраки тьмані».

Вони явили прозору ясність і об'ємну цілість — стали на повен зріст молодечого духу. Що це так, що це було пробудження від дрімоти і це пробудження, за Головацьким, давало перо в руки, — це питомне означення для усіх зачинателів собору сильних інтелектуальним гартом, по-нинішньому мислимо, сміливе устремління до власної української державності.

З джерел, річечок, з правесняних вод і дотеперішніх уявлень про святу цілющу воду України, про її символ — Дніпро, про Чорне море, про нас з вами — Руської трійці клич — братове-сестри гуртуймося в українську державність, від заходу до сходу родинно!

На початках ХІХ віку виєднували цю зорю-думу апостоли держави нашої, чисті тремом душі — вони з Руської трійці, вони — це ми з вами, їх спадкоємці через півтора століття.

Пакове-братя, любі, окраєні совістю пам'ятливості, як стреміли усі вони — до нас! Як через узагальнено Вагилевичеве «збират» йшло інтелегентне поспільство до «весни народів» і знесення панщини, до українського «збират», до львівського собору вчених, до Франкового титанічного «лупайте сю скалу», до Лесиноного стрімкого веління бути разом з народом. Тож зачиналося це кличне «До синів Русі» з ясним провидінням національного патріотизму:

Чорна мряка нехай гине,
що від тмила через віки!

Бережансько-Лепківська «Казка мого життя» зачудована атмосферою вільностей, що дало снагу й можуть духу сповідникам отче-прадідівської краєзни, — ця казка, даймо посуття елегантним амбіціям, у вимірах Тернопілля є шашкевичівська чистота — гряде вона, подалі більш географічним обширом початкування-зростання, — подалі гряде Україною, і струмить леготом весняним голос Русалчин: єднаймося, горніймося, хай згинуть вороженьки, — будьмо єдиним щасливим народом, нерозділеним, непочвареним, цілим, як яблуко, народом на огороді держави власної, своєї!

То — від наших праотців Шашкевича та його побратимів!


У Бережанській гімназії земля не стерла слідів Шашкевичевих! У Бучачі пам'ять про будителів теж світла і ясна, можливо, як в усякому іншому родинному осідку.

У Бучачі, пам'ятаймо, вчилися, буцацькими росами босі ноги мочили Вагилевич і Гнатюк, Сосенко і Антін Крушельницький, Михайло і Тит

Галушинські, Коссак і Лям; у Бучачі, як і в Підлиссі «Там-то любо, там солодко, весело і мило!» Чи стерла сліди кроків Бучацька бруківка? Чи маємо на честь Вагилевича пам'ятні знаки, дошки на стінах гімназії, де він вчився?

Первні галицько-руської письменності — великого українського духу проводирі і наставники, словом і думкою линемо до вас, бо ви створили науку про старину — збирання історико-культурної спадщини, що генерує пам'ять народу! Бо унаявили ідею української державності з великим історичним контекстом, свідомо спрограмували знання й висліди в річище історичних героїчних фактів.

Й шлях від старини Шашкевича — до повернення в Україну культурних цінностей — збираємо усі толокою окрушини людського духу! Це шлях, панове, вартий наслідування й нашої з вами уваги.

The image features a background of horizontal grey lines. Overlaid on these lines are several white, irregular, scribbled lines that form abstract shapes and patterns. The scribbles are most prominent in the upper and middle sections of the frame.

розділ другий

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА

ГЕРМЕТИЗМ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА Чи є межа історичною спадкоємністю?

В жодному обласному центрі, ані в столичному Києві немає музею сучасного мистецтва, принаймні, галереї з експозицією творів останніх десятиліть. У Києві усі мистецькі акції відбуваються в Національному музеї образотворчого мистецтва України, що не додає йому репутації хоча б на рівні перспективи мистецьких ідей. Зрештою, призначення музею інше, усі прекрасно це розуміють і тому кожну з таких акцій слід розглядати, як компроміс між необхідністю і можливістю розвитку мистецтва в сучасних специфічних для культури умовах.

Заглянувши до київських газет столітньої давності, помітимо приблизно таку саму ситуацію: тогочасні художники, динамізуючи мистецький процес, мріяли про музей сучасного мистецтва. Адже виставляти свої твори їм доводилося у залах біржі чи університету святого Володимира або у приміщеннях якихось галерей. Сто років тому київські художники ставили перед собою таку саму мету — вирватися з провінційної замкненості і охоче відгукувалася на вияви будь-якої інтеграції чи то з російськими, чи будь-якими іншими іноземними мистецькими об'єднаннями.

Щось змінилося у нас за ці останні сто років і чи мистецька атмосфера Києва або будь-якого іншого українського міста стала визначальною в культурному соціумі? Або так: чи є сучасний український художник тією фігурою, яка акумулює наші уявлення про мистецький ідеал або національну ідею, унаслідок бачення результатів його власної творчої праці в системі цінностей сучасної доби, що засвідчують міжнародний авторитет нашого мистецтва, його визнання серед інших народів, що є видимою ознакою поступу? Віриться, точніше — хочеться вірити: адже надія вмирає останнього, навіть тоді, коли шанси на нормальне людське життя скотилися до лінії виживання, тобто впали до нульової ризи боротьби за існування. То неже

у вільній незалежній Україні мистецтво самоізолювалося, нагадуючи картковий будиночок Пруста?

Ще років з десять тому процесом керувала Спілка художників, вірніше, її генерали: одних на виставки приймали, інших не пускали на поріг, частина отримувала «милість» потрапити на союзну арену, а це було міркою найбільшої творчої удачі, визнання, тобто твори людини через руки цих генералів закупувала держава і художник ставав сьак-так забезпеченим... Звичайно, мови про міжнародні мистецькі контакти, творчу конкуренцію, творчу репутацію не могло бути: Києву, та й усьому, що окреслювалося поняттям УРСР, відводилася роль сателіта, конгеніальні митці, як правило, були в Москві, вони й вирішували долю міжнародних мистецьких дискурсів, а по суті долю міжнародного визнання. Отже, знай, Гавриле, своє місце..., бо те, що Київ був, скажімо, у пропорції по відношенню до Москви, обласні художні центри України стосовно Києва мали відповідні означення дії. Так уже складалося історично: були центри дуже великі і були центри з вузькими щілинами замість розчинених дверей, де розгулював вітер несмаку. Тож треба було відчути дошкульність нього вітру у вторинності задушливої провінції.

Московські спілчанські генерали мали короткий зір, оскільки шанували лише один стиль, бачили тільки один шлях — соцреалізм. Отже, мови про живий плідний обмін думками з міжнародною творчою спільнотою не могло бути: до усього чужинського була ксенофобічна настороженість. В середині 80-х рр. у Лондоні вийшла книга московського дисидента Ігоря Голомштока «Тоталітарне мистецтво», що одразу здобула широкий резонанс у світі. Таким чином, мистецтво московських спілчанських генералів та їх сателітів отримало назву тоталітарного...

Умови життя змінилися, Спілка художників реформувала діяльність. Стало очевидним, що держава відмовилася від функції регулятора ідеологічного тиску, а водночас перекинула турботу про розвиток мистецтва, а також життя й творчість окремих особистостей — й це справедливо — у річище інших механізмів впливу, опіки; таким чином, продемонструвала свою демократичну волю — право кожної особистості на творчу працю. Працю — так! Але що робити з результатами творчої праці? Близький нам знаний київський графік О. Фіщенко роздає свої твори музеям — не продає, бо ніхто не купує його довершені композиції (але й інших художників

також!) — Національному музею образотворчого мистецтва України, Державному музею Тараса Шевченка, Київському музею російського мистецтва; ось у Третьяковську галерею в Москві має намір передати кільканадцять композицій; в Україні нема до його графіки належної пошани. Але художник живий, і сам дбає про долю своїх творів. А як нам бути з «нічийними» скульптурами покійного талановитого М. Грицюка чи композиціями львівського сценографа Є. Лисика? Чи творами М. Глуценка, С. Шишка, Г. Гавриленка, А. Лимарева, І. Литовченка, Р. Сельського, А. Пламеницького, П. Бедзира, Є. Кремницької, І. Григор'єва, С. Пустовойта і багатьох інших художників, що стали окрасою українського мистецтва? Чи не нагадують їх твори долю міжзоряних болідів? За картинами закарпатців А. Ерделі, А. Коцки, Г. Глюка полюють закордонні вояжери від артринку і вивозять їх нелегально за межі України. Вони теж нічийні?

Як узгіднити мистецьку спадщину з динамічними ритмами сучасного життя і як унормувати сучасну мистецьку практику з тим моральним зобов'язанням держави, аби творчість сучасних митців мала надійний прихисток, а твори — гарантію на визнання рідними країнами на рідній землі?

Що маємо? Для одних живою залишилася ностальгія за минулим — і це деякі представники старшого покоління митців; інші заявили про готовність боротися в умовах катастрофічної економічної скрути за право стверджувати власні шляхи у мистецтві — і це переважна більшість як осіб середнього віку, так і наймолодших членів мистецького гурту, приміром, київського об'єднання «БЖ-арт». Маємо, окрім спадку державної залежності протягом тривалого історичного періоду, ще один тяжкий «гріх» як вікову традицію тоталітарної системи і усїєї тодішньої ідеологічної машини — внутрішню замкненість, герметичність, ізоляцію від європейських і світових мистецьких процесів, «маємо те, що маємо»: амбіцію периферійності, що в умовах фізичної напівізоляції і паспортно-візової дискомфорності претендує на творчі відкриття й немовби їх здійснює.

Відсутність важливої інституції державного зразка — музею сучасного мистецтва — є прикрою обставиною — і не тільки, — оскільки вона є причиною герметизму української образотворчої культури в сучасних часових координатах. Бо «прорив» десятки-сотні відчайдушних магелланів на Захід погоди не робить, цей прорив, хай з позитивними творчими інвестиціями погоди таки не зробить і не змінить загальної системи приреченості,

роз'єднаності, замкненості. Бо консолідація зі світовою мистецькою культурою є конче необхідною. Потрібні принаймні живі ініціативи, творчі волевиявлення, як ось участь берлінських, вроцлавських, львівських митців у спільній виставковій акції, якою був ознаменований 46-й Міжнародний євхаристичний конгрес 1997 року. У репрезентативному каталозі автор його української частини, О. Голубець, охарактеризувавши еволюцію львівської мистецької школи протягом 60–90-х рр. слушно відзначив, що у Львові — це помітно також у багатьох інших містах — «незважаючи на складні політичні перипетії та економічні негаразди, мистецьке життя надзвичайно поживалося, набуло повнокровності та багатогранності». Справді не так за великим рахунком, і як пише далі автор, ознаками поживалення є велика творча енергетика. Змінені критерії оцінок творів, явищ, процесів і періодів розвитку мистецтва, зросла персональна відповідальність за долю культури і мистецтва, є життєвою потреба участі діячів мистецтва «у світових мистецьких процесах і ринкових відносинах...», і підтвердженням цих об'єктивних медитацій стала участь львів'ян у мистецькій події «Львів–Вроцлав–Берлін», де єдиним регіональним потоком виступили представники різних поколінь: Василь Бажай, Михайло Безпальків, Іван Микитюк, Андрій Бокотей, Василь Ярич, Анна Лисик, Любомир Медвідь, Олег Мінько, Роман Петрук, Володимир Риботицький, Роман Романишин, Богдан Сорока, Ігор Стеф'юк, Микола Шимчук, Карло Звіринський.

Момент традиційного зв'язку львівської школи прогресуючий. Вона окцидентально наставлена. Парад творчої одності поколінь є домінуючий і вирашаний. Традиційний і вирашаний в альтернативному виборі пластичних засобів. Традиційна спадкоємність є центруючою для персоніфікуючого творчого стилю. Не випадково у липні 1998 р. у Кракові в Історичному музеї відкрилася виставка «Студенти Краківської академії мистецтв: зі збірок Національного музею у Львові».

Отже, живі контакти, участь українських митців у виставках на Заході потрібні і, зрештою, вони мають місце. Як ось для прикладу експозиція творів останніх років Віктора Сидоренка (серії «Жінки і квіти», «Цитохронізми» та «Амнезія») у паризькій Академії центрально- і східноєвропейського мистецтва (весна 1998 р.) — експозиція, якій повірили парижани. Імплицитна зорієнтованість на арт-стиль, що відповідає вимогам сучасного сприйняття, переконує. Звідси — простір довіри.

Як нам здається, герметизм українського образотворчого мистецтва відчутний на контактному рівні. У нас не проводиться жодних міжнародних виставок, творчих інтегральних акцій, жоден музей не готовий і не може прийняти поважну експозицію для прилюдного показу і широкого її висвітлення, тому що усі разом і кожен зокрема вони живуть відрубним містечковим життям без вияву міжнародних творчих ініціатив чи програм, спрямованих на те, щоб розрубати гордіїв вузол творчої колективної ізоляції, який має історичне підґрунтя.

Цей герметизм особливо відчутний на компаративістському зрізі творчої ідеї, заявки мають периферійну площину впливу і не підіймаються до меж, обріїв творчо-стильової консолідації, розкриття спільності шляхів розвитку, розуміння важливості такої спільноти. Останнє десятиріччя не мало щастя репрезентувати творчість видатних діячів західної культури в обширах виміни творчими ініціативами, бо якщо й відбувалися такі виставки, як наприклад, поважна презентація краків'янина, метра польської повоєнної і нинішніх часів авангарду Ю. Новосільського у палаці «Український Дім», то це мало випадковий характер, робилося скороспіх зусиллями ентузіастів і не мало зворотної дії популяризації наших майстрів на польському ґрунті. Слід сміливіше виборювати власну мистецьку кон'юнктуру на західному мистецькому ринку в усіх напрямках дії — від спільних пленерів до рівня презентацій Сан-Пауло чи об'єднань центральноєвропейського і східноєвропейського зразка. Не будемо описувати презентації високого стибу, якими рясніє Захід, це можна вичитати в будь-якому поважному часопису, а також реалізації програм, що здійснюються там центрами сучасного мистецтва — музеями або галереями: вони загальновідомі і широко знані за умов інформаційної легалізації через професійні мас-медіа. Але абсолютно ясно, що кожна зокрема і усі разом вони стверджують ідею пропаганди сучасної образотворчої культури в окремих регіонах, апелюють до новітніх завдань про мистецький консолідаційний рух у тій чи іншій державі, дозволяють судити про характер інновацій, передбачають пошук і партнерство в цій справі, визначають конкретні орієнтири і координати дій, окреслюють широту і масштаби мистецького гуртування. Хочемо такого руху і поступу! Але хотіти мало через брак історичних традицій і відповідної настановної культури. На кожному кроці дає себе знати і чути гальмо історичного герметизму — відрубності, що виховувалася протягом десятиріч, і можна сказати,

що з молоком матері увійшла до свідомості кількох поколінь. Найсильніші вияви прориву і найсміливіші спроби й особистісні ініціації пасують перед виявами тотальної мистецької ізоляції, в якій перебуває сучасний мистецький соціум. Хоча рух манівцями, динаміка творчої компіляції, спроби виходу окремих одиниць відчутніші щораз сильніше.

Герметизм внутрішній у нас закладено попередньою постсоцреалістичною епохою, це — творча відрубність, алієнація, відрив від важливих мистецьких акцій, незнання мов, спроба дій «на власну руку», відсутність практичних навиків у методах і способах пропаганди власної творчої ініціативності, творча: роз'єднаність (групівщина) перед наступальними рекламними ефектами, що мають професійну стабільну орієнтацію на Заході, рівно ж дикі нецивілізовані уявлення про менеджмент на Заході і поняття обов'язку, відсутність у перехідних ринкових ситуаціях сучасної філантропії, благодійних пожертвувань на розвиток мистецтва (для прикладу: Філіс Уоттіс 1997 р. виділив \$67 млн. на розвиток Музею образотворчого мистецтва в Сан-Франциско, родина Хоббі — \$33 млн. для бібліотеки Райського університету в Техасі і для мюзик-холу в Хьюстоні). Герметизм внутрішній має історично-соціальне підґрунтя і вмотивований часовою парадигмою, він діє як релікт попередньої доби.

Природа зовнішнього герметизму зумовлена перехідним станом: частковим відривом від соціалістичної тоталітарної доктрини і страхом перед відносинами. Ця ознака відчутна зрештою в усіх сферах української культури і, як нам здається, насамперед у кінематографі. А також в образотворчому та декоративному мистецтві, що пов'язані з виробництвом. Ми були штучно роз'єднані з західною цивілізацією й культурою ХХ ст., особливо повоєнного періоду. Нам з дитинства прищеплювали: радянське — найкраще. Й відставання соціалістичної ментальності сукупно з цивілізацією з кожним новим десятиріччям ставало дедалі катастрофічнішим, воно «переросло» у прірву, з якої вирватися було неможливо. Ми стали носіями загадкової культури, про яку мало чули і ще менше писали, що викликала зацікавлення через відому притчу: заборонений овоч скуштувати треба. Західна міфологізація поняття «Ля Рус» обіймала уявлення про соціалістичний континент як єдино цілісне коло, тоталітарно замкнене куртиною «Ля Рус», і не допускала навіть уявлення про існування штучно з'єднаних народів, націй, народностей, ефемерна єдність яких була спричинена насиль-

ницькою волею багнетів й страхом перед катуваннями, муками депортацій і довічних заслань. Методом виховання стали насильницькі міграції, переміщення народив з власних територій: у таких соціальних конвульсіях розривалося мистецтво України та інших, нині суверенних держав. Отже, несподівано для усіх, хто знав про французьке, німецьке, польське і таке інше мистецтво, — для усіх в Європі і поза нею зринув феномен українського мистецтва, і тоді — природна річ — з'явилися подекуди і на перших порах викривлені уявлення про українське бароко, український романтизм, український символізм, український іконопис і український авангард, про український поставангард. Природне, сучасне українське мистецтво не зродилося на голому ґрунті... Шокувало багатьох у світі: О. Архипенко — від давньоукраїнської, скіфської традиції, від візантійства — М. Бойчук, від експресіонізму — М. Бутович, у Києві перехрещувалися шляхи Руси-України і Візантії і т. ін.

Що мав спільного критерій «Ля Рус» з технологією нашого зовнішнього герметизму? Уявлення про химерну нетривкість української (читай: малоросійської) культури, її фольклорну самовиражальність і самодостатність; так прищеплювалися поколінням художників, приміром, штампи у минулі часи про світові пріоритети російського передвижництва, критичного реалізму в мистецтві, на інших засадах будувалася уся система ідеології та мистецької освіти. Рецидивами такого «глумачення» в нинішні часи є замовчування природи сучасного українського мистецтва, його далеких історичних традицій, глибоких уроків історичної спадковості; йде «проштовхування», подекуди приховане, а інколи відверте, малоросійщини під гаслами абсолютно вільної творчості. Маємо такий собі екстракт нічийної культури, нефранцузької, ненімецької, неанглійської, неугорської і, головне, неукраїнської, а хитрувато компілятивної за своєю суттю, головне — амбіційної у пориваннях на призові мистецькі п'єдестали. У штаті Огайо усі музейні експозиції від Дайтона до Колумбуса аж до штату Іллінойс наповнені композиціями Ф. Стелі або наслідувачів тихоокеанської школи. І в цьому ключі «творіння а ля...» маємо сприймати прихильників українського малярського пуризму. Чи адептів світового трансавангардизму, творців штучних, інсталяцій і т. ін. Хоча ці компілятивні медитації на периферійному ґрунті слід розглядати як одну з численних спроб виходу за межі герметизму.

Зовнішній герметизм також — як наслідок відрубності, спричинений об'єктивними чинниками, — це відсутність вільно розвинутого мистецького ринку, наявність вульгаризованого арт-бізнесу, повна відсутність донорства, філантропії, що пояснене відсутністю також цивілізованого руху меценатства за умов панування напівлегального капіталу, повний несмак, неінтелігентність, напівдикість, нецивілізований статус носіїв нинішнього капіталу, так званих «крутих», напівграмотних нуворишів, у першому поколінні капіталоносіїв, далеких від турбот про державу та її народ.

Не вина українського мистецтва, що воно не розвивалося окремо а «в сім'ї братніх радянських народів», відрубно від зв'язків з світовим мистецтвом. Але там, де лінія взаємовпливів спостерігалася, де намічались силові поля стильових контактів, де манери, школи, напрями перепліталися і де відчувався «свіжий порух» у напрямі вільної незалежної творчості, — там справді виявлялися найбільші енергетично-творчі структури, там, ясна річ, не означувалися відхилення від офіційних канонів і стереотипів. Це були спроби — й які могутньо-потенційні, які несхитно дієві спроби входження у прийнятий світовим товариством простір новітніх мистецьких думок! Було це в усі періоди драматичного для нас ХХ ст. — у 20–30-ті, в 50-ті, у часи хрущовської відлиги і хрущовського самодурства, на ниві боротьби з буржуазним формалізмом, націоналізмом, абстракціонізмом, потім — у гроні шістдесятництва визрівали плоди незалежної творчості, аж врешті з середини 80-х в усіх регіонах вкреслився рух з децентралізацією мистецтва, і Київ перестав бути елітарно-офіційним законодавцем творчого стилю, і Київ опечалено відчув тяглість герметичної задухи, потребу звільнення від гароти соцреалізму.

Чи трагічною виглядає теза, про детермінантність ізоляції? Не було спроб тверезого погляду, аналізу, прочитання свого стану зсередини? Численні виїзди колег за кордон на різного роду пленери, виставки, запрошення до участі у мистецьких акціях, визнання творчих особистостей за кордоном, їх сталий побут у різних столицях початку домаганнями «зеленої карти», а потім з закордонним паспортом, — хіба усі ці та й не менш вагомі інші факти, як, скажімо, спроби організації українських виставок за кордоном, популяризація української мистецької культури у «вільному світі» (як, приміром, капітальна монографія французькою мовою у Парижі незабутньої В. Маркаде «Українське мистецтво»), високе реноме перших творчих

заявок, продаж українських творів на Заході спритними ділками, — хіба усе це не слугує тезі про відсутність герметизму українського мистецтва в культурній ситуації світової моделі кінця тисячоліття?!

На жаль, ці, а також інші нерядові і не менш авторитетні вагомі факти не можуть достатньою мірою мотивувати заперечення твердження наявного стану ізоляції українського мистецтва, що спричинена історичними обставинами буття і рівно ж — реаліями нинішньої доби. Бо твори наших митців таки продаються за найнижчими цінами! А виставки на Заході відбуваються у найнепрестижніших залах! І є свідоме наставленість наших краян, що потрапили на західний ринок, продати аби продати, без уявлень про різницю понять «продати» і «продатися»: твір, проданий за явно заниженими цінами, не є аргументом на користь його творця. Занижена ціна на мистецькому ринку віддзеркалює нездорові ринкові відносини і принижений соціальний статус митця. Ніколи в театрі хорист чи учасник мімансу не підійметься до ролі соліста!

Шкала мистецьких цінностей в останні роки зазнала відчутних змін, її вектори — від, натуралістично-описового веризму до трансавангардових, почасти запозичених інсталяцій, від течій і напрямів, що мали місце у першій третині ХХ ст. — нефігуративізм, сюрреалізм, експресіонізм — до глорифікацій запізнілого у нас асамбляжу, оп-арту, ленд-арту, боді-арту тощо.

Повернулася в Україну плеяда блискучих імен, що творили в річищі світових мистецьких стандартів, починаючи від О. Архипенка, С. Левицької і далі з такими неординарними постатями, як О. Грищенко, Д. Бурлюк, В. Хмелюк, Ф. Кричевський, Г. Крук, М. Мороз, С. Бурачек, Л. Молодожанин, М. Бутович, М. Андрієнко, М. Дольницька, М. Черешньовський. І цей прилив імен, що раніше вважали за заборонені, відіграв позитивну роль у формуванні цілісної концепції розвитку українського мистецтва. Спілка художників — вчора як державно-історичної ваги інституція, сьогодні як професійно-творче об'єднання митців — є координатором мистецького процесу, організованого на засадах творчої дисципліни і професійного порядку. Артринок, інститут маршанів в Україні, по суті, ще не народився, можливо, народжується серед вереску напівпрофі, можливо, його народження гальмує слабенька амплітуда меценатської культури, можливо, йому треба пройти випробування авторитетами (шукаймо нинішніх Щукіна, Воляра, Зборовського, Ясінського, але рівно ж пам'ятаймо про традиції Тарновського,

Лизогуба, Ханенка, Терещенка, Шептицького, Йосифа Сліпого), можливо, податкова вакханалія, що гальмує ініціативи в галузі культури, є гальмом артринку, можливо, усталена кон'юнктура до творчості у межах між соцреалізмом і націонал-реалізмом є рудиментом соціалістичної рабської психології і служить перешкодою, є також гальмом у творенні загальнолюдських ціннісних орієнтирів, не сягає вимог сучасного українського інтелекту... За нелегких обставин формується український артринк — це одна сторона медалі; йому треба допомагати, його треба підтримувати, ним треба опікуватися. І найголовніше — він формується в специфічних умовах творення нової незалежної держави, — в якій є багато внутрішніх противників, але незалежним, вільним від цієї обставини він ніяк не може бути. Отже він має працювати на її імідж. Одна сторона — Париж з його великими культурними традиціями наднаціонального характеру (але це тільки уявно, оскільки в Парижі, як ніде інде, відстоюють національні ідеали, і на це, пам'ятаємо, працювала уся ідеологічна машина генерала Де Голля), інша — для прикладу, Варшава, Берлін чи Прага, де національно-патріотична ідея, творча думка проймає дух експерименту, творчості. Як на нас, ближче виглядає польський чи російський досвід. Отже, ця інша сторона — також є наш Київ або будь-яке інше українське місто, це і є перспектива культури, мистецтва, стрижень національно-державного майбуття.

Повернімося обличчям, однак, до наших сучасних «українських Ханенків» (оскільки ми, невдячні нащадки історичних Ханенків чи Тарновських, гідного пошанування до їх могил донині не виявили!), до детермінанти «кошти-твір». (І ще одна присутня деталь: про патріотичну родину Ханенків, що заповіли колекцію місту. Варвара Михайлівна, вдова Ханенка, не передала колекції кайзерівській Німеччині, що мала намір відкрити у себе, вдома, музей його імені. Вона бачила його тільки в Києві, і усе робила після революції, аби не розграбували набуту спадщину, що, однак, на початку 20-х рр. була цілісно порушена.)

Фіксуємо експерименти вкладання фінансів у мистецтво як вибору на користь культури і уславлення того чи іншого осередку, що має патріотичну основу. У Дніпропетровську приємною акцією стало спорудження пам'ятника Д. Яворницькому (скульптор В. Наконечний, архітектор В. Мірошніченко). Ініціативи колекціонера О. Борсука в цьому місті носять добродійний характер, і це є добрим початком, оскільки мистецька атмос-

фера наснажена тут майстрами різного віку (М. Кокін, В. Данилов, А. Ткач, В. Мельник, О. Верещак, Р. Кутняк), що налаштовує на прогнози про доцільність галереї сучасного мистецтва у Дніпропетровську.

Песимізм прогнозів в інших містах (хоча б Черкасах, де є яскраві особистості: М. Бабак, В. Цимбал, О. Найден) не є випадковий, а скоріше, підпорядкований закономірним чинникам. Що, приміром, має робити Євстахія Шемчук зі Львова із своїм надбанням, яке обіймає понад 400 творів? Або Петро Фелдеші з Мукачєва, котрий марить про власну галерею протягом останніх років?

В Одеському, одному з найяскравіших, сучасному мистецькому середовищі, репутація Михайла Кнобеля як духовного побратима художників бездоганна. Він з усіма митцями — і це в нього за велінням серця з потреби внутрішньої і глибокого естетичного відчуття сучасної пластики, потреби формування одеського мистецького середовища на нових сучасно-ринкових засадах, і звичайно, в стилі традицій одеського «Салону» В. Іздебського початку століття (тоді уся мистецька молодь, що дуже скоро, а з точки зору нинішньої давним-давно, перейняла позиції Нового мистецтва, про яке в ті часи багато писалося, — ось ця молодь з'їжджалася з усієї Європи до Одеси на знамениті виставки і мистецькі вечори «Салону»). Отже, Михайло Кнобель — меценат за покликом душі, що справою життя зробив колекціонування. Отож, на виставці приватної колекції М. Кнобеля в Одеському музеї західного і східного мистецтва усі відчули: справді, це явище небуденне, оригінальне, потрібне, виняткове як для правил сучасного життя.

У приватному зібранні М. Кнобеля — сучасна мистецька еліта Одеси, і це є справді світовий стандарт творчості і сучасності, оскільки позбавлений звичної для новітнього поставангардизму раціональної сухості, меркантильної спрямованості і наповнений потоками енергетизму, емоційною глибиною. В цьому унікальному зібранні знаходимо імена В. Алтанця і О. Ануфрієва, В. Басанця і Г. Верещагіна, В. Волошинова і Л. Дульдана, Ю. Єгорова і В. Кабаченка, О. Князика і М. Степанова, Ю. Коваленка і А. Лози, В. Маринюка і Людмили Ястреб, І. Марковського і Д. Орешникова, В. Хруща і М. Прокопенка, Є. Рахманіна і О. Ройтбурда, С. Сичова і О. Слешинського, С. Савченка і В. Сада, О. Стівбура і В. Цюпка. Є також емігранти — В. Сазонов, В. Стрельников. Одесити зі збірки М. Кнобеля — це новизна і водночас тра-

диція, вони осявають нас ліричними спалахами емоцій і окрилюють обрїєву далечїнь задумів і пошуків, в них затаєні людяність і добро.

У пам'ятї багатьох збирацькї захоплення «Градобанку», три мистецькї виставки якого у 1994–1996 рр. намітили тенденцію до створення галереї сучасного мистецтва — єдиної в державі, що претендувала на класику і contemporary art, в тому числі збирано західне мистецтво ХХ ст., відсутність якого в усіх музеях України — від Ужгорода до Луганська — є абсолютно домінуючою і однаково сумною реальністю. Отож, ця «відсутність» і є наслідком історичного герметизму — тієї данини часу, коли двері «для гостей» були завжди на замку. Виструнчилася перспектива успішного колекціонування, що стимулювало як ринок, так і творчий процес, в результаті якого за короткий час було скомплектовано галерею сучасного мистецтва, що було вельми на часі.

Повертаючись думкою до днів, коли в місті висіли ошатні афіші виставок «Градобанку», можемо уявити собі, скільки творчого запалу, енергії, вогню було покладено на вівтар цнотливої ідеї, а при тому — збагнути причини, що спонукали згортання задуму: це відсутність реальних обставин для об'єктивного розвитку артринку. Як показав час, реальність з одним кроком від соціалізму і другим до реформ — ця нездорова амбівалентність і спричинила з'яву нових герметичних ситуацій, що гальмують мистецький процес. І все ж кияни не втрачатимуть надії, що картини з колишньої галереї «Градобанку» (представники «Живописного заповідника», О. Бабака, П. Керестея, В. Кабаченка, В. Покиданця, Ю. Луцкевича і багатьох сотень інших кращих представників українського мистецтва) переорієнтують артринковий компас із стану замкнутого простору у площину відкритого мистецького ринку на шлях взаємообміну мистецькими цінностями.

Є справа поклику, снаги, професійного гарту, переживань за долю мистецтва — але є також мода з імпровізаційним балансом, свого роду мистецька імерсія. Усі банки України раптом відчувли «смак» до збирання мистецьких речей — і це прийнято у цивілізованому світі. Справа це прогресивна, і чимало банкових структур демонструють у цій сфері вияви філантропії, дають уроки меценатства і стверджують тим самим потреби національного ринку. В Україні Національний банк в особі голови правління В. Ющенка теж раптом відчув на собі гравітаційну силу культурних цінностей і почав гарячково комплектувати свою закриту від людського зору (в душі арабських шейхів)

мистецьку збірню. Чи то зі шляхетних уподобань добродітства, чи з причини характеру пожертвувань, часом таких, що мають імперативний характер, — але щось є в цій «культурі» Нацбанку як у цій народній усмішці:

— Мамо, я не піду за Романа: він має маленькі очі.

— О, не турбуйся, доню, відразу ж після шлюбу вони в нього зробляться великі.

Сенс цих медитацій простесенький: якщо щось робити з розмахом «нац.» — так слід це робити професійно, з душею, а не для але для користі багатьох (повертаємось думкою: у стилі Терещенків чи Ханенків). Ще присутня мелодика: робити це слід завжди з душею, а не аматорськи, з врахуванням інтересів традицій розвитку мистецтва і сучасних його потреб і орієнтацій, напрямів еволюції тощо. При цьому: пам'ятаємо про контакт із західною культурою, її здобутками, потребою контексту, особливо на рівні сприйняття.

Досвід збирацької політики Нацбанку України — це хвороба моди і претензій на культуру колекціонування в душі хоча б хрестоматійному (П. Третьякова чи якоїсь іншої шляхетної особистості). Як далеко нам до цієї величі, як ниціє нинішня псевдофілантропія перед виявами глибокої інтелігентності і величі духу, скільки у ній порожнечі і несмаку!

Важливим кроком на шляху до відкритого мистецького ринку, створення нових моделей відносин між художником і глядачем є діяльність сучасних галерей. Хай нестабільні вони в уподобаннях і настроях, що їх продиктовує почасти «смак» гаманця, і нетвердо, як правило, вони стоять на ногах, і нестабільні економічні чинники знижують ефективність їх дії, і ще багато чого такого від'ємного у нашому житті, що провокує інертність по відношенню до галерейництва, хай усе це, нестабільне і незоб'єктивізоване сприятливими обставинами, є тимчасовим наразі перехідним, переломовим як по відношенню до психології носіїв старої ментальності, так і стосовно виховання нової наставленості людьми нового мистецького дискурсу, але присутньою рисою, провідною залишається віра в дух українського галерейництва як засаду виходу українського мистецтва на міжнародний мистецький ринок, перспективною й вагомою є форма мобільних відносин між творчими амбіціями і смаковими потребами. Майбутнє за галереями, і вони скерують ініціативи митців у напрямі міжнародного мистецького простору. То коли, як не зараз, — запитаємо себе, і вже маємо при тому ствердну готовність позитивної відповіді: «Тільки зараз!»

Можна назвати десятки галерей у Києві, поза його межами, у багатьох містах і містечках України приватно-комерційного характеру; одні з широким діапазоном виставкового життя, презентацій різних видів і напрямів творчості, інші з орієнтацією на пересічні салонні уподобання публіки, треті — амбітні щодо підтримки авангардових рухів, можна при цьому декларувати власний суб'єктивізм стосовно розмаїтих мистецьких явищ, — але можна і треба розглядати рух галерейництва як передумову мистецької інтеграції, рух від ізоляції до комунікації, прорив українського мистецького герметизму; четверті, народившись, вмирають через брак професійної цілеспрямованості, п'яті сьак-так животіють, шості — навіть не животіють, їх убоге аматорство відштовхує за мило, — можна, таким робом, не лише їх усіх популяризувати з огляду на рух зсередини, а підтримувати морально, допомагати їм у становленні й вітати їх перші кроки самоствердження на шляху до загоювання симпатиків.

Перелічуємо ті, що є галереями з категоріями розмаїтих смакових уподобань, — і хай цей перелік не виглядає педантично-нудним для любителів динамічного стилю життя, — що в сумі своїй сьак-так формують культуру українського артринку і артбізнесу: «Триптих», «Акварель», «Ірена», «Бланк-арт», «Галерея 36», «Гончарі», «ЦМС Сороса», «А'арт», «Ді-арт», «Ательє Карась», — усі в Києві; «Гердан» — Львів; «Дім Фраполі», «Альфа-дизайн», «Біла луна» — з Одеси; «Арт-Радон» — Донецьк; «Обрій», Хуст; «М-арт» — Маріуполь; «Світ мистецтв» — Вінниця; «Володимир» — Севастополь; «Пан-Україна» — Дніпропетровськ, — і ще з десяток на всьеньку ньеньку-Україну, що «то виринають, то потопують», — як бачимо, небагато, якщо йдеться про динамічний активний рух, підтриманий широко, а не камерно вузькими колами презентацій з адораторами сумнівних напоїв з пластикових склянок.

Отже, галереї функціонують... І ніби десь, поза реальним життям, яке їм не дає стати на повен зріст, — напіввідпільне животіння аукціонів, як нам здається, сконцентроване воно в трьох містах — Києві, Львові, Одесі. Жити нормальним життям сучасні українські аукціони за умов відсутності об'єктивно-правничої бази не можуть, і не можуть бути вони популяризаторами норм мистецького ринку, покликаного підтримувати сучасне мистецтво. Бо доки не буде прийнятий Закон України «Про вивезення й повернення культурних цінностей», будь-які спроби нормувати в об'єктивній площині

ні європейського руху аукціонне життя нагадують гру в одні ворота: як обійти те, що не є нормою усталеного цивілізованого правила — предметом аукціону є твори мистецтва або інші об'єкти колекціонування, що передані для комісійного продажу через власників. І по-друге: аукціонний дім продає від імені власника об'єкти, що становлять його власність, а не надійшли судовим шляхом, і є вільні від застави або прав третіх осіб. І по-третє, аукція повинна здійснюватися стосовно до українських правничих параграфів, що в реальному побутуванні гармонійно не існують, бо в своїх нормативних інтенціях від цих реалій далеко відстають або перебувають за масами усталеної кон'юнктури.

На перепоні нелегального вивезення викрадених або незаконно експортованих творів, що перебувають у приватній власності або публічній власності стоїть Конвенція ІЮНІДРУА (Міжнародного інституту уніфікації приватного права), що була прийнята у червні 1995 р. багатьма країнами світу в Римі. Ратифікація Конвенції Україною конечна, вона послужить важливим кроком для ствердження позитивного іміджу нашої держави і часткового виходу її з мистецької герметичної кризи.

Близький до нас сусід, польська сторона, унаявлює яскраві приклади життя різного роду аукціонів і, як для нашого смаку, одного з найавторитетніших і найсимпатичніших у державі з оригінальною назвою УНІКУМ, що в цьому році відзначив десятирічний ювілей. Кілька слів уваги про цей будинок аукцій, організований подружжям Марією та Андрієм Охальськими. Об'єкти для аукціону виставлені в галереї на вилі Струве та в готелі Яна III Собеського у Варшаві. Наперед зазначимо: серед об'єктів час від часу подивляємо чимало українських творів, що є за кордоном у приватній власності, зокрема: І. Труша, О. Новаківського, С. Обста, Р. Сельського, Никифора з Криниці і т. ін.

Один з найголовніших експертів УНІКУМу проф. А. Ришкевич, колишній директор Інституту мистецтв Поліської академії наук А. Ришкевич у листі до автора так пояснював ідею УНІКУМу: «Ми об'єднали дві ідеї — галерейництво і колекціонування, узгіднивши їх з польським правом... УНІКУМ за 10 років здобув у Польщі популярність. Збираємось на аукції кілька разів на рік. 10 років тому під час другої аукції для продажу було виставлено 1475 творів, що сукупно склали 7 відділів. Підставовою засадою фірми є підтримка польського мистецтва, як рівно ж польських музеїв...

УНІКУМ завоював польський ринок. А які пишні презентації аукціонів з розмаїтими благодійними планами ми пережили: реставрації пам'яток національної культури, підтримка сучасних художників, збереження творів для наших музеїв!...»¹

УНІКУМ стверджує давню істину: *ars longa*, і підтримка мистецького ринку є його засадним правилом. «Чи маємо «європейський ринок», чи лише про нього мріємо? — запитують у ювілейному каталозі подружжя М. та А. Охальські і переконують відповіддю: — Багато речей повинно змінитися. Зміни треба починати з нас самих, потім змінюємо те, що найлегше...» А кількома абзацами перед тим: «Ринку — явища в Польщі нового — ми вчилися разом, Держава і ми», — тобто автори популярно тлумачать, що УНІКУМ разом з іншими антикварними магазинами Польщі сприяв становленню реальних цін на твори мистецтва. На 1998-й рік УНІКУМ запланував такі престижні аукціони: 31 травня — твори живопису, графіки, декоративного мистецтва; 27 червня — книги, рукописи, графіка; 11 жовтня — живопис, декоративне мистецтво; 29 листопада — живопис, декоративне мистецтво; 12 грудня — книги, рукописи, графіка... Однією з благодійних акцій УНІКУМУ є Фонд допомоги музейним колекціям Мартель...

Діяльність фірм, подібних до польських, znana, популяризована, підтримана державою. Згадаймо, як багато галерея Дюран-Рюель допомагала нашому художникові Василеві Хмелюку... Або іскристі ініціативи паризького Дому «Друо»... Чи не виявляємо в Україні подібних наставлень і не шукаємо або хочемо шукати того вартісного наповнення, яке обіймає поняття «антикварний ринок»? Можна — і слід про це говорити — відчуті на практиці позитивні імпульси київського антикварного об'єднання «Ренесанс» з невтомним збирачем українського іконописного живопису Ігорем Паламарчуком. «Ренесанс» має певні уподобання і скерування діяльності, але в міру своїх можливостей І. Паламарчук київським музеям надає допомогу, і це входить у правила добро тону «антикварної гри».

Характеризуючи рівень колекціонування через різні форми аукціонів, а також пропаганду починань національного артринку, відзначимо, однак,

¹ Сьогодні із сумом сповіщаємо про відхід у засвіті (2008) видатного польського мистецтвознавця професора Анджея Ришкевича, який впродовж багатьох років сприяв розвитку українсько-польських культурних взаємин.

мобільність структур, що його намагаються формувати і виводити на активні стартові майданчики — на київському зрізі мистецького потоку трансформація руху від арт-ярмарку 1994 р. до голосно заявленого міжнародного арт-фестивалю 1998 року, — ця висхідна динаміка від «намацування» галерейного доброчинства, що виявляє інтенції до розмаїтих форм сучасного творчого волевиявлення, від збирання інформації про буття — нелегке життя українських галерей, від спроб «об'єднати» під одне крило Палацу мистецтв «Український Дім» через смаки-уподобання кураторів різні мистецькі починання — до Асоціації арт-галерей України, — ця висхідна руху в ембріональних імплікаціях була важливою спробою здолати перепону «мертвої зони» колишніх гала-імпрез, що здійснювалися у тематичній площині, була ця висхідна потребою внутрішнього спротиву, була вона одкровенням однодумців, їх окриленням і летом у день завтрашній.

Маємо ініціативи професійних галерейників, кураторів, організаторів мистецького процесу, генераторів руху — маємо усе це як форму налаштованості на сучасну демократичну модель життя. Маємо почини, зчинені самими митцями: робітні художників перетворюються на галереї, стають клубами інтелектуалів, салонами однодумців. У Черкасах таким виглядає ательє Миколи Бабака, дизайн якого був спроектований архітектором Іваном Попелем.

Хто пам'ятає М. Бабака з часів Седнівських пленерів (1987 р.), той вималює у своїй уяві формулу прозоріння митця, з ім'ям якого поняття провінційності несумісне, бо енергетика його творчості така притягальна, така зваблива і переконлива, що світ, який пропонує художник, через цю енергетику розпросторюється до вимірів космічних, а разом надто близьких до окреслень людського співпереживання. Хто не пам'ятає його опечалених проблематикою нашої землі метафоричних полотен або інвективних чи перейнятих гумором асамбляжів, хто мав таку насолоду від споглядання його малярських площин, немовби «пропечених» чуттям — від експериментів з інформелем до перейнятих смаком, глибиною думки композицій у стилі матерії живопису, де площа перетворена на зборонований барвою і домішками простір, в якому рельєфи, тріщини і поперечні смуги контрастуючого тону мають логічні мотивації.

Микола Бабак — один з багатьох, дуже багатьох, якими пишається сучасна мистецька культура. Поліспрямованість сучасного мистецтва — це

оприлюднення виходу у зовнішній світ, міжконтинентальний простір у пізні частини світу як зорганізована наявність розмаїття регіональних шкіл з явними відцентровими номінаціями. Тенденція до виокремлення яскраво виявилася вже у 1960-ті — від Закарпаття до Харкова. На хвилі нових увялень про злам «залізної зависи» і спроб вільної творчої автоінтерпретації у єднанні з вільнодумством усіх есер літературно-мистецької культури з'явився потужний струмінь шістдесятництва. Потім, з цезурою в часі синдрому «ідеологічних обценків» викристалізовувався злам, що настав у 1980-ті, і цей злам, об'єднаний, приміром, Седнівськими пленерами Т. Сільваші, був відчутний всюди — від Луцька (М. Кумановський) до Кіровограда (В. Гнатюк). А були, окрім усього, незламні І. Остафійчук, А. Горська, І. Марчук, була ще пісня М. Івасюка, було слово В. Симоненка, була музика Є. Станковича, — на такому підніжжі вивершувалися мистецькі скелі 80-х.

Діячі від артгалерей мають чуття й розуміння, а також добру інтуїцію стосовно сучасних смаків, моди, цінностей — й цей гарт оптимістичної спрямованості до мистецького ринку, цей парад однодумців підкуповує як одна з форм налаштованості на міжнародне сприйняття українського мистецтва, орієнтацій на його міжнародне визнання. Огром особистостей, непересічних наших творців заслуговують на це визнання й краще ушанування — такі вони неоднакові, часом полярні, часом опонуючі, розмаїті у візуальних уподобаннях: М. Стороженко, Г. Севрук, Є. Прокопов, О. Івахненко, А. Куц, М. Гейко, Ю. Луцкевич, М. Гуйда, Я. Левич, О. Животков, В. Шишов, С. Панич, П. Маков, А. Криволап, Ф. Гуменюк, Г. Неледва, Д. Нагурний, О. Чебаник, О. Сухоліт, В. Гордійчук, О. Голосій, А. Чебікін, М. Малишко, Н. Денисова, О. Мельник, В. Федорук, Є. Світличний, О. Єсюнін, О. Тістол... вервечка імен...

Момент остаточного визрівання, відриву від ізоляції, як нам здається, слід очікувати від молоді, інтелектуально наснаженої, не закомплексованої мовними бар'єрами, у творчих пориваннях сміливої, націленої на мистецький ринок і широку шкалу творчих взаємин з демократичним мистецьким світом, з аудиторією, що звикла до об'єктивних аксіологічних поглядів.

Практика українських мистецьких вузів, в першу чергу Київської та Львівської академії мистецтв, позитивна у плані сміливого освоєння нових «мистецьких територій». Дипломні проекти багатьох випускників останніх років означені не тільки «комплексами новизни», але і потребами

ствердження власних творчих обривів, культурою входження у нові пластичні береги, широтою творчих інтерпретацій й мотивацій, — ці дипломні композиції засвідчують народження нових мистецьких пагінів, що оживляють мистецьке дерево (читай: життя!) України.

Заявка кінця 1990-х — «БЖ-арт», власне, народження нового мистецького гурту у Києві, свого роду мистецька комуна на чолі з невтомним енергійним Андрієм Зяблюком та його молодого дружиною, що об'єднує до ста художників «берега світлої надії» різного, загалом молодшого віку, з кількох міст України і навіть інших держав. Полігон «БЖ-арту» обжили художники з неординарним мисленням (І. Кириченко, М. Шаповаленко, О. Стратійчук, М. Журавель, В. Кириченко, В. Піший, Б. Егізарян, В. Шкарупа, Я. Шеришевський, Ю. Соломко, О. Кирилова, М. Ковиліна, О. Дворніков та ін.), великою інтуїцією, налаштованістю на мистецький політок, з переконливими програмами виходу з «зони мовчання».

Згадаймо афішу В. Пішого з зимової виставки «БЖ-арту» в Будинку І. Кавалерідзе (1997 р.) — пливе мистецький корабель, піднято якір, серед житейської води пливе напівзруйнований «БЖ», серед порожнечі мовчання, овіяний хвилями майбуття, — цю афішу сприймаємо тепер крізь призму здійснених «бежеївчанами» творчих заявок: «Сферографії» М. Журавля, виставки «Поб'єда» (учасники — Фурдіяк, Воронко, Матвієнко, Андріяшко, Гуліч, Лавний, Кирилова, Кравченко, Салер).

На що чекає цей дорогий нашому сприйняттю корабель, який десь там, у світлих обширах пам'яті залишивши далекі спомини про гурти барбізонців, монпарнасців, учнів школи Новаківського, південноросійських художників, традиції лоцманів Андріївського узвозу, а також спомини ближчі, про «Паризьку комуна» або «Живописний заповідник», — через якийсь час припливе до свого «берега світлої надії» й увімкне зелені вогні ілюмінацій для єднання Києва з мистецьким світом?! Неминуче має статися — не платонівське пророчо-чисте провидіння з усвідомленням творчих радощів, навіть якщо вони тимчасово прикри, для бежеївчан це не є споглядалною ностальгією за часами ізоляції українського мистецтва, ані самовтіха чи самореклама проводирів мистецьких рухів середини 80-х, що сьогодні, кожен хитруючи, шукають для себе підзолочених п'єдесталів, але це є провидіння рухом серед весняної мистецької повені. Й кожен на цьому кораблі як член мистецької команди — від юнга до капітана — має почуття обов'язку і полегко-

сті, що плавання почалося, немовби з «малого», «незнаного», а вже є у бежеївчан прихильники, уже стіни і коридори їх творчої «комуналки» приоздоблені муральним артесом (назвімо так цей колективний витвір молодості і втіхи життям).

«БЖ-арт», ти розрубаєш стіну кастового самозакохання провінціалів перед мистецькою ареною окциденту!

Як на мене, уся історія українського мистецтва ХХ ст. — від межової лінії символізму, а відтак модерну (навіть у наших українських вимірах усього було — сецесії, югендстилю, ар-нуво) аж до постмодерністичних виявів авторської алієнації є драматичною боротьбою за своє утвердження, є драбиною Якова: сходинкою до світла від герметизму і подальшим насильницьким падінням у прірву герметизму, в глухі провалля, нетрі самоізоляції, те борикання «між», від прихильників Нового мистецтва на зорі століття до їх спадкоємців на порозі нового тисячоліття.

Було немало спроб і рівнів першого, вищого, і другого, нижчого, порядку — покоління йшли і йшли, витворюючи образ історії культури, мистецтва, одні закуті в кайдани старого мислення, інші, звільнені від соціальних догматів. Така вона трагічна і така вона велична, цільна, єдина в багатості і багатоманітна в єдності історія українського мистецтва на історичному закруті ХХ ст.!

Думка відтворити образ мистецького «закруту» невід'ємна від мистецького поступу. Власне, у 60–70-ті роки великий колектив науковців, з'єднаний волею й інтелектом Миколи Бажана, створив першу багатотомну «Історію українського мистецтва». Настав час для нових спроб, випробувань, аналізів, що відповідатимуть етапу сучасного мислення. Але одна сторона — хотіти, волати, прагнути, інша, реальніша, — пов'язана з відсутністю необхідних для нього наукових кадрів. Ані мистецтвознавчі факультети академій мистецтв, ані мистецтвознавчі академічні інститути, ані музейні колективи до такої серйозної фундаментальної праці не були готові, ані змобілізовані. Створення державної Академії мистецтв України 1997 р. дало шанс і надію для інтеграції зусиль і виховання необхідних кадрів, передбачило необхідну систему планування, через яку підготовка і виконання теми стануть реальними протягом наступного десятиріччя: треба свідомо націлити зусилля на цю державну програму, передбачити в ній комплекс таких заходів, таких установок, які дозволять спільними силами розпочати підготовку великої праці.

Герметизм українського мистецтва має внутрішній характер ще й тому, що сучасний мистецтвознавчий процес замкнений для узагальненого сприймання й споживання. Бракує монографічних досліджень про наших художників, бракує серйозної аналітичної продукції, періодичних видань про явища, окреслені наявністю шкіл і стилів як постмодерністичних, так і традиційно фігуративних, які — через моду на «нефігативізм» — оминаємо увагою.

Мистецтвознавство України розчленоване на куці амбіційні групи, не з'єднаєш благородними потребами одності і почуттями причетності до того, що вимагає наша переходова доба. Ми не маємо підручників з історії й теорії мистецтва для вищих навчальних закладів, середньої мистецької ланки освіти, врешті відсутні посібники для загальноосвітніх середніх шкіл.

Бракує термінологічних, енциклопедичних, довідкових видань. Панує термінологічна плутанина, анархія у поглядах на світові мистецькі напрями. Поза межами наших знань залишилися бібліографічні дослідження самого мистецтва, його історії й різних видів мистецтва, що становить вагомий крок в освоєнні історичних мистецьких координатів, і в першу чергу — у підходах до написання «Історії українського мистецтва».

Найгіршим гріхом сучасного мистецтвознавства є його самоізоляція. Відсутні серйозні міжнародні контакти, не відбуваються міжнародні конференції, симпозіуми, круглі столи. Нашим музеям бракує ініціатив з організації наукових презентацій для ствердження процесів державотворення, бракує таких креативних ініціатив, які можуть згуртувати народ розумінням і усвідомленням ідей сучасності. Мистецтвознавство у величезному боргу перед нинішнім мистецтвом України. Воно виявилось безсильним перед наступальним духом субкультури з її агресивними інстинктами.

Думка львівського мистецтвознавця Р. Яціва, що «культурний простір Львова при всій його ідейно-естетичній емансипованості залишається доволі герметичним щодо духової енергетики сучасності» по відношенню до мистецтвознавства є вичерпною в негації наявного стану підготовки спеціалістів та їх функціонування у мистецькому середовищі. Бо це підтверджують такі висновки автора: «Повна занедбаність у Львові художньо-критичного фаху, відсутність інституційності експертної справи щодо образотворчості спричинює ... тріумф суб'єктивізму в погляді на сенс естетичних домагань сучасників» [1]. Але якщо так у Львові, то у Києві чи будь-якому іншому місті — Одесі чи Харкові — справи не кращі і не є можливими для порівнянь з боку

позитивних означень. І буде помилкою втішати себе надією: що так є і так має бути — помилкою провінціала, який завжди задоволений собою і має заготовлені відповіді на будь-які питання.

То чи не виглядає мистецтвознавчий образ песимістично безнадійний? Як кому до вподоби: він може виконувати функції «останнього вагона» в поїзді або працювати в якості «локомотива». Як на мене, мистецтвознавчий самокритицизм — це не «волення серед пустелі» і не голос розпачу, оскільки мистецтвознавчий пейзаж дає підстави для прогнозів і тверезих думок, пов'язаних з розвитком галузі. Дослідження Я. Запаса, Г. Логвина, В. Овсійчука, Л. Міляєвої, Д. Степовика, В. Рубан, Т. Кара-Васильєвої, а з молодших плеяди мистецтвознавців і критиків — С. Побожія, Р. Яціва, М. Станковича, О. Голубця, О. Соловйова, О. Сидора-Гібелінди — облагороджують краєвид і вселяють надію.

Виглядають свіжо думки знаного паризького митця Темістокля Вірсти, виставки якого протягом 1997–1998 рр. організувала по різних містах України Національна комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей. Якраз висловлені ним в Херсоні на вернісажі:

– Згідно з теорією, критика покликана бути автономною і спеціалізованою. Проте за останні роки роль критика далека від цих критеріїв. Частково критик став агентом митців, які постачають йому необхідний матеріал, а також агентом засобів масової інформації, в лоні яких він намагається зробити собі ім'я. Таким чином, у мистецькому світі з'являється специфічна ситуація, де владно панують знавці, реакція яких на появу нового має за мету сприяти справі.

Передбачати майбутнє мистецтва, а також нові тенденції і перспективи і те, якими стануть митці і твори в будучині, що пануватимуть у ХХІ ст., — це означає робити наголос на певні аспекти сучасної нам дійсності.

Шукати і знайти новизну — означає її підготувати. Стається вихід професії журналіста за свої межі в напрямі керування й адміністрування конкретних подій, стає візіонерська еволюція, яку ми спостерігаємо. Ця еволюція вже сталася в інших галузях. Мистецькі часописи стають часописами новин, де події заміняють прагнення збільшити продаж і запалити інтерес публіки, переважають або заміняють аналіз мистецького твору, суперечку ідей і презентацію концепцій у мистецтві.

Критик стає екзегетом пресових оглядів, даних йому інститутами громадських зв'язків. Він стає пресовим критиком і передає інформацію. Таким чином, справжній критик зник.

У мистецькій практиці спостерігаємо подібний поворот. Виставки-концепції зливаються з великими проектами і виставленими предметами, якими вони часто фінансуються. Мистецькі журнали часто самі стають проектами довкола панівної ідеї. Редактори тоді більше не відповідальні за схеми і напрям ідей журналу. Вони перетворюються на управлінців і адміністраторів текстів, на які вони не мають більше жодного впливу, оскільки їх веде ідея-проект. Новий критик більше не займає жодної позиції стосовно виставок творів мистецтва, які мають бути об'єктом його аналізу, мистецьких дискусій, а провадить проект, що не звертається більше до його таланту і професійних знань.

Критики мистецтва, що хочуть бачити себе «віщунами», часто стають провісниками апокаліпсису мистецтва, боячись будь-якої новизни: або роздаючи ейфорійні похвали найменшій новизні.

Передбачення майбутнього мистецтва обертається або на свідчення зростаючого занепаду мистецтва і його руїни, або на пророцтво нового розквіту і святкування відродження. Критики, які бажають стати знамими, у більшості своїй б'ють на сполох, не відмовляючись при цьому від ейфорійних вихвалень.

Звертаємо погляд, наголошуємо на потреб всебічного аналізу мистецьких процесів України у ХХ ст. Першу спробу розв'язання такої концепції зробив Національний музей у Львові у вигляді нової експозиції «Українське мистецтво ХХ ст.». Цей приклад красномовний і, зрештою, він міг бути реалізований тепер, оскільки протягом багатьох років згадана інституція зазнавала репресій, а її співробітники були поскрибовані.

Розгорнута експозиція є спробою узагальнення того, що нам дало останнє сторіччя виміром, принаймні, у чотири покоління в західному регіоні, який протягом багатьох століть був поневолений і який у ХХ ст. став мистецькою Меккою. Експозиція розкриває еволюцію української мистецької культури на усіх етапах політично-культурних зрізів з відчутним прагненням до об'єктивного тлумачення якісних зрушень західної мистецької школи. Можливо, цьому сприяли і передували ґрунтовні дослідження мистецтва Львова 20–30-х рр., численні експозиції, що мали метою висвітлення творчості тих або тих майстрів. Експозиція вартісна під кутом зору системного аналізу усіх процесів, явищ, мистецьких угруповань чи товариств. Ця експозиція є постійною.

Слід виокремити ще один важливий проект Національного музею образотворчого мистецтва України — спробу розкрити сторінку національного мистецтва протягом ХХ ст., а також у зв'язку з цим репрезентативний каталог «Мистецтво України ХХ століття», підготовлений кураторами (Д. Горбачов, І. Горбачова, А. Гопанчук, А. Ковальська, О. Лагутенко, Т. Лі, Л. Лисенко, О. Петрова, Н. Розсошинська, С. Рябічева, О. Сидор-Гібелінда, О. Соловійов, Д. Степовик, В. Тимченко, О. Титаренко, Я. Хоменко, З. Чегусова). Автори, як зазначено, «намагалися відійти від хрестоматійних узагальнень» і явили зразок такого підходу в оцінці явищ, який виявляє суттєві сторони еволюції мистецтва, особливо за останні п'ятнадцять-двадцять років. Чи не вперше «анатомізовано» тіло національного тоталітарного артезу і поскрибованої художньої культури, чи не вперше розкрито суть сакрального мистецтва (після відомої виставки у Львівському Палаці мистецтв 1997 р.), прочитано ще раз яскраву ходу українського авангарду початку ХХ ст., здійснено спроби розкриття картини розвитку живопису другої половини століття в його національно-історичних відмінах, а також скульптури, графіки, народного і професійного мистецтва. Звісна річ, подана концепція не претендує на вичерпність і абсолютну викінченість, є вона скоріше суб'єктивною і, можливо, вдалою з точки зору мобілізації сил і в аспекті розкриття певних процесів, що, зрештою, відбивають щирі намагання авторів розкрити панораму у цілості.

Як радів би, скажімо, Карло Звіринський, художник, з яким ми охоче стрічалися, звіряли наші думки, бачення потенційних можливостей розвитку нашого мистецтва, якою глибокою ерудицією був він наділений і як тонко сприймав ще на початку 60-х новітні ходи у європейській пластиці і сам у власній творчості практикував їх, гнаний зі Спілки, позбавлений можливості викладати в Академії, не удостоєний, хоча висунутий на здобуття Шевченківської премії, — як радів би з цього каталогу: він, можливо, вперше у зрізі малярства ХХ ст. виглядає невід'ємно і органічно — та не судилося йому дожити! Тож справедлива оцінка його творчості у каталозі компенсує ті страждання й муки, які майстер зазнав протягом 60–80-х років.

Наведений приклад демонструє шляхетність наміру бодай одним словом, реченням, щирим побажанням підтримати художника, дати йому щедріцю надії, а також передбачити надію для інших творців. Це обов'язок морального ґатунку, який належить до прерогативи професії мистецтвознавця.

Мистецьке життя виявляє глибоку сутність у гармонійному єднанні двох величин: особи, котра творить, і особи, котра доносить думки першої до глядача. Реальність передбачає потребу ще однієї величини — особи мецената. Тріада «художник — мистецтвознавець — меценат» — немов вінець гармонії.

...Розкол нації на тих, що відкинули революцію більшовиків, і тих, котрі підтримали її, приреченими інтонаціями бринів у сфері мистецької культури ХХ ст. Цю приреченість узаконили маніфестації «боротьби» з ворогом. Він, «ворог», мав жити в душі кожного — історична ізоляція мистецтва була сформована. Так тривало довгі роки: індивідуальне стало символом неприйняття маніфестацій, тобто приреченості, а колективне працювало на ізоляцію, поглиблювало і виховувало впевненість у вищості наставленого порядку у житті і в мистецтві, що був запрограмований ідейними координатами сталих нерухомих констант: діалектика є, але не по відношенню до «колективного», оскільки воно абсолютно біле. Незайманий простір «антиіндивідуального» і рух «від» був неможливий у ньому...

Найсвятіші «авторитети» — класики марксизму-ленінізму — зродили герметизм. Герметизм у політичних класиків «вималював» образ вакууму — з нього починалося і ним закінчувалося життя. Герметизм українського мистецтва споріднений з герметизмом тих культур, що за різних умов і в різний спосіб звільнилися від стереотипу тоталітарного мислення. У мистецькій культурі наука політичних класиків набувала якостей щоденної молитви. Отже, сучасний герметизм успадкований, але є це герметизм переломової епохи, коли «старе» гальмує розвиток «нового». ... Приреченість «старого», втім, неминуча і очевидна. Тож герметизм є окресленням психологічного стану певної історичної доби, і ця «хвороба», впевнюємось, не через те, що в ній розклад прогресує з більшою силою, аніж процес зцілення, а — від того він побутує й виявнює свою хворобливість, що якісні критерії у мистецтві ще не зінтегровані у цілість і систему позитивних зарядів, які унеможливають буття такої хвороби — релікту «колективного».

Шлях через герметизм після звільнення природний. Так було після війни в Європі, коли у загальних вимірах нечувано зросли ностальгічні настрої, пов'язані з емоційною неофігурацією. Були здинамізовані інститути виставкового життя, галерейництва у міжнародних масштабах. В середині 80-х у країнах Центральної і Південної Європи намітився єдино поривний

розвиток від стагнаційної замкнутості, мистецтво почало долати за нечувано короткий час бар'єри герметизму.

Що нас чекає, які шляхи здолаємо, куди підемо? — ці, а також споріднені з цими інші питання для питомої ваги нашого мистецтва, є питаннями доленосної концентрації свіжих сил, руху, стабілізації мистецького поступу, визначення природи індивідуального начала, об'єктивних оцінок явищ і фактів, — у магнетичному струмуванні цих питань мистецька будучина України виглядатиме нероздільною, повноправною у партнерському спілкуванні з мистецькими культурами багатьох народів світу. Тож вихід з герметизму виглядає логічно і він недалекокий від уявлень і бажань інтелігенції про потребу та культуру такого спілкування. Аби борше це сталося, — кожен дещицю своєї праці кладе на той вітвар.

Потихеньку звільнюємося від кайданів минулого, треба активніше і з більшою радістю нести ношу нового, долучає воно нас до ідеалів новаторів-художників, котрі сто років тому ставали під знак нової доби ХХ ст.

А ми ті, одинокі, що з острахом ступаємо на священну межу другого тисячоліття. А ми ті, і не такі, трохи інші, з думками про нові горизонти мистецького звільнення й мистецької, справжньої, непідкупної, демократичної свободи.

1. *Яців Роман*. Салон: Кілька емоцій... // Назустріч. — Львів, 1998. — № 1. — С. 4.

АЛГОРИТМ ТВОРЧОГО ЄДНАННЯ

Мить нашого буття — сприйняття сучасного сучасником, відчуття того, що сучасне є ти сам і те, що довкола тебе. Ніколи нікому не дано затримати стрілку годинника: вона невблаганно переводить час з однієї проекції в іншу, і тому коливання між минулим і майбутнім означає час нинішнього тривання. У мистецтві такий час зумовлює актуальність процесу творення, він є функцією необхідного та можливого, до якого лине душа художника, і мистецтво в сумі орієнтацій на необхідність «малює» свій портрет, який сьогодні інший, аніж той, що був учора, і той, який ми сьогодні переглядаємо з позиції історичної відстані.

Позиція «сьогодні» — це сума мрій і одна велика надія цілого покоління, що прагне до самореалізації, до самовизначення «себе і свого» через ідеї, думки, емоції. Розуміння сучасного українського мистецтва під знаком «сьогодні» — справа нагальна, але не така проста, як може здатися на перший погляд. Українське мистецтво сьогодні відмінне від того, яким воно виглядало ще вчора, і перед нашим зором воно постає в комплексі тих завдань, що ставилися перед ним вчора і сприймалися, можливо, як мета, а сьогодні воно не відособлене від загального формату культури як української, так і поза нею. У такому сенсі це — не з останніх — мотивація його руху. Водночас сучасне українське мистецтво у порівнянні навіть з попереднім п'ятиріччям віддзеркалює процес його закривованої життєдіяльності в комплексі тих присутніх понять, що характеризують повнокровне «сьогодні». І в нашому розумінні складовими такої артконсистенції слід вважати активну виставкову репрезентацію — розмах галерейництва, діяльність аукціонів, артсалонів, ревниве ставлення різних мистецьких артгрупів, генераційних артстимуляторів до конкретного мистецького потоку і при тім участь

Уперше: 70 Національна спілка художників України: 1938–2008. — К., 2009. — С. 9–14.

багатьох художників у престижних світових акціях, як, скажімо, 49-а, 50-а, 51-а венеційські бієнале, їхня творча діяльність у галереях, в експозиціях Москви, Парижа, Берліна, інших столиць світу (В. Сидоренко, В. Федорук, Р. Жук, В. Бажай, А. Криволап, О. Миловзоров, Т. Сильваші, Ю. Чаришников, О. Чепелик).

А крім того, наростаючий меценатський порух, що, на наш погляд, вимагає окремої розмови, з огляду на специфіку творчих, або напівтворчих, або ж почасті антитворчих замовлень. Це не тільки сьогодні, так завжди: хто платить — той замовляє стіл. А ще потенційні ініціативи: Пінчук-Центру сучасного мистецтва, центру сучасного мистецтва Києво-Могилянської академії і сформованого в дусі пріоритетів об'єднання «Совіарту», салонів в «Українському домі» і т. д. Сукупно в цьому складному рідному для мого сприйняття артсоціумі зроджується продукт сучасного українського мистецького мислення як наративного, так і постмодерного.

У межах територіально-традиційної України маємо сформовані, установлені артшколи, напрями зі своїми стилеутвореннями й стилеуподобаннями, що зростали «з позиції історичної відстані». Про це не раз писалося, що є київська, харківська, львівська, закарпатська, одеська, кримська, прикарпатська мистецькі відміни, про це ніхто не забуває, а «генна пам'ять» представників вказаних шкіл нагадує нам про «свій особливий» артприсмак, зобов'язуючи кожного з них через індивідуальне нести колективний досвід.

Водночас на наших очах відбуваються злети творчих індивідів в оголених прикультурних шарах, тих самоствердних осіб, що несуть субстанцію образного духу в спосіб, який інакшим словосполученням, ніж, скажімо, визначне явище, точніше не назвеш. Так звані прикультурні зони зроджують справжні таланти, які пасують лінії «сьогодні», — це з особливо вимогливих точок зору! Згадаймо Миколаїв, де як подих свіжого повітря, крім метрів М. Бережного, А. Антонюка, сприймаються твори цілої когорти мистців: подружжя Т. і В. Бахтових, Ю. Корнюкова, родини І., Ю., В. Макушиних, О. Маркитана, О. Приходька. І вже в тому ж Миколаєві на підході молода ініціативна поросль сміливо простує, наступаючи старшим «на п'яти», через мистецьке Миколаїв переростає з прикультурного в інтегрально центральний.

Або черкаська група ініціативних новаторів в особі М. Бабака, І. Бондаря, В. Олексенка, подружжя О. та М. Теліженків, І. Фізера, В. Цимбала. Можливо, пам'ять про легендарного Данила Нарбута, цього

незабутнього українського Мамає, несуть вони. Фізер — такий модерно несподіваний у сходинах свого і нашого! Чи Микола Бабак, що осідлав технології постмодернізму і вишукує такі культпродукти, продукує такі морфологічні неологізми, які для одних виглядають як істина, а іншим видаються лукавством. Що тут скажеш: кожен шукає свою стежку до раю, де мистецькі особисті бажання часто не збігаються з модифікованими ринковими можливостями.

Самодостатні на тлі загальної панорами вінничани, з-поміж них у перспективі ірраціонально-креативних значень з позитивним зміщенням вартостей, у першу чергу Л. Гринюк, М. Довгань, О. Ковальчук, В. Оврах, М. Чулко. В цьому ряду згадуємо незабутнього Володимира Смаровоза (1939–2008), який, працюючи в будинку творчості НСХУ у Седневі на симпозіумі, присвяченому 300-річчю героїчної битви захисників Батурина, виконав скульптурну композицію «Прокляття зрадникам і ворогам». Після симпозіуму скульптора не стало. Честь його пам'яті!

І, продовжуючи нитку роздумів про оголені культурні зони, нагадаємо про потужних донецьких П. Антипа, Ю. Зорка, А. Полоника, подружжя Валентини і Володимира Теличків, В. Шенделя. Корисним для нас буде з'ясування історико-культурних закорінь у дніпропетровців Л. Антонюка, В. Апета, В. Мірошниченка, В. Наконечного. В окремих докультурних географічних пунктах — Кривому Розі, Ізмаїлі, Маріуполі, Луганську яскравими метеоритами спалахують напрочуд цільні імена (Є. Лещенко, В. Остапенко, Л. Сумароков, В. Скубак). Нам важливо усвідомити, що момент істинного у творенні сучасного українського мистецького продукту народжується не на голому ґрунті. Адже він, континуований творчими дискурсами минулого часу, попередніх генерацій, був налаштований на розвиток, а у неординарних випадках поєднував традиційне культурне мислення з орієнтацією на європейський культурний розвиток. Прикладів цього в останньому періоді мистецького руху України немало. Важливо, окрім того, інше: мистецький продукт має універсальний характер, позаяк мобільні зсуви в бік модерних і постмодерних творчих ін'єкцій співіснують поруч з протосовєтськими і постсовєтськими продуктами тематичного веризму, напіваматорським сентиментом до натуралізму.

Ландшафт українського мистецтва не уніфікований, він цілісний, єдиний протягом останніх п'яти років, тому що Національна спілка художників

України, поруч з іншими мистецькими інституціями, згуртує художників, при всій умовності поняття «згуртує». Нинішній рік для нашої спілки ювілейний: вона святкує 70-ті роковини свого існування. П'ять років минуло з того часу, як увесь спілчанський ареал України згуртувався під формулою «65 — ще не межа».

То що є сьогодні НСХУ, яка народилася у жовтні 1938 року? Аби не сходити на витіюваті медитації про суспільну призначеність творчої організації і не повторювати зайве не раз написане та історично відшліфоване, нагадаємо, що в 1997 р. був задекларований Закон України «Про професійних творчих працівників та творчі спілки», тому в ракурсі поставленого питання дозволимо собі використати форму авторського діалогу з головою НСХУ Володимиром Чепеликом, автором багатьох монументів в Україні та поза її межами: М. Грушевському, О. Гончару, М. Яковченку (з Олексієм Чепеликом) в Києві, Т. Шевченкові у Тбілісі (з Олексієм Чепеликом) та Форті Шевченка, українським козакам, що обороняли Відень, декабристам у Кам'янці, загиблим у Маутхаузені (з Олексієм Чепеликом), Сержу Лифарю (в Лозанні).

Перед ювілейними роковинами НСХУ головний редактор журналу «Образотворче мистецтво» Олександр Федорук зустрівся з головою Національної спілки художників України Володимиром Чепеликом. Відбулася розмова про творчу організацію, спілчанські справи, сучасний мистецький процес...

О. Федорук. 70-річчя від дня заснування Національної спілки художників України припало на жовтневі дні. Як-не-як, принаймні три покоління мистців були членами цієї творчої організації. Для одних вона сьогодні, у дні політичних авантур і зіткнень, є радістю і створює відчуття мистецького побратимства, для інших — більмом на оці, мовляв, не висунули на звання, тягнуть з майстернею, і це особливо відчутно в останні три-п'ять років.

В. Чепелик. Я прийняв Спілку в критичні для всього нашого українства перехідні роки. Ми тоді нещадно руйнували старі стереотипи, норми, у той час вже не було звичних карбованців, але ще не народилася українська гривня, і товарні відносини здійснювалися за допомогою купонів... Становлення ніколи не є легким, але воно є формою руху. Про що тоді нам йшлося? Потрібно було виживати без Художнього фонду, але з майном, що ми його отримали у спадок. Слід було докласти багато зусиль, аби зберегти його,

і ми вистояли, попри атаки рекету різних відкритих і прихованих структур, рейдерські атаки, попри опір, який повсякчас доводилося долати по горизонталі влади, що мінялася швидше, ніж би цього хотілося, і по вертикалі необхідності структурування мистецького руху.

Про що йдеться в першу чергу? Необхідно зберегти статус мистецької творчої організації, що об'єднує всіх, хто перейнятий турботою про розвиток і долю українського мистецтва. Ми оновили, освіжили виставкову діяльність Центрального будинку художника, внесли в неї струмінь персональної ініціативності. Стали велелюдними відкриття численних експозиційних акцій. Трієнале скульптури, графіки, презентації історично-трипільських ідей, виставки акварелі, класиків живопису 1960–1980-х рр., презентації молодих — ці приклади можна продовжувати.

У цьому році ми спільно пережили велике свято: Спілка поповнилася значним числом талановитої молоді. Охочих отримати членський квиток виявилось більше, аніж ми сподівалися, тому журі вдумливо розглядало твори претендентів, об'єктивно, але вимогливо здійснювало відбір молодіжної експозиції, виважено ставилося до засад поповнення мистецької парості.

О. Федорук. Спілка художників, поруч з іншими, була задумана владою як ідеологічні жорна, що мали слугувати системі. Мистецькі товариства, організації, гуртки не відповідали вимогам системи. В сумній пам'яті тридцять єжовська поліційна машина фальсифікувала уявлення людей про справжні цінності. Складалися, множилися списки ворогів системи, «чорні воронки» безвідмовно виконували ночами свою брудну справу. Мистців забирали, і вони опинялися в ГУЛАГах або ж їх страчували в моторошних підвалах НКВС...

В. Чепелик. Сьогодні ми в пам'яті своїй бережемо імена безневинно убієнних. Спілку не можна розглядати однозначно як творчу організацію, що слухняно слугувала панівній ідеї. Згадайте імена Ф. Кричевського, К. Єлеви, В. Костецького, Т. Яблонської, Л. Левицького, Й. Бокшая, А. Ерделі, М. Глуценка, М. Приймаченко, І.-В. Задорожного. Загалом не слід говорити про мистецтво 1930–1950-х як суцільне відображення системи. Скажемо так: мистецтво тоталітарної епохи не слід класифікувати з позицій суб'єктивної критики, без відповідних оцінок історії мистецтва. Ви пригадуєте експеримент Юрія Манійчука і, очевидно, знаєте його книгу «Реалізм та соціалістичний реалізм в українському живопису радянського часу».

Вона була відповіддю на проект щодо колекції полотен українських мистців 1950-х–1980-х рр., які відповідали критеріям соціалістичного реалізму. Мені запам'яталися перші рядки із суперобкладинки: «Міфологія соціалістичного реалізму, головного «методу» мистецтва великої радянської імперії, відійшла в минуле. Але залишилася правда про людей свого часу». Предметом історії мистецтва є пізнання сутнісної природи мистецького процесу упродовж 1930-х–1980-х рр. Минулі роки відійшли в минуле. В них було немало світла і так само було чимало драм, трагедій, душевних ран.

О. Федорук. На I з'їзді радянських письменників було проголошено ідеологему соціалістичного реалізму...

В. Чепелик. Звісно, Спілка розглядалася як орган для ідеологічного нагляду. Було офіційне мистецтво: воно відображало те, що пропагувала радянська дійсність. Але ми пам'ятаємо, що мистецькі критерії епохи означували своєю творчістю брати Ф. і В. Кричевські, М. Бурачек, С. Бесєдін, О. Шовкуненко, О. Кокель, М. Дерегус, К. Трохименко, А. Петрицький. Помилка в тому, що ми до «офіційного» мистецтва підходимо як до цілісної неподільної структури. Не можна зводити китайську стіну між «офіційним» та «неофіційним» мистецтвом доби тоталітаризму. Я підтримую тезу Л. Ковальської з капітального проекту «Мистецтво України ХХ століття. 1900–2000», що «художня культура тоталітарної епохи не була однозначною. Попри всі намагання перетворити її на ідеологічне знаряддя влади, мистецтво залишилося живим. Час виявив, які саме твори стали надбанням історії мистецтва, а які — історичними прорахунками».

О. Федорук. На відстані предмети, явища, факти ніби зближуються і отримують тлумачення, що враховують перспективу часу. В умовах Радянського Союзу післявоєнного періоду, в роки холодної війни ми були відірвані від мистецтва Заходу. Пригадую одну розмову з Анатолієм Солов'яненком, який повернувся після виступів у Нью-Йоркській Метрополітен-опера. Він висловився, ніби ненароком: «Люди там живуть інакше, цікавіше...». Офіційне мистецтво взяло на себе гріх і не задумувалося, що «там живуть інакше, цікавіше»... Немалу роль у цьому відіграли творчі спілки, в першу чергу письменницька, що виховувала «інженерів людських душ». Людей офіційно виховували в душі «Широка страна моя родная...», що накладалося на стереотип «героїчного» часу. Офіційна спілка була немовби його віддзеркаленням.

В. Чепелик. «Неофіційне мистецтво» в межах Спілки народжувалося вже в 50-ті рр. Згадайте Михайла Гордійовича Дерегуса, який у повоєнні роки одночасно зі СХУ очолював художній музей України в Києві, де головним хранителем працював Платон Бажан, батько Миколи Бажана... Потім прийшли нонконформісти з їх поглядами на мистецтво. Скільки теплих сторінок написано учнями про К. Звіринського, Р. Сельського! Радянська ідеологія відреклася від модерного мистецтва і вела з ним гостру боротьбу. Саме тому за берегами наших знань опинилися і Олександр Архипенко, і Михайло Андрієнко-Нечитайло, і Олекса Гриценко. Мені здається, що покоління наших художників мріяли вийти поза береги офіційних знань, прагнули долучитися до набутку своїх ровесників на Заході, мріяли про легітимність творчої практики. Для мене символічно сприймається автопортрет Тетяни Нилівни Яблонської на тлі флорентійського вікна. Наше мистецтво невпинно рухалося від утопії й міфу в напрямі пізнання цілісної природи сучасного мистецтва і об'єктивного тлумачення надбань як класичної культури Заходу, так і великих традицій українського мистецтва, скажімо, доби Київської Русі, козацького бароко, українського романтизму і врешті-решт модернізму. Якщо згадати спалахи українського національного інтелекту наприкінці ХІХ — на зорі ХХ ст., то одностайною в цих полисках була думка про спілку мистців (ідеї І. Труша, О. Мурашка, О. Богомазова, Ю. Михайлова, П. Ковжуна). Спілка об'єднувала творчі натури, вона забезпечувала розвиток цивілізаційних програм.

О. Федорук. Які передбачення нашої подальшої ходи? Що лежить в основі перспективи розвитку Спілки?

В. Чепелик. Найперше ми відчуваємо ритми сучасної України, і нам не потрібно переорієнтовуватись. Ми важимо на плюралізм думок і прагнень, однак усвідомлюємо, яка відповідальність лягла на наші плечі: ми повинні як зіницю ока берегти тичинівське «чуття єдиної родини», тобто мистецької родини, і це запорука нашої загальної стабільності. Наші попередники народилися під знаком великої утопії, так склалося історично. Сучасні покоління формуються в інших умовах. Питання: ми достатньо дбаємо про розвиток українського мистецтва? Відповідь: інакшого життя в НСХУ ми собі не уявляємо. І висновків інших не може бути поза нашим загальним твердженням: ми всі різні, але ми всі рівні, єдині у бажанні, щоб українська культура, мистецтво стали центром гравітації в світі. Через терни ми йшли

— до зірок прийдемо, — ось так коротко можна охарактеризувати нелегкий, але гідний уваги і доброї пам'яті наш спілчанський шлях...

...Розмова автора з академіком В. Чепеликом про творчу організацію, спілчанські справи, мистецький процес в Україні, що була надрукована в спілчанському журналі «Образотворче мистецтво», дає змогу розширити поле сучасної свідомості, а також уяви, думки про затребуваність художника в сучасному українському соціумі, що здається нелегкою справою. Бо в житті, у повсякденній практиці не все гладко і рівно, як на лінії залізничної колії. Процес поступу, який ми спостерігаємо, треба відвойовувати, звершувати і доносити до людей, і це робить НСХУ. Координати державно-суспільної зацікавленості потрібно повсякчас зберігати, і дух оновлення в цій справі не співмірний з поняттям рутини, але він адекватний з намірами та настроями, що панують у спілці та живлять її духовну тональність. Неоднозначною є формула про потребу гуртування мистців, — а в Україні їх до п'яти тисяч і ще з п'ять тисяч бажаючих одержати членський квиток, — тому що формула мистецького єднання може мати різне тлумачення, хоча в даному випадку гарантією якісного може бути право на вільну, незалежну, обновлювальну творчість. В цих міркуваннях погоджуюся з моїм давнім другом, львів'янином Любомиром Медвідем, художником найчистішої проби, в судженнях якого основою тлумачення подібного і повсякчас необхідного заактуалізованого «руху оновлення» є закрюєна думка, що формується в нашому стійкому й оригінальному естетичному гені, до пульсації якого всім нам, художникам, варто прислухатися на «шляху до Європи». Але в даному разі ми радше самі є Європа, ми давно були Європа, нехай Східна, і наш шлях до неї, уже не східної, але водночас сумарно орієнтальної, лежить через самоствердження й самопошвяту до нас самих, до традицій, до трипільсько-половецьких глибин (згадаймо хоча б нашого геніально-го земляка О. Архипенка).

Отже, нинішнє українське п'ятиріччя відзначається багатоголоссям намірів та реалізацій як повноцінних, так, зрештою, і декоративних, за духом позавчорашніх, а за апетитами — ринково-профанаційних. У нашому розумінні, нинішнє п'ятиріччя, як і переломова епоха міленіуму, а з нею прикінцеве у XX ст. десятиріччя, — усе це сукупно вибудувало естетично професійну вертикаль, і сьогодні є період надій, нестандартних позицій, що його можна ототожнити з поняттям *belle époque* (часів 80-х XIX ст.).

Останнє п'ятиріччя складає вертикаль несподіваних стилеутворень, що мають чисте звучання, свіжу інтонацію, яка засвідчує новизну і потребу мистецьких проблем, переключаючи спектри уваги від реалістичних форматворчих конструкцій в усіх видах мистецтв до шокуючих ін'єкцій contemporary art, які подеколи, однак, мають у нас — і не тільки у нас! — присмак схоластичної ентропії і які нас інтригують, заворожують.

Пропонована інтерпретація сучасності, що її репрезентують названі в каталозі художники, є різною за рівнем індивідуального таланту, інтелекту, художнього смаку, освіти, мистецького досвіду. Вона виглядає, попри це поняття, і цілісно інваріативною стосовно генераційного мистецького дискурсу «с'est moi» (як означив один з своїх проєктів «с'est moi», дошукуючись образів нефігуративізму в обраному ним шляху 90-х рр. ХХ ст. неординарний київський живописець Петро Бевза), тобто початок є кінцем або, навпаки, що з творчих Фермопіл, де кожен вмирає, згодом оживає, одночасно щось створюючи, одночасно творчо відроджується, одночасно продукує барву «Фермопілі» з думкою про новий мистецький продукт, подальшу творчість.

Українська belle époque не відійшла, а набирає особливо витонченого присмаку у виявах фігурації чи нефігурації, у феноменальних спокусах графічного чи скульптурного вокабулерів, у тому, щоб талант не бився тривоюю чорних крил у замкненій сталевій сітці суспільної байдужості. Тому спілчанські ініціативи стосовно трієнале скульптури, графіки, contemporary art, розмаїтих регіональних чи всеукраїнських презентацій (як, приміром, остання до 70-річчя НСХУ), конкурсних програм мають своєю метою підтримку і забезпечення динаміки мистецького дискурсу, насамперед в його авторському різнопрочитанні, в зосередженості на розгортання неповторної творчої енергетики. В аспекті таких особистісних і організаційних проблем лежить повсякденна увага до того, що закроєне у серцевині поняття «молодий художник». Молодий за духом чи віком? Скажімо, остання виставка «Мистецтво молодих» у ЦБХ НСХУ (весна 2006) закроїла і вкотре заінвестувала наші сумніви стосовно генераційного уявлення «молодий», розвіяла рожеві ілюзії, а водночас зродила безкомпромісну ситуацію, бо виявилось таке: «кесареві кесареве», тож нехай молоді фарисеї далі граються з формою на полотні, «осяяні німбом» вседозволених псевдокреацій навіть в академічних мистецьких майстернях, де здобувати науку в академіч-

ній традиції деяким нудно. Маємо вдосталь цього, — воно як пірій звідусіль. Тож виходить, що траєкторія мистецького поступу у лоні творчих пошуків така, що подекуди одні Діогени провокують філістерський спокій публіки, програмуючи «картинний» світ на свій смак і лад, а інші Діогени версифікують позамистецькі акції в стилі епатаж *brut*, з переконанням, що станкові об'єкти нагадують рушниці наполеонівської доби. Проблема «молодих», одвічно притягальна, зваблива, була, є і буде за усіх часів не лише у нас — великою мірою, на щастя, не за віковим цензом. Бо хіба не були завжди молодими І. Кавалерідзе, О. Кульчицька, О. Шатківський, К. Трохименко, О. Шовкуненко? А оті з висот Софійського, Михайлівського, а вже наші — Алла Горська, Михайло Бойчук, Опанас Заливаха! Повернувши вістря уваги до питання, ким є сьогодні молодий художник, тримаючи це питання в полі зору і в площині вивіреної надії на мистецький фарватер, а в кінцевому підсумку — продукт, який він формує, НСХУ робить дієві пропозиції досягнути прискіпливим поглядом понятійну зону «молодий художник». Особисто для мене заворожуюче молодими, притягальними, ефектно пульсуючими є Т. Ковач, О. Сердюк, Н. Журавльова, С. Брахнов, К. Добрянський, О. Храпачов, О. Гладун, П. Романчик, В. Лавний, В. Проців, М. Дідик, І. Принада, Н. Никоненко, — усі вони (а їх поза названими — легіон) заслуговують на діалог, підтримку і увагу, необхідну за таких обставин оцінку. Дистанція «свобода сьогодні» з цими мистецькими іменами переходить у простір «завтра». В цьому сенсі ми, сміємо думати, накреслюємо перспективу і спостерігаємо, передбачаємо прогресивність мистецького руху України. Бо він уже — є!

І якщо іронічні меркантильно зінтелектуалізовані скептики провокують епатажним «Пощо Спілка?», не позбавляючи себе, між іншим, практично привілею на творчі комфортні спілчанські майстерні, то делікатною відповіддю їм хай послужить сьогодні велике число творчої інтелектуальної молоді, що якісно готова поповнити мистецьку організацію (принагідно зазначимо, що з-поміж багатьох заявлених у конкурсі кандидатур у цьому році в результаті конкурсного відбору було прийнято триста членів НСХУ).

Фундаментальна виставка до 70-річчя утворення мистецької організації в жовтні 2008 р. означила естетичні критерії сьогодення, що сформувалися в мистецькій свідомості покоління. Вона, ясна річ, відбулася якісно, у творчих атрибутуваних атракціях, і це заслуга усіх, хто взяв у ній участь, хто

йшов до цього, незалежно від таланту — адже тут не усі рівні перед Богом, — але вона була прикладом запорозького коша, де усі — як цілість, і в тому її значення. Каталог репрезентує рівень якості індивіда, можливості творчої еволюції, імпульси творчих починань художників з усієї України, незалежно від віку і стильової контемпляції: хто на що здатний.

Не будемо перелічувати велике число талановитих імен наших колег, які важать для нас багато у мистецькому сьогоденні, висвічуючи діамантами контитутивної творчості, вони усі без винятку дорогі нам і близькі для нашого сприйняття, та й їх подальша мистецька доля нехай буде осяяна чеснотами їх праведного буття; їхній шлях позначений увагою й повагою численних шанувальників, їхні імена в системі української культури позиціонують тверді інтонації.

У категоріях традиційного структурування на жанри і види усього доволі і в живопису, скульптурі, графіці, безкінеччі постмодернового сходження, у розмаїтті творчих аспектів феномену яскравої декоративно-прикладної творчості, і нам приємно констатувати, що в системі спілчанських цінностей немала заслуга належить молодим носіям українського мистецтва, які є такими, а не іншими, і у них уже «своє — своє» і водночас вони не вносять наголосів полярних або взаємозамінних, навпаки, їх юна твердна, активна присутність балансує в широтах національного мистецького конститування й заявляє про себе в образних експліцитних формах; без їх призовної присутності сьогоденній мистецькій текстуарій виглядав би надто збіднено, позаеволюційно кастово.

Не усі дочекалися ювілею. Дозволимо собі зробити відступ і згадати теплим, ніжним товариським словом наших колег, які напередодні свого професійного свята відійшли у засвіти, полишивши про себе для України добру згадку і для нас, колег, насолоду від своїх нетлінних творів, в яких межа мистецького одкровення була доведена до пункту найвищої емоційної напруги. У пам'яті полишаються усміх, жартівливі слова одесита Юрія Єгорова (1926–2008), його майстерня на час нашої з ним зустрічі була напівпорожньою, бо картини художника виставлялися в лондонській галереї. На ювілейну київську виставку Юрій Єгоров подав характерне для його символізуючого колоризму полотно «Човен на лимані» — інтенсивний згусток уявлень про розпечений сонцем південний краєвид з палаючим небом, яскравим сонцем і рефlekсами проміння на воді. Типовий єгоровський

мотив, який він залюбки невтомно повторював, милуючись чарами барв на воді, землі і в небесах, так само як повторював до того численні ну в сонячних інтер'єрах. Усе у нього було сповнене його великою експресією. Єгоров мав свою унікальну шкалу колористичних цінностей — одеситам, нам, в усій Україні, його пасіонарності не вистачатиме!

Добру пам'ять залишив по собі вінницький скульптор Володимир Смаровоз, згадуємо вирубану в камені сповнену трагедії постать чоловіка з дитиною на руках, на останньому в його житті симпозиумі в Седневі. Поминаємо колег щирою пам'яттю й думкою про прийдешнє українського мистецтва. Бо Ю. Єгоров і В. Смаровоз уже зійшли на п'єдестал прийдешнього!

...Традиціоналісти і новатори сьогодні зійшлися в площині запропонованих установок. Нинішня ювілейна виставка достатньо емпіріокритична для того, щоб уяснити, що глибинний сучасний потік мистецького волевиявлення зорієнтований у якісному вимірі на образні константи високого, можливо, вищого порядку. Звичайно, рудименти соцминулого дають про себе знати як відгомін того, що закладено у конкретній свідомості, назвімо це рупором соцреалістичних установок. Однак домінуюча більшість новизною мистецьких заяв загострює наше сприйняття, викликаючи симпатію й націлюючи увагу на розуміння, що в мистецтві є важливе: світ — це я! Таким чином, у комплексі українського мистецького «сьогодні» органічно поєднані й взаємодоповнені в системі формальних модусів фігурація з нефігурацією, символізм, метафоризм з колоризмом, асоціативна візуальність із знаковими константами, історизм і наративність, раціональна наставленість з ірраціональною стихією почуття, і, що приємно, означений поліфонізм української творчості як наслідок індивідуального художнього самопізнання розширює, збагачує, динамізує загальноукраїнський топос мистецтва. Його пізнавально-образна конститутивність, тональна заангажованість присутні в українському соціумі (артринок, салони, аукціони, галерейництво). Національна спілка художників України ферментує відкритість українського досвіду, активізацію мистецького руху, розширення параметрів візуальності (наприклад, у Львівській організації відкрито секцію contemporary art — очолює Василь Бажай). Наше уявлення про цей рух було б неповним, якщо б ми виключили з свідомості здобутки попередніх епох. Як дорожили членством київської спілки художників у 1918 р. М. Бойчук,

К. Піскорський, О. Богомазов! Скільки ентузіазму було в художників української Ecole de Paris, що на чолі з І. Полісадовим утворили в Парижі спілку українських художників! Подібні творчі організації були утворені у Філадельфії, Нью-Йорку. Нас стверджує переконання, що ми є спадкоємцями великих національних традицій. Розуміємо, що цього не досить, і тому з такою спраглістю, невгамовною рішучістю, з такою енергійною затятістю виборюється український мистецький феноменалізм. Національна спілка художників України в справі розгортання українського мистецького простору є надійною рушійною силою, як рівно ж стабільним якорем, де кожний, хто цього бажає, знаходить опертя, де загальна мета і виправдовує наші конкретні дії.

МИСТЕЦТВУ ПОТРІБНА ОПІКА ДЕРЖАВИ

Цілісний мистецький соціум України в його найоригінальніших і наймодерніших проекціях — фата моргана, і це є сумна реальність, при тім, що сьогодні не бракує творчих амбіцій, творчих ініціацій на кшталт міжнародних артфестивалів у Києві або різного роду регіональних імпрез (як, приміром, в Івано-Франківську, що, виринувши, одразу потонула) чи креативних з прогнозуючим характером пропозицій Андрія Мельника з Хмельницького. Не кажемо про такі вибухові «мистецькі пристрої», як львівський Палац мистецтв, де нововихований львівський істеблшмент, звиклий до якісних мистецьких метаморфоз, зроджує щире зацікавлення сучасною пластикою, або одеський мистецький Олімп, з традиційною, від могутніх ТПРХ чи Салонів В. Іздебського, наставленістю на якісний мистецький потенціал.

Розглянемо попередню тезу ґрунтовніше, висунувши як головний аргумент альтернативно доказове твердження, що українському мистецтву в Україні бракує державних інвестицій, урядової уваги, опіки, меценатства тощо. Свого часу, кілька років тому, ми зазначали, що держава створює ілюзію зацікавлення мистецтвом, видимість опіки над мистецьким життям, причому не через тимчасову безкультурність скорумпованих нуворисів, не через іманентно традиційну байдужість, а, власне, на перших порах — через інфляційно-економічну затиюгу гіперубогість. Криками і гвалтами про кризу в державі ми відвернули її увагу від важливої для нашої духовності проблеми, фактично відсторонили її від відповідальності за стан речей в образотворчому мистецтві.

Зовнішньо і на перший погляд держава ніби регулює відносини в сфері пластичного мистецтва через різного роду фонди, гранти, стипендії, тимчасові благодійні мистецькі акції, але справжнє поняття опіки держави над мистецтвом підмінено у тимчасових акціях випадковими донорськими

ін'єкціями наближених до «державного корита» чиновників мистецтва. Чи передбачено в перспективі стратегічне прогнозування розвитку образотворчого мистецтва у державі? Чи має наш художник гарантію на тимчасове, не сповнене турбот про шматок хліба і плату за робітню життя? Чи захищена його старість? Чи захищені від розкрадання твори наших колег-художників, котрі відійшли в інший, можливо, спокійніший світ? Чи спрацьовує авторитет держави на поширення нашої образотворчої культури в світі, пропаганда якої здійснюється, як правило, некомпетентними і надто далекими від культури дипломатами, що плутають картину аматора з картиною професіонала? Пропаганда творчості нашого мистецького колективу за кордоном під час офіційних візитів урядових кіл спрацьовує на ідею зближення народів і культур вагоміше і більше, ніж інші, можливо на перший погляд, ефективніші види чи роди політичних дій. Згадаймо виставку українського авангарду в Мюнхені у 1993 р. під час візиту тодішнього прем'єр-міністра, виставки скіфського золота, іудаїки, синайської ікони тощо.

Українське мистецтво в сучасних координатах росту найбільш імпульсивно сприйняло ідею державності, соборності як ідею творчої свободи. За короткий період воно виробило відповідну тактику вільного творчого змагання, здорової конкуренції у вигляді поліпозакомерційних і полікомерційних творчих пропозицій ринкового і напівринкового характеру. Починаючи з середини 1990-х, воно явило критерії оригінальної пластичної комбінаторики як щодо новизни мистецьких ідей, думок, формальних ходів, так і стосовно власної біографічної впевненості у зв'язку з відкритим простором інформаційного дискурсу. Взаємообмін думками став широким, набув розвитку, замкнутість мистецького поля поступилася місцем відкритому зондуванню його необжитих просторів, виїзди за межі України набули характеру динамічної міграції, почасти еміграції (якраз явище еміграції мистецьких сил України і поява на мистецькому ринку світу наших творів виколісують думку, що в державі це питання не стоїть на порядку денному. Якби ж то приїжджали до нас із Заходу, залишали в Україні свої твори! Адже в жодному зібранні України нема колекції західного мистецтва ХХ ст.), західний ринок почав простягати до нас свої цупкі пальці.

...Дев'яності аркодужно з двадцятими роками у вияві творчих талантів, шкіл, напрямів. Але без тодішніх дискусій і творчого опанування. Тихо і спокійно пливе мистецька думка у 90-ті. Без драматизму і трагедійності, які

прочитуємо на сторінках щоденних буднів. Трагедія ізоляції у робітнях вилискує на виставках і в експозиціях елегантною стилізацією, підрум'яненою красивістю.

Поступ відчутний, однак, як наростання свіжих мистецьких сил. Згадаймо одеситів В. Басанця, В. Маринюка, В. Цюпка, С. Савченка, В. Кабаченка, Є. Рахманіна, В. Алтанця, Ю. Коваленка, О. Волошина, І. Божка, М. Степанова, І. Марковського, В. Марцевича, В. Хруща, простежимо за їх внутрішніми мотиваціями — чи тоді, коли вони гуртуються в мистецьке об'єднання «Човен», чи тоді, коли злучені на виставці «Мамай» (1999) або в іншого роду подібні акції, що випогоджують мистецький клімат Одеси, — і щоразу маємо справу з концептами глибокої емоційної вибуховості, хай стишеної, внутрішньо спресованої, але виповненої по вінця або ж відкритої, просторово-колірно нестримної.

Називаючи Майстрів першого рангу, одесит М. Рашковецький зазначав, що атмосфера міста, його природа, південний колорит, наповненість сонцем і морем, наклали відбиток на творчість таких різних художників, як Костанді, Фраерман чи Кандінський. Та ж імплікаційна причинність зроджує нові якісніші орієнтири названих сучасних одеських майстрів образотворчого мистецтва або таких цілісно виструнчених у творчій еволюції, як шанований багатьма Ю. Єгоров, О. Стовбур, В. Сапатов, С. Ликов, О. Некрасова та ще з добрий десяток інших.

Запитуємо себе: чи не виглядає в мистецькому кліматі України Одеса як законодавець пошуку, що веде до пізнання? Розуміємо, що в Одесі свої канони вимогливості до творчості і свої критерії відносин з ринком, і своє фантомне уявлення про державну опіку над мистецтвом. Не випадково ряд знаних майстрів перебиваються на заробітках, шукають себе у будь-якій, навіть фізичній праці, аби вижити, — такі реалії! Але інвulnerableність одеських традиційних пошуків Творчості відчутна по нинішній день: мистецький регіон півдня України викликає щирі симпатії у багатьох шанувальників сучасної пластики, задаючи тон смакам і елегантній стилістичній вишуканості.

Хайдеггерівське уявлення, що початок визначає суперечку з тим, що є звичайне у проєкції на мистецтво, в його трактуванні, є ключем того початку. Початком є творча комунікативність одеситів. Але вона не є винятком. Бо початком є і творча волевиявленість львів'ян і художників з Миколаєва, Луцька, Ужгорода, Маріуполя. Завжди, коли твориться мистецтво, творить-

ся початок і твориться те, що стає початком, — в цю подальшу хайдеггерівську думку вписуються наші уявлення про прогрес українського пластичного мислення і його зростаюча активність.

Сучасна пластика багатовимірна, полістильова. Продукт сучасної мистецької культури — скажімо, черкаський художник Микола Бабак, з його чутливим камертоном постмодернізму, як рівно ж опозиції супроти нього, з високим злетом колажних постулатів у вигляді суто українських асамбляжів. З того самого високого позему киянин Олександр Бабак, що інтерполює в надпростори і надчаси минулого і майбутнього через сучасне. Або літургійно зречений у високому месійному пориванні Сергій Панич чи з прозорою в чутливій зраненості душею Олександр Сухоліт. Або зметафоризований фольклорними символами, знаками Олександр Бородай, далі такі рафіновані естети, як Петро Бевза чи Петро Лебединець. У каталозі «Сучасне мистецтво України» Тамара Лі відшукує спільний і вартісний знаменник: «Світло творчості дає надію». Пластика в деструктованому соціумі відчула смак свободи.

Важливою доменею залишається дальший творчий пошук. Це унікальний історичний шанс активізувати пропозиції, ініціативи. Будьмо уважніші до сучасного українського мистецтва, подбаймо про нього, а у різні держави це означає не залишати його на самотині, напризволяще.

У державі, чи не єдиній серед усіх європейських держав, немає музею сучасного мистецтва. Жодне місто України, включно з своєю оновленою столицею, не може похвалитися збіркою творів видатних майстрів сучасності — зірок найпершої проби від Карпат до Донбасу, від Полісся до Таврії, попри претензійні спроби приватних галерей, артгруп чи смакових кон'юнктурних салонів обійняти поняття загальнодержавне, національне, що в організаційних уявленнях набуло комерційної якості.

Нема державної галереї сучасного мистецтва України, і сучасне українське мистецтво, огорнуте зіжухлим листям чиновницьких обіцянок та запевнень, самотужки борсається з артринком, роблячи відчайдушні спроби вистояти перед гігантськими проектами Заходу у вигляді індивідуального чи групового форсайду. Спілка художників України довгі роки виношувала рожеву мрію одержати виставковий павільйон сучасного мистецтва. І так мало бути, бо у центрі Києва на високому пагорбі була зведена репрезентативна споруда, що могла компенсувати галерею сучасного мистецтва.

Сім дотеперішніх прем'єр-міністрів України в незалежній державі не змогли дотримати слова і визначити пріоритет донорської опіки держави у вигляді добудови об'єкту, що мав стати окрасою мистецької України. Дії фантошів не були щиро наставлені до нуртуючого мистецького прогресу. Так і залишилися мистецьке товариство ні з чим: палацу сучасного мистецтва для художників не буде, він передається для шоу-бізнесових проєктів, що викликані набутком сучасних приїжджих і наших хуторянських субкультур.

Національний художній музей перебуває в аварійному стані. Навіть у Верхній Вольті з більшою повагою ставляться до державних культурних цінностей, турбуються про їх збереження. Виставки сучасних художників, що відбуваються і почастишали останнім часом у залах цього музею, — вимушена радість з метою підтримки сучасних мистців. Адже більше пасували б тут загальнодержавні інтеграційного характеру акції. Але музей, навіть національний, мусить якимось жити, втриматися на поверхні.

Жодна державна збірка України не підготовлена до відкритого діалогу з сучасним українським мистецтвом, тому що сучасна пластика вимагає модерної культури експонування, відповідних технологій і стандартів. Ми тупцюємо на місці, загіпнотизовані «музейною культурою» XIX ст. або тих сумних часів, коли нав'язувалися плани штучного примусового залучення глядача до співпраці з музеєм.

Сучасний мистецький процес явно виріс зі старих музейних пелюшок і тісних локальних рамців самопохвальби. Потрібна широкомасштабна програма дій і постійна державна підтримка, що додасть сили, увіллє свіжу кров у конаючу економіку і витре фарбу з підрум'яненого обличчя культури для того, аби вона набула нової вітальності, стала об'єктом опіки усіх і кожного зокрема. Це стосується і мови, і державного герба на будинку, де засідає парламент України, і соціальних вимог, потреб та прав сучасних українських художників.

МИСТЕЦЬКІ МУЗЕЇ УКРАЇНИ — CONTRA SPERM SPERO

Історія українського музейництва розпочалася, як і скрізь, з приватних мистецьких колекцій. Родинні амбіції українських шляхетських родів, козацьких полковницьких династій упродовж цілого XVIII ст. прискорювали збирання культурних цінностей. Уже тоді були сформовані мистецькі галереї, бібліотеки, архіви відомих в Україні козацько-магнатських родин Східної й Центральної України Кочубеїв, Галаганів, Милорадовичів, Малковичів, Сулим, Полетик, а також Поділля, Волині, Галичини. У цих маєтках збиралися родинні портрети і картини європейських майстрів. Основи музейної діяльності були все ж закладені у XIX ст. Історія культури України залишила ряд блискучих імен, що сприяли розвитку колекціонування, меценатства, прискорили формування музеїв. Приємно оприлюднити імена Василя Тарнавського в Чернігові, Дмитра Яворницького, Олександра Поля в Катеринославі, Катерини Скаржинської у Полтаві, родини Терещенків і Ханенків у Києві, — усі перелічені і багато інших, котрі не названі, жили з думкою про необхідність відкриття музеїв.

Фактично діяльність родини Терещенків, подружжя Богдана і Варвари Ханенків заклали основи київських державних музеїв. А благородні ініціативи митрополита Андрея Шептицького привели до утворення у Львові національного мистецького музею. Наприкінці XIX ст., 1899 р., крім Києва, було відкрито музей в Одесі.

Цей історичний екскурс необхідний для розуміння, що XIX ст. було сприятливо налаштоване на формування музейних збірок. Але у XX ст. історична доля розпорядилася по-іншому. Уже під час першої світової війни в Україні були здійснені великі пограбування культурних цінностей. Списки втрат були опубліковані ще у 20-х рр. XX ст.

Жахливих втрат музеїв України зазнали під час більшовицького перевороту 1917 р. Трагічно обернулася доля української культури, коли безцінні

скарби були вивезені більшовицькими військами. Були розгромлені буквально усі приватні колекції, частина з них поповнила сховища державних музеїв, а немало просто зникло, пограбовано.

Наступні етапи історичного розвитку теж були позначені колосальними втратами. Боротьба атеїстів з релігією призвела до того, що майже усі монастирі, церкви були закриті, а давньоукраїнські мозаїки, фрески, ікони, давні рукописні і друковані книги знищувалися або вивозилися за межі України. Протягом 30–70 рр. ХХ ст. приміщення сакрального характеру, костели, монастирські будови, часто передавались офіційно під господарські будівлі, а також нерідко під музейні приміщення. Таким чином, костели трансформувалися в музейні інституції, всупереч логіці і здоровому глузду, а культурні цінності, як правило, вивозилися в Росію.

Величезних втрат культурних об'єктів заподіяла Друга світова війна. У багатьох випадках були ліквідовані каталоги культурних цінностей, описи і документи довоєнного часу, а пограбовані пам'ятки культури нацисти вивозилися на захід. Але спішними також були обставини евакуації культурних цінностей з України до східних регіонів Радянського Союзу. Очолюючи протягом років Національну комісію з питань повернення в Україну культурних цінностей, я поставив за необхідне вивчення масштабу втрат, скерував увагу вчених про діяльність Радянської Військової Адміністрації у Німеччині і потребу до повернення виявлених об'єктів культури, що були вивезені в Росію. Ми досі не володіємо інформацією, скільки мистецьких цінностей, що перебували під час війни в радянському тилу, не повернулося до українських музеїв. А ці втрати досить відчутні!

Свого часу ми видали наукове дослідження про археологічні колекції України, що опинилися в музеях Росії. Наукові спостереження довели, що археологічні колекції вивозилися впродовж від 1763 р. до 1989 р. Зібрані факти дали повну картину вивезених 800 колекцій, що сьогодні знаходяться в Державному Ермітажі, Державному історичному музеї Росії, різних інституціях Академії наук та університетах. Ці колекції стосуються пам'яток скіфо-античного періоду, пам'яток північного Причорномор'я, давньоукраїнської та середньовічної археології.

Попри названі історично об'єктивні обставини, що призвели в Україні до масштабних втрат, в музеях зберігається величезна кількість мистецьких експонатів загальносвітового значення. За офіційними даними, сьогодні

в Україні функціонує 400 державних та комунальних музеїв, у сховищах яких зберігається понад 11 мільйонів пам'яток. Перлинами світового значення стали Сіамські ікони, італійський проторенесансовий і ренесансовий живопис, твори багатьох майстрів європейського мистецтва усіх періодів і епох, пам'ятки орієнтальної культури. Гордістю багатьох музеїв, зокрема Одеського археологічного музею, стали численні об'єкти античної культури, зокрема з Ольвії, Пантикапея, Ніневії, Херсонеса, Боспору — давніх причорноморських античних полісів.

Українські художники спричинилися до розвитку світового авангарду. Колекції художників-авангардистів в Україні за радянських часів знищувалися в музеях. Про це ми також зробили публікацію. Ціною свободи в умовах тоталітаризму, часто ризикуючи життям, музейні працівники ховали від знищення радянськими спеціальними органами мистецькі колекції.

З великим успіхом виставки українського авангарду 1908–1930-х рр. були продемонстровані останніми роками в Мюнхені, Тулузі, Чикаго, Нью-Йорку. Обговорюються проекти між Національним художнім музеєм України і дирекцією берлінських музеїв про презентацію українського авангарду в Берліні. Після епохальної презентації МОМА в Берліні київська колекція відтворить шарм української культури в її розвитку поміж Заходом і Сходом.

Якщо окинути оком суму трагічних мистецьких констант в Україні протягом усього ХХ ст., слід підсумувати, що радянська влада за сімдесят років не спромоглася побудувати в Україні жодного мистецького музейного закладу, а під музейні приміщення передавала, як правило, палацові комплекси колишніх власників, або ж, закриваючи костели, синагоги, інші сакральні споруди, переконструювала їх у той спосіб, що колишній костел ставав музеєм, архівом чи бібліотекою.

Прийшовши до влади після померанчевих днів в якості Президента держави, Віктор Ющенко кинув крилату фразу про необхідність створення українського Ермітажу. Романтикам вона додала надії, а скептики зійшлися на тому, що це ілюзія. Адже створити в Києві музей сучасного мистецтва на базі колишнього могутнього військового комплексу «Арсеналу» — для нас з нашою економікою, політикою, що визнає в першу чергу закони інфляції, а не модернізації — річ нелегка, в наших умовах просто нереальна. Чому ідею Президента відношу до числа романтичних? Катастрофічно низьке

бюджетне фінансування мистецьких музеїв, перманентний шлях музейних працівників перед відчуженням (апієнацією) музейних приміщень, буквально виживання музеїв, доля яких залежить від примх посадовців найвищого державного рангу, — ці та інші, не перелічені недоліки нашого музейного сучасного буття, виводять ідею «українського Ермітажу» в місце, яке не назвеш престижним. Французькі лідери Ф. Міттеран, що почав перебудувати вхід до Лувру, або Ж. Помпіду — будувати Бобур на місці традиційних забудівель — мали тверді переконання й мету, оскільки були лідерами-прагматиками і довели справу до кінця.

В Україні і зокрема в Києві, де нова столична адміністрація на чолі з мером Л. Черновецьким, абсолютно байдужа до проблем розвитку мистецтва, і культури загалом, почався буквально наступ на музеї. Приклади варті того, аби про них довідалася світова громадськість. Приміщення Музею історії Києва віддали до диспозиції Верховного суду, а будову Національного художнього музею України, де планувався мистецький комплекс ХХ ст., мають намір реконструювати під гаражі для нуворішів. І де, на якому місці будувати гаражі? За сто метрів від будинку, у підвалах якого війська НКВС (модерне КДБ) розстрілювали інтелігенцію! Поруч стоїть хрест: пам'яті жертв геноциду!.. Нас такі «жести» п. Черновецького не дивують, бо ані він, ані його команда не є побожними людьми-християнами. Усе це робиться в центрі міста, де земля дорога і де наступ на музеї набув фронтального розмаху. У музеїв відбирають музейні ділянки, а на їх місці плануються нові офіси, банки і тому подібне.

Через сто років унікальна байдужість наших сучасників до надбань, що їх збирали протягом віків, обертається аматорською профанацією. Свого часу вже у 90-ті рр. ХХ ст. лунали гасла, що лякали змістом закладеної агресії: якщо бракує музейних приміщень — слід продавати музейні твори на аукціонах. Свого часу за ленінсько-сталінських часів такі експерименти успішно проводились, твори продавалися на Захід, і американець Хаммер у такий спосіб зібрав колекцію.

Мистецькі музейні збірки України позбавлені серйозної опіки суспільства і тримаються на ентузіазмі музейних патріотів. Найвищого рангу державні мужі, траплялося, всупереч існуючим нормам України, передавали культурні цінності іншим державам. Так, з волі колишнього Президента України Л. Кучми у Нідерландах опинилася унікальна графічна колекція

Кьонігса, що має пікантну історію створення, за яку Україна на паритетних умовах могла б одержати з Роттердама твори, які зазнали насильної міграції під час Другої світової війни із Львова.

Складається враження, що я згущую фарби і не бачу позитивних ініціатив. Щоб розвіяти такі думки чи побоювання, зішлемося на повчальний досвід Національного художнього музею, який на рівні інноваційних технологій здійснює пропаганду українського мистецтва, виступає організатором цікавих мистецьких проєктів, співпрацює з музеями Європи. Виставки українського козацького портрету XVI–XVIII ст., яка тут відбулася, японської каліграфії «Сохо», грузинського художника Ніко Піросманішвілі, Франціско Гойї, українського модернізму — усе це відносимо до винесеної Президентом ідеї про «український Ермітаж». У такому самому перспективному ключі про паритетні діалоги музеїв народився проєкт, що висвітлив контекст українського скульптора О. Архипенка з німецькими мистецькими колами. Згаданий проєкт Національного художнього музею України з німецькими колегами привернув увагу своєю конструктивністю.

Ініціативи музейних ентузіастів, багатьох директорів і зокрема — Києво-Печерського заповідника С. Кролівця, Національного історичного музею С. Чайковського, директорів Львівської мистецької галереї Бориса Возницького, Західного і східного мистецтва Б. і В. Ханенків Віри Виноградової, Харківського художнього музею Валентини Мизгіної — виводять утопічну мрію до діяльності українського музейництва в напрямі існуючих європейських стандартів. Успішні виставки українських музейників в Європі і усьому світі творів, що репрезентують антично-скіфську культуру, прадавню на рівні найдавніших світових цивілізацій культуру Трипілля, юдаїки, барокових скульптур Пінзеля, Сіамських ікон, познайомили десятки мільйонів глядачів з феноменом української музеєлогії, наукові дослідження українських музейників розкрили неповторність мистецтва давньої України і Києва, красу українського бароко, українського модерну, а також неоромантичні джерела сучасного мистецтва. Скрізь і всюди, широко, вагомо на столичному рівні, а в малих містечках на регіональному патріотизмі відбуваються вернісажі, організуються виставки, через цікаві музейні пропозиції здійснюються дослідження малознаних або замовчуваних через історичні об'єктивні причини сторінок мистецтва. Але ця ініціатива, загальнокультурний рух часто закінчується на рівні українських музейних

оаз, локальних дискурсів. Оскільки поважні музеї світу не привозять до нас свої колекції для обміну або презентації, а наші мистецькі музеї у намірах проривання з герметизму не отримують необхідної для таких масштабних пропозицій підтримки. Пригадуємо, який резонанс мала виставка з Нью-Йоркського МОМА в Берліні і який, врешті, фінансовий ефект був від неї!

Від самотності народжуються сумні роки. Для того, аби їх уникнути, потрібне живе безпосереднє спілкування. Будь-який музей України гостинно розчиняє свої двері для глядачів, бо він пишається своїми мистецькими колекціями. Але для того, щоб показувати їх людям, виструнчувати в певну мистецьку послідовність, ставити у мистецький розвиток, потрібна, окрім патріотизму і творчого горіння, якого не бракує музейним працівникам України, — потрібна для усього цього зорієнтованість цілого суспільства, потрібне меценатство. У світлі сучасних вимог руху музейництва меценатів в Україні бракує. Їх обмаль! Отож, *contra spem spero*.

ТРАДИЦІЯ І АВАНГАРД: ПАРАЛЕЛЬ ЧИ АЛЬТЕРНАТИВИ?

Відчуваємо настійну потребу осмислення того величезного, такого неосяжного в своїх стильових вимірах, шуканнях, розмаїтті творчих особистостей мистецького світу ХХ ст. На порозі нового тисячоліття ми вдивляємося у майбутнє з цікавістю й запитанням: яке буде це нове століття в мистецтві? Що принесе воно людям — надію чи розчарування? Й сто років тому з такою ж бентежною тривогою, просвітленням вдивлялися в обрії нового часу, передчуваючи настання великих змін у майбутньому. І так воно сталося: бодай жодна з попередніх епох не зазнала стільки злетів і падінь, що випали на долю ХХ ст.

Для нас воно вже в минулому. Але розуміння цілісної історії мистецтва ХХ ст. — в об'єктивному аналітичному зрізі без присмаку суб'єктивних тлумачень нам сьогодні бракує. Зробимо принаймні таке зіставлення: якщо ХІХ ст. в культурі, мистецтві було опромінене зростанням національної самоідентичності, національними рухами і визвольними ідеями, що було симптоматично для східноєвропейських регіонів, то у ХХ ст. на ці національно-визвольні патріотичні сплески наклали великий відсвіт процеси, що стимулювали рівень інтеграції, міру входження в європоцентричну мистецьку єдність. ХХ ст. стало відкритою системою в просторі інформаційності і мистецької доступності. Якщо у ХІХ ст. здійснювалося взорування на одну-дві мистецькі професійні школи, зокрема це було характерне для українського мистецтва з його орієнтацією на Петербург, що мало історичне пояснення, то у ХХ ст. хвиля загальноєвропейського контексту в мистецтві стала провідною засадою поступу і далася взнаки особливо у Східній Європі, у тому числі в Україні з різними моделями входження в той континент залежно від об'єктивних умов і панівних в той чи інший проміжок часу гасел.

Публікація здійснюється вперше.

Початок століття в Україні був ознаменований нечуваною симпатією до міграційних зміщень, жадобою пізнання мистецтва, позитивним наставленням до окцидентальних орієнтацій. Добрим тоном і випробуванням для багатьох стала дорога на Захід. В цьому випадку не будемо зловживати іменами та фактами: вони загальновідомі попри особисті симпатії намічалася лінія загального контексту, зростали тенденції, які стверджували доступність європейського шляху розвитку мистецтва і водночас стиралися, відступали на задній план звужені локальні межі. Так тривало з десятків років.

Отже, нова епоха в мистецтві мала загальноєвропейський відкритий характер, в чому виявлялася її привабливість. Вона започаткувала форму інтертериторіального спілкування, явила зразки діалогу в його широкому міжнародному контексті. З іншого боку, намічались багатодисциплінарні культурні вузли, зростали контакти, що зближували образотворче мистецтво, театр, музику, літературу і стверджували пошуки яскравої художньої лексики, нової образності.

Початок століття виявив свою принадність через розмаїття стилевих пропозицій, які зводилися до традиційних та інноваційних образних структур.

На велике коло широко закроєного європоцентричного руху з його перемінами як традиційними, так і авангардовими наклалося динамізуюче коло мистецтва України. Це було відчутно вже на зорі ХХ ст. Імпресіоністичні, постімпресіоністичні, сецесійні впливи, так само як впливи реалістичних чи класицизуючих шкіл розвивалися паралельно і поруч з модерними, авангардовими, що знайшли точне окреслення у дефініціях дотепного Луї Векселя, як *les fauves* і кубізм. Фактично нове мистецтво відстоювали і захищали Пікассо і Брак, Ф. Леже, Ф. Пікабія, М. Дюшан, П. Мондріан на паризькому ґрунті, в умовах німецьких шукань це було «Бляу Райтер», експресіонізм В. Кандінського Е. Нольде, Е. Кірхнера чи Габрієли Мюнтер. Щось подібне, незбагненне молоде набрало розгін впливів в українській атмосфері між Харковом, Одесою, Києвом, Львовом. Згадаймо Архипенка, який в автобіографічних нотатках не без гордості твердив: «Я співпрацював у творенні кубізму в Парижі, в 1910 р. — разом з групою мистців, між якими я був наймолодший».

На європейському мистецькому видноколі притягальна сила Ж. Руо, П. Боннара, Е. Вюйяра, Р. Дюфі була рівносильна за духом симультанним «вікнам» і «колам» Р. Делоне, а також О. Кокошки, Ф. Марка та інших. Так

само і в українських умовах, на землях, що були роздержавлені різними агресорами, традиційне та інноваційне співіснували поруч, хоч народження і розвиток нового мистецтва не проходив гладко.

У Парижі, скажімо, галереї, де виставляли одні, не перетиналися з галереями, що їх репрезентували другі. Вони співіснували рівнозначно. Побутувало містке, розуміння, що минулий вік продовжив своє спокійне буття, однак, у печатках ХХ ст. Деякі мистецтвознавці беруть не себе сміливість і називають 1913 -й рік датою народження ст. Але це гіпотетичні заявки. Колись у 1887 р. тодішній директор Центру Помпиду Жан Мао, плануючи виставку «Чотири рази Париж», узяв такі віхові дати: Монмартр 1912, Монпарнас 1925, Сен Жермен де Пре 1947, 1972 торгові зали Бобура, що були перебудовані у Центр Помпиду. Отже, на зорі століття намітилися позитивні тенденції для розвитку традиційного і авангардового напрямів у мистецтві. Шеллінгівське тлумачення реалізму сприймалося як реалізація, форми до сутності. Це була традиційна з ХІХ ст. добре наставлена стежа, яка в українському варіанті мала свої відміни, позначені впливами тих чи інших культур. ХХ ст., з народженням кубізму та інших авангардових напрямів, поставило корекцію до тези Шеллінга, як рух у перші десятиріччя мав спонтанний характер, але в своїй еволюції він наближався до інтеграційної дисципліни і ствердження загальноприйнятих мистецьких зобов'язань.

Заснування в Києві Української академії мистецтв, що згуртувала провідні наявні тоді мистецькі сили, мало загальнокультурне символічне значення. Цим актом демонструвалася наявність української мистецької школи і готовність українського мистецтва до широкого діалогу через покоління, а навіть і через кордони. Вона заявила готовність мистців до пошуків українських стильових рис і модернізації українського мистецтва. Великим аргументом на користь відкритості мистецтва, його контексту з європейськими школами служила творчість Г. Нарбута, Ф. Кричевського і В. Кричевського, М. Бурачека, М. Жука, О. Мурашка і багатьох інших. Ідеї Академії живили національний мистецький ґрунт, цементуючи цілісне поняття школи.

Не виключено, що через киянина П. Ковжуна та інших емігрантів з великої України, зокрема П. Холодного, вони дістали реалізацію в заявках і діяльності гуртка діячів українського мистецтва. Голубець однозначно заявив, що настав слушний час, аби вийти з периферійності на європейський кшталт мистецького мислення. Потім, як підкреслює С. Гординський, «одні-

єю з важливих подій українського мистецтва першої половини нашого сторіччя» було утворення АНУМу. Малярство 20-х рр., як і наступних поколінь, було готове до рішучих кроків. Прикладом радикальної наставленості була творчість львівських сюрреалістів, харківських конструктивістів, київських кубофутуристів.

Диктаторські режими Європи, інших континентів породили тип мистецтва, яке з легкої руки Голомштока по відношенню до офіційного мистецтва СРСР, було дефініційоване як тоталітарне. В світлі сучасних уявлень більшовицький переворот 1917 р. з його трагічно-драматичніші наслідками в галузі мистецтва і усїєї культури, що мала за обставин пролетарської диктатури скотитися в прокрустове ложе соцреалізму, — переворот викреслив уявлення митців про свободу творчості приблизно на пів століття. Отже, роки тоталітаризму на українському ґрунті мала гіркий присмак жорстокого насадження соцреалістичних постулатів. В Україні дух режиму утверджувався подвійно: в гаслах боротьби з націоналізмом і боротьби з буржуазним мистецтвом. Російська культура такої чутливої «опіки» не зазнала і розвивалася у порівнянні з українською в пом'якшеному просторі партійного меценату. Таким чином доступ Росії, у порівнянні з Україною, на Захід був полегшений.

Піввіковий партійно-поліційний експеримент тотального режим; мав своїм наслідком сформовану гілку українського соцреалізму. Але і вона не постала в пуристичному вигляді як одне непорушне ціле. В ній виразно намітилися тенденції компромісного характеру, що передбачали елементи оновлення, відкритості. Водночас в умовах більшовицької системи формувалися зерна запільного мистецтва, мистецтва внутрішньої ізоляції, емоційної ностальгії. Доктрина соцреалізму поступово давала тріщину.

Наслідком перевороту 1917-го року, окрім того, стала, українська образотворчість за кордоном. О. Грищенко, М. Андрієнко-Нечитайло, В. Хмельюк, М. Бутович, М. Кричевський, — ці імена репрезентують високий мистецький потенціал. Поруч з багатьма іншими вони змушені були творити за межами України, де вияскравлювали високий рівень українського образотворчого мистецтва, яке ми повинні сприймати не відрубно, а в органічній повноті.

Традиційне і авангардове, фігуративне і нефігуративне в їх творчості, як наприклад Андрієнка чи Бутовича, співіснували як паралелі. Міфологізуюче-неопримітивістський Бутович тягнувся до метафоризму. Він

перейняв однаково засади експресіонізму і абстракції — кардинальні лінії образотворчості перетялися в його багатій мистецькій спадщині. Вона за духом була модерною і відповідала ідеалам епохи. Аналогічних прикладів можна навести багато. На шляхах світової культури український внесок посильний. Україна в ХХ ст. дала переконливі свідчення власної причетності до творення активних мистецьких скарбів, при тому, що поняття українства в Європі і поза нею, як і поняття Європи в українстві, в культурній атмосфері радянської України довгі роки не бралось до уваги або — скоріше — рішуче відкидалось. Постаті С. Зарицької, Я. Гніздовського, Г. Крука, як і В. Січинського, Д. Антоновича, Б. Стебельського виявляють впливи модерні у мистецтві, незважаючи на те, що випробування мистецької долі на вигнанні мало обмежений простір дії й визнання.

Про усе це, а також про характер зовнішньої і внутрішньої еміграції в мистецтві, літературі соцреалістичної доби переконливо і аргументовано пише Ю. Шевельов у двотомних спогадах «Я-мене-мені... (довкруги)», що недавно побачили світ у Харкові.

Історичні умови радянської системи гальмували відкритість українського мистецтва. Офіційні чинники насаджували помпезно-догідливий стиль, що канонізував обмежені чинники образності, вихід за межі якої переслідувався каральними методами системи. Маємо цьому безліч доводів, починаючи від М. Бойчука та його сподвижників.

Опозиція в мистецтві була. Її хід простежувався на довгому відрізку 1930–1980-х. Від опосередкованої замкнутості вона врешті-решт перейшла до відкритої ефективної неконформістської маніфестації власних намагань долучитися до засад модерного мистецтва сучасного світу, її різностороння дія — від способів самоізоляції до рішучого відвертого неї прийняття канонізованих ідеологам, — такий загалом був шлях поступу прориву з політичної і мистецької герметичності. У трафареті системі не вкладався спосіб мислення й творення багатьох мистців з різних мистецьких осередків України. У 1950–1960-ті рр. простежуються зони спротиву, зокрема у регіонах, що були віддалені від центру і мали більшу дозу інформації про світове мистецтво. Мова йде про Галичину, Закарпаття. Так, у Львові скреслилося середовище, яке разом з М. та Р. Сельськими, Г. Смольським, О. Шатківським, К. Звіринським, а з молодших О. Бриж, І. Остафійчуком, О. Миньком, А. Бокотеєм виявило неординарне тлумачення модерних стилів. Притя-

гальною в Ужгороді була творчість А. Ерделі, Й. Бокшая, Ф. Манайла, А. Коцки, з молодших — Є. Кремницької, П. Бедзира, В. Микити. Шістдесятництво породило у Києві вольові ініціативи А. Горської, В. Задорожного, І. Марчука. Накреслювалися виразні образні новації у творчості Г. Гавриленка, В. Лимаря, В. Ламаха. В Одесі сповідниками нового мистецтва були В. Сазонов, В. Стрельников, Л. Ястреб, В. Маринюк, Л. Дульфан та багато інших.

З середини 1980-х намітився остаточний розрив з офіційною естетикою. Творчість мистців пов'язується з тими процесами, що відбувалися в західноєвропейському мистецтві. Відчутне намагання динамізувати в українській практиці досягнення світової культури 1910–1980-х рр., що детермінує актуалізацію трансавангардових і постмодерних інспірацій в національній культурі. Сплеск новітніх моделей сучасного мислення унагляють представники середнього і молодшого поколінь з так званої «нової хвилі». Останнє десятиріччя щасливо пододало відстань до творення загальнолюдських цінностей нерозривно від світового контексту. І це є доменею вартісних критеріїв сучасного мистецького життя. В гру вступили інші фактори, що негативно позначилися на мистецькій творчості, залежній від формули ринкових відносин і релятивних наставлень сучасного суспільства на продукт мистецької творчості. Рецидиви соцреалізму — відкриті або приховані, однак, залишилися. Вінцем і торжеством посттоталітарних уявлень про загальнолюдські мистецькі вартості стала помпезна фігура жінки, що мала символізувати молоду державу на центральному майдані столиці. Дебелу жінку на схилах Дніпра через десятиліття доповнила дебела вульгарна жінка на Хрещатику! Цим пам'ятником було ще раз доведено на порозі новітньої епохи, що альтернатива сучасному мистецтву в Україні існує, але у формі соцреалістичного релікту. В ньому закладена суть суперечностей між новим і старим мисленням у мистецтві, що їх започаткував переворот у 1917 р.

Мистецький процес, у зоні якого перебувала орбіта українського мистецтва, можна і треба оцінювати через співставлений з багатограним світовим мистецьким контекстом. Присутність України, попри сумні сторінки її історії протягом тривалого історичного часу, на цьому широкому тлі повинна сприйматися органічно в сумі паралельних констант фігуративізму і нефігуративізму.

На зорі ХХ ст. «Салони» В. Издебського порушили міфологеми периферійної натуралістичної школи. Свіжі вітри Заходу очистили застоєне повітря натуралізму і привнесли свіже дихання авангарду в сучасній термінології, а тоді — модерного мистецтва. Ще у 1940-і у Парижі друкувалися книги з дефініціями-еквівалентами: модерне мистецтво — авангардне мистецтво.

Через терни пройшло українське мистецтво до усвідомлення своєї нерозривності із західною цивілізацією і утвердилося сьогодні в цьому чутті. Але цього замало, бо контакти є нестабільні, культурні обміни відсутні. Знову має місце просторовий герметизм, але вже іншого порядку.

А може, тоді на зорі ХХ ст. це було підсвідоме євроцентричне тяжіння — через межу тисячолітньої культури християнської і ще більш віддаленої давньогрецької культури? «Європейська культура є динамічна», — аргументовано твердив всередині 40-х рр. видатний етнопсихолог В. Янів. Інстинктом самопізнання, духом самопіднесення перейнята історія українського мистецтва ХХ ст. Легітимність цього контексту в усіх аспектах мультистилістики виявила себе активно протягом останнього десятиріччя, де, з одного боку, є відчутна єдність з Заходом, а з другого, — відбилася межовість, перехідність української ментальності.

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО ЯК ХУДОЖНИК

З малярською спадщиною Володимира Кириловича Винниченка (1880–1951) Україна вперше ознайомилася на виставці в Національному музеї Тараса Шевченка (2001). Жодного разу його малярство в такому значному кількісному вимірі не презентувалося. Лише в квітні–травні 1962 р. в Українській Вільній Академії Наук у США (Нью-Йорк) відбулася перша посмертна виставка митця, в лютому 1997-го — друга.

Художні твори Винниченка, згідно з заповітом дружини Розалії Винниченко, сукупно зі спадщиною літературною, а також доробком суспільно-політичного спрямування після її смерті перейшли у володіння УВАН за тієї умови, що після здобуття Україною незалежності вони стануть власністю нашої держави.

У травні 2000 р. президент УВАН професор Олекса Біланюк урочисто передав прем'єр-міністрові України В. Ющенку та голові Державної служби контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України О. Федоруку 89 творів В. Винниченка. Нині вони зберігаються в Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Це, звичайно, неповний малярський доробок художника, бо частина картин належить до приватних колекцій, а ті, що зберігалися в Детройті, поки що не передано в Україну. Загалом мистецька спадщина Винниченка налічує понад 100 композицій.

Про Винниченка писали як про видатного українського літератора, політика, дипломата, революціонера, який страждав на вістрі боротьби між Сціллою та Харібдою. То був незвичайний геніальний чоловік ренесансно-енциклопедичного закрою, бо відомий його внесок і в театральне, кінематографічне мистецтво. Але, попри всі властиві його широкій натурі захоплення, малярство виявилось найсильнішим і найтривалішим, воно спонукало митця до зречення від інших видів творчості на користь натхненної праці з етюдником і за мольбертом.

Уперше: Володимир Винниченко — художник. Альбом. — К., 2007. — С. 11–18

Про свою мистецьку пристрасть і перші малярські роботи в Парижі (на вулиці Еміль Дево і на сквер де Вержен — 20-та і 15-та дільниці) Винниченко згадував в інтерв'ю, що його надрукував у перші повоєнні роки аугзбурзький журнал «Арка». Достатньо інформації про Винниченка знаходимо в розвідках-спогадах С. Гординського, М. Глуценка, М. Келлер, опублікованих у збірнику Комісії для охорони і збереження літературної та мистецької спадщини В. Винниченка при УВАН, який зусиллями редакційної колегії у складі Б. Подоляка (Г. Костюка), В. Перського і В. Чапленка побачив світ у Нью-Йорку в 1953 р. [1]. Оце й усе значне та визнане про Винниченка-майлара, хоча 2000 р. відзначалася 120-та річниця від дня народження видатного діяча української культури.

Можна припустити, що заняття малярством Винниченко розпочав під впливом чаруючого французького мистецтва і, головне, внаслідок ізоляції, в яку потрапив у французькій столиці як письменник (у Країні Рад його романи перестали видавати, а в Парижі друкувати їх не хотіли, бо пропаганда слов'янських культур належала до сфери російських впливів та інтересів). Отже, як пише С. Гординський, «маючи вроджений нахил до кипучої творчої діяльності, Винниченко почав шукати поля для вияву цього нахилу в іншій царині і частково знайшов його в малярстві» [2].

Свого часу М. Бойчук після приїзду на початку ХХ ст. до Парижа брав участь у формуванні засад культурницької діяльності «Української громади» як її активний член. Через вісімнадцять років В. Винниченко став одним із фундаторів «артистичної секції» при «Українській громаді» (1929). Членами громади було чимало українських митців, що у 1920–1930-ті жили в Парижі. Досліджуючи багатогранні сторони життя української еміграції, С. Наріжний писав, що в Парижі у першій третині ХХ ст. творили українські художники С. Левицька, Л. Перфецький, М. Кричевський, В. Перебийніс, М. Андрієнко, О. Грищенко, С. Зарицька, П. Омельченко, В. Хмельюк, І. Бабій, скульптор С. Литвиненко [3]. Чимало українських митців приїхали до Парижа з Праги, де навчалися у Студії пластичного мистецтва Сергія Мако і де творили, формуючи українсько-празьку мистецьку школу [4]. Ймовірно, значний вплив на Винниченка мав талановитий художник М. Глуценко (що виконував також конфіденційні доручення спецорганів СРСР — інформував московський центр про діяльність української еміграції, і насамперед Винниченка). Глуценко-колорист, яскравий представник паризької «Еколь де Парі», імпував

Винниченку (вони зналися ще з берлінських часів). Відоме фото, надруковане в 2-му томі «Щоденника» В. Винниченка: В. Винниченко і М. Глущенко в ательє Глущенка. Берлін. 1923(?). Знаний літературознавець Г. Костюк, який після смерті письменника упродовж багатьох років опікувався в США його спадщиною, зазначає: «У ці ж саме роки (1921–1922. — О. Ф.) у Винниченка пробуджується давнішня пристрасть до малярства. Щоденні записи тих років свідчать, що десь на початку 1922 р. в Берліні В. Винниченко зустрів молодого студента малярської школи Миколу Глущенка. Він заопікувався ним, матеріально допоміг йому закінчити студії малярства, і між ними на довгі роки зав'язалася дружба. Ця дружба збудила давні зацікавлення і нахили Винниченка до малярства. З цього моменту починається доба ще й малярської творчості Винниченка...» [5]. Надзвичайно важливим в історії мистецьких стосунків В. Винниченка і М. Глущенка є їхнє перебування в Берліні. У статті К. Гіршмана «Микола Глущенко», яку переклав українською мовою В. Винниченко для львівського просоціалістичного журналу А. Крушельницького «Нові шляхи», розкрито перші кроки формування мистецької освіти художника, «який родився на Україні в 1901 р., в значному центрі копалень. Готував він себе для політехнікуму й приїхав до Берліна в 1920-му, щоб розпочати свої студії на інженера. Але він швидко покинув цю думку, все ж таки покуштувавши цієї науки. Зустріч з професором Балюшеком (Ганс Балусек, 1870–1935, представник «нової предметності». — О. Ф.), відомим, головним чином, своїми народними творами, мала для нього велике значення.

Він провів роки 1921 до 1923 в Академії мистецтв у Берліні. Там він студіював, головним чином, рисунок, композицію та перспективу. Ще в цю добу зазнався мистецтву та полюбив примітиви...» [6].

Автор цієї короткої статті в наступному номері інформує про картини Миколи Глущенка раннього, паризького періоду. Було це після 1924 року, бо Глущенко жив у Парижі з 1925 по 1936 рік, де творив у дусі «Еколь де Парі», а в Берліні навчався з 1919 по 1924 рік, а не по 1923-й, як зазначає К. Гіршман.

Стаття проливає світло на стосунки між В. Винниченком і молодшим від нього на 21 рік М. Глущенком. У Парижі вони підтримували дружні зв'язки і не випадково через багато років В. Винниченко перекладає статтю про М. Глущенка для львівського місячника.

У своєму «Щоденнику» В. Винниченко 26 листопада 1921 р. скупю нотує: «Малювання портрета Глущенком» [7]. Наступна стисла констатація від 18 квіт-

ня 1923 року: «Глущенко почав малювати мій портрет». Очевидно, це був новий портрет («почав малювати»), хоч за період між першим записом (26.11.1921) і другим (18.04.1923) не можна було двічі почати малювати. А 4 травня 1923 р. так само телеграфно зазначено: «Малювання Глущенкою портрета Кохи» (пестливе ім'я дружини В. Винниченка. — О. Ф.) [7]. Запис від 22 серпня містить таку красномовну деталь: «Візита Глущенко. Вернувся хлопець з Парижа в Берлін працювати. Очевидно, трудно в Парижі заробляти на прожиток» [8].

Важливі нотатки Винниченка від 4 червня 1924 р. про виставку М. Глущенко та І. Бабія в Берліні: «Талант обох виразно помітний. З хлопців-учнів зробилися справжніми молодими шукачами нових шляхів. Спільність шукань робить їх манери писання спорідненими. Шукання Глущенко заводять його в тупі кутки. Рятуює скромність і щирість. Одначе знає вже підходи до критиків: робить усім візити» [9].

У «Щоденнику» В. Винниченка знаходимо короткі міркування про мистецтво й зустрічі з різними людьми, чимало спостережень про життя Глущенко в Парижі — влучних і об'єктивних. Скажімо, в Берліні (16.09.1923) Винниченко зустрічає грузинського революційного діяча Левана Гогоберідзе, сестра якого, акторка, була добре знайома з Винниченками. Або, наприклад, така фраза (22.10.1923): «Глущенкове розмальовування моєї спальні (невдало)». То був час, коли Винниченко виношував план переїзду з Німеччини. Але куди? Мучився: до Італії, Франції, Чехії?... Судилася, час показав, Франція. Запис від 3 січня 1924 року: «Приїзд Глущенко». Сам Глущенко у чернетці статті «Винниченко як маляр», написаній олівцем на звороті трьох репродукцій робіт Могіссо на початку 30-х років, згадував: «Вперше ми разом малювали в Сен-Рафаелі, в 1927 році. Спочатку малярство для нього було спочинком від літературної діяльності. Після 5–6 годин щоденного писання десь у скелях, коло моря, В. К. повертався додому, брав фарби, станок і тут же, коло будинку, починав малювати» [10].

Даючи загальну характеристику малярським вправам Винниченка, Глущенко в зазначеній чернетці писав: «Не маючи формальних і технічних засобів, не маючи великого професійного знання, Винниченко ще з перших своїх малярських кроків дивував своїми досягненнями» [11]. Отже, насмілюємося думати, що Глущенко щиро шанував малярський хист Винниченка. Це підтверджують подальші оцінки його творчості, які Глущенко подає у роздумах про талант художника: «Винниченко працює постійно, поширю-

ються лише теми малюнків. Крім пейзажів, він малює тепер портрети, натюрморти, сцени робітничого життя» [12].

З усього цього можна припустити, що малярські спроби Винниченка припадають на першу половину 20-х років. Можливо, ранні екзерсиси розпочато ще в берлінський період життя письменника. Але маємо точніші свідчення: композиції 1925–1926 рр. — «Портрет дружини в капелюсі», «Паризький пейзаж», «За друкарською машинкою», що висіли в кімнатах «Закутка», — належать до паризького періоду його захоплень живописом.

Далі Глущенко констатує: «З кожним роком помітні малярські успіхи: палітра його спокійніша, сполучення фарб набирає виразнішої індивідуальності й ясності. Велике досягнення в Винниченка — його натюрморт. Чудово скомпонований, з тонкою чутливістю фарб, цей натюрморт вражає своєю малярською щирістю» [13].

Важливою згадкою про пластичні напрацювання Винниченка є невелика замітка С. Гординського «Малярство Вол. Винниченка», надрукована у львівському журналі «Нові шляхи» і підписана криптонімом С. Г-ий. У ній молодий художник і критик так писав про Винниченка: «Є ще письменники, які намагаються забути те, що їх висловом є слово, і хочуть висловлюватися мовою чистої пластики та вимагають від глядача такого ж само ставлення до їх мистецтва. Таким є мистецтво Винниченка, і з цього боку його й треба розглядати. Коли він пише — він є літератором; коли малює — малярем. Непотрібно ні малювати слів, ні оповідати кольори» [14].

Далі Гординський посилається на інформацію Глущенко про те, що «Винниченко почав працювати серйозно в малярстві уперше з 1927 р., в Сен-Рафаелі. З тих часів походить і одна з його більших картин «Відповідь Чемберлену», що являє собою постать робітника на тлі заводів і задимленого неба. Помимо чималої експресіоністичної вдалості цієї речі, Винниченко все ж побачив скоро, що чисто малярським завданням у картинах не можна поступатись і на сантиметр» [15].

Отже, малярську цінність картин Винниченка Гординський ставить понад усе, зазначаючи, що в його творах домінує колористична культура, а це означає, що художник дорожить своєю палітрою, вміє знаходити в ній відповідні засоби для організації композиції. Живописна культура паризької «Еколь де Парі» була стабільною і трималася на професійній традиції її представників, що приїхали до Парижа з усіх країн, аби вдосконалювати

своє мистецтво. Рівень цієї школи, імена її репрезентантів забезпечували для кожного нового учасника паризького мистецького процесу якісне ставлення до свого фаху, розуміння, що живопис — це одухотворено-матеріалізована субстанція на полотні.

Стаття Гординського з'явилася в 1931 році, а, за свідченням М. Глуценко, Винниченко почав серйозно ставитися до малярства в 1927-му в Сен-Рафаелі. Як бачимо, минуло лише чотири роки — термін короткий для засвоєння живописної освіти, але попри це Гординський, сам вимогливий у мистецтві, робить переконливий висновок: «...Він володіє вже свobodно пензлем, і з його картин говорить до нас уже маляр, що має стільки сказати мовою пластики, що ми автоматично перестаємо думати про речі, що не стоять у безпосередньому зв'язку з малярством» [16].

Глуценко і Гординський, так само як Хмелюк, Грищенко, Бутович, Андрієнко, — яскраві представники української хвилі «Еколь де Парі». Винниченко у проміжку між 1927 і 1934 роками, допоки не переселився на Прованс до свого знаменитого «Закутка», теж належав до тієї паризької школи, що демонструвала у малярстві зразкові досягнення колористики. Отже, школа формувала, зміцнювала талант Винниченка. У Парижі наприкінці 20-х рр. творили близько 40 тисяч художників — вселенський різномовний Вавилон, що пригорнув гнаних і не гнаних митців з усього світу. В цьому середовищі Винниченко почувався добре.

У книжці про творчість Василя Хмелюка 30-х рр. ми відзначали, що у французькій столиці — в цьому малярському Олімпі — навчалися мистецтву чимало українців. Серед них найбільш знаними є Соня Левицька, Олекса Грищенко, Михайло Андрієнко-Нечитайло, Микола Кричевський, Василь Перебийніс, Микола Бутович і група львівських художників [17]. У французькому середовищі співіснувало багато стилів, напрямів, шкіл, функціонували десятки галерей, інтригували глядача сотні виставок. Хмелюк, як зазначалося в монографії, з самого початку малярської практики, себто з паризького періоду, «створив для себе кумира у вигляді людини і оточуючої природи. Він залишився відданим цій щедрій любові до природи впродовж більш як півстолітньої творчої праці... Його любов ширилася з роками» [18].

Паризьке середовище, контакти з художниками сприяли формуванню мистецьких засад Винниченка, зростанню його професійних навичок, виробленню власних малярських поглядів. Цікавими щодо цього є записи

Винниченка — миттєві фіксації побаченого на виставках і сприймання ним деяких напрямів, стилів у малярстві: «В палаці модерного малярства. Знайдення джерел впливу на Глуценка: молодий німець Дікс з його двома автопортретами. Та ж сама неподібність, та сама манера письма, той же фон пейзажу з квіточками. Уся виставка — все те саме: досконалість форми й музики фарб і блідість сюжетного змісту. Цікаво, як позначився вплив часу і певних течій на деяких малярах. Liebermann у 1880 р. і він же в 1912–1913 рр. — це зовсім різні автори. Дивно, чомусь тут же Monet і Kokoscka зі своїми ультрасиніми полотнами з явним бажанням перекричати сусідів» [19].

Для з'ясування картини української присутності в Парижі середини 20-х рр. пошлемося на запис Винниченка в «Щоденнику» від 16 лютого 1925 р. — саме тоді він робив спроби поселитися в Чехії чи Франції: «Зустріч з Бабієм перед його готелем. Цікаво: він, почувши від Глуценка, що я в Парижі (приїхав 7 лютого з дружиною Розалією. — О. Ф.), хотів спитатися в мене, чи приймати йому пропозицію Харківського технікуму взяти катедру малювання в ньому (через кілька років подібні пропозиції з Києва надійдуть О. Архипенку, М. Бутовичу. — О. Ф.). Для чого Бабію потрібен мій «дозвіл»? Чи гадає, що колись, коли прийде інша влада й почне розраховуватися з смєновехівцями, йому пригодиться мій «дозвіл» і дасть змогу уникнути переслідування?... На мою пораду їхати без вагання і займати посаду, видно, зрадів... Про Глуценка сказав речі, які я [сам] припускаю: хлопець ганяється за модою, популярністю і готовий здобувати ці «блага» ціною навіть своєї щирості й чистоти в мистецтві. Немає вже берлінської впертості й прямування до своєї мети, шукання і завзятої праці. Уже може за один день зробити малюнок і вважати його закінченим» [20].

Отже, в Парижі Винниченко цікавився мистецтвом, можна сказати, жив ним, підтримуючи контакти з українськими і французькими художниками. Він міг зустрічатися з Бойчуком і Тараном, які ненадовго, для ознайомлення з Парижем, приїжджали з Харкова наприкінці 20-х років. Він міг бачити Редька інших художників з України...

Щоденникові нотатки виявляють сутність поглядів письменника на малярство, розуміння ним модерних течій у паризькому живописі середини 20-х рр. і, зрештою, дозволяють розкрити психологію його власного малярства. Відсутність сталого заробітку, постійні нестатки примусили Винниченка покинути напівбогемне столичне життя: він придбав старий

провансальський будинок колишній млин, клаптик землі у Мужені, переселився туди і зайнявся професійно городництвом та малярством. Живопис, окрім літератури, з жовтня 1934 р. аж до останніх днів його нелегкого життя став джерелом творчого натхнення провісником специфічного мислення барвами, що зроджували потік емоцій.

Вихований у паризькій атмосфері чуттєвого малярства, Винниченко залишався прихильником французької колористичної школи, цієї чи не домінуючої гілки в стильовому розмаїтті мистецьких напрямів Парижа. Святослав Гординський так схарактеризував живопис Винниченка: «Щодо його малярського напрямку, то треба сказати, що він завжди тримався реалізму, і то того реалізму, що, збагачений імпресіоністичним досвідом, уже вільніше ставився до природи і не копіював її сліпо. Те, що виносить Винниченкові картини понад будь-яке аматорство, це було постійне намагання творити чисто малярськими засобами безпосереднім і свіжим мазком, а це така притаманна ознака саме нового малярства, особливо французького. В цьому намаганні йому різно щастило; часом боязнь не загубити реального предмета сплутувала його чисто малярський вислів, а часом, навпаки, він давав твори з бездоганною малярською фактурою» [21].

Вихованець французької школи, Винниченко менше уваги звертав на малюнок і конструкцію, переймаючись переважно проблемами кольору, співвідношенням світлоносності домінуючої плями. Дбав про кольоровий малюнок, в якому об'єкти розподілялися у перспективному скороченні, вирішувалися завдання планів, співвідношень між ними. Малярство Винниченка чуттєво наближене до реалій, об'єкти зображення емоційно завищені. Упродовж кінця 1920–1930-х Винниченко поволі опановував натуру, мазками пензля «ліпив» форму, співвідношення між кольорами будував на засадах їх близькості, але всупереч цьому відсутність професійної школи інколи позначалася на сприйнятті єдності тональних сполучень, занижувала цілість форми, композиції.

Форму Винниченко створює через поєднання двох-трьох основних кольорів, що в суміші з іншими складають напівтональні з'єднання, в яких зберігається домінанта основної плями. Вона посилює кольоровий стрижень, функціональність барви, здатної згрупувати довколо себе інші — допоміжні, зближуючі і доповнюючі. Це емоційність колірної вияву, де колір «оприлюднює» фактор світла і власні потенції виявляти його силу. Це ствердна воля до активізації колірної поля, утвердження його на площині

в повноті звучання. В цьому розумінні свідчення М. Келлер про те, що «Винниченко закоханий у фарби. Він бавиться ними, як дорогоцінним камінням...», якраз і тлумачить ту роль, яку французький колоризм відіграв у творчості художника Винниченка. Вникнувши в суть стильового поняття «Еколь де Парі», можна стверджувати, що мистецький процес цієї школи збагачували й українські художники, а з-поміж них не останнє місце належало В. Винниченкові. І найсуттєвіше — це розуміння значення українських митців у творенні загального клімату «Еколь де Парі», тобто окреслення менталітету українства в утвердженні загальноєвропейських пріоритетів цієї школи. У 20–30-х рр. Винниченко, уже не політик, а пересічний представник українського крила цієї самої інтегрованої міжнародної групи, своєю з'явою на видноколі паризьких галерей підтвердив тезу, яка згодом набула ваги: школа сформувалася саме через те, що до складу її найсерйозніших adeptів, популяризаторів, вихованців належали представники різних, в тому числі й українського народів.

Усвідомлюючи шляхи європейської мистецької просторовості та прозорості, нам треба пам'ятати, що Париж формував світоглядно-мистецькі позиції багатьох митців, у тому числі й тих, які приїздили з України. З-поміж них були українці Софія Левицька, Олександр Архипенко, Олександра Екстер, багато стипендіатів з Галичини, вигнанці з крила українського самостійництва. Париж приймав усіх, огортаючи покровом демократичної прихильності творчі потуги міжнародного інтелектуалітету. Все це бачив, знав, переживав, зіставляв зі своїми уподобаннями, сприймав або заперечував і відкидав Володимир Винниченко. Не випадково у його помешканні в «Закутку», крім власних творів (портрета дівчини в блакитній сукні на тлі провансальського краєвиду, натюрмортів, пейзажів, квітів у вазах), висіли роботи представників «Еколь де Парі», зокрема Брайера, Шацмана, Левіно, Грогена, Бутовича, Глущенка та інших.

Спостерігаючи за стилем Винниченка-художника, Келлер писала про «розвиток і збагачення його палітри в міру того, як збільшується його майстерність у володінні формою. Перші твори його майже наївні щодо фарб. Вони нагадують італійські примітиви. Є деяка стриманість, нерішучість й неначе навмисне спрощення фарбової гами. Вживає маляр майже чистої фарби. Пізніше приходять сміливість і навіть виклик: знайти всі відтінки, переказати всі півтіні й всі переливи найтонших зорових емоцій» [22].

Тут ідеться про імпресіоністичне бачення і чуття кольору, про його плерерну сутність, коли осяяний теплом чистого повітря живопис наснажувався розмаїттям відтінків, збагачуючи свою світлоносність. До цього прагнула палітра винниченківських мистецьких устремлінь, це леліяла його творча, чуттєво завищена натура. Париж у своєму імпресіоністичному розгалуженні створив архетипи малярських уподобань, що сублимували палітру колористичних пошуків. Насамперед Ван-Гог з кріслом, черевиком, капелюхом, підлогою, соняхом тощо відшукав ключі для подвійного тлумачення сутності малярства, збагачення його вальорності, зростання зацікавлень плерерним живописом. Було зроблено перший крок — далі пішла сміливіша хода. Адже в часи Винниченкових колористичних пасій малярські новації творили такі неперевершені майстри чуттєвого споглядання, як Бонар чи Вюйяр. Для Володимира Винниченка це був період пошуку і розкошування — учнівство поєднувалося зі сходженням на нові, вищі мистецькі щаблі.

Паризький мистецький вишкіл, загалом французько-нефранцузький у Парижі та поза його обширами, в його імпресіоністично-постімпресіоністичних парадигмах забезпечував зростання емоційного колоризму. Зростала камерна тональність усього малярства — від Ван-Гога через усі «галерейні переходи», як писав Хмелюк, до самого Винниченка, попри високу культуру Глуценка чи Гриценка або будь-кого з інших паризьких колористів. Це індивідуалізоване тлумачення малярства, що брало свої верхи в таких вершинних визначниках, як Гранд чи Петі Пале, і мелодійно затихало в численних галереях мерій паризьких районів, сконденсувало емоційні імпульси у жанрах портрета, краєвиду, натюрморту і квітів. Далі воно не йшло та й не хотіло йти, закрившись паранджою камерної настроєності на суспільні проблеми! В той час, за монографією про В. Хмелюка, прихильники ірраціонального малярства займалися пошуками стилю, який усвідомлювали як основну пластичність, вмотивовану специфічними засобами. Про твори Винниченка цього стильового спрямування (картини «Після війни», 1931; «Все, що лишилось», 1932; «Робітник», 1932; «Паща», 1931; «Янгол сучасності», 1938) можна сказати коротко: вони не були імперативними щодо його малярської інтерпретації і, зрештою, не характеризувалися новизною форми. Хоча експресіоністична символіка композицій «Після війни» і «Все, що лишилось», сповнених пафосу надчутливості, нам імпонує. В них спостерігається відсвіт французького експресіонізму.

Винниченко-художник, вихований в умовах французького імпресіонізму, урозмаїтив камертоном особистісної емоційності портрет, краєвид, натюрморт і квіти. Ця палітра ліричних зацікавлень «Еколь де Парі», можливо, викликана відродженням уявлень про людську гідність після руйнацій війни. Згадані жанри є лейтмотивом творчих уподобань Винниченка, вони, безперечно, домінуючі, їх з'ява була суб'єктивною, але разом з тим вона частково виражала орієнтацію на експресіоністичний символізм, свого роду протест проти катаклізмів братовбивчих війн. Однак імпресіоністичні поклики зближували надію, пов'язану тісними вузликами з колоризмом. Ці стилістичні пошуки означали входили у світ ніжних почувань, скерованих спостережень і переживань, нових взаємин художника з природою, що передбачали передачу її стану, колористичне засвоєння середовища.

Гординський високо цінував портрети, краєвиди і натюрморти Винниченка. Розуміючи роль і значення белетристики художника і виносячи його малярство на високий ступінь мистецької екзистенції, Гординський ставив перше і друге у площину порівняння: «...Коли хочете знайти щось спільного між одним і другим Винниченком, вистачить вам подивитись на його портрети, їх трактування зраджує таки аж надто зручно психолога, що вміє знайти в обличчі людини її душу — чи це будуть жіночі портрети з виразом, у яких відбивається «das ewig weibliche», чи мовби з граніту викуваний портрет самого ж художника» [23].

Розглянемо «Автопортрет» (1929) Винниченка, щоб зрозуміти слова Гординського «мовби з граніту викуваний» і відтворити бодай для себе характер виняткової особистості, що шукала виходу зі складних політичних інтриг і, нескорена, вибрало для себе шлях ізоляції, без компромісів і надій на особисте полегшення.

На портреті зображено погруддя чоловіка середніх років у тричвертному повороті голови вліво, з рішучим поглядом, наче скерованим до уявного співбесідника, з міцно стуленими вустами, виразним носом, високим із зализинами чолом, трикутником шиї, що відкриває фактуру сильного тіла у переході від шиї до грудей, — словом, портретований малює себе «із середини», вирізьблюючи у такий спосіб несхитну натуру, сильний чоловічий характер, вихований роками боротьби.

Відповідний живописний стрій з нейтральним тлом спрацьовує на образ. Експресивністю письма Винниченко хотів підкреслити дух нескореності, що його випромінює постава голови, висвіченої з темнішого й холоднішого тла.

Силу і міць, рішучу настроєність передає погляд з різким рухом зіниць у кутиках очей. Масив голови із зачесаним назад темним волоссям окреслено лінією, яка виопуклює об'єм обличчя і фактуру міцно скроєної шиї, що, за Гординським, викувана з граніту, виліплена вільним мазком.

Попри певну сухість малюнка в автопортреті, де художника зображено в халаті золотистого кольору з оголеними шиєю і грудьми на синюватому тлі, ця композиція колористичне вивірена і зцементована енергійним, сильним мазком. Постава голови в рішучому повороті, якою підкреслено вольовий характер, відвертий погляд, скерований до середини, лінії вуст, плями тіней на обличчі свідчать про досвід Винниченка у відтворенні емоційно заглиблених струн людської душі.

Художник, опанувавши техніку живопису, свідомо концентрує увагу на обличчі, будуючи його форму способом чітких відношень між ясними і затіненими сторонами. Перед нами цілеспрямована натура, зображена в мить сконцентрованості, випробування, — це час рішучого сподівання того, що неодмінно має статися. Малюючи себе, Винниченко знав, чого хоче, розумів, що має робити: ілюзії на співпрацю з більшовиками остаточно розвіялися, за ним стежить більшовицька розвідка, а його листи перехоплюють. Автопортрет психологічний, глибоко особистий, і це відразу помітив Гординський.

Винниченко стає на шлях психологічного трактування образів, домагається виразності у передачі людського характеру, що робить художника уважним до способів використання живописних форм. Це особливо виявилось в кількох портретах Розалії Винниченко (Кохи, як її називали вдома), зокрема в композиції початку 30-х рр. «Портрет дружини». Це тип портрета пленерного гатунку, зі сміливим, активним живописним письмом. Зосереджену жіночу постать з рукою, що підпирає обличчя, з виразними очима і устами зображено емоційно.

Модель постає перед глядачем замисленою, з краплинами зажури, що читаються в її широко розплющених карих очах. Жінка красива, видно, що вона немало пережила. Рука, якою підперта голова, і нахил тіла до неї створюють невловний рух, яким підсилюється діагональ поколінної постаті. В цьому портреті художник намагається вийти за межі монохромного моделювання, шукає тональні акорди, загострюючи емоційне сприйняття образу.

В іншому творі — портреті дружини в золотистому капелюшку в неповний зріст — художник при виразно слабкому малюнку проводить лінію ліриз-

му через емоційне прочитання барв. У портреті відчутне намагання передати повноту тілесної краси, а в інших композиціях того часу змішування фарб на палітрі доведено до того моменту, коли тілесний колір виповнюється світлом («Жіночий акт», «Дівчина з квітами», «На пляжі», «Портрет дівчини»).

Художник замислюється над красою оголеного жіночого тіла, яке завдяки вміло взятому тону панує в царстві природи. Сцена «Виймання колючки» (1933) розкриває Винниченкове сприйняття моделі на тлі краєвиду через мить емоційної відвертості, ліризму й очевидної гармонії з краєвидом, виповненим сонячною зеленню на узліссі й золотом осяяної трави. Тілесна краса жінок переконлива в аргументаціях основної барви, ґрунтовно проробленої в тонах і напівтонах.

Композиція «Читання» (1931) передає той стан, коли готовність художника виявити внутрішню суть жіночого образу примушує його активізувати дію барв. Щодо цього сіра срібляста сукня, малинова шаль, червоне крісло, біле мереживо суголосні зі світом жіночих уподобань, настроєвої почуттєвості.

Винниченко малював людей, близьких йому за станом душі, він не перетинав межі, за якою розпочиналася праця на замовлення. Власних творів, як правило, не продавав, тому портретував лише тих осіб, які щось значили в його творчому житті.

Аналізуючи твори Винниченка, Гординський тримав у полі зору тезу, що «в цілому ряді натюрмортів, речах зовсім безпосередніх, відчutih то імпресіоністичне, то експресіоністична, Винниченко займається проблемами фарби, даючи не раз шедеври...» Своє спостереження він закінчує абзацом узагальнюючого характеру: «...Винниченко прийшов до Парижа зі Сходу. Люди «сходу» завсіди приносять із собою крайності, або розпачливий експресіонізм, або надто сильне декоративне відчуття, дуже цінну річ, але яка все заводить там, де йде мова про малярство» [24].

Отже, Винниченко як типовий репрезентант імпресіоністичної школи постає перед нами в жанрових окресленнях портрета, краєвиду, натюрморту і квітів. Як і кожний художник пленерного спрямування, він робив численні екзерсиси не лише олією, а й акварельними фарбами, часто олівцем, тушшю. Останні мають характер імпровізаційно-спостережних з точною фіксацією зображених об'єктів, натурною достовірністю. Деякі з них навіть аматорські, чисто особистісного спрямування (в різних способах малюнка, акварелі), з конкретикою, точністю передачі портретних рис, просторових відношень, пейзаж-

них ситуацій. Усе це робилося нашвидкуруч, начерково тощо. Маємо достатньо уявлень про такі сумарні начерки, як альбомні зшитки (*Lavis aquarelle*, *Croquis dessin*, *Cornet Croquis* і т. ін.), де функція мистецької пам'яті залишалася як наслідок мистецької обсервації або спонукала до дальших образних тлумачень, розв'язок і способів малярських пропозицій. Серед начеркових композицій найбільше запам'ятовуються: автопортрет, намальований олівцем, зі спробами психологічної атестації, акварельні краєвиди дачних будинків на березі річки з типовими провансальськими червоними дахами, зображення бухти, якогось містечка. Таких шкіців, начерків з карнетами (блокнотами) і без них, у Винниченка, як і в кожного шанувальника реалій, було багато. До нас дійшли не всі, але вони цікаві й важливі в аспекті вивчення творчої еволюції митця, бо мають особистісний почерк, уточнюють розуміння творчого стильового руху Винниченка-художника і свідчать про специфічні ознаки його творчості (від аматорських спроб конкретного натуралізуючого плану до ширших, узагальненіших маніфестацій мислення простором, формою, плямою тощо).

Заглиблений у можливості і завдання колоризму на площині, Винниченко сприймав палітру інтелектуально. У портреті сягав подібності, занурюючись у такі сфери малярської інтерпретації, які давали можливість «висвітлити» риси людського характеру. В традиціях «Еколь де Парі» образ людини, поряд з краєвидами, натюрмортами і квітами, трансформувався у параметрах колористичного малярства. В цьому ключі програмується автопортрети художника 1929 і 1931 рр. (а їх, думаємо, він створив чимало), зображення дружини Розалії Яківни, портрети молодих дівчат і жінок, де інтимний світ людини «виводився» на перший план.

У ті само 30-ті роки в Парижі успішно малював жіночі образи Василь Хмелюк, демонструючи якості колориста високого гатунку. Винниченко і Хмелюк зналися — останній приїздив до Мужена і зупинявся в приватному готелі неподалік вулиці Великої Бастиди, де мешкали Винниченки. За малярським зростанням Хмелюка стежив Винниченко, йому імпонувала висока живописна культура полотен художника з Поділля.

Джерелом натхнення, творчих інспірацій, настроєності на світ природи стали для Винниченка численні краєвиди Сени, Вієнна, середземноморської Рів'єри, рибальського острова Леван, Мужена і рідного «Закутка», де мозольно-важку фізичну працю у власному господарстві він поєднував з годинами інтелектуальної зайнятості — літературної і малярської творчості.

У пейзажі художник задовольнявся можливістю передати через колір різні явища природи, яка приваблювала його своєю розмаїтістю. Природа не виглядає у Винниченка пасивно, мабуть, тому, що підготовці полотна і поєднанню фарб аж до того стану, коли вони стають прозорими і починають світитися, тобто стану психології колоризму, він приділяє багато уваги.

Творче прозріння Винниченка відчуваємо в пейзажах «Краєвид Сен-Рафаеля» (1928), «Осінь на Сені», «Вієнн» (1934), «Сніговий пейзаж» (1933), «Осінній захід», «Краєвид Мужена», «Закуток», «Краєвид», «Острів Леван», «Вечір на острові Вієнн» (1930), «Туман на Сені» (1934), «Затока на морі» (1932) та в багатьох інших.

Враження Винниченка навіювалися різними станами природи, тим чи іншим пленерним середовищем. Йому імпонувала весняна соковита зелень з її цвітінням, що надавала чуттєвості краєвидам. Художника надихали враження від освітлення, яке він передавав по-різному, чергуючи просторові плани і виокремлюючи в них колірні партії площини неба й землі.

Картина «Вітер» (1932) виявляє експресіоністичні захоплення художника світлом. Пленерні враження тут сфокусовано на передачі тремтливих співвідношень густої темної зелені і жовтої зі звучанням білих відтінків. Вдалий варіант композиційного розміщення предметів у краєвиді відчутний ще й тому, що композицію формують кольорові плями.

Простір з його можливостями перспективних зорових скорочень дає змогу концентрувати — більше або менше — залежно від плану і розв'язання певні сюжетні реалії за допомогою чергування світла й тіні («Закуток», «Хутір. Велика Бастида», 1936, «Затока в Теулі», «Краєвид на тлі гір», «В листопаді над озером»).

Характеру камерного живопису відповідала стихія натюрморту і квітів, які привабливо виглядали на виставках у численних галереях Парижа 20–30-х років. Симпатія Винниченка до цих малярських жанрів була незмінною, що пов'язувалося з його особистими переживаннями, настроями, специфічним баченням конкретних побутових ситуацій, композиційно замкнених у певні колірні структури. У плані розвитку жанру Винниченко симпатизував імпресіоністам, і це знаходило вияв в інтерпретації світла на його картинах.

Натюрмортів і квітів Винниченко малює багато: «Червона капуста» (1930), «Натюрморт з птахами», «Квіти на вікні», «Інтер'єр з самоваром» (1931), «Фрукти й городинка» (1939), «Квіти», «Польові квіти», «Осінні квіти»

(1939). У них відчувається прагнення художника до постійного контакту з навколишніми реаліями, він знає ціну красі предмета, його зачарування ним безмірне. У процесі такого спілкування і сприйняття світу спалахують рефлексії жовтого, добре скомпоновані в букеті «Осінні квіти» (1939), де жовтогаряча барва полум'яніє на рожево-фіолетовому тлі. Винниченко малював натюрморти і квіти з насолодою, завжди охоче сідаючи за мольберт.

Винниченко-художник — це вагома сторінка, викреслена з історії українського мистецтва. Справедливо писав Гординський, що Винниченко як письменник і політик — це одна людина, а як художник — зовсім інша («Своїх поглядів письменницьких чи політичних він у малярстві популяризувати не намагався» [25]). А те, що Винниченко вийшов, як відзначали критики, за мірку аматорства, пояснюється його динамічним мистецьким зростанням на ґрунті французьких малярських ідей — спершу в середовищі «Еколь де Парі», а потім у художній атмосфері Провансу, де зазвичай завершували свій життєвий колообіг видатні майстри, прощаючись на схилі літ з богемним життям Монпарнасу (Бонар, Матісс, Пікассо), і де панували локальні мистецькі пристрасті.

На малярське захоплення Винниченка проливають світло неопубліковані спогади літератора з м. Вишніці І. Гришина-Грищука «У Винниченка на Рів'єрі. Нотатки мимохідь», який після повернення з полону і паризького повстання 1944 р. завітав до Провансу: «Роздивляючись подвір'я, я раптом побачив кроків за сто від себе дощату халабуду (курінь Винниченка. — О. Ф.), збиту з дерев'яних ящиків, і коло неї повернутого до мене спиною сутулого чоловіка міцної статури в сірій робочій блузі. Він стояв у холодку під деревом перед мольбертом з пензлем у руці. Я без вагань підійшов до нього, безпомилно вгадавши письменника.

— Добридень, Володимире Кириловичу, — сказав я і подав йому листа від Глуценка...» (нотатки в моєму архіві. — О. Ф.).

Чому Глуценка писав до Винниченка у 1945-му і що спричинило приїзд І. Гришина-Грищука? Ці запитання залишимо без відповіді. Основне — Винниченко не переставав малювати на схилку літ.

Вінтерв'ю, опублікованому в Аугсбургу в 1947 році, Володимир Винниченко зізнався, що любить малярське мистецтво, і додав: «Знавці оцінюють мої праці дуже прихильно» [26]. Там же він згадав, як поставив хату, розповів про своє ательє в Парижі, «яке пограбували комуністи й німці у війну».

Ще чекає свого дослідження українська «Еколь де Парі», й обійтися в ній без постаті художника Винниченка неможливо!

1. Див.: *Винниченко В.* Статті й матеріали. — Нью-Йорк, 1953. — С. 71.
2. Там само. — С. 58.
3. Див.: *Наріжний С.* Українська еміграція: Культурна праця української еміграції. 1919–1939. — К., 1999. — С. 107.
4. Див.: *Федорук О.* Прага обітована: Прилучення до модерного мистецтва українців-вигнанців // Мистецькі обрії. — 2004. — № 6. — С. 49–61.
5. *Костюк Г.* Від редактора // Винниченко В. Щоденник. — Едмонтон; Нью-Йорк, 1983. — Т. 2. — С. 13.
6. *Гіршман К.* Микола Глущенко // Нові шляхи. — Львів, 1931. — С. 272.
7. *Винниченко В.* Щоденник. — С. 60.
8. Там само. — С. 212.
9. Там само. — С. 229.
10. Там само. — С. 356.
11. *Винниченко В.* Статті й матеріали. — С. 62.
12. Там само. — С. 64.
13. Там само. — С. 62–63.
14. *Г-ий С.* Малярство Вол. Винниченка // Нові шляхи. — Львів, 1931. — Ч. 7/8. — С. 402.
15. Там само.
16. Там само. — С. 402–403.
17. Див.: *Федорук О.* Василь Хмелюк. — К., 1996. — С. 262.
18. Там само. — С. 66.
19. *Винниченко В.* Щоденник. — С. 437.
20. Там само. — С. 515.
21. *Винниченко В.* Статті й матеріали. — С. 59.
22. Там само. — С. 65.
23. *Г-ий С.* Малярство Вол. Винниченка. — С. 403.
24. Там само.
25. *Винниченко В.* Статті й матеріали. — С. 60.
26. *В. Винниченко* про себе й про українських «однобічників» // Арка. — Аугсбург, 1947. — Ч. 2. — С. 4.

Т. Г. ШЕВЧЕНКО І Бр. ЗАЛЕСЬКИЙ
ДЕМОКРАТИЧНІ ЗАСАДИ
ГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА СЕРЕДИНИ ХІХ ст.
До проблеми художніх взаємин

1844 р. Тарас Шевченко видав два випуски офортів «Живописна Україна» із задуманої серії естампів про життя, побут, давнє минуле рідного народу та природу своєї землі. Ці випуски, що загалом обіймали твори «Дари в Чигирині 1649 року», «Судня рада», «Старости», «Казка», «У Києві» і «Видубицький монастир у Києві» через виняткові трагічні обставини у біографії художника не мали продовження і стали, таким чином, останніми [1]. Проте їм судилося зажити великої слави, відіграти значну роль в утвердженні демократичних засад в українській образотворчій культурі і дальшому розвитку міжнаціональних мистецьких взаємин.

Задумуючи «Живописну Україну», молодий художник ставив перед собою велике завдання: популяризувати засобами графіки знання про свій народ, виховувати у суспільстві любов до батьківщини, народу. У листі-проханні до Товариства сприяння художників учень Академії мистецтв Тарас Шевченко виклав ідею створення «Живописної України» і відповідальну мету, яку цей альбом мав виконати: «В пределах моей Родины Южной России уцелели до сего времени многие следы вековых потрясений, испытанных некогда этим краем в непрерывной борьбе за веру и независимость с иноплеменными, хищными соседями. Там в памяти народной живы еще бесчисленные поэтические предания старины, свидетельствующие о доблестных подвигах предков; там разнообразны красоты природы или особенность местных нравов и обычаев, издревле перешедших к потомкам, на каждом почти шагу останавливают внимание. Желая более сделать известными достопримечательности родины моей, богатой воспоминаниями историческими и резко отличающейся от других народным бытом настоящего времени, я предпринял издание, названное мною «Живописная

Уперше: Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період. — К., 1983. — С. 146–158.

Україна», которое разделяю на три следующие части — 1-ая: Виды, примечательные по красоте или историческим воспоминаниям. 2-ое: Народный быт настоящего времени. 3-е: Исторические события» [2]. Тарас Шевченко сподівався на моральну підтримку і матеріальну допомогу, без яких реалізувати величний план було неможливо: «И почту себя счастливым, ежели общество благоволит мне дать возможность отпечатать первые два выпуска, состоящие из 6-ти эстампов, в количестве 600 экземпляров и соизволит принять от меня 100 или более экземпляров» [3]. Як відомо, Товариство виділило художникові 300 карбованців, щоб полегшити на початках його працю над офортами, проте відмовилося прийняти запропоновані примірники майбутнього видання. Відомо також, що Товариство схвалило художні достоїнства естампів, відзначивши їх високий естетичний рівень і гуманістичну спрямованість. Але офіційна підтримка на цьому, власне, закінчилася, бо 300 карбованців допомоги не покрили навіть витрат за друкування офортів.

Листи Тараса Шевченка тієї пори до близьких, друзів, знайомих, службових осіб відбивають процес визрівання плану видання. Так, повернувшись до Петербурга після поїздки на Україну, молодий художник пише до Я. Кухаренка: «Заходився оце... гравировать и издавать в картинах остатки нашей України». У подібних листах звучить віра у перспективність цих починань, надія на їх ефективне завершення. Однак бринить у них також нота сумніву, що «таке діло... без грошей не втнеш» [4].

План «Живописної України» детально обґрунтовується Т. Шевченком у травневому листі до відомого славіста, професора Московського університету О. Бодяньського: «Я її (Україну.— О. Ф.) нарисую в трьох книгах, в першій будуть види, чи то по красі своїй, чи по історії прикметні, в другій теперішній людський бит, а в третій історію. Три естампи уже готові — *Печерська Київська криниця*, *Судня в селі рада* і *Дари Богданові* і українському народові. У тім місяці пришло в Москву з білетами на підписку. В год буде виходити 10-ть картин» [5].

Через чотири місяці, 1 жовтня 1844 р., у листі до чернігівського цивільного губернатора П. Гессе художник сповіщає про хід роботи над естампами. Він роз'яснює специфіку всього видання, інформує впливового чиновника, що за півріччя вийде шість гравюр: «З уже готовы, которые и имею честь при сем препроводить Вашему Превосходительству, а остальные три выйдут

в декабре місяце. В последующие годы будут выходить по 12 картин в год, гравированных на меди à l'eau-forte» [6].

Лист до П. Гессе винятково важливий, оскільки він, розкриваючи погляди Т. Шевченка на завдання мистецтва, дає ключ до розуміння зовсім відмінного, новаторського характеру альбому гравюр «Живописна Україна» у порівнянні з іншими художніми альбомами, які з'являлися тоді. Слід зазначити, що художні альбоми з циклом гравюр на певну тему були на початку століття досить поширеним, а подекуди навіть модним жанром мистецтва. Докладно інформуючи глядачів про життя, побут різних народів, зображуючи живописні архітектурні види, незвичні пейзажі, а також місця, пов'язані з діяльністю історичних осіб, вони мали пізнавальне значення. Лише окремі піднімалися до рівня художнього узагальнення, втілюючи певну інформацію в образно-естетичну форму.

Олександр Орловський, видатний графік, чия творчість спричинилася до єднання російської, польської й української художніх культур, у першій чверті XIX ст. відстоював потребу звернення до літографії як техніки, що забезпечить поширення у суспільстві графічного мистецтва. 20 листопада 1823 р. Орловський написав до Санкт-Петербурзького генерал-губернатора графа М. Милорадовича прохання дозволити йому відкрити власний літографський заклад. Він мотивував це тим, що серед вітчизняних майстрів «до цього часу в Росії ніхто ще не займався подібного роду рисуванням», і гарантував успіх справи, посилаючись на літографії, котрі він виконав упродовж 1819–1820 рр. [7] Відомо, що в грудні 1823 р. літографія французів Гельмерсена і Плюшара у Петербурзі розпочала друкування 16 творів художника [8]. Деякі альбоми гравюр мали соціального замовника — мецената, який диктував умови виконання естампів, ставив вимогу уславлювати насамперед особу аристократа. Такі альбоми зображували не живу, напоєну диханням сучасності дійсність, а ідеалізоване середовище. Отже, залюбки малювалися неприродні краєвиди, фантастичні парки, маєтки можновладців. Такими театральнo, надуманими, вичурними є композиції на тему «Софіївка», що доповнюють однойменну поему Станіслава Трембіцького. Надруковані 1815 р. у Відні, вони відбивають традиції ідеалістичної естетики, мірилом краси якої виступало псевдоромантизоване життя з природою, що нагадувала театральні лаштунки, з героями, які довколишній світ сприймали через призму лорнета. Проте в період становлення і розвитку демократичних

поглядів на мистецтво усталена естетика альбомів такого типу вже не могла задовольнити естетичні та етичні уподобання широких суспільних верств. Відходила в минуле епоха ведутних пейзажів, мізансцен в дусі пейзажів, псевдоісторичних сюжетів.

Переборюючи ідеалізм шляхетської рутини, прогресивна художня думка розвивалася в напрямі розширення зв'язків з реаліями. Сприяли цьому ідеї натуральної школи, які мали великий вплив на розвиток поглядів народоловства в усіх сферах суспільствознавства.

Рецензуючи «Живописну Україну», польський демократ, редактор «Тигодніка петербурзького» Р. Подберезький зазначав, що зображені «сцени живо нагадують дорожні враження» [9]. Зауважимо, що принцип «дорожніх вражень», покладений в основу таких альбомів або окремих тематично з'єднаних естампів, впливав з розуміння суспільної ролі і значення графіки як демократичного мистецтва, покликаною нести певні просвітительські ідеї. В. Белінський зазначав стосовно літератури: «У наш час стало помітним у російських читачів прагнення до ознайомлення з їх великою вітчизною» [10]. Природно, що подібний інтерес мав відчувати і глядач. Звичайно, більшість етнографічних альбомів, що являли собою натурні замальовки жителів, топографічні види, зображення народних костюмів, переважно здійснювали фіксацію великого польового матеріалу і не піднімалися до рівня художнього узагальнення. Саме такими виглядають малодосліджені альбоми Деляфліза 1848–1857 рр., присвячені ґрунтовним описам матеріальної культури українського народу в межах Київської губернії [11], а також альбом «Башкирия, Киргизия, Средняя Азия», що вміщує малюнки Залеського, Чернишова, Гороневича [12].

Альбомна графіка, яка на першому етапі розвитку виходила із засад побутової описовості, аналогічно «фізіологічним нарисам» у літературі, тяжіла до белетристичної розповідності, деталізованого показу життя простолюдина, побуту і звичаїв нижчих суспільних верств. Альбоми такого плану були досить популярними, як, наприклад, літографічні малюнки І. Щедровського про трудове населення Петербурга (випуски 1845, 1846, 1852, 1855 років), за відзивом В. Белінського, «у всіх відношеннях дуже хороші».

«Фізіологічна» тема з не меншим успіхом була розкрита варшавським художником Я. Пиварським у відомому альбомі «Мальовничий варшавський

крам або місцеві образи з минулих часів», де художник застосував подібний принцип суспільної класифікації народних типів. У міському пейзажі також з'являються «типізовані персонажі, близькі до «фізіологічних за своєю характеристикою» [13]. Ця тенденція відчувалася в літографіях Галактіонова та інших художників з альбому «Види Санкт-Петербурга і його околиць» (1822), в рисунках Садовникова та інших графіків.

Нова якість естампів, об'єднаних у цикли, серії, полягала в художній інтерпретації реалій і розвитку образотворчої системи, розрахованої на широкого глядача. Передусім ішлося про висвітлення специфічних прикмет конкретної місцевості, що здійснювалося переважно у межах збереження лінійної перспективи. Це яскраво простежується в літографіях альбому про Тавриду, виконаних 1853 р. у Феодосії [14]. Так, в естампі «Руїни формтеці» (художник В. Русейн, літограф Тірпен) бачимо чіткий за законами класичної симетрії поділ простору на плани, який систематизує інформацію про історичну і архітектурну пам'ятку далекої епохи. Тематизм естампа народжується в результаті цілеспрямованого ставлення автора до конкретного об'єкта, проте жанрова специфіка даного виду ще значною мірою відмінна від пейзажу.

Типологічно до цієї манери відносяться літографії, присвячені Святогорській пустині Харківської губернії, виконані у закладі Польш-Петі в Петербурзі, також численні види, що їх репродукувала тоді друкарня Києво-Печерської лаври, краєзнавчі естампи (48 гравюр), альбоми А. Ланге та К. Аурера, видані у 30-х рр. XIX ст. у львівській друкарні Піллера [15].

Графічні твори були найдоступнішими для широкого загалу, і цьому сприяв зрослий рівень літографської техніки. Про поширення та розквіт цього мистецтва пише у передмові до альбому М. Стенчинського К. Яблонський, підкреслюючи, що «у Франції, Німеччині, Англії з'являється багато альбомів штрихованих, літографських, кольорових» [16]. У цій передмові автор відзначає, що цикл «Околиці Галичини» в художньому оформленні молодого тоді майстра Стенчинського має, крім художнього, пізнавальне значення, оскільки доводить до свідомості глядачів уявлення про архітектурні пейзажі, найбільш цікаві в історично-патріотичному значенні види.

Посилену увагу до національного пейзажу, народних типажів, до місць, пов'язаних з певними історичними подіями, виявляли вже роботи кінця XVIII — початку XIX ст. Ж.-П. Норблена і його учня, професора Віленської

школи живопису Я. Рустема. Цю орієнтацію знаходимо в учнів Рустема — М. Кулеші й Т. Шевченка.

1850 р. у Парижі виходить «Альбом Михайла Кулеші», який включав пейзажі Литви, сільські види України, архітектурні пам'ятки Луцька та Кам'янця-Подільського [17].

Талант пейзажиста М. Кулеші (1800–1863) виявився у прагненні підняти значення мистецтва графічних видів до рівня жанрової пейзажної системи, у вмінні дотримуватись логіки лінійної і повітряної перспективи. Художник використовував гру світла і тіні для вираження ліричних почуттів, романтичної зачарованості сільськими хатами, привільними луками, левадами, постатями селян під час роботи в полі, відпочинку на річці і т. ін. Кулеша дав приклади цих настроїв не лише в літографіях, а й малюнках пером і олівцем.

Не можна не згадати «Віленський альбом», який Я. Вільчинський друкував у Парижі. Для нього здавали малюнки різні художники: Я. Хруцький, А. Заметт, Садовников та ін. За порадою Бр. Залеського збирався тут виступити також Т. Шевченко («Для виленского альбома пришлю несколько штук из нашего каратауского вояжа и из здешних окрестностей» [18], — писав він Залеському 1857 року).

Хвиля зацікавленості історичними і культурними пам'ятками, яка подекуди мала краєзнавчий характер, торкнулася і художників Києва. В альбомній графіці вони набули романтичного забарвлення. Незважаючи на розмаїття пейзажів, у роботах киян відчутними стають намагання виділити з основної маси зображень місця, пов'язані з давнім минулим міста. Особлива увага звертається на архітектурні пам'ятні види Софії, Михайлівського і Видубицького монастирів, Печерської лаври, Подолу. Чимало місця займають зображення на честь певної події: пуск першого парового корабля на Дніпрі, будівництво моста (малюнки В. Христофорова, М. Брезе, С. Водецького).

1858 р. у київській друкарні Ю. Вальнера вийшли шість історичних гравюр Е. Фабіанського (1826–1891)¹. У порівнянні з альбомом М. Кулеші, вони

¹ «Гробниця Ярослава Мудрого в Києві», «Корсунський сад», «Руїни церкви св. Василя в Овручі», «Сокула», «Околиця Житомира», «Старий Київ», «Кам'янець-Подільський».

були дещо статичніші стосовно до мелодики пейзажного образу і свідчили лише про зацікавлення темою. В художньому відношенні літографії Фабіанського культивували усталений тип композиції: чіткий лінійний розподіл планів, симетрія площин, акцент головної деталі, особлива увага до рельєфу місцевості. Романтизоване зацікавлення історичним минулим позначилося на виборі архітектурних пейзажів («Гробниця Ярослава Мудрого в Києві», «Старий Київ», «Околиця Житомира», «Кам'янець-Подільський»).

Значного суспільного резонансу набув «Мальовничий альбом Києва з докладним описом міста Камілом де Бельє». Рисунки до нього готував художник О. Рачинський, а літографував їх Я. Цеглинський. Альбом видано у Варшаві у літографії А. Дзвонковського [19]. Гравюри не містили принципових нововведень, акцентуючи увагу глядача на поетичній виразності натури.

Автор обирає найбільш цікаві з історичного і краєзнавчого аспекту види, зосереджує увагу на відомих архітектурних пам'ятниках: малює Аскольдову могилу, відтворює панораму Золотих воріт 1651 р. і надає їм сучасного вигляду, докладно зображує старе місто, Поділ, монументи св. Володимира, Ірини, Лавру. З художнього боку всі гравюри вирішені однаково. Так, пейзаж Дніпра з вітрильником на першому плані, кораблем на ріці і печерськими пагорбами зі струнками спорудами Лаври свідчить про те, що художник прагне до поетичного осмислення натури, ліричної інтерпретації пейзажу. Користуючись лінійною і повітряною перспективою, автор сміливо варіює масами світла і тіней, що вигідно вирізняє композицію «Видубицький монастир».

Необхідно зазначити, що в наступні десятиліття випуск альбомів зменшився. На зміну побутовій описовості приходить соціальне загострене відтворення предметів та образів, під впливом демократичної естетичної думки з'являються твори викривального спрямування. Краєзнавча гравюра відступає на другий план. Проте не зменшується роль графіки. Загалом демократична гравюра відкривала художній образотворчій культурі й нові перспективи. Першим на цьому шляху стояв Тарас Шевченко. Він передбачив суспільну значимість реалістичного мистецтва, яке народжувалося на кращих традиціях минулого, і пророче ділився своїми думками: «Буть хорошим гравером, значит буть распространителем... света истины. Значит буть полезным людям» [20].

Альбомом «Живописна Україна» Шевченко програмує своє естетичне завдання засобами мистецтва розповіді цивілізованому світові про історичну минувшину і сучасне життя України. Він з демократичних позицій відстоює необхідність художнього відображення й узагальнення явищ реальної дійсності і не приховує здивування, що деякі митці стоять осторонь, цураються актуальної тематики.

У згадуваному листі до П. Гессе Шевченко з великим почуттям говорить про свою батьківщину і народ як об'єкт глибокого художнього та наукового пізнання: «История южной России изумляет каждого своими происшествиями и полусказочными героями, народ удивительно оригинален, земля прекрасная, и все это до сих пор никем не представлено пред очи образованного мира, тогда как Малороссия давно имела своих и композиторов, и живописцев, и поэтов. Чем они увлеклись, забыв свое родное, — не знаю» [21].

Про симптоматичність і своєчасність виходу в світ перших офортів Шевченка даної серії пише, зокрема, рецензент «Русского инвалида», зазначаючи, що відсутність подібного роду видань позбавляє суспільство можливості «не лише вивчити ґрунтовно і докладно нашу велику вітчизну, але навіть скласти хоча б точний і вірний її опис. Отже, честь і хвала кожному починанню такого роду. Побажаємо якомога більшого успіху Шевченку...» [22].

Шевченко — художник, патріот розглядає власне творче ество невід'ємно від великих суспільних і культурних традицій народу. Звідси — настійна потреба митця слугувати талантом народів. «Мне кажется,— пише Шевченко далі в листі до П. Гессе,— будь родина моя самая бедная, ничтожная на земле, и тогда бы она мне казалась краше Швейцарии и всей Италии. Те, которые видели однажды нашу Краину, говорят, что желали бы жить и умереть на ее прекраснейших полях. Что же нам сказать ее детям, должно любить и гордиться своею прекраснейшею матерью. Я, как член ее великого семейства, служу ей, ежели не на существенную пользу, то, по крайней мере, на славу имени Украины» [23].

Ідея «Живописної України» зародилася у Шевченка на ґрунті естетичних установок прогресивної демократичної критики. Великий вплив на формування художніх поглядів митця 40-х рр. мала натуральна школа. Не виключено, що задум «Живописної України» пов'язаний з серією «фізіологічних» нарисів О. Башуцького «Наши, списанные с натуры русскими», в ілюстру-

ванні якої взяли участь Т. Шевченко, В. Тімм, Є. Ковригін [24]. Проте вірогідніше, що ідея створення серії виникла під час подорожі на Україну 1843 р., можливо, під впливом серійних художніх видань і зрослої потреби до них у суспільстві: альбому монохромних літографій І. Щедровського «Сцены из русского народного быта» (1839), акварельних літографій Р. Жуковського «Русские народные сцены» (1842) та ін. [25]. Проте на відміну від модної на той час, легшої в технічному відношенні і досить поширеної літографії, особливо після виданого паризьким гравером Шарле циклу альбомів, Шевченко вдався до призабутого тоді офорта.

Задум Шевченкової «Живописної України» відповідав настроям прогресивних демократичних верств суспільства стосовно потреби вивчення історії рідної землі і народу, відповідав тій хвилі загального інтересу до реальної дійсності, які визначали художню проблематику перехідної доби романтизму і реалізму. В цьому аспекті, незважаючи на відмінність творчих стилів, порівняння Шевченка збігалися з прагненнями російського живописця П. Федотова. Адже малюнки 1846–1848 рр. «Нравственно-критические сцены из обыденной жизни» Федотов також готував до літографічного видання. Приблизно в той самий період вийшли літографії Я. Пиварського «Мальовничий крам Варшави». Таким чином, «Живописна Україна», задумана на початку 40-х років, виявилася на хрещатій дорозі мистецьких уподобань слов'янських народів, і в ній загалом підбилися ідейно-естетичні шукання багатьох художніх культур.

Альбом Шевченка як ідейна програма художньої культури 40-х рр. визначив дальші шляхи розвитку демократичного мистецтва, і зокрема графіки. Це розуміли ще сучасники Шевченка. За свідченням польського прогресивного публіциста Р. Подберезького, серією офортів «Живописна Україна» митець «поставить історичний, поетичний і художній пам'ятник своєму народові. Задум і виконання гідні з кожного погляду якнайбільших похвал на наслідування з боку і наших художників» [26].

Сам Шевченко, який у наступні роки пройшов через терни заслання і муки царської солдатчини, знявся на найвищу височину критичного ставлення до несправедливої дійсності у графічному никлі «Блудний син». Він зайняв першорядне місце у новому реалістичному методі і об'єднав довкола свого імені кращі уми, представників різних народів слов'янського світу, для яких безпосереднє сприйняття суперечливих явищ дійсності програмувало етапи

боротьби за вільну людину, кращу долю народу, соціальну і національну рівність та братерство, програмувало засади демократизму в мистецтві.

Одним із тих, хто свідомо заманіфестував свою приналежність до демократичного крила Шевченкового мистецтва, його послідовником і учнем був Л. Жемчужников, який у квітні 1861 р. видав перші офорти своєї «Живописної України».

Другим серед великого числа друзів і послідовників творчості Шевченка був польський історик і художник Бр. Залеський (1820–1880). Спільна недоля заслання в оренбурзьких безлюдних степах здружила Шевченка і Залеського 1849 р. під час складання малюнків до звіту про експедиції капітан-лейтенанта О. Бутакова на Арал і через два роки під час експедиції в гори Кара-Тау на Мангишлаку. Про те, яким сердечним було ставлення Залеського до Шевченка, якою глибокою була його шана, дізнаємось із листа, написаного Залеським у білоруському селі Рачкевичі після його повернення із заслання: «Не забувай мене! Оточать тебе тепер багато розумніших і кращих людей — дай Боже! Але повір, друже мій дорогий, що небагато буде таких, які щиріше, ніж я, любить тебе будуть» [27].

Шевченко вбачав у особі Залеського однодумця, присвятивши йому вірш «Ще як були ми козаками» (1859). Він ділився з ним роздумами про життя, творчими планами. Так, першу згадку про роботу над серією «Притча про блудного сина» знаходимо саме в листі Шевченка до Бр. Залеського від 8 листопада 1856 р. [28]. Шевченко і польські революціонери — тема спеціального дослідження. Про це докладно пише в книзі «Тарас Шевченко и его польские друзья» В. А. Дьяков (М., 1964).

Винятковий авторитет Шевченка у формуванні демократичних поглядів його польських друзів-однодумців засвідчують різні документи: листи, малюнки, фотографії. У листі Залеського від 3 липня 1856 р. до Шевченка є приписка — короткі, схвильовані рядки, написані рукою Сераковського: «Батьку! До свидания в Петербурге или в Киве».

Бог велик — увидимся...

Батьку! Великие люди перенесли великие страдания. Одно из величайших — степь безвыходная, дикая пустыня.

– На пустыне жил певец Апокалипсиса.

– На пустыне ты теперь живешь, наш лебедю!...

Ты олицетворишь идеи...» [29]

Авторитет Кобзаря — поета і художника — був такий великий, що друзі Шевченкові під його впливом писали вірші і малювали.

Звільнений із заслання, Залеський 1856 р. виїжджає за кордон і в Парижі займається літературно-громадською діяльністю, редагуючи «Щорічник історико-літературного товариства».

А 1865 р. у Парижі вийшов альбом офортів Бр. Залеського «Життя киргизьких степів» [30]. Немає сумніву, що майстерність Залеського-графіка мужніла під впливом могутнього таланту Шевченка, чиї «Живописна Україна» і «Блудний син» справили на нього величезне враження. Як учень Шевченка-художника Залеський був вихований на його ідеях, сприймав і відчував серцем діалектичну естетику Шевченка: розуміння графіки як засобу пізнання і художнього виховання народу. В час виходу альбому Залеського у Парижі з'являлося чимало гравюр про життя і побут різних народів. Однак подібні мистецько-етнографічні естампи виконувалися переважно у літографії — техніці, що на початку ХІХ ст. здобула в Парижі визнання. Прикладом може служити серія літографій «Єгипет» (Eug. Cicéri lith. Fig. par C. Bour), яка в художній формі розкриває побут і звичаї арабів.

Однак Залеський звертається до улюбленої Шевченком і на той час малопоширеної техніки — офорта.

Дослідниця мистецької спадщини Шевченка Г. Паламарчук пов'язує ідею видання альбому Залеського із його знайомою Р. Собанською, і справедливо вказує, що та в листах до Залеського переконала його узагальнити в художній формі «той край, де він перебував, побут та звичаї казахського народу» [31].

Задум Залеського визрівав більше ніж десятиріччя: від сумнівів, що його естампи про «киргизькі степи» поляки не сприймуть, від побоювань, що у порівнянні з «Віленським альбомом» Я. Вільчинського чи, скажімо, альбомом М. Кулеші про Литву та Україну киргизькі враження неактуальні, маловиразні для образного втілення, до поступової праці над окремими офортами і, врешті, створення цілісного циклу гравюр «Життя киргизьких степів».

Альбом Залеського складається з 22 гравюр, фронтиспісу, вступного слова автора, написаного в грудні 1864 р., супровідного тексту французькою мовою до кожного сюжету, причому сам текст не завжди вичерпується змістом офорта, а досить докладно й широко знайомить читача з життям, побу-

том, історією, легендами народу. Свій задум Залеський вмотивує у вступному слові: «Матеріал, запропонований мною на сьогоднішній день увазі читачів, не є ані історичним дослідженням, ані працею з етнографії, тим більше його не можна назвати замітками туриста. Відбуваючи політичне заслання в цьому далекому краї, я провів там дев'ять довгих років і неодноразово перетинав його широкі простори, часом пішки, а частіше на коні. Малювання не було для мене скороминучою грою. Години, проведені з олівцем у руці, були для мене тоді найкращими» [32].

Залеський розглядає словесні пояснення як доповнення до гравюр, що мають допомогти читачеві ближче пізнати невідомий народ і землю. Нерідко конкретне тлумачення набирає самодостатнього характеру, перетворюється на авторську медитацію. Причому цей коментар завжди емоційно забарвлений, в ньому бринить нота особистого відношення художника до зображуваних явищ і фактів.

Досліджуючи альбом «Життя киргизьких степів», Г. Паламарчук звернула увагу на залежність сюжетів Залеського від малюнків Шевченка, що дало їй підставу поділити офорти на три групи: 1. Сюжети, де запозичено деталі або елементи композицій Шевченка; 2. Самостійні малюнки Залеського, виконані під час «подорожі в Мугоджарські гори та походу на Ак-Мечеть»; 3. Офорти за малюнками Шевченка [33].

У своїх листах із заслання до друзів, зокрема А. Венгержиновського, Залеський розповідав про те, що Шевченко вчить його малювати. Згодом видавець «Віленського альбому» Я. Вільчинський пропонує йому виконати гравюри. Однак Залеський не приймає замовлення, натомість літографувати «степові види і малюнки» просить Шевченка. Лише через вісім років у Парижі Залеський видає альбом «Життя киргизьких степів», і вихід цих офортів закономірно пояснюється не лише зрослою увагою суспільства до такого типу видань, а й значним впливом малюнків та естампів Шевченка.

Особливість манери Залеського — прагнення до епічності — перегукується з пейзажами Т. Шевченка періоду заслання. Зрозуміло, що ця близькість творчих манер двох художників зумовлена спільними ідейно-художніми засадами, задумом та об'єктом відображення.

Визнаючи художньо-пізнавальну властивість офортів Залеського як таку, що впливає з характеру і типу суспільної орієнтації, слід підкреслити загальний рівень просвітительської програми, закладеної в такого типу

альбомах, естампах. Головним, звичайно, залишається спосіб організації художником матеріалу в цілість і підпорядкування його, як правило, ідеї народолюбства, людинознавства. Необхідно пам'ятати, що ці ідеї були властиві переломній епосі, для якої спосіб пізнання був нероздільний від пошуків нових естетично-художніх і етичних цінностей. Більше того, поширення цих ідей стає можливим завдяки високому рівню розвитку мистецтва графіки.

Говорячи про Залеського-художника, слід передусім відзначити, що його графічна творчість, концептуально реалістична, мала в своїй основі оригінальне поєднання традицій класицизму і романтизму початку століття. Це видно на прикладі фронтиспісу, де зображено молоду казашку в національному одязі з глеком у руках, пустельний краєвид з двома юртами, кілька постатей: збоку біля входу сидить і п'є чай жінка, з нею грається дитя; ззаду двоє казахів сидять у традиційних позах навпочіпки, поряд — домашня худоба: верблюди, вівці... Функція безкінечної пустелі закріплена мотивом гористого обр'ю. Віньєтка, що обіймає заголовні літератури «Життя киргизьких степів», обрамлена атрибутами, які повідають про побут, культуру, історію народу: списи, сагайдак, шабля, сідло, домбра, гостроверха казахська шапка і т. ін., та замальовкою характерного краєвиду: кущик очерету, надгробки, які своїми орієнтальними формами приваблювали Залеського так само, як і Шевченка, в Ханга-Бабі, Долнапі, Мангишлаку. Вірогідність відтворення образу народу і землі не виключає романтичної інтерпретації, співпереживання й прийняття незвичного світу, яке охоплює аспект милування екзотикою. Образи несуть елементи етнографізму, що прилучають глядача до просторово-часової конкретності. В основну лінію емоцій включається пластичний ритм аксесуарів, підпорядкованих домінанті композиції — образу дівчини.

В альбомі лейттемою виступає світ природи. Художня інтерпретація довколишності відбиває настрої Залеського, якими він ділився у спогадах «Польські засланці в Оренбурзі»: «Біля самого Оренбурга понад річкою трапляються гаї, але далі — аж до Аральського моря, з одного боку, і до Каспійського, з другого,— один лише глухий і голий степ; на відстані тисячі верст... одні рухомі піски, що пересипаються вітром... небесне склепіння, найчастіше сіро-блакитного кольору, таке ж пусте, без жодної хмаринки, як і земля, яку накриває» [34].

Офорти Залеського поділяються на три групи: зображення побуту казахів, які дають про них максимум інформації; пейзажні мотиви, навіяні враженнями від побаченого; екзотичні краєвиди, пов'язані з побутованням легенд.

Тематизм офортів має однорідний характер, де художник дотримується розповідної лінії. Сюжетні зв'язки спокійні, нединамізовані, неметафоричні.

Образно-виражальна ідея циклу зумовлена бажанням художника об'єктивно розповісти про «життя киргизьких степів». Таким чином, інформативна функція стає головною. З нею пов'язані наскрізна лінія сюжетної побудови і відсутність у циклі фабульних кульмінацій. Однак у кожній композиції застосовано принцип виділення найважливішого елемента, як правило, людської постаті чи історичного пам'ятника.

Офорти «Інтер'єр кибитки», «Жінки киргизів», «Озеро Джалангач», «Священне дерево киргизів», «Могила святого киргиза» показують казахів під час відпочинку, в походах, у годину ритуальних відправ. Бесіда чоловіків, жінки, що варять їжу, караван на озері Джалангач — ці сцени об'єктивно зафіксовано спостережливим оком і сприймаються лише сукупно, викликаючи певні враження і відчуття. Автор виходить із засади, що зображуване життя незвичне через свою замкненість, розірваність з цивілізованими реаліями. Але одночасно він, закликаючи глядача до співпереживання, нав'язує йому свої симпатії, дружні почуття, до людей, яких зображує. Як Т. Шевченко у «Живописній Україні», Залеський у своєму альбомі не лише констатує факти, а примушує повірити, що факти ці істинні, особливі, незвичні, виняткові.

У межах просвітительської програми Залеський маніфестує прихильне ставлення до казахського народу, виявляє щирість і повагу до нього. Він малює героїв у типовому для них оточенні — у юртах і серед степів, підкреслює їх статечність, неквапливість, мистецьку обдарованість. Люди, з якими спілкується художник і яких він зображує, ставляться з повагою до всього, що їх оточує, особливий пієтет у них викликають дерева — зелені оази серед пустелі [35].

Головним для художника стає намагання збагнути суть незнаного народу, його велику історію, поезію, пісню, і в самому моменті показу цього затаєна велика людяність митця.

Темою малюнків Залеського стають його безпосередні враження. Свідчення цьому знаходимо і в написах до альбому, і в листах. «Я провів один день у киргиза Узета Кутибарева, — пише Залеський в альбомі. — Це надзвичайно цікава і популярна людина». І тут же зображує гурт киргизів, які сидять довкола багаття і слухають акина, бо, як відомо зі слів Залеського, «киргиз любить музику і при нагоді слухає з увагою; під час мандрів по степу любить співати, музик шанують, бардів степу добре вгощають» [36]. Художник змальовує чоловіків, яким прислуговує молода дівчина, у затіненому інтер'єрі юрти, дотримуючись засад «просвітительської програми». Він правдивий у відтворенні побуту, звичаїв, манер, одягу. Автор однозначний щодо їх деталізації й конкретизації; робиться це з метою пізнавальною, скажімо, повчальною, але без дидактики.

Творчість Залеського виявляє також прямі зв'язки з мистецтвом Шевченка, які ґрунтуються на цитатній спорідненості або тотожності іконографічних мотивів. Питання залежності офортів Залеського від малюнків Шевченка висвітлила у згаданій праці Г. Паламарчук.

Додамо, що парафрази такого типу не лише виявляють зв'язки між різними національними художніми школами, а й виступають як засіб уточнення художнього задуму, поглиблення його пізнання, вводячи художній твір у коло єдиної динамічної системи, спрямованої на розкриття якоїсь дії. Спорідненість графіки Шевченка і Залеського полягає в ідентичному чуттєво-емоційному сприйнятті довколишності. Романтизм конденсує ці ознаки, тобто сюжетні зв'язки, ставлячи внутрішньопсихологічні чинники у залежність від зовнішніх. В офортах Залеського ефект виразності, однак, будується лише на достовірності передачі інформації, розкладу її змісту на ряд зорових планів, які сукупно організують увесь простір, в тому числі зображених у ньому людей. Так, офорт «Долина Апазир» схематично зберігає ті риси документальної достовірності, які знаходимо в інших композиціях. Сюжетно це зводиться до показу отари овець, двох пастухів — на одній лінії сприйняття, зображення самотнього верблюда на пагорбі — другий акцент композиції, і наступний етап її розгортання — кілька юрт з маленькими постатями вдаліні, два верблуди, гористі пасма, що замикають панораму долини за принципом класичної організації простору через домінуючу лінійної перспективи.

Залеський часто малював ті самі об'єкти, що й Шевченко, їх ставлення до зображуваних реалій сповнене гуманістичного духу, віри в перемогу

добра над злом. Мужність Шевченка-художника, громадянина виявилася у тому, що в середині століття, в час нещадного терору Миколи I він піднявся на небачену доти височінь критичного сприйняття й аналізу дійсності, пройняв свою творчість волелюбними соціально-викривальними мотивами. Залеський у серії офортів «Життя киргизьких степів» і не претендував на таку роль, обмежившись конкретною описовістю, об'єктивною інтерпретацією життя пригнобленого народу. Проте в умовах самодержавної деспотії це вже було актом громадянської сміливості й солідарності з пригнобленими народними меншостями.

Однак, стверджуючи факт етнографічної аналогії альбомів Шевченка і Залеського, не варто його абсолютизувати. Так трапилося з офортами Залеського «Мангишлацький сад» і «Ущелина в Мангишлаку», до яких дошукуються відповідних малюнків у Шевченка. В. Яцюк, уважно вивчивши місця, які були об'єктом художньої уваги Шевченка в Ханга-Бабі, дійшов слушного висновку, що назва Шевченкових творів «Мангишлацький сад» умовна, бо не відповідає місцю народження малюнків. Вважаючи, що більшість із них виконувалася саме в Ханга-Бабі, він цитує рядки з листа Т. Шевченка до Бр. Залеського про те, як художник за два роки до звільнення із заслання знову обійшов ті місця, де вони колись спільно із Залеським малювали і ділилися враженнями від пережитого під час експедиції в гори Кара-Тау [37].

Офорт Залеського «Мангишлацький сад», який у тексті названий як сад Олександра, відрізняється від усіх інших просторових пейзажів, оскільки зображення дається тут крупним планом зблизька. Нема найменшого натяку на необжиті простори, відстані, усі елементи композиції — сходи, шовковицю, каміння— художник дає першим планом. Близькість малюнків Залеського і Шевченка — не лише в спільних естетичних засадах, й у прямому запозиченні польським художником конкретної композиції, колористики, характерних для творчої палітри Шевченка. Як і Шевченко, Залеський прагне до світлотіньової передачі пекучого сонця на листьях і гіллі низьких дерев. У цьому плані «Мангишлацький сад» польського художника викликає аналогію з Шевченковим офортом «У Києві», де сонячні зайчики вихоплюють зі смуги затіненої крони яскраву зелень.

Творчі засади Залеського чітко виявляються у пейзажних композиціях, що, як правило, відзначаються аргументованою докладністю. Усі пейзажі

конкретні й одночасно лірично забарвлені. Чітка лінія обрїю диференціює просторові площини землі і неба. Стрічка видноколу то являє собою протяжну горизонталь («Озеро Джалангач»), то переривається вертикалями скель («Чір-Кала»). Співвідношення просторових груп розраховане на протиставлення з рівниною, що тягнеться від переднього краю в глиб композиційного плану, до гористого пейзажу, що розгортається в протилежному напрямі: від обрїю до лінії стику з піщаною рівниною. Горизонталь, яка втілює безмежність, неосяжність пустелі, емоційно сприймається як вияв самотності, безнадії. Натомість вертикаль — фантастичні обриси деформованих часом кам'яних скель — своєю предметною конкретністю вносить відчутні пружні акценти, що розривають монотонність спокою горизонталі. У цих гравюрах образ людини підпорядковано образу природи. Людські постаті майже губляться серед неосяжних величних просторів. Так, в офорті «Крейдяні гори» статика постаті верблюда межує з динамічною спрямованістю гірського пейзажу. Подібні асоціації викликають офорти «Усть-Ур», «Чір-Кала», «Гори Ак-Тау».

Офорти «Іргіз», «Ханга-Баба», «Цвинтар Агаспяр», «Цвинтар Долнапа», «Могила киргизького святого», «Ново-Петровська затока» породжують уявлення про красу самої природи і про ті зміни, які вносить у неї людина. Пейзажі, вирішені як просторово-епічна панорамність, скажімо, офорт «Іргіз», автор будує за допомогою послідовного введення нових об'єктів спостереження: плесо річки, висотний рівень скелі, постать верблюда. В інших випадках об'єктами уваги він робить різноманітні, багаті щодо архітектурної форми надгробки, а також характерні постаті людей чи тварин.

Простору землі Залеський протиставляє площину неба. Своєрідності офортам надає відчуття у композиційних структурах кульмінаційного акценту «теми неба», якій нерідко підпорядковує всі сюжетні лінії, надаючи зображенню романтичної поетичності.

Вивчення офортів Бр. Залеського засвідчує різний художній рівень їх виконання. Більш оригінальними і технічно вправними є пейзажні композиції, де людські постаті виступають як стафаж. Там, де композиції набувають характеру побутового твору, відчутні прорахунки у передачі пропорцій, індивідуальних рис, недостатня підготовка у рисунанні голкою на дошці, а звідси — орієнтація лише на контур, що об'єднує форму.

Застосування світлотіні для організації композиції — улюблений прийом в офортах Шевченка — відіграє особливу роль і у гравюрах Залеського. Про це свідчить, зокрема, фронтиспіс: постать дівчини виділена білою плямою між боковими затінками віньетки. Передній план темний, а далі — ледь помітне штрихування. Однак моделювання форми тримається скоріше на лінійних, а не на живописних засадах. У гравюрах Залеський застосовує спокійні поздовжні лінії, які об'єднує з перехресними. Паралельні штрихи перетинає перпендикулярними, глибше врізаними, а затінені енергійні прямі перериває світлими поздовжніми, наміченими делікатним рухом голки. Інтенсивність травлення виражена стосовно до ступеня значимості паралельних ліній чи схрещених штрихів.

Як послідовник Тараса Шевченка польський художник поставив гравюру в річище зближених стосунків між глядачем і художником, що маніфестувало демократизацію засад графіки. Загалом демократична гравюра відкривала в образотворчості нові перспективи і активізувала мистецькі пошуки. Шевченко відчув суспільну значимість реалістичного мистецтва, яке народжувалося на кращих традиціях минулого, і передбачив зростаючий інтерес суспільства до альбомів гравюр. Його «Живописна Україна» стимулювала розвиток альбомного жанру в творчості художників різних слов'янських народів. Прямим продовженням Шевченкової «Живописної України» став альбом Бр. Залеського «Життя киргизьких степів», в якому він реалізував свої демократичні погляди, з щирою симпатією поставився до зображення життя, побуту і природи казахів. Офорти Бр. Залеського відбили загальну картину розвитку творчості в напрямі реалістичного відображення дійсності. Вони, так само як і інші альбомні гравюри, свідчили про поступове утвердження демократичних тенденцій у графіці, про розвиток мистецтва в річищі реалізму.

1. Не побачили світу заплановані на 1845 р., як це видно з проспекту перших випусків, наступні офорти: «Чигирин», «Суботів», «Батурин», «Покровська Січова церква», «Похорони молодой», «Ой ходив чумак сім рік по Дону», «Перезва», «Жнива», «Іван Підкова у Львові», «Сава Чалий». «Павло Полуботок у Петербурзі», «Семен Палій в Сибіру».

2. Цит. за: *Владич А. В.* «Живописна Україна» Тараса Шевченка. — К., 1963. — С. 7.

3. Там само. — С. 56.
4. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів: У 10 т. — К., 1957. — Т. 6. — С. 34, 28.
5. Там само. — С. 32.
6. *Горленко В. Ф.* До історії видання «Живописної України» Т. Г. Шевченка // Народна творчість та етнографія. — 1974. — № 2. — С. 53.
7. Центральный государственный архив СССР в Ленинграде, ф. 789, оп. 1, ч. 2, д. 367.
8. Album dédiée a son altesse impériale monseigneur le grand — duc Michel contenant seize lithographies, d'après le dessins originaux D'Orlowski exécutes par M-r Dróuillióre, peintre d'histoire.
9. *Прийма Ф. Я.* Шевченко и русская литература XIX века. — М.; Л., 1961. — С. 65.
10. *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 12 т. — М., 1955. — Т. 6. — С. 441.
11. *Горленко В. Ф.* Д. П. Десяфлиз как этнограф // Советская этнография. — 1965. — № 1. — С. 107–116.
12. *Мацапура М. І.* Нововідкриті мистецькі твори Т. Г. Шевченка // Мистецька спадщина Т. Г. Шевченка. — К., 1959. — Вип. 1. — С. 142.
13. *Сарабьянов А. В.* П. А. Федотов и русская художественная культура 40-х годов XIX века. — М., 1973. — С. 112. Автор торкається важливої проблеми співвідношення міського пейзажу і «фізіологічного» міського нарису, характеризуючи І. Щедровського типовим «фізіологістом», що торував стежки для демократичного мистецтва 60-х років.
14. Albume historique et pittoresque de la Tauride. — Paris, 1853.
15. Zbiór najpiękniejszych i najinteresowniejszych okolic Galicji wg rysunków Antoniego Langego, wydane w 1823 r. w litografii Pillera we Lwowie.
16. Album M. B. Stęczyński. — Lwów, 1847; *Opalek M.* Litografia lwowska, 1822–1860. — Wrocław; Kraków, 1958; *Федорук О. К.* Джерела культурних взаємин. — К., 1976. — С. 99–102. Ці альбоми називалися: Galicia w obrazach, czyli galeria litografowanych widoków okolic i najznakomitszych zabytków w Galicji. — Lwów, 1837–1840.
17. 1850 р. вийшла перша серія «TeKa Michała Kuleszi, zibór widoków krajowy, gusowanych z natury», куди увійшло шість естампів. На другу серію, яка мала складатися також із шести гравюр, не вистачило грошей, і видання альбому припинилося.
18. *Шевченко Т. Г.* Повне зібрання творів. — Т. 6. — С. 137.
19. У передмові зазначено, що укладачі альбому прагнуть розширити знання про «Київ — давнє місто і колыску Русі» і що обсяг альбому має складатися з п'яти випусків,

які включатимуть 30 видів з відповідними текстовими поясненнями. Передплату приймали у Києві в книгарні В. Іздіковського: за весь цикл — 10 срібних крб., за окрему серію — 3 крб. сріблом. Однак вийшло тільки два випуски: перший, 1861 р., включав сім літографій: фронтиспіс, герб міста, план Києва з 1240 р., вигляди старого міста, Подолу, Києва з Дніпра, пам'ятник св. Володимира; другий, 1862 р., — вісім композицій: Михайлівський і Видубицький монастирі, Хрещатик, Золоті ворота 1651 р. і на час виконання альбому, пам'ятник св. Ірини, вигляд Лаври з частиною Печерська, Аскольдову могилу.

20. Шевченко Т. Г. Повне зібрання творів. — Т. 5. — С. 20.

21. Горленко В. Ф. До історії видання «Живописної України»... — С. 53.

22. Прийма Ф. Я. Шевченко и русская литература... — С. 125.

23. Горленко В. Ф. До історії видання «Живописної України»... — С. 53.

24. Прийма Ф. Я. Шевченко и русская литература... — С. 124; Судак В. О. Участь Т. Г. Шевченка в ілюструванні російських книжкових видань 40-х рр. XIX ст. // Мистецька спадщина Шевченка. — С. 31–32.

25. Владич А. В. «Живописна Україна» Тараса Шевченка. — С. 6, 27; Лапшина Н. И. С. Шедровський. — М., 1952. — С. 15.

26. Podbereski K. Ukraina malownicza // Tygodnik Petersburski. — 1844. — № 95.

27. Листи до Т. Г. Шевченка, 1840–1861. — К., 1962. — С. 104.

28. Паламарчук Г. П. Творчество Т. Г. Шевченко-художника 1850–1857 гг.: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — К., 1964. — С. 13.

29. Листи до Т. Г. Шевченка. — С. 88.

30. La vie des steppes Kirghizes: Description, récits, contes textes et illustrations à l'éau-forfe par Br. Z. — Paris, 1865. Розмір альбому 31 × 44 см. Видавець — Ж.-Б. Васор. Висловляю щирю дяку завідувачеві Відділу естампів і репродукцій НБУВ І. І. Золотоверховій за сприяння і допомогу в роботі.

31. Паламарчук Г. П. Малюнки Шевченка в альбомі офортів Броніслава Залеського // Збірник праць Дев'ятої наукової Шевченківської конференції. — К., 1961. — С. 187.

32. La vie des steppes Kirghizes. — Р. 1. Самі ілюстрації неоднакового розміру: найбільший фронтиспіс — 27 × 39,2 см. Більшу частину гравюр складають горизонтальні видовжені композиції (від 14,5 × 28 до 15,5 × 28,5 см). Кілька естампів менші (від 12,6 × 25,5 до 13,5 × 26,5 см), дві роботи порівняно невеликого розміру (8,5 × 13,5; і 9 × 19,5 см), одна вертикальна (23 × 17 см).

33. Паламарчук Г. П. Малюнки Шевченка... — С. 189, 191, 192; Паламарчук Г. П. Рисунки Т. Шевченка и альбом офортів Б. Залєгкого // Искусство. — 1961. — № 3. — С. 58.

34. Цит за: *Вервес Г. Д.* Т. Г. Шевченко і Польща. — К., 1964. — С. 42–43.

35. Про таке дерево Залеський цікаво розповідає в листі до Р. Собанської: «Прощу ще прийняти ласкаво начерк з степів тутешніх. Просте те дерево, але на всьому величезному просторі киргизських степів є таких дерев ледве кілька, за двісті, часом і чотириста верст відстані між собою, ростуть самотньо і є предметом шани кочуючих киргизів, бо лише там знаходять тінь під час літньої спеки. Називають їх теж святими деревами, і кожний проїжджий киргиз затримується там з ушануванням і для молитви, після чого шмати одяжі або волосся свого коня завішує на гілках. Тому повно на них подібних пам'яток» (*Przegląd Polski*. — 1881. — № 60, мај). Див. також: *Паламарчук Г. П.* Малюнки Шевченка... — С. 191.

36. *La vie des steppes Kirghizes*. — Р. 14–15.

37. *Яцюк В.* Нове про рисунки Т. Г. Шевченка періоду заслання // *Образотворче мистецтво*. — 1981. — № 2. — С. 22–23.

ДЕКІЛЬКА НОТАТОК ПРО РОЗВИТОК ПОВОЄННОГО МОДЕРНІЗМУ У ПОЛЬЩІ

Прагнення польських художників до радикальної зміни засобів художньої виражальності в мистецтві повоєнного періоду мало характер цілеспрямований і послідовний. Воно визначило специфіку розвитку живопису і спрямувало його образні орієнтири в напрямі пошуків найбільш дієвих з точки зору формального мислення чинників творчості.

В загальномистецькому кліматі повоєнної доби авангардовий рух був найбільш послідовним і цілеспрямованим, незважаючи на спротив офіційної ідеологічної доктрини періоду кінця 40-х — початку 50-х рр. Він охоплював мистецький процес не лише якісними видозмінами, але й кількісно заангажованими в авангардовий рух особистісними мотиваціями. Разом з тим слід пам'ятати, що він виражав одну, важливу форму нефігуративної творчості амбівалентно до творчості, що була націлена на фігуративність. Ці дві форми мистецького волевиявлення були альтернативними в польському живопису перших повоєнних років, розвивалися паралельно, часто в опозиції одна до одної.

Польський повоєнний авангард виріс з нуртів Нового Мистецтва міжвоєнного періоду, що становило невід'ємну частину його розвитку та історію авангардної традиції.

Збагнути сповна етап польського повоєнного авангарду неможливо без усвідомлення еволюції власних національних традицій, започаткованих ще у міжвоєнному періоді прихильниками Нового Мистецтва. Потрібно при цьому враховувати також загальноєвропейський контекст, що спричинював логіку мистецьких взаємин і еволюцію стильових відмін.

Авангард утверджувався в Європі не як аморфне інтернаціональне явище, а як феномен, що формувався в культурі різних країн. Це зумовлювало велику кількість заявок на безкомпромісний вихід у простір Нового Мистецтва і постійну зміну географічних координатів вершинних явищ загального процесу.

Уперше: Федорук О. В колі традицій та авангарду. — К., 1995. — С. 111–139.

Польські мистці одними з перших у колі слов'янських народів вийшли на шлях авангардних пошуків, більше того, нефігуративна образотворчість їхнього пластичного мистецтва невдовзі стає загальноновизнаною. Суттєву сторону творчої діяльності авангардизму характеризує динаміка творчих взаємин.

Авангардні течії, що майже водночас виникають у різних регіональних осередках Польщі, при всіх стильових відмінностях, мали чимало спільного, зокрема, властивим для них стає загалом характерне для національного світовідчуття неоромантичне забарвлення. Саме ця риса — неоромантизм — визначила насамперед спільні силові поля, що були в авангардовому русі Польщі та України у першій третині ХХ ст... Багато важили в цьому поступі такі неординарні постаті як К. Малевич, О. Архипенко, П. Ковжун, М. Семенко та ін. [1]. Проте, на відміну від українського Нового Мистецтва, розвиток якого в умовах тоталітарної системи незабаром був грубо перерваний, польський авангардизм мав в історичній перспективі більше часу і простору і міг надійно забезпечити творчу проекцію своїх досягнень у майбутнє.

Водночас і відміни численних напрямів і течій були різючими. В одних ферментували яскраві спалахи супрематизму, у других — конструктивізм, у третіх — сюрреалізм, у четвертих — постфутуризм і посткубізм.

Перші відомості про авангардне мистецтво польські художники одержували як у самій Польщі, так і за її межами, і не лише на Заході, але й на Сході, в Росії чи в Україні. Винятково дружніми і плідними були контакти багатьох майстрів польського мистецтва з європейськими художниками П. Пікассо, Ф. Леже, Г. Арпом і російськими та українськими Н. Гончаровою, М. Ларіоновим, В. Татліним, О. Архипенком, М. Бойчуком, П. Ковжуном.

Значний розголос на той час мала, зокрема, діяльність мистецького Салону в Одесі, організованого В. Издебським, Д. Бурлюком, В. Кандінським на кшталт паризьких щорічних Салонів. Він ввійшов до історії як «Салон Издебського», об'єднавши лівих художників Європи.

На авангардових виставках в Одесі (Салони 1909, 1910-го рр.) експонувалися О. Екстер, М. Ларіонов, Н. Гончарова, Д. Бурлюк, Г. Кульбін, В. Кандінський, А. Лентулов, В. Татлін, Ж. Брак, Д. Балла, Валлатон, Ван-Донген, Глез, Дерен, Дені, М. Лорансен, А. Матіс, Метценже, А. Маркс, П. Синьяк, А. Руссо та інші. Тобто на зразок паризького «Салон Издебського» об'єднав імпресіоністів, постімпресіоністів, а також передвижників, прихильників «Мира искусства»

і Нового Мистецтва. В каталозі, оформленому В. Кандінським, було видруковано його засадничу статтю «Зміст і форма». Художник відзначав у ній, що форма є «матеріальним висловом абстрактного змісту» [2].

Виставки одеських Салонів мали широкий розголос у пресі (виступи І. Репіна, О. Бенуа та ін.), що було помічено у Варшаві та Кракові.

Слід у цьому контексті згадати і львівську виставку експресіоністів (1913), де під прапором монополії цього стилю виступили О. Кокошка, Б. Кубішта, В. Кандінський та інші. Не випадково італієць Марінетті обрав Львів після Москви і Санкт-Петербурга для пропаганди ідей футуризму.

Польські авангардисти пильно стежили і за досягненнями художників Росії, де мистецькі новації на той час були пронизані духом відкриття. Російські футуристи, конструктивісти відстоювали свої позиції, захоплюючи оригінальністю теоретичних викладів і практичними новаціями. В одному ряду були російські і українські кубофутуристи. Автор капітального дослідження про польський конструктивізм А. Туровський уважно зупиняється на аналізі творчості О. Екстер, зокрема на розвитку у її пластиці «тектонічної динаміки» або «динамічної рівноваги» з 1916 р. та руху кольорів у конструкції, що стає помітним 1921 року [3]. Очевидними, на його думку, були опосередковані зв'язки О. Екстер з представниками польського авангардизму.

Значну роль у розвитку польського малярства відіграло мистецтво російських художників початку 20-х рр. Революційна атмосфера Росії сколихнула «лівий» Захід. Ст. Віткевич, котрий повернувся з маніфестуючого Петрограду, шокує буржуазну публіку композиціями з інтригуючими назвами («Людська біда», «Російський революціонер», «Смерть»), де пропагуються і нове мистецьке мислення, і нові формотворчі засади.

Програми авангардових угруповань відзначалися багатством мистецьких інтерпретацій, зумовлених перевагою національних або емоційних настанов, прагматично визначеними або семантично окресленими цілями. Їх учасники закликали до радикальних пошуків, пропонуючи широкий спектр візуального бачення світу.

У плані трансформації мистецьких гасел надзвичайно динамічними були формісти, які працювали в Кракові (1912–1922). Формісти першими звернулися до пошуків нових художніх форм у малярстві. На першому етапі (до 1919 р.) вони виступали як польські експресіоністи, використовуючи творчі ідеї німецьких експресіоністів з метою творення нового мистецтва. До

складу угруповання входили брати Збігнєв і Анджей Пронашко, Т. Чижевський, А. Хвістек, Я. Гриньковський, Я. Межеєвський, С. Віткевич, Г. Готліб, Т. Неселовський, В. Вонсович, К. Вінклер. У 1917 р. вони згуртовуються на першій виставці. Формісти прагнули до створення «універсального стилю епохи». При цьому теоретик формістів, філософ, математик, художник А. Хвістек (помер 1944 р. у Москві) писав, що це була спроба створення нового стилю на підставі розуміння реалізму [4]. Сам Хвістек неодноразово підкреслював величезний вплив на нього творів Пікаб'я, Архипенка, Пікассо на Осінньому салоні 1912 р.

Організувавши у 1919 р. в Кракові третю виставку, експресіоністи змінили назву свого напрямку і відтоді увійшли до історії польських мистецьких рухів під назвою формістів. Їх домінуюче гасло «малярство повинно завжди повертатися до образу» було викликом до існуючих течій і напрямів польського малярства, насамперед до славетної краківської «Штуки» з Мегоффером та Аксентовичем» (Т. Чижевський).

Ідеї формістів виходили з формул кубізму, футуризму і експресіонізму, хоча наявність таких зв'язків формісти категорично заперечували. Вони стали першими серйозними популяризаторами народного мистецтва. Група видавала журнал «Формісти», де друкувалися Т. Чижевський, Б. Ясинський, В. Маяковський, Г. Аполлінер, П. Елюар та інші.

Мистецька атмосфера Польщі періоду міжвоєнного двадцятиріччя відзначалася активністю творчих пошуків. У малярстві відбувалися зміни, що торкалися питань оновлення форм, виражальної лексики. І все ж художньо-естетичні постулати всередині угруповань формувалися на ґрунті засвоєння й трансформації національних традицій.

Наприкінці 1917 р. з цілеспрямованою програмою кардинального оновлення мистецтва (що формувалося, зокрема, Ст. Пшибишевським) почав виходити журнал «Zdrój».

Серед особливо радикальних угруповань найбільше визнання здобули об'єднання «Бунт» (1918), «Ритм» (1922), «Блок» (1924–1926), «Презенс» (1926), «Артес» (1929–1935), «Краківська група» (1933–1936). Кожне з них мало свою мистецьку мету, ставило перед собою конкретні завдання. Хоча траплялося, що деякі майстри переходили до інших об'єднань.

Один з найвідоміших напрямів «Блок», що виник у 1924 р., висунув ідею колективної раціональної, тобто інтелектуально-аналітичної творчості —

об'єднання художників з метою створення синтетичного малярства, на проти- вагу традиційному, що, на їхню думку, обмежувалося лише натхненням. Представники «Блоку» (його активними учасниками були М. Щука, Т. Жарно- верувна, В. Стшемінський, К. Кобро, Е. Міллер, Г. Стажевський, Г. Берлеві та інші) категорично відмовлялися від сюжетно-оповідного тематизму, захоплюючись геометричними формами, конструктивістськими програмами. Вони закликали до спрощення виражальних засобів, до об'єктивізму форм, що передбачало утилітаризм творів. Деякі учасники, наприклад, Г. Стажевський, К. Криноский залишалися послідовними прихильниками кубізму.

В колі активних учасників «Блоку» залишався яскравий послідовник польського авангардизму Мечислав Щука (1898–1927), який передчасно відійшов, не встигнувши втілити в життя багато творчих задумів. Теоретик конструктивізму, він успішно працював у різних видах мистецької творчості, дошукався активних форм мистецького синтезу, пропагував урбаністичні ідеї. Численні плакати, твори М. Щуки не збереглися, вони втрачені. Сьогодні відомі тільки його експериментальні, теоретико-концептуальні композиції, що унаслідують бачення художником соціальних завдань мистецтва, потребу монументально-пропагандистських форм, необхідність виходу його художньої творчості на вулиці і майдани.

Заснувавши журнал «Блок», М. Щука в своїх статтях відстоював потре- бу актуалізації завдань мистецтва. Перші колажі, фотомонтажі художника його теоретичні погляди були суголосні з ідеями німецьких дадаїстів і ек- спресіоністів Г. Гросса, Д. Хартвільда, О. Дікса. Щука став фундатором поль- ської функціональної графіки. У 20-ті рр. популяризував творчість Маяковського, зокрема у 1927 р. організував відвідини російським поетом Варшави на зворотному шляху його маршруту з Парижа [5].

Творчі дискусії серед учасників «Блоку», суперечливість, а почасти полярність їх поглядів, зокрема на суспільно-громадські функції мистецтва призвели до диференціації об'єднання. З «Блоку», у зв'язку з приходом кількох архітекторів, 1926 р. відгалужується нова група «Презенс». Програма «Презенсу» також виходила з естетичних засад, що відповідали духові індустріально-урбанізованої епохи, включала ідеї супрематизму, геоме- тричної абстракції, а також відстоювала зв'язок мистецтва з архітектурою. Група видавала журнал «Презенс», очолюваний архітектором С. Сиркусом і Г. Стажевським. Синтез пластичних мистецтв, поєднання їх з технічними

винаходами, відстоювання фундаменталізму в архітектурі, — усе це новостворена група ставила в центрі творчих пошуків.

Із радикального крила угруповання «Презенс» 1931-го р. виникла нова група — «Революційні художники» (у польському тлумаченні скорочено «А. Р.»), куди увійшли мистці на чолі з В. Стшемінським і Г. Стажевським.

З оригінальною програмою виступило у Львові об'єднання «Артес» (1929–1935), в якому, поруч з польськими художниками, активну участь брали українські майстри. Об'єднання характеризувало прагнення до інтеграції різних видів пластики — малярства, графіки, архітектури, а на першому етапі і культури. За стилістичними ознаками воно еволюціонувало від кубізму до сюрреалізму. «Артес» очолював Р. Сельський, його учасниками були О. Ган, О. Ример, М. Висоцький, Е. Яниш, М. Сельська, М. Влодарський, П. Ковжун, А. Лель, А. Ласовський, П. Войцеховський та ін. На першій виставці, у січні 1930 р. конкретні вияви новаторських ідей у творах цих художників мали стриманий характер. Однак пізніше члени групи «Артес» все далі відходять від офіційної доктрини «національного стилю» і віддають перевагу європейському авангарду, що в свою чергу викликало зливу в'їдливої критики про «червону», «ліву» чи «збільшовичену» групу. Теоретиком «Ар-тесу» був А. Ліль, який малював нефігуративні композиції. Члени групи, пов'язані творчо з французькими мистецькими центрами, загалом вживали нефігуративну творчість, але інколи апелювали до реальних предметів, змінюючи їх форми, об'єми, намагаючись узгодити абстракцію з веризмом.

У монографії П. Лукашевича, присвяченій розгляду цього спрямування, цитується рецензія з львівської газети «Нові шляхи», де її автор (криптонім — «К-кий») визначає основні завдання групи: «ця спілка вважає, що вибір елементів з метою створення власного стилю і належності цього стилю до будь-якого напрямку сучасного мистецтва, це особиста справа кожного художника так само, як його національність і релігія. Основною засадою, на яку спирається спілка «Артес», є створення добрих і «сучасних картин» та архітектурних проєктів в інтересах чисто малярських і архітектурних» [6]. Отже, угруповання передбачало взаємодію мистецтв, синтез як рушійну силу творчості. Його учасники в стильовому відношенні не були однорідними. Симпатії одних включали зацікавлення проблемами сюрреалізму, інші захоплювалися кубізмом, пуризмом, естетикою Ф. Леже. Велику роль у формуванні деяких членів мали теоретичні постулати, де робилися спроби логічно

обґрунтувати той чи інший напрям, довести його зв'язки з іншими сучасними течіями мистецтва. «Майже усі ми були в Парижі, жили тамтешнім мистецьким життям. Багато з нас вчилося, виставлялося в галереях Монпарнасу. Ідеї Бретона, Масона були тоді популярні так само, як ідеї Леже, Озанфана чи Корбюз'є, Шагала чи Руссо», — згадував багато років пізніше Р. Сельський [7]. Львівська група існувала в атмосфері активного пошуку і здійснення спільних мистецьких настанов. Вона засадничо вплинула на розвиток метафорично-сюрреалістичного мислення повоєнної доби [8].

Перспективними виявилися передбачення «Краківської групи» — товариства, що мало чітке спрямування до інтелектуальної творчості. Воно наближалося до ортодоксальної групи прихильників конструктивізму і геометризму (1933–1936). У практиці П. Пікассо, Ж. Брака, Ф. Леже молоді мистці вбачали наявність ясного і конструктивного начала, породженого процесом науки і потребою забезпечення її розвою. В абстракціонізмі вони вбачали спробу організації картини у логічні форми, тобто такі структури, що мали відповідати науковому розумінню світу. Художній предмет, явище мали отримати в картині нову реальність, свою незалежну екзистенцію. «Герніка» П. Пікассо, що виникла в умовах іспанського спротиву проти фашизму, на думку М. Порембського, є зразком сучасного реалізму, оскільки пов'язана із дійсністю. Радикальним членам «Краківської групи» були близькими гасла комуністичного інтернаціонального руху, з яким мистецтво, за їх судженням, об'єднували спільні цілі. Абстракціонізм у малярстві вказував шлях до реалізму, визначений революційною ідеєю.

Учасниками групи були Й. Стерн, М. Ярема, Г. Віцінський, яких виключили з краківської академії за «ліві» переконання, а також Л. Левицький (згодом відомий український графік), А. Марчинський, С. Кохановський, О. Блондер. «Ми розглядали свою діяльність у контексті з європейським мистецтвом, — згадував Л. Левицький, — і знаходили в такій спільноті сутність свого руху. Багато важили для нас передбачення «Артесу» [9]. Угрупування виходило із засад теоретичних постулатів, що їх розробляли для нього впливові критики, зокрема Г. Вебер, М. Порембський, а також скульптор Г. Віцінський, зв'язаний з традиціями авангарду Лодзі. Тісними були контакти гурту з поетичним авангардизмом [10].

Творчі зацікавлення групи межували між абстрактними композиціями (Г. Віцінський, М. Ярема), конструктивізмом (А. Марчинський), кубізмом

(Й. Стерн), експресіонізмом (О. Блондер, А. Левицький) — одне слово, вони виключали натуралізм і зв'язок з реаліями в ім'я конструкції, форми, кольору.

Динамічності мистецького процесу польського авангардизму міжвоєнної доби (в окресленні М. Порембського «сучасного стилю») [11] сприяли контакти мистців з художниками інших країн, їх поїздки на Захід і в Росію, що давали змогу пізнати зблизька твори авангардового мистецтва. Так, у Росії вчилися В. Стшемінський, К. Кобро, В. Кайрукштіс, К. Гіллер.

Польські художники мріяли про участь у паризьких салонах і частково реалізували свої творчі амбіції. Париж об'єднував усіх майстрів, «вистачало місця у виставочних залах для приїжджих — це Salon des Indépendants, Galerie de la Jeune Peinture, Galerie Jacques Callot, Galerie au Sacre du Printemps. Багато вчилосся в Académie Moderne на вулиці Nôtre Dame des Champs. Ми творили молоде мистецтво, кожен на свій лад і стосовно ставлення до мистецької форми» [12].

Цікавими, як нам здається, виглядають контакти між українськими і польськими мистцями. Так, з харківськими авангардистами на початку століття співпрацював Б. Цибіс, в О. Архипенка у Берліні навчався О. Рафаловський, П. Ковжун, А. Ласовський, А. Левицький, Маргарита і Роман Сельські часткою своєї творчості увійшли до історії польського авангардизму, впливів французького експресіонізму зазнав В. Хмелюк в пору навчання у Парижі. Для багатьох молодих посланців зі Сходу досвід Ф. Леже, П. Пікассо, Ж. Брака мав неабияке значення.

Практика польських авангардистів не розвивалася відрубно, а була втілена в конкретні програми особистих контактів, творчих взаємин і планів. Ці програми реалізували творчий потенціал багатьох мистецьких об'єднань і давали змогу вести діалог на професійному рівні.

Протягом міжвоєнного двадцятиріччя деякі прихильники Нового Мистецтва, що об'єднувалися у неприйнятті традиціоналізму, відверто виявляли «ліві симпатії», були у товариських стосунках з російськими авангардистами перших пореволюційних років. Так, імпульсивними були творчі взаємини з Татліним, Родченком, Ель Лисицьким. Гітлерівська каральна машина усю силу репресивних обертів запустила проти Нового Мистецтва, фізично винищила багато його членів, інших — примусила піти в глибоку самоізоляцію. Фактично після 1944-го року до творчої діяльності повернулися лише окремі художники, зокрема Г. Стажевський, В. Стшемінський, М. Влодарський, Т. Кантор, А. Марчинський, Марія Ярема Й. Стерн та ін. Припинили своє

існування довоєнні мистецькі угруповання, пов'язані з європейськими центрами, що могли б сприяти розвитку малярства на рівні сучасних вимог, забезпечити відповідну контактність із творчими силами Заходу.

Польське малярство перших повоєнних років фактично почало зі скромного погляду назад, шукаючи орієнтири у досягненнях своїх попередників. «Художні напрями в Польщі мають неоригінальний характер, відстають від модерністичних рухів Європи, — писав К. Вика 1945 року. — Усе це було вже після Першої світової війни. Експериментальне сьогодні виглядає цілком традиційно — так само, як двадцять п'ять років тому» [13].

Вже у 20–30-х роках, а пізніше, починаючи з 50-х років, офіційна радянська критика висловлювала негативне ставлення до польського мистецтва міжвоєнного періоду, спостерігаючи у процесах стрімкого життя тільки зростання буржуазно-формалістичних тенденцій. «Більшість польських художників за перші сорок років ХХ ст. не лише втратила національне обличчя і зв'язок з прогресивною національною реалістичною традицією, але і пережили різкий спад майстерності. Мистецтво, відриваючись від народу, від його зацікавлень, думок і спочувань, дрібнішало, потрапляло під вплив космополітичного формалізму, заходило в кут. Шкода, заподіяна польському мистецтву цим впливом була надзвичайно великою» [14].

Радянська офіційна естетика і мистецька критика нанесли непоправну шкоду авангардовим пагінцям у перші повоєнні десятиріччя в усьому регіоні соціалістичного табору, що контролювався по суті кремлівською комуністичною ідеологією. Польський авангардизм не був у цьому відношенні винятком — він розвивався не в сприятливих умовах, а всупереч їм, що диктувалися лінією офіційної доктрини.

Перша третина ХХ ст. у польському мистецтві, націлена на європейські координати пластичної культури, давала шанси для інтеграції мистецьких рухів, що виникли і розвивалися у різних країнах. В цьому історична заслуга польських авангардових пошуків періоду міжвоєнного двадцятиріччя, що були спрямовані до єднання європейських пластичних культур, при збереженні власних специфічних виражальних лексик. Його історична місія полягає ще й в тому, що після війни творчість міжвоєнного періоду стала підґрунтям нових оригінальних теорій та їх практичних реалізацій.

Розгром авангардного мистецтва, спричинений війною, протягом шести повоєнних років примушував польських художників звертатися до традицій

живопису довоєнного періоду, відштовхуватися від накопиченого мистецького досвіду та шукати будь-які варіанти та можливі шляхи, будь-які способи для якісного оновлення живопису. Рецепти передбачалися різні: і орієнтації на традиції товариств «Блок», «Презенс», і на посткубістичну практику французів, на нові течії у європейському мистецтві, про досягнення якого в польському мистецькому середовищі практично нічого не було відомо. На місцевому ґрунті вирощували зерна постімпресіоністичного колоризму. Їм передбачалося дати бій. «Гурт самовиховання» А. Врублевського у Кракові ставив перед собою таку ціль. Актуально стояло питання: «У кого вчитися?», що було замаскованим протестом проти офіційної практики колористів і означало потребу пошуку радикальних форм оновлення системи засобів художньої виразності і збільшення ефективної дії малярства в суспільстві.

Франція, як завжди, залишалася законодавицею моди, і рано ще було списувати Париж на користь Нью-Йорку. З іншого боку, художники багатьох континентів прагнули до інтеграції мистецтва, до обміну художньою інформацією, сповідуючи територіальну розімкнутість культури. Творче життя Європи наповнювалось новими енергійними ритмами, котрі привносили художники з цілком невідомими іменами — це Вазареллі, А. Маньєлі, Сулаж, Хартунг та інші. На обрії яскраво спалахнуло ім'я Д. Поллока, під пензлем якого вихлюпнулось пекуче полум'я ташизму. Сполучені Штати прийняли і поширили в світі запропонований де Коонінгом метод експресивного живопису, що увійшов до світової практики під назвою action painting.

Творчі потенції паризьких художників почали викреслюватися по шляху еволюції мистецтва вже в перші повоєнні роки. Отримали визнання виставки у 1945–1946-х рр. в галереях Кари, Друен, Біїї, де Франс (Ж. Базен, М. Естев, Ш. Лапик, А. Манєсьє, Е. Піньйон, Г. Сенж'є, Ж. Ле Моаль — виставки французів у Кракові). У Парижі багато нових явищ пов'язувалося з народженням емоційної абстракції (в галереї Лідія Комті — Г. Хартунг і Ж. Шнейдер, у галереї Кари — А. Ланскої, Н. де Сталь, П. Суляж, у галереї Друен — О. Вольс, у галереї Мерг — Ж. Атлан).

Відбулися великі виставки М. Ернста, М. Шагала, сюрреалістів. Абстракціоністи об'єдналися в 1945 р. на виставці «Art Concret», а починаючи з 1947 р. на щорічних паризьких Салонах «Réalités Nouvelles». На зміну інтелектуалізованому раціональному живопису прийшла потужна хвиля експресивного напрямку. У Франції завдяки досвідам О. Вольса заявила про себе

мода на мистецтво *informel*, яке підняли на щит представники міжнародного гурту «Кобра» (П. Альошинський, К. Аппель, А. Жорн та інші) [11]. Нові потужні хвилі, що розхитували звичний світ усталеної художньої добропристойності, у Польщі поширилися не одразу через шестирічну ізоляцію країни (1939–1944 рр.). Більшість польських художників не припускали гадки про існування багатьох розмаїтих напрямів у сучасній художній практиці, про наявність величезного потенціалу і масиву нових виражальних засобів у європейському мистецтві. Тільки в середині 1946 р. мистецька інтелігенція Варшави та Кракова мала можливість ближче познайомитися з проблемами французького мистецтва, що було представлено молодими художниками Парижа (А. Пшія, П. Таль-Коа, А. Массон, Е. Пінйон, А. Фужерон, М. Естев та інші.) Тут в експозиції виставки «Сучасний французький живопис та малюнок» зіштовхнулися і геометрична абстракція, і живопис жесту, сюрреалізм. Усе це сприймалося молоддю Польщі хвилююче і не менш ентузіастично, аніж досягнення Я. Цибіса або Е. Ейбіша в середовищі колористів. Виставка французів стала першим кроком на шляху ліквідації ізоляції й сприяла збільшенню зацікавлення світовим мистецтвом, яке запропонувало низку творчих концепцій. Французи експонували фігуративне мистецтво, що мало корінням фовізм та кубізм. Воно «вражало свіжістю агресивних барв і сміливої фактури, а також наголосом на конструктивній геометризації форм» [16]. Репрезентували Францію учасники виставок «Jeunes Peintres de la tradition Francaise» (1946 р.) та «Salon de la Libération» (1944 р.) — в основному генерація художників одного покоління.

Виставка французів стала сильним імпульсом, який мобілізував внутрішні резерви творчої інтелігенції, перш за все Кракова. Для цього тут були об'єктивні причини. Ще в роки окупації в середовищі молодих художників сформувався стійкий гурт однодумців на чолі з Т. Кантором, що організував конспіративний театр, який використовував традиції Б. Брехта та Вс. Мейерхольда. Т. Кантор, прагнучи у своєму театрі до синтезу мистецтв, віддавав, однак, перевагу пластичним засобам виразу, звертаючись при цьому до послуг метафори та художнього символу. У конспіративному театрі були показані спектаклі «Баладина» Ю. Словацького та «Повернення Одиссея» С. Виспянського, що відбулися у приватних помешканнях. Ідея театру відіграла провідну роль в організації товариства «Групи молодих», куди увійшли художники Т. Бжозовський, А. Бунш, З. Гутовська,

М. Макаревич, Є. Маліна, К. Мікульський, Є. Новосельський, Є. Скажинський, Є. Тхужевський, М. Шульц, Б. Швач. Ще 1943 р. вони стали ініціаторами підпільної художньої виставки, що мала місце у приватному помешканні.

До 1945 р. у Кракові співіснувало декілька авангардних об'єднань. До першого входили учасники довоєнної «Краківської групи», з того радикального крила, що було близьке до ідеології комуністів — М. Яремянка, Й. Стерн та ін. Друге об'єднувало представників польської молоді, що входила до Міжнародної організації допомоги революціонерам, серед них Я. Мазярска, Е. Розенштейн та ін. Найдинамічнішим по організації мистецького життя та кількісно репрезентативним був напрям, очолюваний Т. Кантором. Він став відомий як «Група молодих» або «Група молодих пластиків», що згуртував усю авангардну молодь міста [17]. Ідеї французької виставки якраз в цьому об'єднанні були сприйняті з ентузіазмом. На той час гурт Т. Кантора вже випробував свою програму. В середині 1945 р. його члени звернулися до керівників і Спілки художників виділити приміщення для організації виставки. Коли їм відмовили, художники скористалися послугами Спілки письменників, в інтер'єрах якої були розміщені живописні твори та малюнки молодих краківських майстрів, що були виконані протягом 1940–1945 рр.

Наступна виставка краківських художників, що об'єдналися біля Т. Кантора, була організована після знайомства з живописом французів у жовтні 1946 р. у міському Палаці мистецтв. В ній взяли участь представники усіх авангардових об'єднань, включаючи М. Яремянку Й. Стерна, Е. Розенштейн.

Художню концепцію виставки обґрунтував теоретик «Групи молодих пластиків» М. Порембський, який разом з Т. Кантором сформулював основні завдання молодіжного об'єднання, що виключало і з практики натуралізм та постімпресіонізм. «Молоді художники, — писав М. Порембський, — спираються в мистецтві на традиції великих примітивістів ХХ ст., з одного боку від митника Руссо до Шагала і Маковського, з іншого — орієнтуються на досягнення абстрактного мислення — мистецтва, що ангажує думку та уяву, використовують як відкриття кубістів і абстракціоністів у способі організації картини, так і нове мотивування предмету в мистецтві надреалістів» [18].

Ця виставка по суті була еkleктичною або, як вважали деякі рецензенти, простою імітацією формальних засад французького живопису. Сьогодні

актуальні для того часу судження критиків поступилися місцем розумінню важливості творчого акту, що відбувся, в сенсі еволюції цілої генерації, а також стосовно творчого зростання окремих художніх особистостей [19]. Звичайно, не всі полотна цієї виставки стали набутком польської культури. Це була вдала інтелектуальна заявка, спроба сколихнути краківське середовище, зрушити з мертвої точки естетичну свідомість суспільства. Властиво, імпульси геометричної абстракції та сюрреалізму, що виявилися на виставці у Палаці мистецтв, генерували творчу енергію польського авангардного живопису у наступні десятиріччя. Виставка стала стартовою лінією, з якої почали «творчий біг» найбільш обдаровані особистості.

Найяскравіші, найпереконливіші варіанти авангардного живопису в Кракові надійно позначили вихідну позицію генези польського післявоєнного авангардизму. До таких полотен в першу чергу належать композиції Т. Кантора «Прасувальниця», «Прачка», «Голуб'ятня», котрі слід оцінювати в аспекті проблем, що хвилювали художника, та перспектив, що перед ним відкрилися. Немає сумніву, що ці твори були зорієнтовані на формальні пошуки П. Пікассо, Ф. Леже або Е. Пінйона. Композиції картин Кантора лапідарно спрощені. У цьому пориванні до крайнього аскетизму, котрий найповніше виражає скупі геометричні форми, проглядається вплив пуризму. Художник відмовляє собі в будь-якому — найменшому — вияві сугестії. Він скупий на емоції, тому його образи нагадують раціональні кубістичні конструкції П. Пікассо, Ж. Брака. Фігури, предмети окреслюються тяжкими контурами — то вони нерухомо застигли, то пружно повторюються у динамічному ритмі, — що фіксують певні просторові площини.

Площини взаємозумовлені плинністю декоративного кольору та структурою композиції. У «Прасувальниця» кольорові співставлення більш жорсткі, але локальні площини відкритіші одна стосовно одної, та більш розслаблені, без надмірного тиску контурів. У «Прачці» вони з'єднані в один композиційний вузол завдяки чітким контурам з цілісним простором. Сферичні, еліпсоподібні, конусоїдні, прямокутні, трапецевидні, трикутні — усі ці площини існують залежно одна від одної, утворюючи разом, у з'єднаннях та відношеннях, замкнений цілісний простір, домінантою якого стає фігура жінки — гранично узагальнений, доведений до геометризації образ людини, конкретизований предметами і аксесуарами фону. Ще збережено засади фігуративного живопису, ще не втрачені зв'язки з натурою, проте

крок до переходу за її межі в цій роботі вже відбувся. Кантор впевнено торував шлях назустріч своїй долі.

Поруч з полотнами Т. Кантора, на виставці були картини Т. Бжозовського «Вагон», «Христос», К. Мікульського «Продавець риб», «Сімейна трагедія», Є. Новосельського «Порт», котрі, разом з творами М. Яреми, Б. Швача, Е. Розенштейн, Я. Мазярської, М. Порембський позитивно оцінював, вбачаючи в єдності формальної дисципліни, тобто у досягнутому професіоналізмі даних полотен спільність малярської школи. Різною мірою художники виявляли «чисту пластичну уяву» (М. Порембський). Деякі (Кантор, Бжозовський, Мікульський, Новосельський) відтворюють реальні моменти, явища, факти. Людська фігура, предмет, пейзаж тут виразно прочитуються. Інші художники безпредметні композиції наповнювали ірреальним світом, духом особистих вражень, глибоких відчуттів.

Слід пам'ятати, що в силу певних умов у мистецьких вузах Польщі, можливо, за винятком інституту в Лодзі, принципи «Групи молодих пластиків», що їх вона виносила на суд історії, не знаходили відповіді та й загалом не викликали симпатій. У кращому випадку на художників дивилися, як на епігонів, що використовували формальні досягнення французького живопису. Не вірили в їх майбутнє, не прогнозували контактність їх мистецтва з глядачем. Тому не через сприятливі умови, а, навпаки, всупереч художній ситуації, що склалася, гурт краківських художників декларував єдність поглядів на цілі та завдання мистецтва, котрі теоретики розуміли як єдність живописної школи, «вияв нової фази розвитку на шляху до художнього вираження сучасності» [20].

Виставка відбулася. Зали Палацу мистецтв було надано прихильникам іншої віри. Це не було виявом толерантності, але й не означало, що до авангардистів будуть офіційно застосовуватись якісь санкції обмеження (хоча попереду на них іще чекали нові випробування у формі звинувачень у формалізмі). Гурт Кантора розумів: потрібно інтегруватися і збирати сили для наступної виставки [21]. Колористи відчували і розуміли також, що збільшення авторитету «Групи молодих» ослабить позиції постімпресіонізму. І ті, й інші шикувалися до майбутніх битв під гаслами визначення засад професійної творчості. Йшлося про підвищення вимог до вартості картини. «Сходження було нелегким. Серед відкритих галявин раптом наростали перепони. Але ми не зупинялися, а йшли далі, — майже через тридцять років

згадував Є. Новосельський у краківській майстерні, де висіли його твори кінця 40-х років. — Я тоді захоплювався візантійською мозаїкою, українською іконою. Вони мене полонили, пам'ятаю. До цих пір хвилюють чари цього мистецтва. У ньому я вбачаю почуття духу, що струмує зсереди. Я прямую звідти до ідеального спокою» [22].

Творча еліта — письменники, режисери театру і кіно, композитори, що співчували новому руху, — поривалася до консолідації художніх сил. Завдання здавалося настільки важливим та актуальним, що перспектива його вирішення передбачала об'єднання мистецьких сил країни та спрямування їх у річище інтенсивної виставочної діяльності. Публіку необхідно привчати до сприйняття нових ідей. Для цього можливий один шлях — широка пропаганда незвичних форм мистецтва, котрі багато професіоналів відкидали і взагалі не сприймали. Така ситуація склалася на період підготовки Першого Загальнопольського весняного Салону. Він відкрився у Варшаві всередині 1946 р. в залах Національного музею, одразу після закриття французької виставки. В експозиції були представлені художники Кракова, Лодзі, Варшави. А через півроку у Кракові, у січні—лютому 1947 р. відбулася виставка творів на Другому Загальнопольському зимовому Салоні, де поряд з «академіками», тобто колористами, експонувалися представники авангардових спрямувань у живопису. Їх було більше у порівнянні з попередньою виставкою, хоча кількість експонатів зросла не за рахунок кількості молодих художників (взагалі не взяли участі Т. Бжозовський, К. Мікульський, Є. Новосельський, Я. Скажинський). Вони програвали у порівнянні з чуттєво барвистими роботами колористів («експериментів та експериментаторів серед молодших художників чимало. Менше досягнень, бракує також остаточних результатів. В той час не втихає праця над формуванням вражень, жива праця, наповнена бентегою та ферментами неспокою, її наслідки будуть очевидними в майбутньому» [23], — так об'єктивно реагувала критика).

У польському мистецькому середовищі вимоги до формальних малярських критеріїв, до професійних навиків і організації мистецького простору зростали. Але не вистачало досвіду для їх широкої реалізації. Живопис уяви інколи привносився через зовнішні чинники або на хвилі ентузіазму без достатньої професійної підготовки. Формотворча діяльність деяких мистців зводилася до балансування між Сціллою бажань і Харибдою можливостей. Пластичне обличчя європейського живопису протягом останнього 50-річчя

сформувалося остаточно і мало солідний презентативний фасад. «Це було заслугою художників, котрі увійшли до великого циклу розвитку європейського мистецтва немовби з периферійних майданчиків, — аналізував ситуацію вдумливим поглядом М. Порембський, узагальнюючи сучасну практику. — Не підпадаючи під вплив правил, вони зуміли зберегти власне автентичне обличчя. Руссо де Дуаньє, Ван Гог, Матісс, Пікассо, Леже, Клее, Утрільйо, Маковський, Шагал, Модільяні своєю творчістю відродили давню образотворчу функцію мистецтва» [24]. Авторитети потрібні не тільки для звершення нового. Їх творчий подвиг — яскравий приклад стійкості духу — повчальний. Польських художників перших повоєнних років визнані авторитети захопили культурою уяви і глибиною обсервації, оцінкою дійсності і аналізом художніх явищ.

Зимовий Салон переконав громадськість, що не є можливим зібрати під один дах полярні мистецькі явища. Суть полягала не в тому, що «різностильова суміш» утворювала штучні перепони для сприйняття живопису, але сама концепція виставки, що виходила з ідеї відкриття параду талантів, не виправдалася, як зазначали критики через недостатню кількість експозиційної площі (220 імен та 248 картин). Причина полягала в іншому. В художньому середовищі ферментували погляди про необхідність радикальних пошуків в образотворчому мистецтві. Поза межами і законами «академічної спекуляції», сучасний живопис, що вимагає максимуму уяви, «мужності концепції» (М. Порембський), мав свою історичну перспективу, свою власну долю. Це докорінно вирізняло його серед інших течій.

Від виставки до виставки польські авангардисти накопичували затаєну в глибинах їх творчості енергію. 1948 р. краківська «Група молодих пластиків» створює «Клуб художників», що має на меті організацію загальнопольської виставки «Сучасне мистецтво» — своєрідного підсумку досягнень авангардистів за декілька років. «Ідею краківських майстрів підтримав гурт варшавського клубу. «Молоді художники та вчені, — згадував М. Порембський. — На реалізацію концепції пішло декілька місяців. Йшлося про демонстрацію нових напрямів у живопису. Ми вирішили організувати виставку у Кракові, в будинку Палацу мистецтв, щоб підкреслити важливість самого факту. Він став, як з'ясувалося пізніше, справжньою подією в культурному житті країни. Ми заздалегідь знали, що офіційного визнання вона не матиме; 3 президентських вікон Берута повіяли північні вітри, що

загальмували багато починань. Відчувалося, що в культурній політиці настають інші часи. Ми поспішали, намагаючись не спізнитися...» [25]

Участь краківських та варшавських художників стала вирішальним фактором реалізації програмних завдань виставки. Спільність обрив сучасного мистецтва, науки та техніки бачилася усіма експонентами як одне з основоположних явищ сучасної цивілізації.

Польські авангардисти не були байдужі до того, як оцінюють у суспільстві їх творчість. Громадські цілі та функції мистецтва вони ставили понад усе. Ось чому, на їхню думку, нова дійсність вимагала нових художніх форм, які можуть задовольнити бажану віру. Пікассо для багатьох початківців був кумиром. Його «Герніка» породила любов та ненависть, монументальна композиція кликала до помсти та до революційної боротьби з варварством. За значенням для багатьох вона була чимось на кшталт «Сикстинської мадонни» для художників ХІХ ст.

«Виставка сучасних» — як тоді популярно називали — стала подією сезону, публічною сенсацією. Вона нагадувала людям старшої генерації, що в тому самому будинку наприкінці першої світової війни була організована експозиція «Польських експресіоністів», що увійшли до історії з пізнішою назвою формістів, — згадував Я. Богуцький, провідний мистецтвознавець та учасник багатьох культурних заходів вкінці 40-х років. Перша з цих подій виявилася початком важкого шляху у розвитку польського авангарду. Друга мала відродити його дух і обмілілу екзистенцію... і в наступні десятиріччя перетворитися у головну силу, яка стимулюватиме динамічний поступ нашого мистецтва. В грудні 1948 р. ця сила виявилася, однак, ще досить віддаленою перспективою майбутнього [26].

Виставка викликала широку дискусію в залах Палацу мистецтв і в пресі. Вона стала справжньою ареною, де зішлись протилежні погляди, смаки, уподобання, а головне — визначилися позиції у розумінні функцій мистецтва і міри свободи самовираження [27].

Основу експозиції в фойє холу і в останньому залі, що мав назву лабораторія, обрамляли колажні монтажні, де на абстрактні просторові форми Т. Кантора накладалися фотограми З. Длубака — ілюстрації до поеми П. Неруди «Сонце Магеллана». Це були структурно-творчі комбінації, що «регламентували» межі простору та часу, фіксуючи у випадкових формах сутність природи. Вони являли собою зображення матеріальних явищ при-

роди, що мали інформувати про багатство і розмаїття форм матерії. Фотографії блискавки, годинникового механізму, зоряного неба, рентгеновського відбитку грудної клітки — ці та інші зображення, поза даною формою існування, втрачали своє значення, а головне, можливість бути стимулятором інтелектуального акту. Таким способом здійснювалися аналогії між світом мистця і світом вченого — дослідника або техника-практика. Художник творить особливу реальність, що є не менш правдивою, аніж сама дійсність. Рентгеновський негатив тотожний фотографії людини в сімейному альбомі.

Художники безпосередньо на місці коментували свої твори, аналізували експозицію загалом та висловлювали свої міркування про шляхи розвитку сучасного образотворчого мистецтва. В урочистий день відкриття виставки були зачитані дві доповіді — М. Порембського та З. Длубака, в яких давалася оцінка повсякденної практики, був зроблений фаховий коментар і прогнозувалися її перспективи; перший торкнувся проблеми генези та розвитку польського авангардизму, другий зробив наголос на розкладі ідеологічних сил. Визначаючи критерії сучасної творчості, розкрив лабораторію мистецького експерименту.

В сучасних умовах, на думку М. Порембського, намітилися обрії подальшого шляху в галузі конструктивних дослідів (абстракції) або у напрямі метафорично-символічного живопису уяви (сюрреалізму). «Розрахунок з сюрреалізмом як напрямом може статися лише на його власному терені, — твердив доповідач, пам'ятаючи про суспільно-культурні ідеї, що визрівали в країні. — Йдеться про те, що свобода уяви повинна стати дієвою, ефективною. Багаторічна дисципліна конструктивізму і абстракції, через які пройшло у Польщі образотворче новаторство, робить наших мистців готовими до цього. Два крила новітнього мистецтва у міжвоєнний період — крило абстрактного аскетизму і крило експериментальної свободи уяви — мали в цей спосіб добрі умови, аби знову зустрітися і вести інтенсивний пошук нових образотворчих формул» [28].

Таким чином Порембський доводив зв'язок між «Групою молодих пластиків» та міжвоєнним авангардом, не без підстав пов'язуючи перші елементи сюрреалізму у практиці формістів і особливо в групі «Артес» з дебютними виступами краківських ровесників після фашистської окупації. Йшлося про ствердження лінії авангардового поступу, про доказ причинних закономірностей розвитку і його зв'язку з традиціями польської культури. Отже,

в перший післявоєнний період поступово утверджуються два напрями: геометрична абстракція («Я конструюю, komponую») та абстракція дії, жесту, ташизм («Я дію»).

З. Длубак існування авангарду пов'язував з епохою соціалізму. Подальша еволюція мистецтва означала, на його думку, розвиток авангарду, покликаного служити новим суспільним, соціалістичним ідеалам.

У доповіді прозвучала критика формалізму і вперше було виголошено положення про соціалістичний реалізм як метод соціалістичного мистецтва.

Уважний аналіз преси того часу показує, що пильна увага офіційних кіл до сфери мистецтва передбачала одну мету — регламентацію його суспільних завдань. На з'їздах та конференціях творчої інтелігенції у Неборові, Катовіцах, Познані, що відбулися 1949 р., виникали питання про підвищення ролі соціалістичного мистецтва, про необхідність боротьби з формалізмом, про конфронтацію з буржуазним мистецтвом і т. п. Звучали застережні сентенції, що по лінії мистецтва проходить лінія барикад і кожний має зробити правильний вибір. Думки З. Длубака, висловлені на відкритті виставки, сприймалися, як відлуння прийдешніх змін у суспільстві та культурі. Вони були сповнені наступальної впевненості та маршової інтонаційності, що в гинучому капіталістичному світі ідеалістичний світогляд скочує мистця у фазу безплідності та формалізму.

Через багато років З. Длубак, пояснюючи власну позицію в організації першої всепольської виставки авангардистів, згадував: «Головне, що сприймалося усіма нами як очевидне та спільне, — це спроба обґрунтувати існування нового мистецтва в контексті громадських, технічних та наукових змін сучасного світу. Авангардове мистецтво треба було розуміти як елемент розвитку усєї цивілізації. Ми аргументували, що коли соціалізм апелює до прогресу, то повинен орієнтуватися на сучасне мистецтво. В цьому ключі була задумана структура виставки... У цьому полягала стратегія, розрахована на можливість узгодження сучасного мистецтва з політикою і переконаннями влади. Ясна річ — це виглядало дуже наївно... Директиви, пов'язані з питаннями розвитку мистецтва, йшли зверху від політичної влади, через Спілку художників СРСР. Їх реалізовував польський партійний апарат. ... Пам'ятаю, що були великі труднощі з розміщенням експонатів на відкритті виставки, пролонгація її дії була скорочена. Надрукований каталог було порізано. Вціліло лише декілька екземплярів» [29].

Виставка «Сучасне мистецтво» виконала свою місію, об'єднавши самовідданих прихильників і промоторів польського авангарду, що являв собою два однорідних стилістичних крила: конструктивну абстракцію (Т. Кантор, Є. Новосельський, Я. Мазярська, Г. Стажевський) та метафорично-органічний живопис з варіантами сюрреалістичних захоплень (Й. Стерн, Т. Бжозовський, К. Мікульський, М. Ярема, А. Леніца).

Перше крило вважало геометричне спрощення, конструктивні модуляції образом дійсності. Виявом художнього у картині, на думку прихильників цього крила, були пуристичні конструкції, що дисциплінують логіку раціоналізму.

Стилетворні амбіції другого — генетично виходили з архетипів художнього гурту «Der Blau Reiter», можливих впливів П. Клеє, М. Ернста, Х. Міро, С. Далі та післявоєнних творців емоційного живопису в Парижі, що виражався особливою мовою фарб та ліній.

Польські художники стимульовані в своїй творчості потужними інстинктами уяви, впевнено крокували, скорочуючи дистанцію між національною периферією та європейськими мистецькими центрами.

Геометрична абстракція і сюрреалізм утворювали силове поле, що притягувало увагу, але викликало також кардинально протилежні — позитивні, критичні — судження. Частина публіки рішуче відмовлялася сприймати подібне мистецтво. Минуло декілька десятиріч, і більшість художників, що виставлялися в Палаці мистецтв, стали визнаними авторитетами. Їх твори сьогодні прикрашають кращі музеї Польщі.

Твори молодих авангардистів залишили помітний слід у мистецтві Польщі. Досить пригадати наповнені рухом уяви картини М. Яреми, простором яких були нездійснені мрії, солодкі марева, казкові сни, породжені гармонійним звучанням фарб. Або чаклуючі композиції Й. Стерна. Наче зі сновидінь далекого царства наївності прилетіли «Затоплені міста», «Височінь неба над горами» двадцятирічного А. Врублевського. Та поруч з ним ліричний, тендітний, майже інтимний світ, у котрому барви до краю індивідуальні — це картина К. Мікульського «Вечорами чути свист потягів» — віддалена екстраполяція ідей Х. Міро. Більш насичений з палаючими колами, сонцями, голівками що мерехтять, жіночою оголеною постаттю, — і радісний, хвилюючий душу одночасно світ сюрреалістичної фантазії видно у картині М. Богуша «Містер Броун вітає Палестину, що бореться». Проблем простору та руху

торкається Т. Кантор у «Статисті, що летить». У Т. Бжозовського, Я. Мазярської істина людських емоцій стає суттю образності...

Художники винесли з жахів війни уроки хвилювань, настроїв, драм. Дійсність зроджувала візуальні рефлексії, де прочитувалися нотки суму або радості, а інтелектуальна гра захоплювала і зносила у царство Духу та Волі, де хлюпотіли зорі та споглядали здивовані риби, де казкові краснолюдки-гномики перетворювалися у живі добрі істоти.

Інтеграція художньої думки сприяла нарощуванню творчих потужностей польського авангарду, зокрема розвитку індивідуального начала. «Виставка сучасних» жилава сміливі новації. Вона стала силою, що приваблювала увагу творчої, ініціативної молоді (дебютантами виставки стали відомі у майбутньому живописці Я. Тарасін, Є. Тхужевський, А. Врублевський та інші).

Краківське творче середовище відіграло велику роль у подальшому розвитку польського авангарду. Тут закладалися основні принципи, завдяки яким, долаючи труднощі, що траплялися на його шляху, він вийшов на конкурентний рівень з європейським мистецтвом. У ті перші після визволення роки в Кракові здійснювався щасливий симбіоз теорії та практики, штучно перерваний у 1949 році.

У складних історичних умовах формувалися засади творчості, не регламентованої ідеологічними вказівками та настановами, відбулася ще одна подія перших повоєнних років, що схвилювала уяву художників і перетворилася у своєрідну демонстрацію сил країни. Нею стало відкриття у Вроцлаві в липні 1948 р. виставки «Повернені землі».

Плануючи репрезентативну експозицію, яка б мала не лише естетичний характер, — її організатори виходили з соціально-психологічних установок як цілої системи політико-виховних орієнтацій, що мають своєю метою воскресіння історичної пам'яті народу та проєкцію сучасних концепцій на майбутнє, — у Вроцлаві так само, як у Кракові, закладали підґрунтя для нового мистецького середовища. Завдання виставки охоплювали комплекс синтетичних заходів, що використовували ряд мистецьких дисциплін, які повинні були спрямовувати настрої суспільства в річище актуальних народногосподарських завдань країни. Виставка в першу чергу мала політичні цілі. «Ця найбільша після національної виставки в Познані (1929) експозиційна імпреза століття була видатним мистецьким досягненням, синтезом архітектури і пластики», — так визначає її значення польський історик мис-

тецтва А. Ольшевський [30]. Виставка розміщувалася на території колишньої німецької експозиції 1913 р. Довкола центрального павільйону було розміщено десятки павільйонів, що відтворювали проблематику господарського та культурного життя повернутих земель.

Територія виставки була поділена на сектори, відповідно до господарсько-культурних регіонів. Тут гармонійно використовувалися усі види мистецтв, поєднані в єдину конструктивну систему, що забезпечувала максимальну інформацію по проблемах «Перемога», «Народ», «Єдність Сілезії», «Море» і т. п.

До виставки була сконцентрована увага мистецької громадськості країни. Вона стала серйозним кроком на шляху взаємодії мистецтв і авангардного синтезу, що мобілізував творчі ресурси. Але консолідації сил стати не судилося. На обрії хмарилося. Усі жили передчуттям змін — не до кращого, а до гіршого. Газети закликали інтелігенцію до політичного та духовного очищення, котре впроваджувалося з фанатичною екзальтацією зроджених несподівано гасел та закликів перевести образотворче мистецтво у проблемно-тематичні установки. Життя зробило закрут на 180 градусів. Багато хто до такого крутого та радикального «оновлення» виявився не готовим. Народжувався феномен «мистецтва майстерень» — не для виставок, а для близького кола однодумців, друзів, — котре не можна було показувати, тому що в суспільстві воно вважалося антигуманним, ганебним, шкідливим, таким що потурало підступним засадам буржуазної естетики та ідеології.

Щось подібне повторилося в Польщі через сорок років, в часи, коли Ян Рільке намалював картину «Музи плачуть перед Міністерством культури і мистецтва», а в приватних помешканнях організовувалися «чемоданні» виставки. Формати картин були відповідні до розміру чемодану. Ці формати використовували найславетніші художники [31]. «Чемоданні» виставки, андерграунд, скажімо, в Україні — усе це світлі паростки часів тоталітаризму.

Сигнали до такого «радикального» повороту і активних дій надходили з внутрішнього і зовнішнього середовища — цехового, фахового, мистецького. У кампанії, що розгорнулася, почалася гонитва за «відьмами формалізму». Такою незвичною для багатьох виявилася «весна» соціалістичного засіву 1949 р. Згідно з її постулатами буржуазне мистецтво вбивало справді людяне, гуманне, істинне, штовхало до взаємної ненависті, розбрату, воєнної істерії. До войовничої класової непримиренності закликав провідний орган Спілки

художників СРСР журнал «Искусство» [32]. Суто мистецькі проблеми заступали фарс ідеологічних звинувачень і трагедія політичних переслідувань.

Заявка краківських авангардистів була сміливою, новаторською. В ній бракувало, як зазначав Порембський 1947 р., остаточних рішень, зате було достатньо запалу і енергії, щоб сколихнути мистецьку атмосферу повоєнної Польщі. Спочатку, в ці роки, це ще не усвідомлювали (результати праці будуть «очевидними в майбутньому» — Порембський), хоча передбачали поступ. Такою сильною була переконаність, що на місці спалювали калинові мости. Між фігуративним і нефігуративним малярством виникла прірва.

Краківські авангардисти стверджували, що сучасній людині потрібне інше мистецтво — мистецтво з винятково багатого уявою. Вони твердо стояли на цій точці зору і в цьому була їх сила. Водночас слід враховувати момент їх творчої мобільності, що об'єднувала, згуртовувала наявні сили.

Краківський авангард був готовий до рішучого повороту. Виставка в Кракові виявила готовність переходу до нової якості. Це був пролог ситуації, щоб у недалекому майбутньому стати загальнопольським явищем — хвилювати і бентежити, з одного боку, і викликати протест — з іншого.

Важливим центром розвитку авангардизму в перші повоєнні роки стала відроджена з попелу Варшава. Авангардний рух тут також очолила молодь. 1947 р. в столиці при Будинку Війська Польського організовується «Клуб молодих художників і вчених». Ініціаторами цього заходу стали М. Богуш, — тоді ще студент академії мистецтв, театральний критик С. Треугут, архітектор С. Рурський, математик Г. Мольський і один з керівників цього Будинку З. Длубак, який в майбутньому став відомим польським авангардистом. При клубі було організовано кілька секцій: образотворчу (керував М. Богуш, входили М. Влодарський, Г. Стажевський, Марія-Ева-Лункевич, З. Длубак, В. Стшемінський, П. Швач, С. Фіялковський, С. Кригер, А. Ожеховський та ін.), літературну (Т. Боровський, Р. Братний, О. Марчак-Оборський), театральну (С. та Б. Гурські, С. Треугут, Б. Борман), наукову (Р. Мольський, Є. Куявський) [33]. При театральній секції функціонував експериментальний театр на чолі з Ю. Тувімом.

Образотворча секція організувала ряд виставок, що отримали визнання мистецької громадськості: малюнків М. Влодарського, А. Марчинського, В. Стшемінського (із серії «Дешево, як бруд», «Депортовані», «Руїни»), живопису А. Леніці. Було організовано також експозицію наївних худож-

ників, де дебютував Т. Оцелка. Успіх мала виставка «Сучасна польська фотографія», що демонструвала авангардові пошуки у цій галузі творчості.

Європейські розгалуження авангардизму розумілися варшавянами в контексті власних творчих намірів, спроб входження в тогочасну практику з своїми ідеями та пропозиціями і як вихідна позиція пошуків мистецького еквіваленту повоєнної реальності. Але в цих намірах і пропозиціях було також немало еkleктичних рішень. Сюди слід віднести захоплення сюрреалізмом, в першу чергу під впливом чеських сюрреалістів, які 1947 р. у співпраці з французькими мистцями організували в Празі велику міжнародну виставку сюрреалізму. З. Длубак розумів ці захоплення по-своєму, щиро вітаючи найменші ініціативи в цьому напрямі: «Перш за все відродилися ідеї сюрреалізму, відродилися оригінальним чином. Це було наслідком переживань трагізму війни, але ні в якому разі не було сліпим наслідуванням сюрреалістичної програми Заходу. Ми дивилися на сюрреалізм як на спосіб комунікації переживань, передачі найпростіших людських емоцій» [34]. Через це однією з перших виставок Клубу, вважав З. Длубак, стала експозиція малюнків М. Влодарського періоду львівського «Артесу». Одним з доказів правоти Длубака стало зацікавлення творчістю О. Кшивоблоцького (1901–1980), празьких сюрреалістів, В. Стшемінського, Альфреда і Яна Леніц.

Секція образотворчого мистецтва сприяла об'єднанню творчого потенціалу усієї країни. З цієї метою була здійснена вдала спроба показати наявні сили авангарду, усю різноманітність його спрямувань на виставці «Молоде мистецтво». На заклик варшавських художників активно відгукнулися їх краківські колеги. В тяжких умовах дефіциту експозиційних площ виставки були організовані у Варшаві (1948), потім у Кракові (1949). Таким чином, молоді художники двох міст виступали єдиним фронтом під гаслом пошуку нових форм творчості.

На варшавській, так само, як до того в Кракові, були представлені полярні напрями авангарду: ті, що базувалися на ірраціональному світовідчутті, і ті, що віддавали перевагу засадам раціонального мистецького мислення. Однак не слід категорично акцентувати лише ці дві стильово відмінні течії. Між означеними напрямками намічалось чимало проміжних ланок, відгалужень, що не вписувалися в жодне з них. Доказом цьому став, приміром, оригінальний живопис художника Єжи Новосельського, що явив одночасно візантійський варіант мадонн у стилі Модільяні і тип портрету-ікони, а також приклад статично-метафоричного краєвиду.

Засідання Клубу були насичені атмосферою творчих дискусій про шляхи нового мистецтва, його зв'язок з архітектурою і дизайном, декоративно-ужитковими формами, музикою, поезією. В. Стшемінський читав тут уривки свого рукопису «Теорія бачення», який вдалося видати тільки після смерті автора. Клуб був ініціатором розмаїтих творчих почи-нань, пов'язаних з пропагандою мистецького синтезу, який відстоював В. Стшемінський. Його керівництво налагоджувало нові творчі контакти, прагнучи до реалізації творчих планів, зокрема виставочної роботи.

У травні 1949 р. відбулися дві виставки — сценографічних проєктів М. Богуша і живопису В. Фангора. Їх мав змогу оглянути Я. Богуцький, скупю інформуючи про твори останнього: «Це були полотна, що вражали яскравою барвистістю і грубою примітивізацією форм». Увагу критика привернули портрети, як писав він, «видатних діячів епохи (Ленін, Ейнштейн), де портретний монументалізм, що йшов, можливо, від впливів часів навчання у Коварського, поєднувався з експресивною формою творів Пікассо» [35].

Авангардовий рух протягом 1944–1949 рр. відрізнявся у різних містах специфічними особливостями. У Кракові і особливо в Лодзі він тяжів до вітчизняних традицій, що вирізняло його у загальному мистецькому річизці цього періоду. У Варшаві, скажімо, тільки 1947 р. нова молодша генерація, шукаючи власні орієнтири, пориває з еkleктикою й компіляцією, пропонує своє розуміння форми і засобів її відтворення.

Подібна ситуація склалася у Познані, де інтелектуальні сили робили активні спроби створення нефігуративних форм творчості. Існуючі тенденції до комплексного розгортання їх пропаганди визначилися в експозиції третього загальнопольського познанського Салону (червень 1947), де взяли участь понад 260 художників, що представляли майже увесь мистецький, в тому числі авангардний, потенціал країни. Повторювалися імена, що брали участь у художньому житті Кракова, Лодзі, Варшави, а демонстровані твори відбивали відмінності основних стилістичних напрямів. Тут, як і в інших містах, виявилася співдія різних поколінь. Виходу на Захід ні в кого тут не було, тому ініціативи живили інспірації міжвоєнного авангарду.

У жовтні 1947 р. відбулася виставка Й. Гоувальта, А. Леніці та Ф.-М. Нововенського, що сприяла народженню нового творчого угруповання «4Ф+Р» (Форма, Фарба, Фактура, Фантастика + Реалізм). Це об'єднання заявило про себе на повний голос у березні 1949 р., пропагуючи

форми монументальної пропаганди: виявляючи бажання вийти з мистецтвом до мас на майдани і вулиці. У вступі до каталогу підкреслювалася потреба «розширення засобів експресії» як нової естетичної основи, спрямованої на розкриття «специфіки настінного живопису» [36].

У програмі познанські художники підкреслювали, насамперед, необхідність посилення соціальних функцій мистецтва і розширення виражальних засобів. Вони заперечували категорично і натуралізм (його систему нав'язування образів, тем), і колористику постімпресіонізму, що, на їх переконання, вичерпала себе цілковито і є нездатними брати участь у розбудові нового суспільства, «бути виразником духу епохи і внести в дрімотне познанське середовище риси свіжості і новизни» [37]. Розуміючи станковий живопис як активну форму художньої діяльності, члени групи «4Ф+Р» категорично не сприймали усі інші угруповання. Вони наголошували на синтетичній природі мистецтва, тому були більш поблажливі до традиційних напрямів і сучасних шкіл, котрі прагнули до інтеграції мистецьких дисциплін, наприклад, живопису і дизайну, живопису і архітектури, різних видів прикладної творчості, плідно розробляли засади функціоналізму архітектури.

Шукаючи нових просторово-кольорових форм, вони звертали свій погляд на безмежні можливості експресивної нефігуративності й сюрреалізму. Значним авторитетом для цієї групи був П. Пікассо, якого в 1920-х деякі відомі польські мистецтвознавці називали «пророком нової фальшивої пластичної віри» (В. Козицький) [38].

Разом з архітекторами члени угруповання здійснювали проекти нових будівель, розробляли оригінальні концепції побутування живопису в умовах урбанізованого міста. Вони вважали себе послідовниками місцевого художника Яна Спихальського (1893–1946), який в останній період життя прагнув відкрити нові образні орієнтири на основі сюрреалістичних візій [39]. Непересічна, вольова індивідуальність, Я. Спихальський замикався в колі власних мрійливих захоплень. Зображуючи природу, наповнював її глибокими емоційними особистісними, почуттями, почасти не пов'язаними з реальними характеристиками. Молодь з гурту «4Ф+Р» сприймала і спосіб мислення Спихальського, і його мистецькі «сюрізуючі» концепції.

Рівень серйозного професійного підходу являв собою живопис Альфреда Леніці. В ці роки художник перебував під впливом сюрреалізму, захоплюючись також методом ташизму. По суті в познанському мистецько-

му середовищі його стиль виділявся сильними індивідуальними якостями. В цілому декларативні заяви і мистецька практика познанської групи були перейняті еkleктизмом і тому вона не мала реальних шансів для подальшого плідного розвитку.

Спектр художніх новацій в польському авангарді означеного періоду мав загалом ще периферійний характер і його динаміку на шляху пошуку оригінальних ідей і творчих заявок сповільнювали об'єктивні обставини. Серед інших така важлива, як прірва ізоляції, відірваність від провідних мистецьких осередків та художніх процесів, що відбувалися в світі. Серйозним гальмом у розвитку стають ідеологічні пута тоталітаризму, що йшов зі Сходу. Проте штучно стримати ситуацію або припинити цей рух уже не можна було ніякими силами. Ініціативи мистців розросталися в умовах офіційного тиску і всіляких заборон і захоплювали все ширші верстви прихильників, створювали підґрунтя для нових мистецьких осередків, шкіл, напрямів. В цьому передбачалася запорука надійного розвитку нових авангардових традицій у польському живопису.

1. *Федорук О.* Авангард України: поміж Сходом і Заходом (1910–1930-ті роки) // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. — К., 1993. — С. 5–43;
Федорук О. Українсько-польські взаємозв'язки у контексті художнього життя Києва рубежа століть (кінець XIX — початок XX ст.). — Доповідь на українсько-польському симпозиумі у Варшаві в Інституті мистецтв ПАН.

2. Там само. — С. 7.

3. *Turowski A.* W kręgu konstruktywizmu. — Warszawa, 1979. — S. 81–86.

4. *Pollakówna J.* Formiści — Wrocław. — Warszawa, 1992. — S. 52.

5. «Весною 1927 р. книжкове об'єднання «Книжка» видало вибрані вірші Маяковського в перекладах Броневського, Ясинського, Слободника, Слонімського, Стерна, Тувіма і Вандурського. Книжку добре видано, обкладинку спроектувала Тереза Жарноверувна. Приїзд Маяковського до Варшави організував Мечислав Щука — геніальний піонер нового мистецтва в Польщі..., якого назвали в художній школі «молодим Матейком», він прокладав нові шляхи в усіх галузях...». Ініціатором зустрічі була редакція лівого журналу «Dziwnia» (*Вандурський В.* Маяковський і польські поети // Життя й революція. — 1993. — № 7. — С. 80–81). Журнал інформує далі про ускладнення взаємин між Щукою і Маяковським. «Щука взагалі «розчарувався» у відношенні Маяковського. Геніальний польський художник-конструктор не перейнявся сим-

патією до геніального російського поета. Маяковський також не був захоплений від нього. В своїх враженнях про Польщу, які він пізніше опублікував у «Лефі», про Щуку він навіть не згадає. Зустріч цих двох видатних людей нашого часу нагадала мені тоді зустріч Гете з Бетховеном» (С. 85).

6. *К-ий*. Виставка Спілки мистців «Артес» // Нові шляхи. — 1930. — № 6. — С. 166. Цитується за: *Lukaszewicz P.* Zreszenie artystów plastyków «Artes». 1929–1935. — Wrocław, 1975. — S. 45.

7. З бесід автора з Р. Сельським у Львові 1976 року.

8. *Hermansdorfer M.* W kręgu nadrealizmu. — Wrocław, 1975. — S. 10–11.

9. З бесід автора з Л. Левицьким у Львові 1972 року.

10. *Stawiński J.* Koncesja języka poetyckiego awangardy krakowskiej. — Wrocław, 1965.

11. *Porebski M.* Pojęcie stylu w badaniach nad sztuką XIX i XX wieku. — Цит. за: *Turowski A.* Konstruktywizm polski. Próba rekonstrukcji nurtu (1924–1934). — Wrocław, 1981. — S. 12.

12. З бесіди автора з Р. Сельським у Львові 1976 р.

13. *Wyka A.* Po dwóch wojnach // Kuźnica. — 1945. — № 4/5. — S. 20, 23.

14. *Тихомиров А.* Виставка польського искусства // Известия. — 1952. — 29 мая.

15. *Dictionnaire de la peinture abstraite.* — Paris, 1955; *Dorival B.* Les peintres du vingtième siècle. 1914–1957. — Paris, 1957. — P. 116–131; *Les peintres témoins de leur temps.* — Paris, 1955.

16. *Bogucki J.* Sztuka Polski Ludowej. — Warszawa, 1983. — S. 34.

17. Див. *Kowalska B.* Awangarda malarska 1945–1980. — Warszawa, 1988. — S. 46.

18. *Porebski M.* Wystawa młodych plastyków // Przegląd Artystyczny. — 1946. — № 11/12.

19. *Kantor T.* Porebski M. Grupa Młodych Plastyków po raz drugi // Twórczość. — 1946. — № 9. — S. 82.

20. *Dobrowolski T.* Wystawa w Krakowskim TPSP // Odrodzenie. — 1946. — № 45; *Wasilkowski E.* // Przegląd Artystyczny. — 1946. — № 11/12.

21. *Porebski M.* Wystawa młodych plastyków // Przegląd Artystyczny. — 1946. — № 11/12.

22. З розмови з Є. Новосельським у Кракові у листопаді 1975 р.

23. *Porebski M.* Ogólnopolski Salon Zimowy w Krakowie // Twórczość. — 1947. — № 4. — S. 115.

24. *Porebski M.* Ogólnopolski... — S. 113.

25. З розмови з М. Порембським у Кракові в листопаді 1975 р.
26. *Bogucki J.* Sztuka Polski Ludowej. — S. 39.
27. Див. *Witz I.* Na marginesie krakowskiej wystawy Sztuki Nowoczesnej // *Kuźnica*. — 1949. — № 7; *Bogucki J.* Miejsce opuszczone przez dzieciocy czyli sztuka majaczenia i dyscypliny // *Odrodzenie*. — 1949. — № 5.
28. *Porębski M.* Ku sztuce nowoczesnej // *Twórczość*. — 1949. — № 6.
29. Rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem przeprowadzona przez B. Askanas w Paryżu w maju 1989 r. Od Klubu Młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła // *Galeria Krzywe Koło*. — Warszawa, 1990. — S. 30.
30. *Olszewski A. K.* Dzieje sztuki polskiej 1890–1980 w zarysie. — Warszawa, 1988. — S. 79.
31. *Wojciechowski A.* Czas smutku, czas nadziei. — Warszawa, 1992. — S. 5. «Чемоданні виставки» — у польському тлумаченні, аналог андерграунду за часів СРСР.
32. *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. — М., 1995.
33. Клуб молодих художників через незалежні від нього об'єктивні причини проіснував тільки два роки. Незадовго перед розпуском, 1949 року, була створена секція музики.
34. Od Klubu młodych Artystów i Naukowców do Krzywego Koła. Rozmowa ze Zbigniewem Dłubakiem, przeprowadzona przez Barbarę Askanas w Paryżu w maju 1989 roku // *Galeria Krzywe Koło*. — S. 27; *Бажанов А., Турчин В.* К суждению об авангардизме и неоавангардизме // *Советское искусствознание*. — М., 1978. — С. 22.
35. *Bogucki J.* Sztuka Polski Ludowej. — Warszawa, 1983. — S. 36; *Бажанов А., Турчин В.* К суждению... — С. 41; *Porębski M.* O moralności // *Przegląd Artystyczny*. — 1957. — № 5. — S. 26.
36. Katalog wystawy grupy «4F+R». — Poznań, 1949.
37. Там само.
38. *Słowo Polskie*. — 1923. — № 142. — S. 5.
39. З 1975 р. у Познані почали проводитися мистецькі конкурси ім. Я. Спихальського.



розділ третій

ПОСТАТІ: МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ

НАПОЛЕОН ОРДА І ВЕДУТА

Відповідно до рішення Виконавчого комітету ЮНЕСКО на пропозицію постійного представництва Білорусі при ЮНЕСКО 200-річчя від дня народження Наполеона Орди (1807–1883) 2007 р. віднесено до пам'ятних дат людства, зважаючи на його великі заслуги в галузі розвитку культури. Мистецьку освіту Н. Орда здобув у Парижі, навчаючись у майстерні П. Жирара, а також самотужки у художників ведути. У відповідному урядовому документі сказано наступне: «Піаніст, композитор і художник Наполеон Орда створив понад 1000 рисунків і картин..., а також був автором ряду значних монументів і архітектурних пам'ятників. Він прагнув поширити нову музичну естетику у різних європейських країнах (у Польщі, Франції та ін.)». Наполеон Орда для українського мистецтва важливий тим, що він спричинився до розвитку ведути на українському ґрунті, і внесок його у графічну культуру вельми великий. Його призабуте ім'я для нашого мистецтва є дорогим і незабутнім, так само як для мистецтва Польщі і Білорусі.

Вперше з творчістю видатного майстра — шанувальника культурно-історичної старовини, автора численних рисунків, літографій, акварелей — довелося познайомитися в бібліотеці під час навчання в Державному інституті живопису, скульптури та архітектури ім. І. Рєпіна в Санкт-Петербурзі, а потім при підготовці дисертаційної теми у Науковій бібліотеці ім. В. Стефаніка НАН України та в графічному відділі Краківського національного музею. В одній з своїх перших дослідницьких праць, а перед тим у «Варшавському календарі» мною було оприлюднено ім'я митця. Тоді у книзі «Джерела культурних взаємин» (1976) відзначалося, що художник зробив великий внесок у культуру архітектурного пейзажу і, зокрема, що «багато творів він виконав під час подорожей по Франції, Португалії, Іспанії — а окрім них, іще Німеччина, Англія, Шотландія, Італія, Голлан-

Уперше: Наполеон Орда. Матеріали міжнародної конференції. — Брест, 2007.

дія, Швейцарія, Алжир, а далі Польща, Литва, Білорусь, Україна. Винятково обдарована людина, він був математиком, літератором, музикантом, піаністом (навчався у Ф. Шопена). Орда спочатку не думав стати художником, а вступив до Віленського університету на фізико-математичний факультет. Одночасно захоплювався філологічними науками, знання яких стало пізніше у пригоді, коли працював над польською граматикую французькою мовою. Один час він був навіть директором італійської опери в Парижі і писав музику» [1].

Для нас цікавим і беззаперечним є те, що більшу частину мистецького доробку художник виконав в Україні, при тому, що вже немолода людина, він з папкою для малювання, олівцями, акварелями і усім необхідним для такого виду праці пішки або на возі сходив майже усі нинішні Київську, Волинську, Рівненську, Житомирську області, а частково Львівську і Тернопільську. А були ще Білорусь, Литва! Малював звично олівцем, додаючи акварель, сепію, гуаш. Тоді у згаданій книжці було зазначено: «Подорожуючи по Україні, Наполеон Орда задумав серію малюнків з виглядами архітектурних пам'яток. Вони зберігаються зараз у Краківському національному музеї, згруповані у серії: «Подільська», «Київська», «Волинська». Більшість творів датовані (вказані місяць та число) 1873–1874 рр. Ці пейзажі свідчать про своєрідну манеру Наполеона Орди — пристрасного популяризатора історичних архітектурних пам'яток» [2]. Отже, художник насамперед був фіксатором архітектурної спадщини, що для нього пов'язувалося із замилюванням багатою історичною давниною (не випадково як патріот брав участь у конспіративних гуртках, а потім у повстанні 1830 р. проти царського режиму, був покараний і змушений емігрувати з Росії до Парижу), художником ландшафтно-архітектурних краєвидів, ансамблевих пам'яток, численних замків та костелів, монастирів, церков.

На період, коли творив Орда, припало захоплення ведутами, архітектурними краєвидами, розпочався розквіт літографії, що спонукав розвиток тиражованої графіки. Вид так званого мандрівного рисунку, тобто рисунку, що пов'язаний з ведутою або романтизованим ландшафтом, набув за часів Н. Орди великої популярності в Європі. І це відбилося в його професійних зацікавленнях. В цьому плані слід розглядати значення мандрівного рисунку в мистецтві України. Замилювання митців українськими старожитностями було велике. Слід нагадати про заслуги в цій ділянці культури військового інженера, архітектора Я. Мюнтца, який у другій третині XVIII ст., подоро-

жуючи разом з С. Понятовським (власником Корсуня і численних земельних наділів), занотовував багато видів, створював ведути, замальовував пам'ятки архітектури Волині, Поділля, Придніпров'я [3]. Ян Рустем малює краєвиди Жовкви, Юзеф Сейдлітц — Кременця, Михайло Кулеша в літографських альбомах відтворює архітектурні об'єкти Луцька, Кам'янця-Подільського, Жванця. А. Ланге, А. Горчинський, Б. Стенчинський, К. Ауер, К. Теодор, Ю. Гологовський Р. Рачинський — усі вони один за одним творять численні графічні аркуші, видають літографічні альбоми, малюють акварелі, що сьогодні мають значне мистецько-культурне й історичне значення. Адже в їх творах, так само, як і в композиціях Н. Орди, донесено з правдивою об'єктивністю сліди минулого, при тому, що багато із зображених пам'яток ландшафтної архітектури до теперішнього дня не дійшли або збереглися пошкоджені часом, напівзруйновані. Велике значення для розвитку альбомної графіки мав заснований у Львові літографічний заклад Піллерів. Н. Орда, як відомо, друкував свої альбоми у Варшаві у літографічному закладі Фаянса. В цьому аспекті ми повинні особливо пам'ятати про творчу діяльність Т. Шевченка в Археографічній комісії, за завданнями якої він працював як художник на Київщині, Волині, у Поліссі, де відтворював пам'ятки архітектури та види міст.

Постать Наполеона Орди-енциклопедиста сприймається в річищі гуманістичних ідей епохи Просвітництва. Як творець ведутного жанру, неординарний фіксатор ландшафтної архітектури, численних пам'яток мистецтва, він постає перед нами як продовжувач ідей романтизму. Його, в світлі патріотичних ідей замилювань старожитностями, можна вважати однодумцем В. Луцкевича та Я. Матейка, і в цьому ракурсі Орда вписується в історичну проблематику мистецтва і його архітектурну минувщину, панорамні види історичної епохи можна розглядати в контексті історичного жанру.

Художник у своєму мистецтві оспівує Україну і тим він для нас є дорогим! Він, захоплений її краєвидами, пам'ятками архітектури не перестає бути вірним обраній тематиці і вже ніколи не сходить з обраного шляху, тому не дивно, що загалом половину усієї мистецької спадщини художника, увесь мистецький комплекс його графічного надбання складають українські ведути Орди, що їх він створював з середини 50-х рр. до кінця 70-х рр. XIX ст. Художник, подорожуючи Україною, достеменно знав її історію, культуру, шляхетські і дворянські роди, їх маєтності, а чарівна природа

землі, архітектурні перлини, звичаї, давнина, сміємо думати, надихали його творчу натуру численними задумами і спонукували до нових нелегких мандрів, активізували його творчий пошук.

Пристрасно протягом усього життя Орда любив архітектурні пам'ятки, ландшафтну архітектуру, а в Україні був захоплений красивими класицистично-бароковими палацами, давніми оборонними об'єктами-замками, оборонними вежами, історичними краєвидами, маєтково-садибною архітектурою, неповторним видами рік, гір, ярів, ставків, левад, запорозених шляхів, якими доводилося сходжувати пішки, а також багатьма історичними містами і місцями, костельно-церковним і храмово-монастирським, синагогальним зодчеством, романтизованими руїнами, давніми могилами, пам'ятками народного будівництва, скажімо, млинами, церковицями, хатами під стріхами, каплицями, спорудами громадського призначення і усім тим неповторним багатством, що його, художника, зачудованим очам давали ліси, степи, захмарене небо, яке присутнє у кожному творі митця-ведутиста (але не лише присутнє, а в багатьох випадках, безкрайне і зволене грою хмар, займає половину або дві третини композиції — ефект низького обрію). З огрому українізованої графіки Орди назвемо ряд літографій, рисунків, акварелей митця, аби відчути вагу його мистецьких маршрутів і вагу мистецьки створеного та стильово однорідного: «Сутківці. Церква-замок Галагана», «Кам'янець-Подільський. Фортеця», «Летичів. Башта і мури замку Потоцьких», «Меджибіж. Замок кн. Коріатовичів. Костьол», «Вінниця», «Брацлав», «Бар, замок королеви Бони», «Берестечко, обеліск», «Луцьк, замок», «Переп'ятиха», «Почаївський монастир», «Київ, ц. св. Андрія», «Київ, Видубицький монастир», «Канів», «Чорнобиль», «Фастів, замок Палія», «Мотовилівка, кладовище», «Стеблів, ц. Преображення Господнього», «Верхівня», «Умань. Софіївка», «Біла Церква», «Бережани, замок», «Чортків, замок», «Скалат, руїни замку», «Бучач», «Львів», «Одесько».

Наведені приклади — а також не наведені з огрому тих творів, що зберігаються у різних збірках, — вимальовують творчий портрет майстра везути, гарячого патріота старожитностей, який прагнув документально зафіксувати з натури архітектурно-мистецький «портрет» конкретної місцевості. Художник точно відтворював натурний об'єкт, використовуючи, окрім олівця, інші матеріали з метою підвищення експресії: в одних випадках

більше уваги приділяв акварелі, в інших — сепії, гуаші. Композиції художника природні, зі стильового боку виконані невимушено, однак у ряді випадків спадає у вічі деяка професійна невправність, викликана поспіхом праці.

Слід мати на увазі, що свої рисунки Орда розглядав як підготовчий матеріал для майбутніх альбомних літографічних видань. Ряд композицій Орда опублікував у тодішній періодиці в техніці деревориту. Але велику і заслужену славу отримали літографічні композиції художника. Варшавський гравер Алоїз Місерович, виконуючи доручення власника літографського закладу М. Фаянса і працюючи з Н. Ордою, виявив високу культуру і такт, інколи доповнюючи композицію рисунку певними деталями у гравюрі, здебільшого стафажем. І це підвищувало емоційний стрій твору, створювало відповідне до задуму почуття задоволення. Свого часу у книжці «Джерела культурних взаємин» було високо оцінено альбоми літографій Орди: «Художник подарував один з перших примірників Юзефу Крашевському, який у відповідь написав листа, в якому хвалив Орду за унікальне починання, вказуючи на його роль для поширення знань про національну історію: «Ти створив справжній скарб. Збірка ця ...настільки глибока, що дивує, як ти міг це створити власними силами» [4].

Значення мистецького чину Наполеона Орди полягає в тому, що він уявлення про історико-культурні пам'ятки поширив на терени України, де сповна заяскрів його талант. В цьому сенсі зростає патріотична місія виконаних Ордою українських ведут: вони ведуть пам'ять у глибини автентичних, а не надуманих століть. Вагою створеного художник вписав своє ім'я до історії українського мистецтва.

1. Федорук О. Джерела культурних взаємин. — К., 1976. — С. 100–101.
2. Там само. — С. 101.
3. Федорук О. Графічні аркуші Мюнца про Україну // Народна творчість та етнографія. — 1987. — № 4. — С. 56–61.
4. Федорук О. Джерела культурних взаємин. — С. 102.

СИЛА І НИЖНІСТЬ ХРИСТИНИ О'НІЛ

У чому причина і особливості мистецького феномену Христини Перейми-О'Ніл і як сприйняти цей потік контемпорерної інформації, що плине звідусіль до її робітні, а головне — з глибин душі художниці, і що про її творчість з року в рік у центральній частині США — штаті Огайо — все частіше і більше дискутують на конференціях і пишуть у пресі?!

Ці питання не криють загадки чи таємниці, радше творчість Хр. Перейми-О'Ніл є вираженням структуралістики contemporary art, тобто авторка маніфестує уподобання, смаки і врешті манеру, особистісний стиль новітньої доби. Спеціаліст з contemporary art завідувач відділу Колумбус мистецького музею в Огайо Джоу Хюстон не раз стверджував: модерна творчість художниці дає підтвердження того, що здається присутнє і водночас невлвиме для спостереження, існуючи поза нашою візією, хоча найперше є візуальним підтвердженням багатой уяви Христини. Ця творчість, додамо, самодостатня із збереженням власної мистецької комунікації, тому тлумачення стилістики авторки в дискурсі скомбінованих формул або скомплікованих схем заздалегідь приречені.

Стильовий автентизм авторки однозначний у витоках українсько-американсько-індіанського фольклоризму і чи найбільше: традиційної української писанки (згадаймо роль писанки у формуванні позапредметного символізму К. Піскорського початку ХХ ст.). Генетичні мистецькі корені Христини Перейми-О'Ніл беруть початки в українській народній творчості і формують корінь модерної стилістики художниці, — від мами, відомої в Україні мисткині Аки Перейми, що подарувала у різні музеї України, у тому числі Полтавській художній галереї свої твори — кераміку, полотна, скульптури, а також від рідної тітки Тані Осадци, званої писанкарки та не менш відомого історика і теоретика української писанки.

Публікація здійснюється вперше.

У факті сотвореного арт-об'єкту індивідуальна стилістика авторки скоординована постмодерними почасті підсідомими мистецькими переконаннями. Якщо взяти до уваги, що в домі батьків художниці жили і творили тепер знакові бунтарі в живопису Ден Бронбенгер чи Василь Курилик, залишивши на стінах їх помешкання свої талановиті твори, то зрозуміло: авторка мала з дитинства доступ до сприйняття великого бунтарського духу мистців і в її розпорядженні були дні серед рівнин та лісів, аби замислитись над тим, що складає суть мистецтва та інтригу його поступу. Хвилі постмодерної візитації заповнили континент і аргументи на користь стереотипів давнього модерного мислення не витримували критики. Музеї спішно облаштували зали новітніми арт-об'єктами з їх концептуальною настановою бачення того, що зринає за обрієм метафорики і потужною домінацією загадки, яку належалося лишень розгадати, аби стати співучасником дійства. Трансавангардова корекція того, що має прийти, відбулася. Кожен отримувач ключик для того, аби розкрити ящик своїх постмодерних пропозицій. Вимагалось одного — делікатності у поводженні з ключиком, щоб не сповзти в урвище тривіальних пропозицій. Христину-Перейму О'Ніл не треба було наvertати на нову мистецьку віру. Серед прихильників постмодерни вона вважалася своєю і цього було досить: ключик вона твердо тримала у своєму кулачку.

Перформенс «День Івана Купала» (1997) — вирадження дівчини у традиційний вінок з конкретної трави, інсталяція «Човен» (1998), де вперше були поєднані пелюстки квітів і японський папір і яку здійснено сукупно з Джені Блейк — авторкою риб, розмальованих на полотні, означили перспективу майбутніх пошуків. Пелюстки квітів увійшли до свідомості художниці, як трансцендентний перехід одного стану в інший, вияв зміни, завершення руху, жадання невпізаного. Вони з роками переходили з однієї інсталяції в іншу, вони ставали носіями певних пропозицій, але водночас вони були і жертвами, вони мали в кінечному виражати те, що має статися, або уже сталося. 1998 р. на VIII американській бієннале з текстилю «Artist as quilt maker» Хр. Перейму-О'Ніл було відзначено призом за ініціативи в галузі contemporary art.

Внутрішнім наставленням авторки була скерована дисципліною поведінки увага до того, що вона є, відбулася й хоче далі бути, а можливо того, що можна розцінювати, як феміністичний андерграунд. Зовнішнім виражен-

ням орієнтації, що набула прозоро-ствердних і ясних рис автентики, стали пелюстки квітів, але не в загальній концентрації понятійного уявлення «квіти», а в тій формі буття, що зберігають власні пріоритети наставлень, бережуть внутрішню концентрацію індивідуальної неповторності, а водночас — а може найголовніше — доносять енергетику авторки. Скажімо, пелюстки троянд у композиції «Біблійні письмена» — вертикальна структура картини складена з багатьох сотень пелюсточків, а на кожній пелюстці виписано текст золотом, що ідентично повторюється сотні-сотні разів по усьому простору композиції — унаявлюють зв'язок з піктографічними знаками, промовляючи до нас текстами загадкових фраз. Ця нелегка творча праця — з любові до родинного вогнища й терпіння! Кожна пелюстка у структурі твору — як сота у рійнику перейнята суттю свого особливого, виняткового призначення. Але запитуємо себе: чому пелюстки з троянди?... На хепенінг, присвячений сотворенню Акою Переймою дерев'яної каплички на обійстю її доньки, — каплички з авторськими творами мами у ній — з'їхалися гості. І майже усі прибули з букетами троянд... Отже, в композиції «біблійні письмена» пелюстки троянд асоціативні, у варіативно-симетричному розташуванні набули тотемну якість sign (знак). Відтак такого роду пелюстки «перекочували» на інші «території» концептуальних мандрівок авторки, не втрачаючи в жодному разі того, що їм відведено було нести в собі.

Другою символізуючого спрямування квіткою, що послужила підґрунтям для майбутніх концептів, став розмарин, який цвіте лише вночі. Пелюстки розмарину в оригінальний спосіб з'єднані з тканиною або японським папером забезпечують об'єктивізацію реальної форми, однак водночас вони забезпечують констатацію уяви про мінливу плинність реалій, позаяк актуалізація діалектичної ідеї закладена наперед в природі нетривкого візуального матеріалу. Таким чином, нетривкість, нестабільність, короткотривалість, сплеско-емоційність, зваблівість — ось його категорії і вони найбільше цікавлять Хр. Перейму-О'Ніл. Давня максима, що в природі ніщо не статичне, тому усе тече і міняється, накладається як штамп у гравюрі на імпульси мистецьких новотворів.

Постмодерні креації художниці призначені для того, щоб заявити про присутність мистецької мови, і цього досить. У даному випадку мова народжується і відмирає. Сукня з розмарину — це щось важливіше і об'ємніше

у понятійному значенні від стабільного етимологічного уявлення «сукня»; в об'єктах мисткині жінка, що довірилася автавістичним чарам цвітів як чарам правогню чи праправди, почуває себе впевнено і в затишку, вона немовби набуває свіжих сил, як земля весною, відроджуючись щоразу заново, як Фенікс з попелу сексизму. Пелюстки розмарину в такий спосіб обертаються для жінки щитом, передбачаючи функцію захисту, стають її духовними вітамінами.

Через цвіти живі або засушені корегується жіноча пам'ять. Любов до квітів у жінки така сама давня, як людська пам'ять, ба, сприймаємо її з позицій сьогодення, як ще давнішу. Адже цвіти жінки збирали задовго до появи мови — і це теж ознака пам'яті. І тут прийшла черга на численні перформанси, інсталяції Христини, де розмарину була відведена та роль, до якої він був готовий у доказах авторки. У концептуальних пропозиціях як прикмета мистецької присутності скорегувалися парадигми понять «сукня», «корсет», «блузка», «спідничка», але у трансформах розмаїтих метричних мір — від мініатюрних розмірів довжиною до 40 см і звеличено-монументалізованих понад 2 м. Такі пропозиції ретушували візію пам'яті, від того збільшувалася пастозність сприйняття, а коло симпатиків авторки зростало. Можливо, інсталяції, перформенси в такий status quo спосіб беруть і захищають думку по пам'ять за умови, коли наддинаміка цивілізаційних інтервенцій перетворює час на марну фікцію? І постає неминуче питання: а що далі буде з нами?

Для перформенсів з сукнями, крім розмарину, використовуються потовчені шкаралупки яець, зокрема для сукні довжиною понад два метри, змережані інколи кольоровими шкаралупками від великодних писанок (у свідомості художниці: за народними переказами розбиту писанку не можна викидати — її слід кинути у воду або спалити у вогні). Перформенси з такими сукнями мають ритуальну сатисфакцію неможливого, а подеколи непотрібного, зайвого — хто як до цього звик і собі мислить, що збільшує кореляційний простір ритуальності, тотемної знаковості — тут спостерігаємо історичний контекст, або тяжіння до нових моральних вартостей, або можливість контакту з мінливими реаліями, тут, якщо не забракне у нас уяви, раптом почуваємо себе носіями народжуваних легенд, що супроводжують таємниче життя жінки, а нас у такому разі спонукає ще більше перинятися вірою в духовний світ, який стане надалі об'єктом нашої віри.

Скажімо, у такому віддзеркаленні знакової тотемності набувають особливої ваги якості символу, трансмісії того самого sign, що окреслює, ймовірно, територію захисту на теренах ідеї, що перейнята тією самою вірою. Іншого тут не дано, бо площину, вимережану пелюстками розмарину чи троянди чоловік бере і оберігає нею жінку, а жінка-мати — в свою чергу — дитину. В такому фонетичному ключі зростає атрибутивна місія подібних перформенсів, що по-своєму тлумачать глибинний зв'язок симетрії й рівноваги, як і рух по колу життя.

У Колумбусі, Дейтоні, Трой, Оберлейні пройшли великий іспит виставки творів Хр. Перейми-О'Ніл і здобули репутацію якісного вказівника постмодерності. Перформенси художниці по-своєму ліричні, опоетизовані струнами жіночої душі. Гра народжується не з дозвілля, а бере початок з кінечної потреби. Зі слів художниці: «я думаю про якусь неконкретну жінку і вдумую про неї історію. Така жінка шие сукню для Добра. Це — як молитва, як черлене вино при святковому столі, як зустріч з самітним Івана Труша деревом серед рівнини», — із цих авторських слів нанизуємо нитку переконання — хоча б для доказу правоти її арт-об'єктів, що творчість у вимірі самопосвяти — це є свята віра. Якщо є у людини віра — здійснюється і творча акція, народжується мистецький твір.

У стилі постмодерних симпатій художниця виконала велику композицію з кори берези (80 × 80 см), в якій дотрималася здиференційованих структуро-ритмів і кольорових теракотово-білих інтервалів та пауз. З часом шматочки кори почали відходити від площини полотна, створюючи ілюзію нетривкості процесу буття. Авторці йшлося: в концепті слід відтворити етапи народження й відмирання, формування й згасання, тобто відтворювалася ситуація, коли «є = не є».

Чимало нового в концептуальне мистецтво принесла версія «Жовта кімната» (10 × 2,5 м), що організувала комплекс артефактів, об'єднаних цілістю контексту житла. В цьому продукті одна стіна обіймає площини жовтої тканини з стенографічними текстами піввікової давнини, які сьогодні неможливо прочитати, а інша у формі зразка естампу відтворює композиції (у спосіб, запропонований авторкою) з коліщаток розмаїтих віджилих своє призначення машин. Отримані на полотні відбитки нагадують технологію вибійки — нанесення малюнку на тканину, що в даному випадку — коліщатка від різних моторів, машин, вузлів — є продуктом індустріального

поступу і водночас оригінальним способом трактування орнаментики на площині. Середину інсталяції вивершує натурального розміру тюркська юрта з жовтим пуфіком в інтер'єрі, на який жінка може присісти, приглядаючись до незнаних їй письмен і загадкових орнаментів. Манливо, езотерично, спокусливо, притягально заворожує, — ось магічний знак зінстальованої ідеї. Готуючи інсталяційний концепт, художниця раз по раз згадувала той час, коли її та сестру Ваку (теж художницю-модерністку з Нью-Джерзі) мама запросила у помічниці розписувати фасад: монументальне рішення у кращих традиціях конструктивістів у м. Трой. Ака Перейма тоді застосувала обмежену гаму кольорів, розміщених у певній геометричній послідовності з відповідним чергуванням домінантних смуг (вохра, теракота, стронціана, бурячковий, кобальт синій, бордовий). Так ось інсталяція Хр. Перейми-О'Ніл також розраховує на ефект жовтого кольору і також концентрує увагу на послідовності ритмів стенографічного таємничого тексту і декору, отриманого у техніці народної вибійки. Девіз письмен таїть загадку, яку ніколи ніхто не розшифрує, а жовтизна інтер'єру посилює сув'язь езотеризму і вічної спраглості здолати бар'єр незнаного. Це — азбука пізнання, свого роду гріхове яблуко спокуси. Відношення між фактурою простору інтер'єру, а водночас інтер'єру юрти в запрограмованій формулі жовтого і пунктами основи невпізаного, що закладено у тексті і навіть в орнаментіці спричиняють емблематизм задуму та його ідеї. Відтак один крок, аби сприйняти на віру творчий дух, закладений в концепті!

Зреалізований мистецький твір має формальний перегук з перформенсом, що набув значення архетипу «полотно». Таке полотно, яке українські жінки в давнину вибілювали біля річки під сонцем на траві. Величезне полотно довжиною в чотири метри... і зроблене воно з пелюсток розмарину. Його не згорнеш і не пошиєш з нього сорочки. Пелюстки не наклеєні на тканину, а висушені особливим способом на формі тканини і природно з нею поєднані. Якщо прийти до запитальної думки: «чи можна користуватись такого роду полотном?», то можна уподібнитись до тривіального американського запитання під час перформенсу: «Навіщо це? Чи воно дає гроші?» Всупереч усталеним стереотипам консумпційної традиції раптом зринає ідея «жовтої кімнати» чи «пелюсткового полотна» — як доказ того, що жінка може почувати себе щасливою у «жовтій кімнаті», якщо вона цього прагне, і головне, найголовніше у нашому земному бутті не забувати ніколи, що є багато місця

для казки, легенди, пам'ятати про пісню, жарт, усміх, дотеп. Такого роду перформенси («жінка босоніж на полотні з пелюсток розмарину»), інсталяції («жовта кімната жовтих бажань») повертають увагу до давньої історії, що сталася з Ікаром, а не виключено, що з Антеєм — з якого боку і як розглядати ці сутності, з позиції ймовірного чи необхідного, а краще: йдучи за Аристотелем, з ситуації, що може настати, тобто пелюстка розмарину на полотні виступає в якості інтригуючої фабули з емблематичним означенням можливим для прочитання — це є продукт вітальної уваги для багатих духом і заперечення для тих, хто цю пелюстку бачить у розрізі фінального контексту.

Багато роздумів викликає у нас перформенс художниці — на жіночому білосніжному тілі насипані голівки незрілих зелених будяків. Спробуйте розшукати в клубку мультанаставлень нитку раціонального мислення? Зробіть натяк на тривожні симптоми, що огортають вісь майбуття, і одразу відступите: голівки незрілі, а тіло жіноче не в передчуванні біди, а радше огорнуте чеканням невідомого, не спечаленого, бо незрілий будяк ніколи не випустить колючок... Подібного роду пропозиції-загадки у сучасній постмодерній практиці не дивина. У Contemporary Arts Center м. Сінсінаті бачимо, наприклад, інсталяції: дубові листочки з вохристої барви тканини приклеєні до підлоги на весь об'єм кімнати або композиції на усю стіну з прямокутників зеленого або матового скла. В останній локально систематизованій композиції найвірогіднішими і найвартіснішими є написи на склі історичного порядку — бібліотека, мануфактура, пошта, банк, школа, аптека і т. ін. Доцільними констатами такого інтровертного мистецького руху стають запрограмована гра уваги і кінечна потреба. У випадку з перформенсом «Жіноче тіло і голівки незрілих будяків» те, що відбудеться, відбудеться не з необхідності, а внаслідок випадку — і це складає основу інтриги, що зроджує появу фабули.

«Переходимо» думкою до епохи, коли з'явилися непідкупні дада з їх нонконформістськими гаслами «Die Kunst ist tot» і «Lebe Dada»... Цей місточок необхідний, щоб пояснити постдадаїстичні захоплення Христини Перейми-О'Ніл у царині графічних друків, що межують з графічним дизайном, а почасти з поезографікою. Концептуально фантазія художниці зродила збірний образ «ей мена» — похідне від слова «a men», або «amen», хто що сподобає. Графічні модифікації з «ей-меном» виразнюють дирекцію літери

«А» або «а», що скеровані в такий спосіб, аби «ей мен» жив, як йому заманеться, і рухався, а не стояв на місці, тобто рухався так, як цього забажає авторка. Містифікація?

Але з розрахунком на дистанцію гри і дотепу. Бо «ей мен» — постать водночас зреалізована і видумана, бачена і не бачена, активна і пасивна. «Ей мен» унагляє еволюцію лексем, а з іншого боку — натяк на «pop-up», комбінації з неймовірною гравітацією видумки знаменитого нью-йоркця Роберта Сабуди.

«Ей мени» у процесі постдадаїстичних поезографічних інваріацій заступили вневдовзі «дей мени» (етимологічне від *demon*, «ей-доли» (від — *idol*, лялька) і т. ін. з наростаючою кількістю обігрування літер, слів. На графічно-дизайнерському матеріку-полі зійшлися і порозумілися творча гра та творча уява, а результатом порозуміння стали візуальні містифікації великого калібру, наприклад, «перетікання» «ей мена» у «дей мена», або анімаційна узгідненість лексем «amen» і «shade» — людина і тінь... Асоціативний комплекс поезографічних композицій художниці якоюсь мірою нагадує тіні забутого «неслужащого дворянина» з пирятинських поміщиків Лупи Грабуздова, вихованця Нарбутової музи. Концептуальна налаштованість поезографічних дизайнерських ініціатив Хр. Перейми-О'Ніл розвиває постмодерні образні сполуки, надзвичайно прості і привабливі, часом незвичні і від того симпатичні, з них виткані нитки людськості, добра і тепла, затишку, які завжди приносять і завжди даровані кожному, хто спізнав вартість родинного дому — надійного обереха людського щастя. Може, в цьому найбільша привабливість постмодерної спрямованості творчості художниці з штату Огайо. Знаний американський відеохудожник Джад Йолкут, який ще в 1960-ті рр. робив відео-композиції в нью-йоркському музеї Уїтні, у статті про Христину Перейму-О'Ніл виніс основну думку в заголовок «Сила і ніжність квітів». Повторимо за ним, додавши від себе — не лише квітів, а можливо, набагато більше: сила і ніжність жінки!

МАЕСТРО: ТВОРЕЦЬ І ВЧИТЕЛЬ

Ім'я Андрія Чебикіна в Україні доволі знане — якщо не популярне. Й справедливо, бо в натурі митця поєдналися рідкісні: щедрий ліричний талант, великі організаційні здібності і безпосередня відверта вдача.

2005 року, на грудневого Андрія, у Львівському палаці мистецтв не було де голці впасти, бо тут, як писала «Львівська газета», зібралася майже вся художня та навколохудожня «сметанка», щоби привітати на вернісажі трьох Андріїв — президента Академії мистецтв, ректора Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Андрія Чебикіна, ректора Львівської національної академії мистецтв Андрія Бокотея і репрезентанта українського мистецтва у Гданську Андрія Ментуха. На день свого патрона три Андрії відкрили у Львівському палаці мистецтв масштабну виставку. Було що оглядати, чим милуватися, від чого радіти душею, було, як на святі: «святошно — з квітами, щедрими епітетами вітань і усміхами численних друзів-побратимів по мистецькій праці».

Графічне мистецтво Андрія Чебикіна є невід'ємною часткою української мистецької культури протягом останніх тридцяти з лишком років. Еволюція й щасливі злети творчості митця — закономірний акт динамізму властивих йому стильових рухів, напрямів, що яскраво і неодмінно віддзеркалюються у творчості талановитої людини, як нині модно говорити, креатора. Складні пошуки стилю, власного виражального лексикону, потрібної інтонації, форми самопосвяти у креативні піднесення знаходять вираз у сучасній графіці, що рясніє суцвіттям неповторних імен; вони є нероздільні з мистецькою практикою, є суттю бентежної творчої душі знаного далеко поза межами України художника. Різні графічні техніки, в яких він демонструє свої неординарні здібності, талант — офортні естампи, літографія, мішана комбінаторика, монотипія, малюнок пером і пензлем, тушшю,

Уперше: Андрій Чебикін. Творчість і школа. — К., 2006. — С. 5–7.

олівцем, акварель, — дають уявлення, як легко, з якою майстерністю, як сміливо Андрій Чебикін володіє кожною з них, переконуючи глядача несподіваними образними рішеннями, художньою ваговитістю творів.

Андрій Чебикін — неординарно світла творча постать. Його мистецтво близьке і зрозуміле кожному, бо воно спроектоване в координатах моральності, людяності, несе проміння добра і чистих почуттів. Воно ось уже понад тридцять років у своїх нових якостях, неодмінних цнотах, у формально пластичних якостях, у глибині передчуттої й знайденої образності не перестає хвилювати шанувальників такого стилю.

Життя митця невід’ємне від його творчості, а творчість є відкритою оболонкою пережитого і прожитого. Чи не є творчість для кожного митця першопричиною того, що було, і що є, і настане потім — що залишиться по ній у джерелах пам’яті?

Кожен з величезного загону першокласних українських художників, які мають визнання чи виборюють його в умовах нинішнього вселенського мистецького ринку, посідає своє власне місце в мультистильових потоках мистецького конкретного Часу. І для кожного він наповнений спрагою відкриття. Андрій Чебикін тут не є винятком, але винятковою є ситуація, в якій конкретний Час диференційований присутньо не для когось іншого, а лишень для Чебикіна — активного громадського діяча, художника і лідера, що покликаний вирішувати державні справи. Але водночас Чебикін-творець, власне, невіддільний від Чебикіна-педагога, винятково обдарованого інтуїцією вчителя. Бо створена ним в академії майстерня вільної графіки, — через студії в ній пройшла з добра сотня вихованців, — є, власне, тим продуктом, який зцілює мистецтвом тих, хто спраглий спізнати таїну творення мистецького образу. Чебикін ось такий: ще в молоді роки написав книгу «Мистецтво офорта» для студентів, — з легкої руки майстра офорт перетворився на улюблений для покоління студентів вид естампу, — а далі вийшов з молодими, здібними, жадібними до знань адораторами на простори вільної графіки. Тобто весь він — у виясненні суті модерного.

Для багатьох Чебикін — загадка: стільки енергії, запалу, ініціативності. Для мене загадка не в тому, де він і коли ту вільну годину бере — а я сам знаю, як це важко, — аби сісти за офортний верстат, або, захопившись орієнтальною каліграфією, взяти китайську туш і пензель, або «накинутися» на акварель?... Де, зрештою, знаходить час для реалізації огрому фан-

тазій? — ось про що я думаю. Для малювання потрібен вільний час, свого роду абсолютна свобода, степове привілля, а де їх узяти? І такий «навіжений» стиль місяцями, роками... Не для медитацій про свободу творчості чи елітарність професії. Динамічний стиль життя і внутрішня зібраність, дисципліна в способі «математичного обліку часу», концентрація уваги і, врешті, самореалізація, катарсис, — у цьому суть життєвої манери і творчого налаштування Чебикіна. Учням його випадає щаслива нагода набиратися фахових знань, визначення свого індивідуального через критерій «математичного обліку часу». Це одне з правил дидактики вчителя, іншими словами, як колись було сказано: пізнай самого себе — звичайно, з додатком: через глибини академічного фаху.

А правило друге: індивідуальність — це є шлях до свободи. Делікатність цієї сентенції Чебикін роками випробовував на практиці — художній і педагогічній.

Андрій Чебикін освоює, здавалось би, знані, обжили простори графіки, її пластично-образні обшири (і його учні, колишні студенти, сьогодні провідні художники, впевнено завойовують ці обшири!), веде пульсуючу мистецьку думку до дальших незнаних обріїв і робить це переконливо, аргументовано, з властивою для його натури легкістю, що визнає характери цілісні, темпераментні, неординарні — характери, що шукають завжди відповідь на запитання й ставлять на перший план оте вольове, кожному митцеві властиве «мушу так зробити...». Від «мушу» до «хочу» — відстань народження мистецького образу. Хоч — це задані параметри неспокою бунтівливої душі... Оце «хочу» — через усі часові пояси, стилі, епохи, просторові мистецькі уподобання. На зорі ХХ ст. нарбутівське, чи Ковжуна, чи Бутовича «хочу» згодом, через десятиліття знайшло відгук у Чебикіновій мелодії лінії, невгамовно вимогливій до себе душі. Чебикін з молодих років мав мету і знав, за що береться! Чебикін розумів, що має творити, хоч, ясна річ, не знав ціни отому «що», переходячи через щаблі питань «як творити?». Але достеменно знав, у кого має вчитися, з ким перейти «той» берег вербальності у пошуках того самого істинного (у прочитанні глядача).

Сходимося з Чебикіним у розумінні істинного, виношеного у потаємних осяяної творінням душі, в його образному тлумаченні сутності Ікара — вічного романтика з неминучістю його падіння. Сотні-сотні образ-

них потаємин хвилюють душу митця Чебикіна, але на самому окрайчику її живе піднесене ідентифікаційне поняття Ікара, який приречений заради людства звершити свою жертву. Ікар Чебикіна схожий на Матіссового Ікара, хоча народжений майже через півстоліття, — в обох відчувається готовність спізнати розкіш звідання незвіданого... навіть ціною власного життя.

До заслуг Чебикіна відносимо його пріоритети в царині офорта, попри те, що видатними майстрами офорта до нього були М. Дерегус, О. Данченко. Мудрий, далекоглядний народний художник України Георгій Якутович вважав, що Чебикін підніс мистецтво офорта до рангу української академічної школи, його, Чебикіна, школи.

У творчості майстра є багато вдалих, художньо довершених серій, циклів, композицій.

До «свого Ікара» Чебикін повертається знову і знову, бо його хвилює ідея подвигу, здатності людини дошукуватися найглибших таємниць природи.

Чебикін — віртуоз-гравер і досконалий рисувальник. Він творить мистецтво бездоганної лінії, він — маєстро вогнистої контури, де ми відчуваємо пульсуючі феєрверки темпераменту. У численних зображеннях жіночої моделі лінія Чебикіна пружна і ніжна, лагідна і нестримна... Звідси його «вогнистий стиль» — домінанта розкутості. Його лінія — вершинність смаку, що виявляє прицільність жесту, миттєвий дотик пензля чи пера до паперу і, врешті, красу руху. В його героїнях — у їх погляді, мовчанні, в їх беззахисній ніжності, природній розкутості, в тій голизні бездоганно довершеного жіночого тіла — проступає відчуття причетності (авторської і глядацької) до сприймання й утвердження Краси.

Малюнок є часткою ясної, опроміненої добром душі митця. Його графіка чарівна і елегантна. Вона — інтелігентна.

Андрій Чебикін репрезентує вершинні досягнення сучасної української графіки. Складні динамічні порухи мистецької думки, пошуки форми, стилю властиві художнику, шанованому далеко поза межами України.

Шукаю аналогії в мистецтві — адже паралелі і протистояння становлять суть розвитку мистецтва. Віртуози Олег Криса, Юрій Мазуркевич, Богодар Которович, неповторні божественної прозорості голоси Бориса Гмирі, Анатолія Солов'яненка, Михайла Гришка, Марії Литвиненко-

Вольгемут, Ірини Маланюк, Соломії Крушельницької, неповторні Мар'ян Крушельницький, Гнат Юра... І до цього ряду позначених Божою милістю, на моє переконання, належить ім'я віртуоза-неоромантика з доброю усмішкою — Андрія Чебикіна.

Чебикін — людина щедрої, відкритої, прозорої душі.

Портрети Чебикіна — неосязність візуального, немовби «п'ятий елемент», чуття... З-поміж них — і той, 1977 року, зрізаний по груди з рішучим поворотом голови й очима, в яких читається дорога... творча дорога... Це і є його мета. У сюїті майстра — бездоганно вивершений образ Георгія Якутовича — як данина пам'яті про Художника і Вчителя, — який дає адекватне уявлення про творця-інтелектуаліста.

Окрема сторінка творчості Чебикіна — імпровазації на ниві графічної мініатюри, що мають віртуальну спрямованість.

Зробимо паузу — і повернемося до громадської діяльності митця.

Чебикіна-художника на всіх етапах його креативного життя вирізняла суспільна заангажованість, державна мудрість і чоловіча зрілість.

Пригадую, що в середині 80-х рр. попереднього століття Чебикін очолював столичну мистецьку організацію. То були незабутні роки заповзятих діянь, ініціатив, спроб вийти з лещат соцреалізму, і всі, хто був у команді Чебикіна, працювали щиро, чесно, відверто, з мрією про престижний злет українського мистецтва. Нам усім, хто брав участь у тодішньому мистецькому процесі і хто жив активним наповнено-відповідальним життям у Спільці художників України (і донині це так! — знаю за починаннями, вболіваннями, турботами нинішнього голови талановитого скульптора Володимира Чепелика) з намірами творити Добро, пам'ятні часи кардинальних зрушень у мистецтві. Ініціатором мистецького оновлення, організатором сміливих творчих нововведень був Андрій Чебикін з одностайними думцями.

Пам'ятаю: Андрій Чебикін був одним з організаторів, фактично натхненником нині вже історичної, а тоді такої свіжої за новизною мистецького мислення молодіжної республіканської виставки 1987 р., що стала новаторською з точки зору проголошених на ній мистецьких гасел, — то був крок до мультистильового регіонального оновлення мистецької форми, аби вона стала свіжою, наче ранішнє молоко. Це був відкритий демарш проти узаконених десятиліттями стандартів тоталітарної культури, перша

відкрита акція, скерована на консолідацію з мистецькими стильовими потоками Європи ХХ ст.

Чебикін був молодим, енергійним, готовим до рішучих дій, як усі, хто стояв поруч, уся президія київської спілчанської організації і більшість членів її правління. Тоді вперше зазвучали на вустах, пісню прозвеніли імена молодих емансипаторів окцидентального мистецтва: А. Савадова, О. Голосія, М. Бабака, О. Реунова, М. Жука, Б. Буряка, Р. Романишина, В. Ярича, З. Мічки, О. Ройтбурда, В. Кабаченка, О. Стовбура, С. Савченка, О. Гнилицького, П. Макова.

Мені імponує щира, товариська, невідкупно відкрита прив'язаність Чебикіна до друзів, колег, побратимів по духу. Які глибокі взаємини єдали його з Георгієм Якутовичем! Як цнотливо дорожить він пам'яттю про старшого колегу, талановитого графіка! Які теплі почуття виявляє до покійного нині талановитого скульптора Емануїла Миська, згадуючи свої зустрічі з ним, спільні мистецькі проблеми, що зближували їх, так само як і намагання осучаснити мистецьку вищу освіту. І така сама близькість, обов'язковість у прагненні зберегти унікальні традиції закарпатської малярської школи спонукали його разом з ужгородським педагогом Іваном Небесником створити Ужгородський художній інститут.

Органічно поєдналися в особі Андрія Чебикіна творчі й організаторські здібності. Відбувалося це не спонтанно, а в процесі тривалого виховання, багаторічної самодисципліни і самовдосконалення. Багато ділянок життєвої енергетики Чебикіна заслуговують на окрему розмову. Власне кажучи, він усюди й скрізь — душа мистецького середовища, зокрема під час Немирівських пленерів (уже з десятирічною традицією), організатор контактів з мистецькими вузами Китаю. Викладачі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури — бажані гості в Китаї, і це теж дзеркальце біографії талановитого ректора.

Чебикін-творець і Чебикін-педагог — поняття однорідні, бо Чебикін-художник створив мистецьку школу в майстерні вільної графіки. Десятки його учнів сьогодні стали провідними митцями, їх імена прикрашають сучасний мистецький процес, є знаними і шанованими. Для них професор Андрій Чебикін є вчителем, йому вірять, з ним підтримують зв'язки. Сьогодні можна сміливо говорити про унікальність педагогічної системи Чебикіна, в основі якої лежить толерантне ставлення до студентів, розу-

міння характеру кожного студента — майбутнього художника. Тактовність, делікатність, толерантність, виваженість, довіра до авторського індивідуального і вимога професійного вдосконалення є складовими педагогічної системи Чебикіна.

Андрій Чебикін у квітневі дні 2006 р. утвердив своє життєве призначення. До професії Митця йшов змалку. До неї готували його батьки, вдумливі педагоги. Вони навчили його бути чесним і справедливим.

Вірю, що зоря Чебикіна довго променітиме зігріваючим світлом над мистецькою Україною. Попереду в нього — творчість велика і щедра. Адже так було завжди, впродовж десятиріч, на усьому мистецькому шляху майстра.

ЗГАСЛА ЗОРЯ КОРИФЕЯ ОБРАЗОТВОРЧОСТІ (Пам'яті академіка Академії мистецтв України Т. Н. Яблонської)

Тетяна Нилівна Яблонська була совістю нашої мистецької епохи. Кожна виставка її творів незмінно поширювала коло прихильників небуденного таланту художниці впродовж десятиріч минулого століття аж до нинішнього часу. І кожна нова картина Т. Яблонської була каталізатором цієї совісті, несла ж бо великі моральні вартості, зміцнюючи малярську чистоту, гармонію, колористичний лад її багатой палітри.

Доля Яблонської-художниці розпрямлювалася в сузір'ї Доброначала, і, можливо, ствердні малярські якості вона винесла від свого славетного вчителя Федора Кричевського, щоб згодом витворити власну мистецьку школу, яку пройшли і стали відомими нині живописцями її учні 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 Будников і багато інших.

Вихована на класичних мистецьких вартостях і сама з ранніх років вивищуючи класичні якості творіння, що засвідчували студентські постановки Т. 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.

А коли недуга підкосила Тетяну Нилівну, вона почала малювати пастелями, навчилася малювати лівою рукою. Великий незбагнено величний світ людської душі, яка, радістю сп'яніла, щастям просвітлена, одкриває можуть животворного дихання природи в зеленій стеблинці, у листочку, у травинці, у квіточці — через мале розкривається велике, присутнє, вікович-

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

Перед зором Тетяни Яблонської стало пропливати життя тільки крізь 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, бодай уявно сісти поруч з Тетяною Яблонською, зазирнути чистим зором у 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 Т. Яблонської в проміжку між 2000 і 2004 роками, і щоразу за вікном знову було небо, але в іншому освітленні, з іншими хмарами, пролітаючими птахами, схвильованими на вітрі або застиглими в очікуванні ранку чи вечора деревами, а на підвіконні обов'язково стоятимуть предмети. Ці предмети у нових натюрмортних композиціях заповняють нові пастелі, а «за вікном» у нових начерках, композиціях краєвидів зринують нові сплески емоцій.

Композиції Тетяни Яблонської виникали на хвилі піднесеного емоційного стану, коли потреба «робити» є такою переконливою, як народження досвітку з глибин ночі, і це поняття «робити», ояснене зустріччю 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 дис-

курс», з глибини тла «проступає» барва паперу, яка диктує «правила гри». А в другому — бере гору «лінійна засада», і під цим оглядом рельєфніше виявляє себе малюнок зображеного.

Що відчувала Тетяна Нилівна в години просвітленого творчого стану, ми бачимо в численних пастельних варіаціях — тих, що потрапили до експозицій виставок, 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 одичне в загальне, і щоразу це «велика гра», щасливий дотик професійної руки до паперу, яка знає ціну відношенням золотистого з білим і рожевими 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 цивілізації сколихнув тим нашим світом, відколи жили Акахіто чи Ду Фу, від часів Тютчева і Фета, якими зачитувалася Яблонська завше, — однак, людину надихала і підносила ніжність ранку чи велич дня, завжди це «вікно в світі» для митця було «збалансованим почуттям внутрішнього стану». І тоді виникали, створювалися високого злету образи, як у випадку з пастелями Тетяни Яблонської,

які немовби підсумовували стан її творчої проясненої, такої ніжної, делікатної, такої звеличеної в нашому уявленні природи.

Щиро шануємо благословенний талант української художниці Тетяни Нилівни Яблонської. Притягально заворожуючі її твори, які вона з властивим для неї безкомпромізом подарувала українській художній культурі.

З глибоким болем усвідомлюємо непоправну втрату — згасла зоря корифея української образотворчості.

ЗАЧАРОВАНЕ ІВАНКОВЕ «КОЛО»

То ще не вечір, радше — полудень, коли прийшла мистецька мудрість, а з нею — зрілість. Недоброзичливі прискоком ока заглянувши, кидають скоро спіхом, не убачивши сотвореного майстром того, що вчора обпікало душу, і того, що нині обпікає, звично, нині встановлене у багатьох експозиціях, — кидають недоброзичливі: поталанило за океаном — повернувся додому.

Не втямки прискіпливим недоброзичливцям: малювалося тоді, на початку 1970-х рр. для шухляди, розвішане хіба що на стінках робітні, яку перейняв від люб'язного зичливого і так само мудрого Романа Турина. Тоді до видавництва не приймали оформлених ним Стефаніка, Франка, Лесю Українку, тоді шлях до виставок був заказаний.

Здибався з колегами, такими, як він сам, непрошеними до офіційних вернісажів, від них відкинутими, а вечорами засиджувався у Музикової, Звіринського, Турина, бесідував з Сельським, Левицьким. Ті дні виглядали, як хрещення мистецтвом, мистецьке Водохреща, просвітлення через високу культуру. Сам пригадую, в 1972-му, ювілейному для Новаківського, році Леопольд Левицький витягнув з шухляди чималу купку ліноритів, композиції яких були сфокусовані абстрактними напрочуд виразними кольоровими плямами. «То з часів «Краківської групи...» — всміхався і нам з ним у Левицького було напрочуд затишно. Через кілька місяців його, Леопольда Левицького, мало не стати...

То чому нині отак збайдужіле легковажно: «поїхав шукати щастя на чужині»?

Справді, протягом 1987–1992 рр. Іван Остафійчук жив спочатку в Югославії, а потім у Канаді. Пам'ятаємо: не виставляли його в ті часи, бо «був формалістом», як писалося. Пригадуємо: твори у Львівській картинній галереї

Уперше: Образотворче мистецтво. — 2006. — № 3. — С. 79–82.

якось там недоброго для мистецької інтелігенції року пробули на виставці лише годину з офіційним приписом: «зняти як ворожі за настроєм».

Жив замкнено, розкриваючись у колі друзів. Було мені любо в цій родині, обставленій скарбами, що їх не можна було показати помежи людей.

То ще не вечір, радше — полудень...

Йому не дали Національну премію імені Тараса Шевченка — найвищу нагороду за творчість: мовляв, нехай ще почекає... А виставка до Шевченкової премії масштабна за розмахом створеного спершу у Палаці мистецтв у Львові, а потім у Національному музеї образотворчого мистецтва в Києві така сама імпозантна і велична, — ця виставка розкрила його непересічну творчу долю в багатьох гранях пережитого ним — через поезику карпатського гірського краю, народного світоглядного міфотворення стилізацію урбанізованого буття, декоративність народного письма, кольору, орнаменту, через поетичне сприйняття буденної сцени, через простір уявний, надреальний, позахвилинний, неосяжний, у площині конкретної барви. Він з однаковою насолодою малював на полотні олією, акрилом робив графічні аркуші, акварельні композиції, монотипії, практикував, згадуючи буковинську-гуцульську традицію, на склі, пластикових матеріалах.

Остафійчук був налаштований на такий світ, який йому найбільше пасував через внутрішній зв'язок нинішнього з попереднім, як правило, традиційним, однак, нинішнього рафінованого, виповненого нитками інтелігентного спочування («Біла криниці», «Триєдине», «У просторі»). Він виповідається неголослівно, можливо, стихшено, але з численними натяками, що діється щось, зіткане з невовимої на перший погляд, туги, може просто споглядацького часостояння, як у камерному «Кавовому кварталі», де місце є, але дія відсутня, де кава ота — ніби у Львові, а може у Грищенковій стамбульській кав'ярні... Сцена локально камерна, і декоративна схрещеність площин жовтої стронцієвої вохри, теракоти, марганцевого Віолету, коричнево-темного марсу взаємоузгоджень з простими, але надчуттєвими геометричними формами інтер'єру, осіб, плафону, стіни... Жодного натяку на об'ємне сприйняття, бо сцена перейнята декоративною зв'язністю, які й підпорядковані вузли площинного кольоропису.

Життя в Остафійчукових чистих, позадинамічних виявах, свого роду ностальгійна неквапливість, самоконтролія серед повені незвичного, як у олійних «Інфанті з недільної», «Біла криниці» або «У дні затемнення сонця».

Остафійчук випліскує в об'єктах зображення надреальне, що виринає немов небесні човники серед місяця на полотнах одесита Кабаченка: делікатний порух долоні, за якою вгадується лінія руки, сонячні зайчики у просторі, а може кольорові рукави веселки, напівусміх на напіврозкритих вустах, око на обличчі, наче з візантійської ікони... Недомовлена замкненість, що зростає в безмежжі простору... Остафійчук імпровізує в просторі, твердо пам'ятаючи про цілість композиційного ядра, про ясність декоративної площини — перегук з народним ткацтвом. Він увесь перейнятий спогляданням, зачарований своїми почуттями, інтуїцією, внутрішнім зором... Мистецтво Остафійчука є мистецтво інтуїтивне.

То насправду ще не вечір, то насправду — полудень Йванкового творчого кола...

Надійшло Остафійчукове «Коло» в дев'яти композиціях на склі, майже усі в акрилі, але є ще й акварель; у звичному невеликому форматі (40 × 30 см). У заданій тональності губиться візуальна вербальність, натомість зринає і досягає мутації стан чи дія, хоча видимість деякого ілюзійна, схована там у закапелках душі, а стан губиться у безкінеччі заданого середовища, звичайно вигаданого і, звичайно, також ілюзійного інтерпретація стану через мереживо ілюзії — мить тремтливого дотику до того, чого нема, і того, що постає в рожевих снах, а губиться в позолоті першого сонячного променя на сході. Остафійчук постає як ілюзіоніст сюрреального кшталту. У цьому світі загадкове виникає в ареалі візії, як причина необхідного. Без нього втрачається віра або губиться сенс красивого, що є підмурівком цього необхідного... Ми простуємо вигаданим Йванковим «Колом», бо усе живе у ньому — з яйця, і художник це засвоїв ще з дитячої крашанки, не кажучи вже про звабу писанкового строю.

А тепер ми в полоні Остафійчукового «Ідемо, поганяймо», де сюрреальна вісь образних тлумачень перейнята ладом графічних лінейних зіткнень, гармонією зіставлень барвистих площин у межах того, що зростає до ролі натяку, що щось загалом відбувається і те «щось» є натяком на візника, жіночу споетизовану, але надреальну постать, і те «щось» — чийсь руки з вінками і силует коня, форма щита з ключем у центрі, і далі воно, оте «щось» — напівсонце-місяць, обшири нереального краєвиду, фантазійне мереживо делікатних геометричних знаків, імперсоніфікованих символів, зромантизованих тулубів без голів, жіночих постатей без рук, які читають-

ся немовби у скульптурах Архипенка... «Ідемо, поганяймо»...Куди їдемо? Кого поганяємо в ірреальному, майже марсіанському середовищі?... Вічні запитання.

Ще одна композиція «Гра», яка візуально прочитується, незважаючи на свою симультанну скороплинність. Бо в центрі справжня захоплююча гра трьох пікасовських постатей у футбол — радше матісівський «Танок», аніж гра, хоча танок є теж формулою гри... Вінчає коло, в якому детермінується «гра», а над ним коні пасуться в ірреальному просторі, коні ці теж — з потойбіччя реального, одні лишень силуети. Внизу на всю горизонталь затіненої площини ірреальна постать лежачої, а над нею пасмужка потойбічного середовища, з силуетом ліній, що нагадує постать лежачої... Відносний характер бару з умовними переходами від декоративних темних, синіх, бузкових, через спалах світлих у площині кола до затишних зеленувато-теракотових, зелених з домішкою оранжуватих в горі — подібні ніжні перетікання барв спостерігаємо в рукотворних тканинах Покуття і Гуцульщини, а також килимових тканих з глиням м. Хомули (можна порівняти твір Остафійчука як інші композиції «Кола» з «Павою» П. Ковжуна, проектами килимів Василя Цьоня чи Софії Стриенської). Й цей контекст мудрого начитаного інтелектуала Остафійчука, який достеменно вивчав мистецтво Канади, США, де доводилося жити, — цей контекст виразний, слугуючий на користь рафінованого колоризму мистця.

Характер інтерпретованої ілюзії переважає також у творах «Безкінечність», «Сонце у воді», «Усе живе з яйця», «Дерево життя», де позачасові мотиви як транслятори окремого діяння в окремому світі. Ми знаємо, що цей кольоровий світ єдино цілісний, нерозривний, що в ньому є нероздільність, яка вимагає абсолютного споглядання того, що не було і не буде, бо воно окрашено стійким порядком сутності.

І так само проблемні «Музика, кава та думки» — одна з варіацій безкінечної елегантності, свого роду алегорія камерності, або «Танець навколо весни», де засада засвоєння поетичної алегорії пронесена через силуети оголених стилізованих панянок. Сюжет розгортається у надреальне, яке рішуче витримує задану інтонацію поетизму. Свого роду вюїярівські трансляції. Нарешті, композиція «Проблеми» з кавярняним присмаком, з формою лірично-мінорно-мелодійною, з коректними наголосами на ситуацію, з натяками на музичну стихію (щось на кшталт віолончелі, контраба-

су), якій кореспондує стихія кавярної бесіди, — усе це з пієтизмом ліризму, *croissance* (зростанням ліричної мелодики).

Йшов Іван Остафійчук, львівський маестро, до свого «Коло» — серії з дев'яти сюжетів, через літа... То насправду Полудень — творча знахідка, витримана у єдиному стилі, єдиній барвисто-лінійній ноті, в якій, якщо знати Остафійчука, можна відчутти документальні штрихи його гармонійного життя з Дзвінкою. Хіба не присвячував своїй дружині, знаному хормейстеру, творів, хіба не малював її портретів?

Я не хочу робити дефінітивних висновків, бо майстер, якого знаю багато років, шаную за щирість, розум, за привязаність до національного і розуміння європейського — переконаний, що він, вихований традиціями Р. Турина, Я. Музики, К. Звіринського, М. Федюка, належить до тих львівських мистців, які означають якісні параметри львівської мистецької школи.

МИ – ІЗ СЕВАСТОПОЛЬСЬКОЇ ТВОРЧОЇ КОМАНДИ

Хочемо знати, зрозуміти, збагнути себе, хочемо наблизитись один до одного, хочемо, аби нас зрозуміли, любили і щоб наші полотна, зроджені з смутку і радості, переживань і насолоди, приносили усім, хто їх оглядає, відчуття смаку, неповторності життя.

Хочемо, і можемо, і любимо малювати.

Хочемо відшукати свій власний солодкий, зронений природою мотив творчості.

Ми зранку і допізна — з етюдниками. Й наші розмови, вечірні, за сніданком, в обід — про мистецтво: про усіх тих, що творили до нас, у різні часи за різних умов («Матісівські декоративні плями...», «Коровінський стан...», «Грищенко виніс це від Сезанна...», «Наш Столяренко відчуває море...», «Акварелі Волошина...»), про кожного з учасників пленеру і наше намагання збагнути власний психологічний стан і стан природи в цю хвилину, годину, мить доторку пензля до палітри... Як це солодко, як радісно відчути той стан, спіймати і передати на полотні оту солодку чайку творчої удачі.

Усе вище описане — про севастопольський, дев'ятий, наш севастопольський пленер, що об'єднав усіх — котрі різні за майстерним досвідом, віком, знаннями, усіх, хто приїхав до Севастополя, аби вслухатись у вальс севастопольської осені, відчути зором смак вересневої тиші, позбавленої курортної суєти і зваби.

Усі, хто буде перечислений нижче, працювали творчо, з властивим для кожного вмінням, з хистом розуміння «як це й для чого я це роблю...» Не було такого, який міг скептично зронити: «Навіщо то мені?...» Отже, перелік учасників дев'ятого Севастопольського пленеру впливає з передумови створеного кожним. Ось вони: Михайло Гайовий, Іван Гоп'як, Микола Дудченко, Петро Зикунов, Анатолій Зорко, Олена Молчанова, Олександр

Зубков, Андрій Іноземцев, Тетяна Красна, Наталія Лоза, Олександр Ольхов, Олег Приходько, Сергій Репка, Андрій Чебикін, Юрій Шевченко, Ігор Шипілін, Павло Шумов, Олександр Шуриков, Анатолій Яришкін.

Сформувавши, організувавши, ініціювавши пленерно-конкурсні креативні конкурсні акції в Севастополі голова Севастопольської організації Національної спілки художників України Анатолій Іванович Сухоруких, людина принципово віддана мистецтву, організаторській справі, працелюбна... Восени 1998 р. відбувся перший пленер у Севастополі. З першого дня, першого тижня Анатолій Сухоруких сформулював творчі засади севастопольських пленерів: «Творіть у будь-якій манері, стилі, напрямі — фігуративному чи нефігуративному, у будь-якому жанрі. Але пам'ятайте: ви є гостями Севастополя, пам'ятайте про «Севастопольський вальс», і Севастополь чекає на ваші полотна». А. Сухоруких зумів об'єднати художників у живий творчий організм... І сам став його невід'ємною часткою... Згадуємо: персональна виставка Анатолія Сухоруких у січні 2006 р. у Будинку художника НСХУ, масштабна за якістю й глибиною сотвореного, підтвердила: А. Сухоруких — майстер пленерного живопису. Про нього, про його свіжі темпераментно написані полотна тоді, на вернісажі багато говорилося.

Інвесторами перших пленерів виступили контр-адмірал Сергій Сергійович Рибалко та його дружина Алла Йосипівна... Серед перших учасників були Адольф Лоза з Одеси, Віктор Толочко з Ялти, Микола Маричевський з Києва... Вони відійшли уже в інший світ, але залишили по собі добру мистецьку пам'ять і майстерно написані полотна, нездійсненні творчі плани...

По тім, з третього пленеру усі ініціативи, спонсорські зобов'язання, опіку над художниками, справжню турботу взяла на себе директор готелю «Україна» Світлана Олександрівна Антоненко, закохана в мистецтво, чарівна, елегантна, привітна, з тонким смаком і відчуттям мистецького сьогодення.

Фешенебельний готель «Україна» в центрі Севастополя давно перетворився на творчу базу. Звідси виїжджають на етюди, звідси виношують творчі плани, звідси зустрічають залиті червінню сходи сонця, споглядають затемнення місяця, а потім сонця... десь там, вдалині з другого берега бухти світаються привітні вогні севастопольських гостинних будинків, а вдень вони біліють серед зелені на тлі чистих, без хмаринки небес. Сюди до нас, у Севастополь приїжджають колеги з Києва, Одеси, Харкова подивитися

на картини, сюди приїхав директор Національного художнього музею Анатолій Мельник: «Ширяться чутки про пленер, добра слава про севастопольський Барбізон...» І самі севастопольці добронаставлені до нашої мистецької праці... гурт зацікавлених біля кожного, хто стоїть за мольбертом... Котрогось там дня прийшов з пленеру усміхнений Михайло Гайовий: «Мене запросила одна родина до себе на подвір'я, завітчане вазонами, осінніми чорнобривцями — Малюйте, усе це у Вашому розпорядженні, малюйте»... Милі, гостинні севастопольці, чарівна добра фея мистецтва Світлана Антоненко... В усіх номерах, на усіх шести поверхах пейзажі, натюрморти з усіх пленерів... Справжня картинна галерея, музей сучасного мистецтва... На моєму четвертому поверсі, у холі чіткі зритмізовані у стані, настрої, барвах, структурних відношеннях полотна Миколи Дудченка, Олександра Ольхова, Наташі Лози, Володимира Ольхова, Олександра Шутикова, а в номері — синтетична композиція балаклавської бухти М. Гайового «Казковий Крим» у золотисто-оранжевих, червоних відблисках вересневого сонця, що рефлексує у теплій воді, на білих стінах будинків, скелях гір та силуеті веж генуезької фортеці.

Кожен із нас несе почуття щирої вдячності до Світлани Антоненко, яка випромінює інтелігентність, культуру, освіченість, поєднані з гостинністю, професійними навиками господині... Зуміла перетворити готель «Україна» на мистецьку казку. І це відчувають усі відвідувачі, усі, хто є мешканцем «України».

Характер севастопольського пленеру визначили його повсякденні маршрути до бухт у Балаклаві, до Херсонеса, до Стрілецької, Голубої бухт, до Радіогірки, романтичні виїзди до Бахчисарая, Соколиного, Інкермана, індивідуальні пленерні мандри серед чарівних куточків Севастополя, на Малахів курган, Сапун гору, в закутки на площі Нахімова, вулиць Очаківців, Демидова і т. д., до Артбухти, до художнього музею з чудовими зібраннями Похитонова, Семирадського, Васильківського, Куїнджі, Богаєвського, Полєнова, Волошина... День у день, маршрутний пленер починається з ранку о дев'ятій, а після обіду о шістнадцятій, — і так упродовж місяця, з етюдиками, запахом фарб, заґрунтованими полотнами, підрамниками...

Ще одне симптоматичне для севастопольських пленерів, в тому числі для дев'ятого: поруч з досвідченими митцями, чиє ім'я увійшло до історій сучасного мистецтва, малюють, стоять за мольбертами студенти мистецьких

вузів: з Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Андрій Дудченко (вихованець Миколи Стороженка), Катерина Спіртус (вихованка Михайла Гуйди), від Кримської філії тієї ж академії Андрій Іноземцев (вихованець Миколи Дудченка). І ще добровільні учасники, студенти Артем Шевченко, Калерія Зикунова. Мистецькою школою, порогом випробування живописного смаку став для молодого мистецького пагіння дев'ятий пленер. Загалом — як усі попередні, бо вересневі пленери у Севастополі — справді стають для кожного спробою випробування самого себе на входження до сучасного мистецького соціуму, це інтерпретація пленерного малярства через власну ерудицію та інтелект, через мікроелементи власних почуттів.

Ми не можемо не охарактеризувати загалом мистецький рівень дев'ятого пленеру, ми повинні, зобов'язані дати йому творчу оцінку. Передусім випадає сказати, що він насамперед визначив орієнтацію на мистецьку якість, динамізував факт неповторності мотиву, абсорбував почуттєві візуальні спостереження й індивідуальну авторську настроєвість, зродив атмосферу схвилюваного емоційного імпульсу, який програмує мелодію гармонії між полотном, палітрою, пензлем, мастихіном. Дев'ятий пленер так само, як усі попередні, злитно, ствердно разом з усіма іншими мистецькими пленерами художників України — а їх з кожним роком більше і стають вони якісною сходинкою сучасного мистецького життя — формує клімат новітнього живопису України, новітньої хвилі мистецького мислення й атмосферу мистецької авторської інтерпретації, того, що змодельоване як «стан душі = стану натури». Тому дев'ятий севастопольський є невід'ємною одиницею новітнього мистецького цілого, одиницею нашого з вами мистецького буття.

...Колись давним-давно молодий Леонардо да Вінчі, приїхавши до Мілану за птахою слави, написав герцогові Лодовіко Сфорца: «У малярстві — в усьому, що лише можливе є, хочу зрівнятися з будь-ким іншим, хто б ним не був». І він, Леонардо да Вінчі, зрівнявся, піднявся, пішов далі й став першим у світі! Ці його великі слова з глибини віків линуть, під час пленеру набувають тут особливого присмаку і гостроти, огорнені полум'ям творчого азарту. Хіба Сезанн не малював один портрет протягом двадцяти сеансів?! Молодші прагнуть «зрівнятися з будь-ким іншим», а старші «хто б ним не був» піднятися іще вище — це й є шлях за почуттєвими візуальними враженнями, шлях до розмаїття мотивів, зроджених у змарах спостережень.

Мистецький етюд — не картина, яку виношують у стінах робітні. Але мистецький етюд — колиска істинного живопису, несе в собі, у своєму живописному сокровенні таїнство доторку митця до природи, а у плерерній ситуації він зігрітий атмосферою світлоносного стану матінки-природи. Як передати глибинні звихрення світла, мить його переходу в тінь, як передати гру живописних планів, їх перспективну мінливість?! Як?... Тисячі разів «як» — оце наше плерерне севастопольське ненаситне... у маршрутах, у нічному самотньому роздумі, у досвітніх зустрічах того, що через мить постане світланковим променем, а потім «політ» у сині небеса, у казково-фейеричне кружання теплих білих, скромних сірих, чванливиx темних хмар! «Дні минають, і я втрачаю дорожочинний час у найкращі роки життя», — писала сумовито, ділилася Марія Башкирцева у «Щоденнику». Сповідалася сама перед собою, перед Богом творіння. Під час плереру кожен несе відчуття, гостру ностальгію: заґрунтовані полотна чекають-недочекуються свіжих колірних мазків. То вже «гра» в мистецтво, аби попадання мастихіна чи пензля були тонально живописно точними. У Криму члени групи очищували палітру, пам'ятаючи про особливе Коровінське світло, Левітанівське палітру, про світлоносні імпресіоністичні полотна Труша з Бахчисарая. Цю школу проходять на плерері — і потрібні зусилля ерудитії, аби передати форму індивідуального ідеалу!...

З'їхалися на дев'ятий плерер з усіх куточків, земель, з'їхалися до Севастополя з одним настроєм, бажанням: потрібно налаштуватися на живописний творчий лад. Такий лад спонукує до емоційної мови живопису, що може спізнати і запах вологого морського повітря, і грайливу барвистість моря, і білизну інкерманського вапняку, і норовистість заякорених кораблів, в паморочливу вабливість теракотово-сірих кримських гір... І прикінцевий відбір творів на виставку, і плерерна експозиція в Севастопольському художньому музеї, і самі твори в холах, номерах готелю «Україна» для усіх і кожного є святом, є відповіддю на логічне «хто ми, для чого ми і куди ми?...» Готель, наче магніт, мистецький осередок, притягує творчо допитливиx севастопольців і гостей міста, і розумна, делікатна Світлана Антоненко засвідчує свою невідкупну любов до мистецтва, і невтомний комісар плереру Анатолій Сухоруких стоїть на чатах: що і як зроблено кожним.

За дев'ятий плерер можна бути спокійним: він набув яскравого живописного звучання (усі ми повсякчас учимся, мудрішаємо й усі гостро пере-

живаємо — як мало ще зроблено!). Напнуто вітрила яхт, швидкокрилі катери завели мотори... Що там у глибині полотна, який тональний імпульс додає імпрематура? Стрімко наближається художник до полотна, торкається палітри, і на білизні полотна соковиті мазки роблять своє спонтанно-емоційне стрімке сходження, стихаючи перед дев'ятим валом нових думок і почуттів.

Мої колеги, учасники пленеру, ви пам'ятаєте слова Пікассо про одну знакову виставку восени 1895 р. на паризькій вулиці Лафіт, де була галерея молодого колекціонера Амбруаза Воляра?! Ось ці слова: «Усі були захоплені картинами Сезанна. Як справедливо зауважив Ренуар, ці роботи мають щось близьке з розписами Помпеї, вони такі ж розмиті й прекрасні!» Пам'ятаймо про цю фразу і нам не буде соромно перед давніми майстрами, творцями фресок Херсонеса. Пам'ятаймо про нашу дев'яту пленерну виставку і готуймося з'єднаними творчими зусиллями до ювілейної десятої!

ПІЗНАЙ САМОГО СЕБЕ

Михайло Безпальків, мій давній львівський колега, — пошуковець достеменних вартостей у житті, поборник у малярстві тих самих критеріїв, але огорнутих у форму «додаткового спрямування», скажімо, гротеск, «здвоена» печаль, прочитання суттєвого між рядками, а не у вербальному наїві. Знаю його таким ще тоді, коли в реаліях зісоціологізованого буття на «чорне» казали «біле»... Тоді Безпальків показував мені своїх бабусь, скривджених колгоспною долею, жінок із вилами, косами, дідуся на вигоні, у постаті і зчорнілому від журби погляді якого скипіла драма України (війни, революції, голодомори — бо дідусеві на час малювання картини у 1974-му минав сто другий рік).

Таким Безпальків залишився донині: не стиль брутальної агресії, а ясне цільове і категоричне заперечення салонної естетики, не «експозиційний красень у золочених рамах». Ні, Безпальківу отой самий дідусь (див.: *Образотворче мистецтво, 2000*, ч. 3/4, с. 47) заповів — може, то є сумарним вицілом доля народна?! — викинути думку про «чисте шляхетне мистецтво», згармонійовані кольори і прозорі контури лінії. «Не маю права ані часу займатися чистою формою в мистецтві, коли моя Україна має багато життєвих проблем до виконання» або: «я малюю те, що мене болить...» — це словесні реляції Безпальківа з різних каталогів — польського, українського, а в малярській площині вони отримують версію згіпнотизовуючої дії (у декоративному письмі з лєсируванням чи письмі пастозному), тобто ці реляції уна-являються в гострій небанальній плінності форми... Її Величності — Мистецької Форми!

Композиції Безпальківа — на вістрі обпікаючих і мобілізуючих стан душі блискавиць-думок. Кожна блискавиця — про те, що в час «нашого» спілкування (у трамваї, тролейбусі, на Галицькому ринку, Привозі,

Бесарабці) зіткнув в протистоянні, у версифікації «моє — найсправедливіше», але і в чисто людському переживанні «за те, що, однак, не є те».

Безпальків — львівський сквородинець, але як типово львівський інтелігент-мистець моделює форму за звичаями, що ставлять його не в ряд антиестетизму Ж. Дюбуяффе, а таких західних провісників справедливого вогню, як англієць Ф. Бекон, поляки Є. Кравчик чи Є. Дуда-Грач.

Він ходить не краєм села, не околицями міста — по колу центруючої співучасті з «тим»: чому те, однак, не є те? Під цим оглядом Безпальків може подати дружню мистецьку руку побратимства іншому сквородинцю зі слобожанської української землі Віктору Гонтаріву, якого ми сукупно усі разом узяті не можемо наздогнати в його летах-літах.

Пригляньмось пильним дружнім зором до Безпальківського ряду з «кола центруючої співучасті» — що не твір, то критерії гротескового, то розпечена на горнілі форми хвиля «додаткового спрямування» — такої стильової інверсії, яка підсилює нитку образного тлумачення, де нема перспективи для розгортання мистецької позиції «край», «околиця», «другий ряд». І в цьому «мистецькому раю» розквітає Форма, знаючи, що настане час для плоду. Отже, «Інструкція для ловлі золотих рибок» (на зрізі інвективи! — французи твердять: чужими руками каштани з вогню легко виймати), «Ширма» (парафраза в душі Любка Медвіда: політикують за ширмою), «Чорне і біле» (кому, коли і як вигідно: чорне стає білим, а біле — чорним; актуальне гасло для українських виборчих кампаній), «Конфлікт» (із помаранчевим присмаком — народ не поставиш на коліна), «Переконання» (в душі українських золотих передвиборних обіцянок — побрехеньок для наївних і покірних), «Вітер» (перемінна суть України — Європа або Росія; це не її — істина та суть), «Пошуки цілющих трав» (або індивідуальний чи колективний: як віднайти суспільне гармонійне)... У цьому короткому переліку створеного львівським мистцем — не з княжого двору, але далєбі не з челяді — зі шляхти мистецької новітньої — очевидячки очевидно: мистецтво для нього не забава, а спосіб вираження, скоріше, апокрифічного навчання... «Після бурелому», «Чорний ліс» — екологія, «Застілля» — спосіб українського буття (авторське безпальківське: «Задуми беру з життя. У природі шукаю гармонію форм і кольору. Маю більшу потребу у філософському осмисленні нашої дійсності, але не нехтую й «легким жанром» (натюрморт, пейзаж). У першу чергу маюю те, що відчуваю, а не те, що бачу»), тобто безпальків-

ське озвучення «пізнай самого себе», тобто «не матеріалізація, а одухотвореність», тонка нитка болю — це збоченість. Од віків збоченість у вищому мистецькому сквородинському гатунку: «і чим різниться від скотини і звірів чоловік, який не пізнав самого себе?»

Нарешті, «Сонце світить за горою» (для нашого жіноцтва), додамо «Сонячна поляна» — у ключі тих самих стріл-проблем, що озвучувалися Безпальківим із середини 1990-х: «Білий ангел», «Каїн», «Стинання голів», «Матері». Проблеми — як та чорна валуючи ріка. Або Карпати — суркісівсько-медведчуківської підлої доби... У розумінні Безпальківа: «Сучасне мистецтво — це пошук нетрадиційних форм малярства чи графіки».

Той, хто малює, чи робить графіку, чи різьбить скульптуру, — повинен мислити... Безпальків: це спосіб сотворення образу.

...Понад сімсот шістдесят полотен Безпальківа, що створені впродовж чверті століття, зберігаються у приватних збірках, у його друзів, у музеях, галереях України, світу...

Із п'ятої ранку Безпальків читає... Сліди його — тисячі списаних аркушів-думок.

...І ще сквородинське: перемога і воскресіння в країні святості. Святий вогонь пророчого натхнення — то для усіх: хто тримає пензель, різець чи розуміє, яка є програма в комп'ютері...

Р. С.: В екскурсії до Михайлової робітні ми в тридцятиградусний мороз заторкнули площину малярських інтенцій мистця. А ще — велико-величний простір графічних уподобань його... Але то для іншого разу, окремої розмови.

ВАГОМИЙ АРГУМЕНТ CONTEMPORARY ART — ВІКТОР СИДОРЕНКО

Наш геніальний земляк Олександр Архипенко омріявав візуально системну кінетичну пластику через архипентури, модератори, порожнини, через освітлений зсередини пластик, через переконання ствердити гармонію нового мистецтва, він, Архипенко, немовби готував ґрунт для сучасного мистецтва, немовби прискорив творчою уявою з'яву Contemporary art.

Вічно творче «хто ми є, хто я є?» набуває з появою кожного нового покоління таємничого ореолу, постає як загадка «звідки і доки», і перед кожним новим то у вигляді Едему, то в якості Апокаліпсису готувало одним порятунком, а іншим згубу для того, щоб бодай відносно урівноважити поняття буття, видовжити примарність «коли». Але ніколи, поза ХХ ст., темп «доки» не був таким стрімким і карколомним, ніколи еволюція людського «я», означена смаком самовпевненості і пиhi, не готувала засаду «доки» з такою швидкістю використовуючи і застосовуючи в ім'я амбіцій науковий, технічний інтелект, з метою розкриття загадки істин вічних.

У людській природі перемога сильнішого над слабшим є виявом пихатої клеші (санскрит. — *О. Ф.*). В ім'я оцієї перемоги зросла інформаційна вседозволеність, а медійна «аутифікація», звужуючи межі ідентичності, помножилася у сфері термінологічних матриць, архівів інформаційних зон, скарбів, що спрограмують координати абсолютної влади і абсолютного послуху. Мегаполіси, формуючи категорії натовпу або еліти, нейтралізували оболонку людської контрацептиви і через медійні інструменти витворили предмет послуху, а на останньому витку інформаційно концентрованого егоїзму збалансували межу між «вчора-завтра» способом планування «сьогодні». В такому ракурсі автентика «хто ми є і хто я є» відпала, як баланс уявлення про пізнання й джерело індивідуальності, як плинність свідомої самореалізації. У мистецтві постмодерну первні медійного, що заперече

Уперше: Образотворче мистецтво. — 2006. — № 2. — С. 44–47.

поле автентики, як і рекламного, споживацьки атрибутивного в будь-яких політичних модифікаціях, обросли судинами іронічного з модулями відмінної дегустації. Віктор Сидоренко своїм проектом «Аутентифікація», що здобув прихильні судження в устах найзапекліших скептиків і нігілістів заторкнув проблему периферійних психологічних нашарувань і достеменних сутностей вітальності. Він не побоявся перейти «той поріг», за яким незавуальованою постає матриця, що деструктує ймовірність права на вибір. Автор проекту витворив синтетичний цілісний продукт, об'єднавши в ньому засади постмодерної гносеології в модуляціях, які найбільше йому пасують — від відео-мультимедійного спектру через призму інсталяційних нашарувань, через процес перетікання ідентичності аж до втрати нею конкретики і автономного, тобто інтеграції того, що є поза людською душею й інтелектом.

Проект Сидоренка багатограний і з мистецького боку породжує ряд інтерпретацій, бездоганно фокусує правду про завуальоване сучасною сфальшованою мораллю істинно безповоротне наближення чорного апокаліптичного універсуму, де остаточно буде знищене уявлення про психологічну свободу, а захист ідентичності буде поставлений поза нормою. Ідеал у такому контексті втрачає свою онтологічну сутність, а процес пізнання на генному зрізі перетвориться в марну ілюзію. Буде ідеально вдосконалений продукт генної інженерії, і, власне, в інсталяції Сидоренка він є домінантою позачасового тривання й його таємничий антропоморфний хроматизм є підтвердженням екзистенції як такої, що підтверджує процес аморфного буття. Муляжні фігури, створені з сучасних синтетичних мас, розкривають й доповнюють позавітальну карту перебувань об'єкта в містичному просторі, де верховенство алієнації бринить трагічною мелодією на рецептивному зрізі. Драма такої алієнації тотально охоплює сутність, тому її призначення — бути ствердженою, й ніякої щонайменшої надії на систематику та генну спадковість. Простір скульптурно-муляжної інсталяції концентрує увагу на генній позайнформації об'єкту і цей простір у межах заданої мистецької програми охоплений медійними вірусами. Енергія АТФ у контексті відеоарту — тієї частини, що є найбільш динамічною в клітині інсталяції — концентрує екранну акумуляцію образу, яка у видових зв'язках аутентифікаційного досвіду здатна до одного — позачуттєвого творення руху як такого. Сидоренко тією програмою знеособлення людської сутності дово-

дить руйнівну дію мегаінформаційних потоків, знищення опорних психологічних функцій в людині.

Невід'ємною частиною перформансу є провокаційний ряд фотокомпозицій, зведених метафоричними хроматофорами до системи збалансованого режиму духовної анемії. Зник період інтерфази, втрачено запаси енергії, знищені запаси спадкової інформації. Що залишається? Сидоренко, спровокувавши питання, чекає від глядача відповіді. Сам бо він знає: зникли найменші надії, й медійні маніпулятори монотонними ритмами тчуть нитку тягучого послуху. Щось таке — як у романах Сартра чи Камю або в театрі Іонеско і Бекета. Народжуються в стані байдужого терпіння образи абсолютного Послуху з втратою споминів про те, що було, і позбавлені надії, віри, любові — це роботи в руках маніпуляторів-гуру.

Отже, цілісна програма проекту Віктора Сидоренка доказова і переконлива мистецьки в світлі новітніх артроздумів і спостережень, що є співвідносні з сучасним світовим мистецьким процесом.

Глибоко продуманою є екранна інтерпретація перформансу, в основу якої Сидоренко поклав ідею про дуалізм безсмертя і висвітлив відеогранями актуальне спостереження амбівалентного крою про штучний інтелект, про ймовірні наслідки такої мутації, щось близьке до «moutons de Panurge», шлях до психологічної мувансації, де в якості психологічного буде виступати надійний маніпулятор. В такий спосіб мультимедійний контекст проекту є невід'ємним від фотоінсталяції, доповнюючи її, збагачуючи муляжні об'єкти разом законсервованою у півторатонній глибї люмінофору постаттю того, що в результаті недейних провокативних експериментів постане у призначеній ролі Щось або Хтось, які позбавлені ідентичності, елементарного права на спогад про «еволюцію», що бере початок від протехногенних комбінацій.

Як нове живе мистецьке мистецьке слово виглядає «Аутентифікація» Віктора Сидоренка, що модифікує проблему, актуальність якої скоро відчує людство.

Не випадково художникові надходять запрошення з різних країн з проханням виставити аналітичну інсталяцію.

В якості видатного представника новітнього мистецтва Віктор Сидоренко заявив про себе 2003 року, коли його мультимедійний проект «Жорна часу» представляв Україну на 50-му венеційському біенале, а згодом після Венеції з ним познайомились у Гельсінкі, Денвері, Магдебурзі.

«Жорна часу» ніби мали провокувати ідею «Аутентифікації». У венеційському проєкті була поставлена мистецька проблема драматичної співмірності людини і часу. Тоді конструкція інсталяції теж вимагала енергетичного синтетизму: живопису, відео, фотографії, звукового ряду і присутності конусоподібного об'єкту у вигляді кристалу, наповненого езотеричним світлом, що мав фокусувати енергетику свідомості, пам'яті. Художник проніс через себе дух «Жорен», їх відображення в уяві багатьох було симптоматичним, дзеркально трансформаційним. З огляду на це прочитуємо ще раз сказане самим автором випещене ним з чуттєвого досвіду: «Провідна ідея проєкту — ідея нескінченного, одноманітного, тривожного часу, що перемелює, перетирає, знищує людей, втягує їх у виснажливий рух колом, йде і знову повертається <...>. У передчутті, очікуванні та невпевненості кожен персонаж дійства втягнуто у монотонну, пасивну гонку». «Жорна часу» якраз ритуалізують місце людини в просторі часу, що в розумінні Сидоренка було сформульовано як двобій людей з часом.

Яскравий багатомовний проєкт вивів Віктора Сидоренка в перший ряд чільних репрезентантів Contemporary Art міжнародного класу.

Тема «Людина — Час» перейняла мистецьку уяву художника. Він обмацував її з усіх боків, він виводив її з глибини підсвідомого на поверхню здевальвованих людьми цінностей, він повсякденно ставив перед собою «Чому?», він шукав мистецькі алгоритми, вияснюючи глибинну прірву між буденним та ідеальним. Не застоююався. Не було чуже йому оте св. Луки: «Шукайте і знайдете». Так з'явився проєкт, що ілюстрував спресовані жорнами тиранії «Ритуальні танці» (їх бачили в київському «Совіарті»), а згодом «Амнезія», де художник прагнув відшукати зв'язок між мікроструктурою і реальним світом (Сидоренкове «зв'язок реального і духовного простору» — як першопричина)... Так врешті прийшла черга на «Аутентифікацію»: я живу, існую — я думаю. Хто цього не хоче?

Вагомий аргумент Contemporary Art — Віктор Сидоренко. Він знає, куди йти, а з ним — його ствердники і послідовники. Це, врешті, мистецькі реалії, й не можна уподібнюватись до страуса: я цього не сприймаю і від цього відмовляюся.

ДОРОГОЮ НОВОЇ ДОЛІ Василію Сваявчику — п'ятдесят

Закарпатське малярство — явище вельми цікаве в українському мистецькому просторі: неповторне, своєрідне. Специфічний клімат мистецького Закарпаття створений художніми зусиллями та досвідом, практикою кількох поколінь загорянських мистців. До числа, так би мовити, піонерів місцевого малярського письма, крім А. Ерделі, Й. Бокшая, відносимо також Миколу Кричевського та Миколу Бутовича, які приїхали на Закарпаття з Великої України у 20-х рр. минулого століття.

На шляху розвитку школи — багато здобутків: кожне нове покоління художників приносило свої орієнтири у сприйманні і баченні улюбленого краю, — людей, землі, природи. Не можна роз'єднати цей шлях творчих пошуків і надбань, не можна скептично відкинути мистецькі досягнення того чи іншого закарпатського мистця, бо кожен з них — і сьогодні суцільний, і тих, до кого звернена наша вдячна пам'ять, — прислужився зміцненню авторитету школи.

З-поміж багатьох обдарованих, оригінальних, наділених творчими амбіціями, виокремимо творчий силует ужгородця Василя Сваявчика, знаного і пошанованого нині як у Закарпатті, так і в Києві чи в будь-якому мистецькому осередку України. Вирізняємо з усією аналітичною об'єктивністю, розумінням ваги зробленого, бо в мистецькій біографії Василя Сваявчика закарпатська манера письма знайшла послідовного, цілеспрямованого захисника її основних малярських засад, виробила ствердний поступ традиційної лінії малярства, зберегла свіжість, чистоту поліхроматичних відкрито декоративних барв на площині полотна, зберегла пленерну відкритість пензля й багатство палітри.

Для нас є посутнє, що Сваявчик — то символічний місток між поколінням Коцки, Кашшая, Контратовича і тими молодшими його колегами, співвідниками нових мистецьких ідей, які з історичної відстані школи прагнуть

її оновлення і збагачення. Нас тішить, що Свалявчик — за оновлення і збагачення традицій.

У моєму сприйнятті Свалявчик — реаліст з великою, щирою, емоційною душею, вихований на любові до тутешнього малярського письма, новаціях пленерного творчого мислення. Добрих півтора десятиліття нас єднає спільне відчуття й розуміння вартості закарпатського малярства; з добрий десяток пленерів ми були пліч-о-пліч. Не раз мені доводилось слухати, як Ернест Кондратович хвалить малярство Свалявчика, подивляється стилю його письма і працьовитість.

Що в творчості найбільше любить Свалявчик? — він ніколи не переставав бути спостережливим поціновувачем природи. Пригляньмося уважним оком до його епічних краєвидів — «Гуцульщина», «Міжгірський перевал», «Карпати»; до його емоційних мотивів, що передають різні стани природи — «Осінній потік», «Вечоріє», «Зимовий пейзаж»; до його інтимно-суб'єктивних тлумачень мальовничих куточків землі — «Незабудки», «Захід сонця», «Осінній ліс». І тут несподівано для себе ми відкриваємо просте роз'яснення, що Свалявчик є ліриком у пейзажі, надзвичайно поетичним художником, для якого критерієм щастя є малювання природи.

Без перебільшення засвідчую: Свалявчик є ствердник закарпатської лінії малярства краєвидів. Його постійна прив'язаність до розмаїтих, часто непоказних куточків рідної землі в будь-яку пору року, за будь-якої погоди і в різні години дня має святешний, небуденний характер. Серед його краєвидів виділимо зображення архітектурних мотивів, які сповнені душевного тепла і настрою.

Свалявчик — майстер малювання квітів. Його букети в композиціях запашні, соковиті, в них багато світла, сонця, повітря. Без нього силует мистецького Закарпаття виглядав би збіднено. Художник ставиться до власного малярства без амбіцій, але в його постаті я завважую наявність великого людського тепла, щирості, відвертості. Картини Свалявчика мені любі, дорогі. В них я чую дзюрчання потічків, пташиний спів, шум смерекового гілля, в них я чую запахи ранньої весни, пекучого літа, золотієї осені. В них життя — як у молодому вині. У своєму Києві я задивлений в Закарпаття, я бачу дім Свалявчика на вул. Митній, бачу його нові твори...

ІНСПІРАЦІЇ ДУ ШІЛУ

Китайське мистецьке середовище випромінює величезний енергетизм творчих інспірацій, що означають кардинальні межі орієнтального мистецького руху. Парадигма традицій у ньому є визначальною: і чим глибші ці первні, скажімо, з межових періодів Сун і Юань, то яскравіша, прозоріша новизна творчих ініціатив академічних шкіл регіональних автохтонних визнань (цзюе). З-поміж огрому імен — оригінальний стиль професора Тіньхуанського університету Ду Шілу, що стверджує потребу компаративного мислення, в якому елементи взаємозв'язків глибинної національної традиції доповнюються або узгіднюються із творчим потенціалом європейського малярства. Перше має за основу «і цзіна», що йде з величної «Книги перемін», і ошляхетнюється другим — енерготворчим резервуаром європейської нефігурації.

Україна недостатньо ознайоmlена з величезним набутком академічної школи Ханчжоу, до грона якої відносимо майстерний живопис Ду Шілу. Його теза „Мистецтво є життя, й у творчості суть життя» — це вербальний вираз монохромного малярства «сеї», що виражає оболонку ідеї. Звичайно, малярство краєвидів — численних мотивів південно-східної вічнозеленої провінції Ханчжоу, які домінують у композиціях Ду Шілу, — це малярство асоціативного кольору.

Знаний фахівець із Пекіна Лю Ксяохун у творах тіньхуанського майстра визначає п'ять проміненцій: повність, площинність, насиченість, яскравість і стиль. Ці риси споріднюють його манеру з майстрами краєвидів, зокрема, із Кеугу, Ву Хангшуо. Але є ще один видатний маестро школи Ханчжоу, ушлавлений Ван бін Хун (1865–1955), виходець із Тінь Хуа, що мав великий вплив на розвиток місцевих традицій у малярстві середини ХХ ст., в т. ч. на малярство Ду Шілу. Чи не є метафоричним напис на стіні музею Ван бін Хуна: «Ріка тече довкола Китаю», тобто Тінь Хуа — його серцевина?

Уперше: Образотворче мистецтво. — 2006. — № 1. — С. 48–51.

Чи не є П'ять вершин зі священним буддистським храмом на їх висотах в Юнь Кані, де далеч губиться в імлі, чи не є гора Фан'ян з бамбуковим гаєм біля підніжжя, де верховинно стримить пагода, а перед нею нижче — небо Будди, — чи не є усе це пережитим, перейнятим високошанованим Ду Шілу! Бо гори вершинні пнуться дзвіницями, верховинами шапок — як у краєвидах майстра. Велич і безмір — в усьому, велич — у безмірі, і десь там, де П'ять вершин, є знаменита давня бібліотека з Танськими пам'ятками, є священна пам'ять про знаменитого конфуціанця Чен Ляня, є в природі «і су» — мистецтво, як у композиціях тінхуанського мистця, де емоційний стан просвітленості імплікує нас до аналогічного стану «саторі» («Весна або літо, осінь, зима народжуються просто під пензлем», — писав колись знаменитий Ван Вей), отримує в його практиці тлумачення Су Ші, кинуте у віки крилатою фразою: «Щоби намалювати бамбук, необхідно створити його образ в душі».

Колір у малярстві Ду Шілу, як і лінія, що кристалізує форму полотен, є технічно досконалыми. Можливо, це інфлюенції Ші Тао, Хуан бін Гонга, але скоріше, навпаки: гори, долини, ріки, тропічна зелень Тінхуа «проросли» в його серці. Усе в нього таємниче, трансцендентне, під вагою імпресій, сколихнуте порухом думки. Все народжується у потоці езотеричних почуттів («Гори восени», «Срібне і цитринове», «Золота осінь», «Враження від Західної Європи», «Середньовічне місто», «Виняткова сцена», «Зелений світ», «Цвіт часу»)... Вхід до мистецтва Ду Шілу нагадує зустріч із вісниками Добра Фен, Чао, Ю, Сун — таке враження може зродитися від зустрічі з вершинами знаменитої Лінг Їнь — теж улюблений мотив для малярських роздумів, ймовірно, медитацій. Гори, ріки, зелень, заселена працюючим китайським народом земля, — це сфокусовано у просторах природи, обжитої, як підніжжя гори з бамбуковими хижками. Перед нами емоційне, зроджене в глибинах сонячного «янь», земного «їнь» і в гармонії з «дао», що постає у потоках води. Пошук себе у лоні Природи, момент злиття з нею... «Аспірація — це жива лінія творчості» — максима ота з далекої давнини від династії Зонг. Контрольовані емоціями гори Ду Шілу презентують гармонію й вісь лінійної перспективи.

Європейські інновації мистець переніс у метафізичну структуру великої малярської традиції. Прості мотиви, спостережені об'єкти стають «темами стану», кольорописуються, перетворюються у живописні образи,

потоки їх, наче стрімка вода, універсуми Духу: «Вільні кольори», «Жива карта з ясною плямою», «Внизу червоні будинки», «Затока», «Погляд на гору Ма». Традиційна ріка живих інновацій...

Туш, акварель, туш — у них затаєна мудрість, можливо, істинна мудрість — прайна: захочеш — спізнаєш, це шлях очищення й оновлення. Крізь чорний просвічує червоний (улюблений для китайців) — це народження досвітку, світло майбутнього дня... Або єдність жовтого і зеленого — знак того, що є, як жовтого з чорним — знак, образ дракона. Традиція — це лінія життєвої інваріації, і на ній твердо стоїть Ду Шілу, пам'ятаючи, проносячи через творчість інноваційні поступи модерного малярства.

Великі презентації мистця відбулися в Японії, Гонконзі, інших провінціях Китаю, в Італії, Німеччині — карта експозицій майстра з Тінь Хуа розпросторюється у світовому обширі з коефіцієнтом незмінних високих оцінок критики.

Є ще одна галузь, якій Ду Шілу залишається беззмінно вірний, відданий, — це туш, що на рисовому папері запліднюється у вензелі каліграфічного мистецтва.

Пейзаж китайської каліграфії сягає до династії Тан, що зродила мистецтво каліграфії Цхаг Ксу... Мистецтво каліграфії як символ філософії Китаю, орієнтальної культури і спіритуальності китайської нації. Каліграфія зроджує мистецтво лінії.

Великий каліграф Ван Сі-Чжі вселився у віки традицій. Через його дух прозріння осявало розум сунського майстра Мі Фея, проймало племінням чистоти покоління прийдешніх... Бо каліграфія є суть досконалості, як скелі прадавнього храму Тха Куа, де поштивість виявляє потребу: «замкни свої бажання». Їй повсякчас відданий тінхуанський майстер, із насолодою виписуючи максими, або вірші знаменитих китайських поетів, філософів, або власні думки, зроджені безміром вічнозеленої тропічної краси провінції. Туш і бамбукова паличка, пензель — його основний інструментарій. У роботі Ду Шілу традиції китайської каліграфії отримують дальшу лінію розвитку.

Чекаємо твори майстра у Києві!

ЕНЦИКЛОПЕДИЗМ УКРАЇНСЬКОГО ВЧЕНОГО

У видавництві Маріяна Коця останнім часом вийшли книжки, які збагатили українську гуманітарну думку, дали нові свіжі уявлення про літературно-мистецький процес та історичний розвиток в Україні впродовж цілого ХХ ст., зокрема, це «Щоденник» А. Любченка, двотомник статей С. Людкевича та низка інших [1].

Спогади Ю. Шевельова (Юрія Шереха) «Я—мене—мені—... (і довкруги)» [2], що побачили світ у цьому самому видавництві славетного сподвижника українського національного руху в США Маріяна Коця — це по суті внутрішнє «я» видатного українського мовознавця і літературознавця, знаного культурного діяча, які в сенсі культурологічного пізнання мають велике значення. Для фахівців багатьох гуманітарних дисциплін вони конче потрібні. По-перше, наповнене інтелектуальними здвигами творчо неспокойне життя Ю. Шевельова само по собі давно стало об'єктом історії науки та культури, а для багатьох дослідників й молодшого покоління стане прикладом щирого служіння національній ідеї, зразком для глибоких систематичних студій, професіоналізації знань. По-друге, спомини Ю. Шевельова — надзвичайно хвилююча сторінка загальнокультурного наукового українського життя, яка доповнює наші уявлення про українську культуру ХХ ст., даючи поживу для роздумів про малознані, призабуті або незнані численні явища, факти, людські творчі біографії, долі, історичні перипетії, — усе те, що становило драму української дійсності впродовж описаних 20-х — початку 50-х рр. Сміємо надіятись, що автор продовжить писання спогадів про наукове, культурно-мистецьке життя українців в Америці, куди приїхав з Німеччини.

Повертаючись знову до загальної оцінки двотомника Ю. Шевельова, назвемо, по-третє, високу морально-людську якість зробленого ним, відзначимо чисто людський високий чин прожитого великого життя вченого, його

прив'язаність до рідної мами, родини, щирі стосунки з колегами, друзями по науковій, письменницько-журналістській праці, глибокі світоглядні переконання, що стверджують контекст української культури з Заходом.

Кожен, кому випало щастя ближче спізнати Ю. Шевельова бодай одною-двома зустрічами, як авторові цих рядків, відчутти аромат бесіди з ним, радість спілкування, усвідомлення інтелекту вченого — спізнати плин його парадоксальних думок і почуттів, а також спізнати велич душі цього видатного діяча української культури — той ніколи не забуде цієї зустрічі (цих зустрічей) і пронесе пам'ять про вченого через критерії самооцінок власної праці, прагнень і суджень про особистий внесок кожного в обшир української культурної справи.

Спогади охоплюють широкий історичний зріз епохи і розгортаються на величезному панорамному тлі трагічного українського культурного життя, бо ніколи Україна не зазнала стільки страждань і наруги чужинців, як у ХХ ст., і ніколи принципи дискримінації нації не втілювалися на практиці з такою жорстокістю, як у ХХ ст. і ніколи машина русифікації української культури не проводилася з такою практично-методичною прицільною точністю, як у ХХ ст. Людські долі перемелювалися і стиралися в порошок у величезних жорнах сталінсько-більшовицької інтернаціональної, а по суті великоросійської шовіністичної політики. Це був жорстокою волею спланований і жорстокими діями скерований геноцид, що коштував життя мільйонам українців, а на відрізок 1920–1930-х рр. українське інтелігентне літературно-мистецьке коріння Великого дерева культури було вирване під пень. На прикладі власного життя Ю. Шевельова, родинного, друзів, колег за фахом, сподвижників по науці і т. д. розгортають в книзі описи з документальною точністю, з фіксацією подробиць, ми відносимо до умовин того почварного підневільного життя, що було «страхітливим підсумком Жовтня» (с. 116).

Автор характеризує терор, «як апокаліптичний вступ до доби ленінського тоталітаризму, до існування державної машини, що мала перемолоти мільйони живих і здатних мислити людей на угноєння...» І далі з одвертою прямою: «На мене чекали двадцять років життя в «радянській» системі... роки, про які я згадую з жахом і огидою». Тепер ленінський змінив терор сталінський — Москва породила дух терору. І все ж телюричні (термін Ю. Липи, використаний Ю. Шевельовим) української землі, що була здатною завжди чинити опір чужинцям, виявилися незнищеними за обставин,

коли диктатуру пролетаріату було трансформовано в «диктатуру над пролетаріатом» (с. 49–50).

З ніжністю в серці Шевельов згадує родинне місто Харків («Нова влада не стільки будувала нове життя, скільки нищила залишки старого»), описує профанації з планомонументальної пропаганди (пам'ятники Р. Люксембург, Артемові робили з фанери), зародження нової лексики, що відповідала формулі життя (комісари, контрибуції мандати, реквізити і т. д.), згадує рідних, близьких, пише, що в цьому суспільстві «поодинокую людина не має ніякої вартости».

Шевельов постає як людина високої мистецької культури, якій однаково близькі, зрозумілі усі види мистецтв. Але найбільше його симпатії лежать у площині театру. Відкриття театру Шевельовим сталося в Харкові і переросло в глибоку пристрасть, з роками стало потребою культурного комфорту, переросло в професійну театральну критику. Отже, спомини Шевельова збагачують знання сучасного читача про театри Харкова тої доби (драматичний М. Синельникова на вул. Сумській і оперний в приміщенні Комерційного клубу на Римарській).

Свіжість, яскравість, принада споминів у тому, що вони відроджують історію театру, наповнюють його сутність атмосферою авторського сприйняття, бачення, привносять струмисько уявлень про українізацію театру у Харкові, починаючи з 1925 р., що слід розглядати, як вартісний приклад ствердження рідної культури. Далі на вагу золота, справжні перлини, — і це на багато сторінок, які читаються з хвилюванням! — про харківські сезони франківців, про перенесення до Харкова 1926 р. театру Курбаса «Березиль» і оцінка геніальних Курбасових виставок від «Золотого черева» Ф. Кроммелінка до «Маклени Граси» М. Куліша, ще далі — про вуспівських драматургів середньої якості, про львівський театр періоду окупації Гірниака, Блаватського. Ці авторські роздуми особливо симпатичні нам, вони наповнені промінням пережитого, так само як описи музикальних вистав, почутих концертів, зокрема концертне виконання кантати «Кавказ» С. Людкевича, а також інформації про українські фільми 30-х рр.

Згадуючи високі осяги культури тих часів, Шевельов ставить писання М. Хвильового в один ряд з Б. Пільняком, пише про поезію П. Тичини, прозу Ю. Яновського, висвітлює літературну дискусію 1925 р., дає оцінки тогочасній критиці, зокрема, пише про літературну боротьбу видання «Критика»,

«Гарт», «Пролітфронт». Довідуємось також про дебют Шевельова в літературі — це стаття про «Диктатуру» Курбаса.

Окреме місце займають сторінки про інститут народної освіти, що був перейменований на базі університету. Тепло згадують корифеї української науки Л. Булаховський і О. Білецький. Перший був його Вчителем (не слово у спогадах з великої літери), а другий — ерудит, харківський відповідник київському М. Зерову. На все життя Ю. Шевельов зберіг теплу пам'ять про Л. А. Булаховського.

Широко подано мистецьке тло: художні виставки, зокрема 1927 р., малярство М. Бойчука та його учнів, портрети письменників роботи А. Петрицького, театр Марджанішвілі з Кутаїсі, Ахметелі з Тбілісі — усе це свіжо, цікаво, з перших вуст. Так само — як роки праці в газетному технікумі, де в нього, Шевельова були улюблені учні, найперший з-поміж них Олесь Гончар, «мій найкращий учень у технікумі і один з кращих взагалі».

Суб'єктивними, з нашого погляду, виглядають оцінки діяльності В. Щурата, І. Свенціцького, К. Студинського, С. Смаль-Стоцького — сьогодні на порядку денному більш ефективно питання про ціннісні критерії зробленого названими особами.

Мовознавці, літературознавці знайдуть для себе багато нового, корисного, повчального з царини наук, якими професійно знався автор і які репрезентував з масштабністю властивого йому мислення; він розглядав розвиток наук у динаміці їх взаємозв'язків що спричинило системне охоплення поставлених проблем. Водночас імпонує, що вони висвітлюються в аспекті пережитого автором і його прогностичних уявлень. Перед нами розгортаються складні історичні перипетії часів довоєнних і періоду війни, яка захопила автора в Харкові і якого доля перекинула до Києва, далі — Львова, поставила у центр тогочасних літературно-мистецьких вирувань, зустрічі з Ю. Липою, Ю. Стефаніком, М. Шлемкевичем, В. Сімовичем та іншими інтелектуалами, — усе це, немовби кадри у фільмі, накладається на історико-культурні координати Епохи (означеної в книзі заголовною літерою).

Спогади Шевельова енциклопедичні за характером висвітлення матеріалу. Період життя, озаглавлений Шевельовим «В Європі», повертає наше знання до реалій повоєнного періоду, праці у берлінському Українському науковому інституті, спілкування з знаним славістом М. Фасмером, участі в організації МУРУ, про який С. Павл писала, що «за інтелектуальною наси-

ченістю дискусій і творчими здобутками — це чи не найцікавіший період української літератури ХХ ст. після 20-х років» [3] і зустрічей з такими неординарними постатями, як І. Мірчук, В. Петров, У. Самчук, Ю. Косач, Т. Осьмачка, Є. Маланюк, К. Гриневичева, Ю. Костецький, Д. Гуменна, а також багатьма художниками, артистами, вченими. Цінними є спогади про Л. Гніздовського.

Праця в Люндському університеті у Швеції, знайомство з талановитими славістичними колами дозволяє зробити висновок про роль Ю. Шевельова в розвитку славістичних проблем України.

Далі — з 1947 р. — була Америка, новий незнайомий нам період життя вченого. Ми з нетерпінням чекатимемо дальших спогадів, маєм надію, що вони в недалекому майбутньому побачать світ.

Яки висновок напрашується? Спогади Ю. Шевельова потрібні, корисні, вони на часі і важливі усім, хто професійно присвятив своє життя праці в галузі науки і культури України. Життя Шевельова — як велика зоря, вона опромінює нас досвідом, мудрістю пережитого.

1. *Любченко А.* Щоденник (2.XI.41 р. — 21.02.45 р.). — Львів; Нью-Йорк, 1999; *Старосельський І.* Крутими дорогами: Спомини. — Львів, 2000; *Людкевич С.* Дослідження, статті, рецензії, виступи: У 2 т. — Львів, 2000; Мирні переговори між Українською державою та РСФРР (1918 р.): Протоколи. — К., 1999.

2. *Шевельов Ю.* (Юрій Шерех). Я–мене–мені–... (і доокруги): У 2 т. — Харків; Нью-Йорк, 2001.

3. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. — К., 1997. — С. 238.

ГРИГОРІЙ КРУК І ЄВРОПЕЙСЬКА ПЛАСТИЧНА КУЛЬТУРА СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Нинішня конференція покликана повернути Україні ім'я Григорія Крука, вирвати його із забуття, з непам'яті, заступити сіру тривіальну буденщину нашого недавнього минулого з його казармено-догматичною культурою.

Ще одне ім'я повертається з чужини до нас, в Україну, яка приголубить і зігріє втомлене і спрацьоване, зболене його і наше чекання. Вона зігріла б і його серце, та, на жаль, чотири роки, як воно замовкло в його грудях. Можемо повторити і повторюємо про нього словами Франковими: «...Все, що мав, Він віддав для одної ідеї, і горів, і яснів, і страждав. І трудився за неї». Повторюємо, полюбивши Крука во стократ, бо нині ми точно знаємо, що, маючи над головами синьо-жовті стяги, іще ми, раби, не встали з колін, ще ми нищіємо і культура наша — не в серці кожному, не в наших душах, не в Державності нашій, а десь там, як билиночка, збоку: хто не йде — скубне її. То коли ж ми встанемо з колін — не навчені гірким досвідом 1917–1919-го?!

Але маємо ту радість, що переповнює наше серця гордістю: Крук відтепер з нами, він у тому краї, де народився, де минули його дитячі літа, куди в старості лелівав пекучими думками. Прочитаємо з цієї нагоди рядки, написані ним самим у 1958-му: «...Кілька днів тому я отримав листа і фотографію з Галичини, від моєї мами. Хотів би поїхати до мами хоч на місяць часу. На жаль, панують там такі нелюдські відносини, що рідної мами не можна відвідати. Це мені дуже часто болить і нервує».

Скульптор Григорій Крук зреалізував свої творчі можливості у станковій пластичі, у камерних формах. Не щастило йому з монументальними замовленнями: меценатів, як відомо, він не мав. Зрештою, чи не було так само з Олександром Архипенком?... Крук тішився одним: мав затишну

Уперше: Григорій Крук та європейська пластика середини ХХ століття. — К., 1995. — С. 16–26.

і вигідну майстерню, що, зрештою, примусило його залишатися протягом життя у Мюнхені, не виїжджати до Парижа, до Америки одразу після війни, як це зробили багато його друзів.

Він прилучився до європейської камерної пластики, увібрав у себе її новітні формотворчі засади, став бо не на узбіччі мистецьких інтересів, а на тій широкій стежині, яка єднала скульпторів Європи, починаючи з першого десятиріччя, незважаючи на їх мовно-національну диференціацію. Ми ще відкриємо для себе істину, що Крук став серцевиною цієї пластики! Ми ще прийдемо до розуміння: творчість Крука вписується в атмосферу загальноєвропейських мистецьких зацікавлень!

Крук пластичний, уявляється, за значенням сподіяного, за цільністю проблематики, за розумінням специфіки життя галицького селянина стоїть поруч з новелістом Стефаніком. Вони обидва зналися на тому, що є світом селянської душі, її совістю, розумілися на глибинних течіях, що рухали нервами прикарпатського села. І тому ідеалізувати, прикрашати своїх селян обом не було потреби: показували їх такими, яких знали і пам'ятали з юнацьких літ. Вони є геніальними співцями селянської долі!

Але поруч з обома бачиться непересічна постать українського письменника з Поділля Богдана Аепкого, який творчою працею в жанрах поезії, прози, критики й літературознавства упродовж півстолітньої діяльності багато спричинився для розвитку української культури. За силою покликання він був вольтеріанцем — такі щедро діляться своїми знаннями, досвідом, розумом, такі завжди служать опорою для молодших, слабших. Долі забалося, аби в Кракові Крук зустрів Богдана Аепкого і той, ясна річ, не відмовив юнакові у допомозі, порадив після Краківської Академії вчитися далі, у Берлінській. То щаслива зоря для талановитої молодої людини, коли на її творчій шляху зустрічаються так щедро обдаровані, як Б. Лепкий!

Уподобання Крука в царині селянської теми були суголосні з тим крилом європейської культури, яке відкрило для себе поетику селянського світу, селянської долі. К. Тетмайер, В. Реймонт, Ст. Висп'яньський — це наші ближчі сусіди. Ті ж захоплення, ті ж мотиви в культурі словаків, чехів, німців. Чи не в річищі цих зацікавлень, скажімо, малярство К. Квернера чи М. Бенки?

Джерела Крукової пластики закладені в його професіоналізмі, що йде від німецької пластичної школи, від традиції початку ХХ ст. (Лембрук, Барлах).

Ще один штрих до життєпису митця. Юрій Кульчицький, що живе нині у Винниченківському «Закутку» в Мужені, серед чарівної провансальської природи, — сам чудовий графік, кераміст, маляр — колись навчався з Круком у Краківській академії мистецтв, згадує тепер про нього: «Це був скромний, але гордий студент. Страшенно бідував. Батьки не мали змоги йому допомагати, сам заробляв на свій чорний хліб. Харчувався невідомо де, в студентській їдальні ми його ніколи не бачили. Через те з друзями зустрічався, як правило, по обіді, і ніхто не міг довідатися, де і що він їсть. У білому чистому халаті — таким я його пригадую в часи студій у професора Костянтина Ляцки».

Вернімося до днів юначих майстра, коли формувалися його естетичні смаки. Навчання при сприянні Аепкого у Краківській Академії мистецтв у К. Ляцки (в нього вчилися також Михайло Гаврилко, Сергій Литвиненко), а потім у Берлінській Академії мистецтв у Отто Гіцбергера, Альфреда Шоке, Арно Бреккера, а також земляка з Харківщини Федора Ємця (його брат — відомий пропагандист української бандури в світі, автор оригінальних споминів) сформувало професійні навички Крука, дало йому відповідні знання, розуміння розвитку пластики і впевненість у власних силах, що конче потрібно для будь-якого роду творчості.

Підкреслимо ще раз місце і значення Краківської академії мистецтв у вихованні української талановитої мистецької молоді, яка з часів М. Сосенка чи М. Бойчука була тим закладом, де прихильність і зичливість професури поєднувалися з вимогами, що концентрують виховний процес на оволодінні тайною ремесла. Це особливо важливо для малярства чи скульптури. Цю мету і ставив перед собою син бідного гончара з Братишева Григорій. В особі К. Ляцки Крук знайшов вдумливого педагога, який програмував і мистецтво класичних традицій, і виходив на обрії постімпресіоністичних новацій. У Кракові — будьмо відверті — над усіма митцями тяжів також авторитет К. Дуніковського з його прагненням до монументалізму.

Аналіз спадщини Григорія Крука, спостереження над тематичними групами його творів і видозмінами в царині форми дають ключ до розуміння його індивідуальної манери, а також щасливу нагоду простежити еволюцію творчості цього великого, але, на жаль, непоцінованого достатньою мірою майстра.

Оцінюючи пластику українського митця середини 1950-х (як оригінальний майстер Крук сформувався на початку 1940-х), консерватор і директор

музею сучасного мистецтва в Парижі Жан Кассон з розумінням писав: «Він пройшов свій мистецький шлях крізь непевності і зміни, які властиві нашій трагічній добі. В ряді питань завершує свою творчість далеко від батьківщини і далеко від народної дійсності, яку його твори відбивають. В його мистецькій пам'яті залишаються вони непорушно живими, в його творах виявляються незламними і неослабними, сучасними. Його твори мають вартість звучністю своєї правди, своєю сильною волелюбністю, хвилюючи почуттями селянської простоти. Усе це викликає непоборну нашу симпатію як народна пісня, що народилася із сонця та землі. Така щира і проста правда може зродитися тільки через мистецтво, шляхетне і правдиве, мистецтво, яке опирається на справжні знання...»

У монографії Святослава Гординського, що побачила світ 1947 р. у повоєнному Мюнхені, автор одразу намагається визначити стилістику — і дуже вдало це робить! — різьби Григорія Крука, особливості якої, на його думку, забезпечують статурність, статичність, сила. «Форми його різьби, — пише автор, — великі, упрощені, зведені до основної брилуватої маси. Проте статичність його різьби аж ніяк не заперечує руху, якого він досягає не безпосередньо — віддаючи рух як такий, а, власне, динамікою основних ліній, ритмом цілості. Монументальності статурності навчився він, безперечно, від архаїчної і античної різьби».

Еволюція творчості майстра бачиться нам в одних випадках у насиченні об'єму масами, в поступовому звільненні його від фіксованої обробки поверхні, в інших — у пошуках руху через силует, у посиленні лінійного начала. Це був пошук експресивної наповненості форми.

Ідеальним модулем для Сезанна був куб, для скульптур Ернста — ремінісценції примітивів, для Крука ним стала брила каменю, первісна суть якого таїла в собі багатство психологічних мотивацій. Це йшло, очевидно, від захоплення культурою Далекого Сходу, яку відкрила Європа на початку століття. Можливо, інстинктивно Крук відчував таємничу силу, майже магію дієвості, яку таїли в собі кам'яні хрести-каплички. А можливо, це були первісні скульптурні знаки у вигляді половецьких баб чи інших праслов'янських ідолів... До подібних тотемів тяжіла душа митця.

Відомо, що Крук не цурався мистецького життя в Мюнхені, брав участь у виставковій роботі, обирався членом журі. Його в цьому місті, де зустрічувалися європейські культури, поважали. Й не важко зауважити, що в стильовій

практиці відомих мюнхенських пластиків Гельмута Амана, Лотара Дітца, Антона Хіллера, Ерлянда Віндерфельдта, Григорія Крука спільною була камерна налаштованість зображень, що передбачала деталізацію форм, певну їх декоративність, рух цілості, підпорядкованість маси лініям. Зрештою, ця камерність мюнхенської, та й не лише мюнхенської, пластики (згадаймо Маріанну Людіке, Герберта Фольвахзена, Карла-Хайнца Гедке, Ернста Стайнакера) виводила європейську, зокрема французьку пластику до зображення порухів людської душі, передачі певних психологічних інтонацій, властивостей поведінки. Згадаймо «Мадлен» чи «Декоративну постать» А. Матісса початку століття, його «Акт» чи «Венеру в мушлі» середини 20-х — початку 30-х рр. Прямі паралелі спостерігаються між лежачими ню Матісса (1929) і лежачими, сидячими на піску, мовчазними дівчатами Крука (1975) — і це не були прямі запозичення через півстоліття, це була стилістична проекція європейської пластики на камерність, декоративність — продукт ХХ ст., її прямим виразником, поруч з іншими німецькими скульпторами, став Крук.

З іншого боку, твердження про монументалізм селянських образів Крука, зокрема галицьких бідарів, відповідає суті речей. В цих образах теж простежуються паралелі — це статичність, спрощеність, націленість на форму, що відповідає первісному поняттю брили. Герберт Рід, характеризуючи ще один напрям в європейській пластичній, робить установку на твори П. Пікассо, Г. Мура. Численні інтерпретації Крука виявляють спорідненість з тенденціями даних митців до монументалізму.

Проте авангардистські новації не торкнулися струн душі Крука: напрямки від кубізму до конструктивізму чи від футуризму до сюрреалізму з численними їх прихильниками залишилися поза увагою мюнхенського вигнанця. Він тяжів до конкретного образного мислення.

Крук мав свої уподобання і, як нам здається, вони лежали в колі інтересів німецької експресіоністичної пластики.

Крука можна порівняти з О. Архипенком за масштабом створеного — це порівняння робить комплімент вихованцю Берлінської академії. Архипенко, однак, більш інноваційний, хоч, як і Крук, на перших порах джерелами своєї творчості сягав праслов'янської і праантичної архаїки — звідси, за висловом С. Гординського, ота його монументальна статурність.

Пам'ятаючи про Крука, не можемо не згадати Архипенка. Чи мав той вплив на нашого майстра?... Чи міг Крук не чути про успіхи, що супроводжу-

вали лекції Архипенка в Берліні у середині 20-х років? Звичайно, Архипенко був вождем сучасної світової пластики, і Крук не міг не знати його справжньої мистецької ваги. Зв'язок Крука з європейською скульптурою — тема приваблива і особлива. В полі її магнетизму бачиться нам немало постатей — від А. Бурделя до Г. Мура, від М. Россо до М. Маріні...

Гадаємо, що щасливим для Крука був день, коли він познайомився з творами Ернста Барлаха і уважно студював українські скульптури, створені Барлахом під час поїздки до Юзівки, у донецькі степові регіони, далі — до Слобідської України, а також до Києва (1900), що мало вирішальне значення для формування мистецької позиції німецького скульптора.

Дуже зворушила і потрясла Барлаха поїздка в Україну. Свої враження він описав у нарисі «Мандрівка степом»: тут маси землі Барлах порівнює з велетнями, а образи жebraків, яких скульптор спостерігає чи не на кожному кроці, виростуть в його скульптурах до рівня символів, що вони так само, як степові половецькі баби втілюють вищі позачасові істини.

Вплив німецької пластики на Крука відчутний, її найвидатніші представники ХХ ст. (В. Лембрук, Г. Кольбе, К. Кольвіц, Р. Шайбе, Г. Ледерер) розкрили невичерпні можливості морального гатунку, зосередили себе на концентрації формально-пластичних засад і, в першу чергу, на майстерності оформлення самого матеріалу. Експресіоністичні пошуки Юргена Вебера теж не були байдужими для Крука, не зважаючи на те, що різниця між ними була відчутною — у трактуванні багатофігурних постатей для першого і в прихильній манері зображення окремої постаті у галицького пластика. Крук зіткнувся на перших порах з тим, що прийнято характеризувати як «Майстершюлле», і з перших кроків самостійного творчого життя активно вдосконалював власну стильову поетику. Професор Арно Беккер з Дюссельдорфа відзначав: «У Мюнхені, де Крук жив і працював з 50-х років, він експериментував над формальною мовою і темами».

Як Барлах на початку століття, так і Крук, починаючи з середини 40-х років, створював особливу мову різьби, основними компонентами якої стала спрощена узагальнена маса, зведена до цілісної брилуватості, а також матеріальна статичність і замкнутість, що спричинила наповненість об'єму, стримала зовнішній рух.

У пластичі Крука нам варто шукати також Майолівський принцип бачення натури, особливо в його жіночих, дівочих постатях. Крук міг би

висловитися про себе словами Майоля: «Не зраджую природі, творю так само, як вона».

Однією з провідних тем творчості Крука стала селянська, що в своєму корінні опиралася на власні спогади, переживання, роздуми. Селяни Крука нагадують образи Стефаникових новел — ця думка нехай зараз і потім звучить рефреном. В цих порівняннях вбачаємо найвищі оцінки творчості скульптора. Мало кому вдавалося підняти селянина до рівня найвищих моральних цнот, як це робив Крук! Простими людськими, взятими з реальності, виглядають образи композицій «Селянин молиться», «Втікачі. Мати з дитиною», «Сівач», «Праля», «Церковний слуга», «Єврей з півнем», «Селянин з сокирою», «Відьма», «Прибиральниця», «Фірман», «Сп'янілий селянин» і десятки інших, що дихають правдою народного буття.

Майстер статичний у своїх творах тільки на перший погляд. Який же він різноспрямований — від ледь вловлюваного моменту руху до раповаті скривленості об'єму, форми в душі експресіоністичних молитов; від ледь наміченого динамізму форми до її ураганної екзистенції. У селянських покликах він — не простий фіксатор. То трагічною нотою бринить тема про селян, що зриваються з насаджених місць і, гнані недолею, тиняються по світах, тягнуть свою біду. То зринає до рівня ревію Богдана Лепкого «Видиш, брате мій», то раптом неждано Крук виставляє іншу свою натуру, і тоді перед нами постає Крук — гуморист, сатирик, дотепний характерник, котрий позначає етичні якості образу формальними виразними деталями, наприклад, жестом, усміхом, рухом.

Крук близький до Стефаніка тим, що створені ним образи мають історичний характер, вони є породженням свого часу: те, що митець виніс з дитинства, тривожило, переповнювало його емоціями усеньке життя!

Високий рівень мистецької зрілості, професійну віртуозність Крук демонструє у численних композиціях на тему життя жінки. В одних випадках, як «Дівчина з голубом», «Дівчина з глеком», «Дівчина з луком», він, виходячи з піонерських досягнень А. Майоля, забезпечує плинну простоту форм, в інших — більша група творів — наголошує на конкретних виявах людського характеру, на психологізмі зображуваних постатей, у багатьох, почасти в межах улюбленої іронії, розкриває прості психологічні істини. Спеціальну групу творів унаявлюють численні акти: жінки за витиранням, умиванням, у позі відпочинку — це величезний, зітканий з багатой уяви світ,

де жіноче тіло стає об'єктом поклоніння або роздумів, де статика постатей наголошує на гармонійних началах, де натуральність динамічних форм виступає символом здоров'я, сили, втілення самого життя — у всьому цьому розмаїтому різьбовияві Крук виступає майстром, здатним до несподіваних рефлексій у композиціях, до відтворення внутрішнього начала в характері, до процесу милування красою, яка постає перед його зачудованим зором.

Велика група танцівниць, тих, що виходять з купелі, що зайняті витиранням або розсичуванням волосся, — усі образи виконані у природних формах наповнених мас, вони чарують інстинктами почуттів. Якби Крук залишив після себе тільки групу творів про жінку, уже тоді він заслуговував би поваги прихильників свого таланту, і ми могли б стверджувати непересічність його мистецької натури. Але не менш талановитий він і в інших тематичних спектрах, скажімо, у портреті, можливо, одному з його найулюбленіших жанрів.

Крук любив портретувати історичні постаті (Володимир Великий, Іван Мазепа, Тарас Шевченко, Йосиф Сліпий), своїх колег (С. Гординський, Я. Гніздовський, М. Дольницька), друзів, близьких. Він любив подорожі до різних країн, любив життя. Григорій Крук був оптимістом, але тяжко сумував, що не має права приїхати на рідну землю. Так склалося, що його багатогранна творчість протягом десятиліть була поза нами, приречена на забуття, а саме ім'я піддане остракізму.

Конференція нинішня дає ясне розуміння: Крук в Україну повертається, жаль тільки, що після смерті, — але до своїх людей, до рідних могил, до рідної землі.

Ще одна важлива деталь: після смерті майстра в Мюнхені відбулася серія затяжних судових процесів: кому має належати його спадщина. Домігся такого права Український вільний університет у Мюнхені. Стає очевидним, що спадщина Григорія Крука — цінне надбання української культури в її найвищих, європейських, вимірах.

НЕОТИПИ КОНЦЕПТ-СКУЛЬПТУРИ ЛІДАГОВСЬКОГО

Олександр Лідаговський, киянин, уродженець Гуляйполя Запорізької області, привніс своєю появою елемент розгубленості серед мистецького істеблїшменту столиці. По-перше, він своїми сміливими творчими маневрами збагатив ареали концепт-арту. По-друге, заявив своєю присутністю про ідеологію «межі». Молодий художник не злякався наймодерніших інноваційних пропозицій, що злітали з арени ринково-тусовочних прокламацій одноденними метеликами, і кинув гасло про десакралізацію об'ємної ваговито-статичної скульптури. Почнемо спочатку: Лідаговський закінчив Харківський художньо-промисловий інститут, який живили традиції новаторів Василя Єрмилова і Бориса Косарева. Він, очевидно, наслухався про дивацтва в творчих пропозиціях чудового педагога Косарева і не один раз чув кинуту ним крилату фразу: *«Усе добре, що леє воду на млин сюжету»*. Художник закінчив інститут, в якому культура дизайнерської естетики була невід'ємна від авангардових рецептів, привнесених диханням «Нової генерації», «Авангарду». В атмосфері таких модерних постилів народжувалися версії новітніх напрямків. Своєю присутністю на художній сцені Києва Лідаговський підтверджує цю думку. Фактором творчої скерованості таких метрів, як Віктор Сидоренко, Григорій Корінь, переконаємося у ствердності дидактично-мистецьких постулатів харківської школи. Лідаговський — її дитя, але дитя особливе, яке не підходить для вивісок типу «гарна дитина»: це — тонкий стиліст, що медитує у концепт-скульптурі. Це — чого ще ясно нема в житті, але воно уже зродилося, хай поки що в думці, у здогаді, у першому бажанні.

У характері Лідаговського поєдналися невід'ємно прагматизм і романтизм. Мембрана цього характеру чутлива до новизни. Це не попсуючий епатаж, але і не заклик до філістерської комфортності. Без уявлення цих

Уперше: Образотворче мистецтво. — 2003. — № 3. — С. 84–85.

якостей його характеру і розуміння у ньому того, що «а все-таки земля крутиться», його входжень у простори артпропозицій, тлумачень чи звичних артпересудів Лідаговського не збагнути і не досягнути. Ще одна посутня риса, що позитивно рефлексує в бік «межових» екзерсисів Лідаговського: новітня модерна особистість живе у середовищі ідеально цивілізаційному, котре відмінне від буржуазно-мистецької структуралізації, змішаної з антикваризуючим бутафоризмом.

Архітектурна думка потребує художника, що в одній особі реалізує постулати скульптора, дизайнера, графіка, фотографа. Лаконізм інтер'єрного простору в модерних архітектурних формах націлює художника на ідентичний лаконізм у сфері своєї діяльності. Детермінацію цих зв'язків щасливо відчув і поєднав у мистецькій практиці Лідаговський. Не випадково в інтер'єрах численних фірм знаходимо його артоб'єкти. І не випадковий попит на його естетику, що витікає безпосередньо з комп'ютерної графіки. ...Кольорова сигара дирижабля зносить у високість жіночу фігуру концепт-скульптури Лідаговського. Ми спостерігаємо серед блакиті небес за її стрункими, плинними формами, що концентрують у своїх абрисах атектонічні порожнини цілком в дусі Архипенка — простір немовби насичує простір... Ідеальна стилізація для обігрування художньої площини в тривимірному просторі.

З роздумів Лідаговського про витоки його концепт-скульптури важливим є ось яке повідомлення: *«Я використовую папір — традиційний носій інформації. Папір, окрім того, вибраний ще й через те, що будь-який інший матеріал виглядав би надто матеріальним (уречевленням, вагомих), мене ж цікавила не оболонка (форма, твердизна), а ідея. Папір якраз і передбачає потрібну мені в даному разі дематеріалізацію скульптури»*. Новації Лідаговського — у посяганні на матеріалізовану «територію» скульптури, затим зречення від її об'ємності, примату ваги, заперечення «твердизни».

У процесі конкретизації ідеї концепт-скульптури заявку зроблено на площину як вираження конкретного фізичного стану, що вже володіє якостями форми, створює «гру» світлотіні, здинамізовану волею штучного або природного світла. Ми стаємо свідками ефекту рівностояння площини, що спонукує до життя масив так званого «театру тіней», тих зорових відчуттів, які геніально зреалізував у певних матеріалах, однак у «світі порожнин (отворів)» Архипенко.

У фокусі уваги присутній гнучкий і водночас стрункий силует людини. Він становить першостадійну модель руху і основу для зорових відчуттів. Його змодельована потенція складає підвалину для активізації площини і форми, які вступають при своїй взаємодії у стан рівноваги. Відтак з глибини цих стосунків настає ясна в якісному оновленні переміна площини, що починає розумітися виразно, як осяяні промінням нитки павутиння.

Форми еволюціонують під впливом двох ідеалів: універсальності гармонії і вірності матеріалові. Жодне посутнє значення його творіння не можна ставити в ігноранцію до матеріалу, з якого воно зроблене. Ваговитість, матеріальність традиційної скульптури з матеріалів, що мають означення різноманітних вартостей (ціна, економія, об'єм у просторі) у своїй провінентності закладають кардинально протилежні опонуючі, контрастні за змістом ідеї про об'єкт інформаційного спрямування. Матеріальна ідея узалежнюється від ідеї більш універсальної — інформативної. У випадку Лідаговського маємо справу не з скульптурою-предметом, концентратом ваги, об'єму тощо, а з ідеєю про скульптуру, про об'єм, фізичний об'єкт, предмет.

У сучасному космосі пізнання папір як носій інформації відступає перед новітніми системами, що закладені в технології комп'ютерних знань. Багатомільйонну структуру книжкових макросховищ заступає багатоканальна зелектривізована потуга сидеромів та інших новітніх мікроутримувачів джерельної пам'яті. Подібну трансформацію у площині дематеріалізації переживає і скульптура Лідаговського, у котрій фактор існування «фізичного» поступається перед еволюційною логікою «інформативного». Основна пластична ідея творчості автора, за його визначенням, — це інтенсифікація площинного дійства, що заявляє про себе у просторі; це потуга площини у проекції простору. Подібні речі історія мистецтва вже знає. Вихованець Баухаузу Макс Білл у своєму творінні «Нескінченна стрічка» (1947) з листового металу втілює зворотню ідею про простір, що існує в площині форми. Його нескінченність символізована у закрученій донизу вісімці, стрімко напруженій у спрямуванні до «виходу», «розгортання в площину» таким чином, що «висвітлює» одночасно і «фасад», і «спину» скульптури. У Лідаговського абстрактність має конкретизоване вираження в імперсональності усіх образів. Ці неотипи повертають пам'ять і до манекенів кутюр'є. Тут маємо справу ймовірно, із віртуальною анатомією — конструкцією задуму, що знаходить розкриття на площині.

На виставці концепт-скульптури в київській галереї «Триптих» (1997) Лідаговський своїми скульптурними проєкціями, що були виконані з паперу, виявив стани нестійкого, а водночас і нетривкого, не встояного рівностояння, котре ігнорує поняття часу, — або він є в ключі інформації, або він поступається місцем перед новими, не означеними досі величинами. Освітлена площина паперу з просторово-формальними комбінаціями сприймається повітряно, легко. Поліхромований в локально чисті кольори папір то через складні тінеутворення стікає донизу, ніби краплини дощу, то розкручує спіралеподібну стрічку ромбів, то замикається у квадраті пружних, наче спресованих геометричних фігур, зрештою, «лягає» на площину поверхні кольоровими смугами, немовби стрічка транспортера, — одне слово, візуальний ряд пропонованих папероструктур нагадує витвір дизайну.

Погляньмо на концепт-скульптуру в аспекті взаємодії площини і форми. Ось перед вами силует сидячої постаті — у космосі білого прямокутника, на колі арени; трагічний момент зосередженості, що зроджує порівняння з Роденовим замисленням... Або таємничість проникнення геометричних фігур одна в одну — як кущ, тропічне листя якого сплетене у вузол. Ще один момент: той самий силует у сидячому положенні з закладеними за спину руками... — це образ з майбутньої «марсіанської» цивілізації...

Постать лежачої, що стилістично нагадує скубізовані об'єми Брака. Контрасти світла і тіні на площині ню — це напружена взаємодія форм оголеного тіла у контексті білого простору.

Стилізована жіноча фігура цілком в душі японської класичної гравюри, а водночас і з Архипенковими отворами (порожнинами) у площині фігур, що створює ефекти взаємодії простору, штучно, але логічно створеного на папері, з білим простором тла — під дією світла форми немовби вібрують, висвітлюючи абриси обличчя, шиї, грудей, — це в видовжених лініях, узятих вже від Модільяні з форсмажорними ефектами світла або тіні. ...Момент з дискоболом — такий собі варіатив, сфокусований пливкою лінією паперу і зафіксований клеєм на колі простору. Біле коло арени і затінене коло диска — та сама пропорційна гра і ті самі форсмажорні мелодизми.

У процесі «спілкування» з папером народжуються небачені досі мотивації, що апелюють до унізму, баченого в Катерини Кобро, — простору в безмежжі лінії, абрисі площини або простору у плинності світла. Лідаговський пропонує нам версії з мелодією світла на силуетній лінії паперу.

Ніби серед піщаних дюн зринають вітальні, здатні до кінетизму геометризовано-кубічні або обтічні форми.

...Знову і знову перед нами постають численні комбінації у можливих розрізах простору на тлі стіни, перед розчиненим вікном, на столику з витонченими дизайнерськими модуляціями, на тлі блакиті небес або білизи хмар... Серед зеленого луку — наче доісторична істота. На краю білого прямокутного паперу — як астронавт на новій планеті з довжелезним лезом власної тіні на площині.

...Постаті закоханих — їх силуети, ніби у п'яті вечірнього міста. В його творчому досьє чимало елегантних жіночих образів. Метафоризованих, на струні недомовленості площинно-пластичних структур у Лідаговського чимало.

Паперова концепт-скульптура Лідаговського — не випадковий гість у його робітні. Вона з'явилася як наслідок «Паперового буму» — щорічних презентацій виробів паперової промисловості у Києві. У межах цих презентацій художник оприлюднив протягом останніх років такі проекти, як «Паперова метушня», «Перетин», «Паперова метушня 2» — свого роду маніфестації інформатизованої скульптури.

Жіночі паперові в людський ріст фігури у Лідаговського нагадують ідеальні манекени. Вони створюють ситуацію «межі», де неодмінно зринають аналоги, напрошуються численні паралелі. Замальовані у червоно-білі конструктивістські лінії, вони унаслідують ідеали феміністок. Воля автора нав'язує вам нитку інформаційного контакту, і ви, врешті-решт, сприймаєте стилістику паперових скульптур Лідаговського і віддаєте їй належне.

При нагоді вітаємо Вас, Олександр, із сорокаріччям! Попереду у Вас багато несходжених шляхів, і один із них буде ясно сформульований Вашим почерком, стилем. Нехай Вам щастить у пошуку!

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЗУАЛЬНИЙ ЗОРЕПАД

Віктор Олексенко, ідальго з Черкас, сміливо і відчайдушно репрезентує поезомалярство, поезографіку, зорову поезію і в цьому контексті він апелює до традицій українського авангардового мистецтва, а як поет візійної стихії має немало точок опертя з багатьма заангажованими у візіопоезію майстрами (Микола Мірошниченко, Іван Іов, Микола Луговик, Микола Сорока, Іван Лучук), і в тому самому, зігрітому полум'ям його неспокійної душі контексті він нагадує мені колись незрозумілого черкащаними Едуарда Гудзенка (1938–2006), принца Ван-гогівської палітри, і на острові зорових композицій він, Віктор Олексенко, сьогодні виглядає дивакуватим, самітнім, але гордим від здійснюваного культурного чину, як рання весняна лелека на нерозмерзломому ставку (якби знала, що іще не весна, то, може, і не летіла б, але дуже кортіло їй прилетіти в Україну першою).

Отже, Віктор Олексенко, автор живописних полотен, майстер книжкової графіки, виступає нині у ролі ідальго з Черкас — заповзятливий, сміливий версифікатор поезографіки, зорової поезії, до яких, зізнаємося, він йшов роками і тому виступає у ролі, яка пасує його характеру і відповідає засадам, яких він дотримувався завжди і не відступав від них ніколи, попри несприятливі умови суспільної перцепції до такого роду творення, додамо — вільного творення, незалежного самоутвердження.

Треба усвідомити одну рису українського нинішнього суспільного буття: наша реальна дійсність поки що не готова до радикальних реконструкцій мистецтва і літератури, ця дійсність — зрештою не лише наша! — налаштована на актуалізацію традиційної медитативності, вона готова прийняти в свої обійми будь-який вияв творчого волевиявлення, але у межах звичних, параметрах, які допускають лет творчої уяви до певної, скажемо, усталеної традицією мислення межі, і, боронь Боже, не далі. Отже, хай буде

Публікація здійснюється вперше.

актуальне, однак для загалу традиційне, звикле. А як під таким оглядом загалу, під кутом звичних стандартів і пересічних уявлень сприймати химерні новації Віктора Андрійовича Олексенка? Як збагнути його візійно-зорові проекти «Врятована скриня», «Крадені вітром», як зрозуміти себе, коли «Душа спить», і, приміром, серія Олексенка «Люстерко» має інтонаційний перегук із «зоровим афоризмом» Василя Трубая або варіантом магічного квадрата з паліндромними словесними наголосами Івана Лучука, хоча Олексенко свідомо версифікує форму дзеркала, у якому відбивається (віддзеркалюється) конкретика виразу у вертикальних зрізах «верх–низ»?

Як ми повинні себе поводити при тім, що художник вперто долає вибудований ним замок образного простору, що він не хоче іншого тлумачення теми, реальності, окрім своєї власної, що він внутрішньо щасливий та й незалежний віднайшов свою орієнтацію-коло творчого мислення у пампасах вичікувально-пасивного «завітромстояння», протиставивши йому переконливе інтригуюче, енергійне, як полум'я багаття, як поклик постмодерної української хвилі, власне «вітропротистояння»? Будьте певні, він на щасливій дорозі творення, він давно знайшов те, що шукав, попри сумніви і хилитання, попри гіркоту отого самого, що колись давним-давно художниця, серйозно задумавшись, Лариса Пуханова оприлюднила імплікаційне «Сумно жити на цьому світі, панове». То Що з ним, Олексенком, робити нам, коли він, можливо, «виходить» поза звичний мистецький кін, коли він є такий, а іншим не може і не хоче бути? Гудити, картати, брати на кпини? Куди нам віднести його — до якого стильового потоку? Яку художню мову він шанує і з якою побраний вінцем любові до мистецтва?

Нагадаємо собі та й опонентам Олексенка класичну концептуально-візійну пародію Михайля Семенка «Сім», створену ним у часи, що їх називають українським відродженням і коли ще можна було частково говорити те, що на душі, — був це 1922-й рік, коли в азарті власних переконань автор Семенко епатажно писав, можливо, з нотками антифілістерського виклику «Моя мозаїка» у дусі панфутуристичних декларацій. Отже, Семенкове «сім»:

Понеділок

Вівторок

Середа

Четвер

П'ятниця

Субота
Неділя

Як хочете, можна сприймати семенкове «Сім», фантазії тут незоране поле — як пародію, іронію, жарт, конотаційну метафорику, концептуальне визнання неминучості часу або, принаймні, його присутності у лексичній пропозиції, чи, можливо, переспів з харківським творчим об'єднанням кубо-футуристів «Сім». Але тоді, у 20-х рр. семенкове «Сім» збентежило береги спокою, спокушуючи місцем досі незаниманим: одні ламали пера від обурення, інші — потирали від захвату долоні, одні гвалтували, що спаплюжені пієтизм, повага до авторитетів, інші не приховували радості, що наступає нова ера модерності.

А давайте-но, захищаючи Олексенка, поглянемо з іншого боку на малознану футуристичну композицію — портрет Михайля Семенка, намальований Анатолем Петрицьким. Художник відтворив образ поета у ракурсі, як лезо бритви — це погляд на людину «з космосу», але догори ногами, коли форма, втрачаючи об'ємність, розчиняється у геометричних лініях; напрочуд динамічно взяті пружні ритми у зоровому зрізі картої сорочки з нейтральним галстуком; докорінно зігнорована уява про портрет, тому що тут цей портрет знаходить тлумачення у зрізі, немовби голова «спиралася» у підлогу, відтак погляд ковзає знизу до гори, де властиво уявний круглий стіл і увесь антураж з еліпсом, що окреслює лінію стола з чашечкою кави. Люлька, що наче пристала до долоні і чашечка з кавою у такому самому фокусі «навиворіт». У лінгвістично-футуристичному дусі подано підпис-текст, змодельований за правилами обраної стилістики: «ХАЙЛЬ МЕНКО», «СЕ МИ», або ж «МЕНКО СЕ», а в зворотному прочитанні «МИ ХАЙЛЬ» «СЕ МЕНКО» з танцююче-екстравагантними літерами, облаштованими у спаровані у скупі організовані барви: умбра-чорна. Як бачимо, композиційно зорово-лінгвістичні ракурси торують шлях для новітнього сприйняття у традиціях авангардової культури.

Нам уже доводилося писати, що М. Семенко включив у поняття мистецтва нову образотворчу форму «поезо-малярство», поруч з такими, як поезо-кіно чи поезо-музика, котрі 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 у «Калліграмах», у віршах до каталогу берлін-

ської 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».

Відомий учасник авангардової культури, автор шанованого багатьма есею «Півтораокий стрілець» Бенедикт Лівшиць писав: «Так само, як у живопису, мова йшла про одночасне сприйняття усіх елементів картини, замість послідовного їх сприйняття одного за іншим, основною засадою симультанної поезії було витіснення послідовності одночасністю... Без Сандрар спільно з дружиною Делоне зробили спробу досягти виняткового ефекту виділення окремих слів за допомогою різнокольорових літер і розмалювання фону (йдеться про рукопис 1913 р. — О. Ф.). Паралельно з ним Гійом Аполлінер публікував свої симультанні поеми, розташовуючи склади і уривки фраз по цілій сторінці таким чином, щоб геометричні фігури, утворені безладно розкиданими друкарськими знаками, охоплювалися оком одночасно. Це вже мало відрізнялося від зовнішнього обрису футуристичних віршів, які практикували Марінетті та Палацескі».

Семенко мав перед собою геніального візуаліста попередника, і ярмарка секундова культура для нього не була чужою. Ліричні ідеограми або каліграми у поезіях «Зарізана голубка і фонтан», «Маленьке авто» Аполлінера складали графічне мереживо, були, на його думку, рефлексією на розвиток техніки, смутком, сповитими споминами про недавню війну. Зорові алузії виявляли зв'язки зображення з текстом у кіно чи фотографії. Подібна урбаністично-технократична установка Семенка диктувала появу на українському ґрунті «поезо-малярства», що пройшло випробування у журналі «Нова генерація», а також у львівських футуристів.

Ці паралелі на підтвердження самоідентичності Віктора Олексенка, черкаського маляра-романтика і поезо-мрійника були необхідними, а можливо були б недостатніми, якщо поминути, для доповнення і компаративістичної повноти поезо-візуальну культуру, елегантний стиль представників української барокової культури, якщо поминути графічний орієнталізм славетних майстрів каліграфії, а далі летризм французів, американця Тобєя, якщо опустити на дно пам'яті поезо-конкретику і той щасливий симбіоз, коли, за вдумливими спостереженнями дослідника культури сприйняття, знаного психолога Р. Арнхейма «автори... конкретної поезії об'єднуються з своїми співбратами-художниками з намірами уникнути суспільної ізоля-

ції...» Отже, маємо в особі Віктора Олексенка, відомого нефігуративіста і поета, автора зорових візуальних текстем, збірок «Доктрина серця», «Крик», маємо «щасливий симбіоз», коли одне доповнює інше, а інше наповнює одне, тобто маємо графічні композиції прикрашені каліграфічно-лексичними текстами, де естетичне виступає як продовження й наслідок логічного. Чим імпонує в своїх зороколоратурах художник, що може сприйматися, як маргінал-оп-артівець, і навігатор неофутуризму, і послідовник харківських конструктивістів, — усе це може проглядати зокрема частково і водночас з'єднано у проектах «Врятована скриня», «Крадені вітром», серіях «Утрачена тека співака», «Становлення слова», «Цирк», «Народні прикмети», циклі «Знакові проекти»?!

Нам не є байдужою, а навпаки імпонуюче близька, споріднена за духом і логікою розвитку позиція автора стосовно поняття «слово», яке таїть глибокий зміст, яке береже пам'ять людства і дає уявлення про час «перетікання» культури, наче води у світовому океані, яке означене німбом чистоти і святості. Найперші-щонайглибші медитаційні лексичні структури-рівняння «Бог=Слово» або «Слово=Бог» — залежно, як читати по вертикалі чи по горизонталі, що вирівнюють графічну метафору хреста — святого для людства символу з веломовним змістовим наповненням Євангелія від святого Івана: «На початку було слово, а Слово в Бога було. Бог було Слово. Воно в Бога було на початку. Усе через нього повстало, і ніщо не повстало без Нього». Світ увійшов у слово і розчинився у ньому. Без слова не було світу і світ добився, аби стати словом. Найчистішими палімпєстами в уяві Олексенка, принаймні, з нашої національної точки бачення, органічного нашого буття, з нашого правікового життя «Є»: «Ми віруєм Твоїй силі і Слову живому...», «Возвеличу Малих отих рабів німих! Я на сторожі коло їх Постаблю слово», «Ну, що б, здавалося, слова?! Слова та голос — більш нічого!...», «...Неначе сріблом куте, бите, і семикрате перелите Огнем у горнілі, — словеса Твої, о, Господи, такі!» Рамена хреста змережані Шевченковими тими виплаканими словами — пунктиром часу і пам'яті воднораз. Рамена хреста змережані варіаціями на одну тему — це мелодія інтонаційного квартету... І далі візуальна конкретика проекту в заданому графічно-зорово-поетичному темпоритмі, де поняття «слово» розкривається, як перше весняне цвітіння на вишні в огромі ярючої білизни: «Послання», «Коловорот», «Колиска для Бога», «Ніщо», «Кордоцентризм», «Fiat Lux»,

«Андріївський хрест», «Діалектика перетворень», «Яйце-Райце», «Марусина хустка», «Еквілібристика», «Воздвиження», «Осяння» і т. д. Щоразу автор вибудовує свою зорово-графічну вежу, передбачаючи і програмуючи її стилістичну однорідність, так аби в цьому храмі було затишно і чисто, аби той, хто вперше опинився у ньому, відчув себе у безпеці, без зайвих дорікань і тлумачень, а той, хто не раз ступав у цей «Храм осяння, створений Богом», той, напевно, як сам Олексенко, розуміє й успокоюється, що «Слово — це Храм, побудований з літер». А «Колиска для Бога» у черкаського романтика — то вже данина Михайлові Семенку і, як на мене, на таку вдячну пам'ять наш панфутурист заслужив: у цій прозорій структурі-натяку ми знайдемо стиль високий поєднаний з низьким, і вертикаль глобуса здинамізований діагоналлю кола, і натяк на традиційний стрій, і серйозну імітацію енергії кола з хрестом, і функціональну гру банальної поштової картки чи ординарної наклейки позаминулого століття з Одеси.

Вага загального у пропорціях конкретного. У метафориці-уявленні Олексенка воно може дорівнювати «оку», що в свою чергу дорівнює «колу», а якщо хочете далі йти — може стати земною кулею, тобто дорівнювати їй за сенсом пізнання або обжиття. Бо воно є «око» — з усією його науковою вартістю, візуальною сенсорністю, герменевтичною індивідуалізацією. Бо око — це цілість і так само міф про неї. Нікуди від нього не втекти: воно поставлене на службу самостеження, самозбереження і в ньому затаєна енергія сприйняття сущого. Від того небеса сині, що вони напряду не є сині. Може око є основою китайської каліграфії, а може слугувало колискою для імпресій Клода Моне? Може воно є Ейфелева вежа, а може чанді Шіви в долині Прамбанану як посвята трьом світам — світові простих людей, світові посвячених і світові богів: хто що може і як до того звик, хто вірить і встановлює правила для неї?... І немовби у зрості парування до «кола» — «коловорот», символ відвічного руху («це мабуть, щоб ми в мандрах не засинали» — авторська «доктрина серця») з прозорими натяками на трипільські гнізда нашої архаїчної Пам'яті, а рівно з цим шари її пізнавального колооберту через орнаментуку — праорієнтири тотемного поклоніння, через пульсацію летричних гнізд на ймовірній керамічній основі — це коментар про місцеве для Олексенка традиційне гончарство. Черкаський ідальго пам'ятає про своє походження, про рідну черкаську землю, як пам'ятав про неї Едуард Гудзенко, як про неї пам'ятав Василь Симоненко — і в цьому

моральному «коловороті» ця пам'ять обнадійливо вартісна для просторового причинного зіткнення «наше минуле переростає в наше майбутнє». Подібна думка складає основу візуальних графемокаліграфій автора. Не випадково одну з композицій він оприлюднює чистосердесним зізнанням «Присвячується Василеві Стусу» і зігріває вірою в злагоду, даючи зрозуміти, що «серце українця — не камінь, не морська галька, обдерта хвилями геноцидів», відтак — його моральне авторське сумління позбавлене мінімалістичної інформації, воно благовістить і тим самим вповнює відповідними якостями межі художнього. Таким самим вишукано-глибинним наповненням, такою самою свідомою аргументацією перейняті композиції «Світло», «Інверсія життя», чи «Марусина хустка». В останній основа народної вишивки немовби випромінює ясну логіку «перенесення» першоджерел людського знання, де все непомилно і просто, як у світлі дзеркала, де гілка національної пам'яті виростає з кореня національної духовності і при тому ніщо не втрачається і ніщо не губиться.

Візуально-текстуальний рівень проекту «Крадені вітром» є формою самовираження Олексенка, так само як попередній проект, де епіцентр лексеми «слово» сформулювали необхідні на суб'єктивному тлумаченні з мистецького боку зорові площини. У даному контексті логіка конструкції вимагала надійніших для такої суспільно озвученої позиції строїв — текстових і графічних. Художник розкриває гарнітур понятійних констант «добро не є зло» — і цього тлумачення він дотримується, не відступаючи ні на йоту від заданої самому собі програми: дилемі тут не має місця, бо є, для нього особисто, домінанта добра, яка виключає «не є зло», бо там, де легіт душі доносить вібрації добра, існує лише один вибір і право на нього. Графічні візії-знаки скореговані таким чином, що виопуклють позицію зла як константу супротивну добру, але не в соціальному означенні, а радше моральному, що є свого роду метафоричним прийомом, і в цьому активному ключі варіюється зорова територія («Епітафія надегоїсту», «Перекотиполо», «Манія величі», «Коли душа спить», «Російський кілер на камбузі», «Охлос», «Жертви», «Перевертні», «Моє «шанобливе» ставлення до перевертнів»).

В усіх сюжетах-зорокорекціях панує якість авторського інтелекту, що графічно виносить категорію заперечення зла у процесі сприйняття, а у парі з ним споглядання на берег відкритої семантики. Суть розгортається пружно — це відведена конкретна територія, де не вільно спотикатися і не вільно

лукавити, бо такі правила гри у полівекторах обраних понятійних констант: чи це «Епітафія надегоїсту» з структурами філософічного текстового гатунку; чи «Манія величі», що визнає центрифугу розподілу між намірами і дією узагальненого «ergo», що акумулює гіпертрофоване «високе-вище-найвище» до проєкції «сутність»; чи блискуча інтерпретація означеного та означуваного поняття «Російський кілер на камбузі» в атрибуції конкретної поезії, що передбачає гойдалку відношень: кок-кокнуть—кат-кат-колошкати» і т. п. в стилі семенкових аберацій «ко-ко-ко-ко-ко» і ще «ка ти кат», що обертає уяву глядача-читача до великого числа пропозицій історичного порядку. Усе це зореносне у системі конфігурації літер зінвентаризовано на тлі чи в пластичному зрізі народного пряника з плямами розбризканої крові.

Композиції «Жертви», «Перевертні», «Моє «шанобливе» ставлення до перевертнів» скорочують дистанцію між вербальною та візуально-зоровою пунктуаціями у версіях, якщо не крайнього панфутуризму, то принаймні у контексті інформаційно-піктурального дискурсу, де так званим словесно-зоровим секвенціям доводиться виносити догори графічні лантухи сріберних лексем з трайбофена. Погоджуємось, що лінгвосемантичне «хтось» у розмаїтті принципово-ідеографічних презентацій набуває особливого наповнення при тім, що ці звізуалізовані елементи якогось одного цілого раптом обриваються трьома крапками, а це в свою чергу зобов'язує задуматись над змістом і розвитком того самого «хтось», яке оптимально в даному разі можна пояснити словом «жертви»: шукати «хтось» так само безрезультативно, як знаходити (приміром, у сучасній ментальності) продукт «жертви»: хто, коли, навіщо, який він, якого дня, за чийм наказом?... Отже, на поверхні крайця скраденого часу опиняються «перевертні» (свідоме, не з великої літери. — *О. Ф.*) і у паралельному крокуванні авторське «моє «шанобливе»..., винятково громадянськи сатирично-зіронізоване, не закумафльовано «шанобливе», бо яка там поштивість до психології перевертнів, які були, які не перевелися і які, бачимо виразно, зростатимуть на нашій землі за допомогою того самого «...кілера на камбузі». Як ми уже відчули, потреба уніфікації лаконічної ідеї знаходить найкоротшу стежку у засобах поезографічного летризму, компонентами яких виступають петрицьківсько-семенківські іконічні порядкові діагностичні обстеження у перспективі навиворіт, з гори до долу, як у рідкісному для нас портреті Семенка роботи Петрицького...

За цією самою ідентифікацією «шанобливе» ставлення автора до перевертнів, різного роду покручів (для мене — це одностайно: «п'ята колона») має еволюційну візуальну фразеологію цементуючого порядку структурних асоціативних сполук: написи у підніжжі композиції — данина футуристичному піетету, як в арабському письмі; літери, письменна, геометричні фігури, знаки-кола, символи, наче з традиції письмен народу майя; ось усе це становить підмурівок нешанобливості, зневаги, якщо хочете, презирства і не в якості маргіналу — далеко-далеко йдемо далі, згадуючи славетний бурлюківський «ляпас суспільній смаковій екзистенції»: зло зроджує адекватну, помножену в квадраті старосвітську мудрість: око — за око, зуб — за зуб. Такою, як нам видається, є логіка модерного постфутуризму.

Автор різнобічно аргументує, напружуючи інтелект і традиційний досвід, свої настрої, уподобання, смаки, свою інтелігентно черкаську поставу. Він цими екзерсисами викликає симпатії, аналогічні струни мотиваційного входження у «краєвид сучасності», тобто входження модерного, не запліснявілого зойками і старосвітськими плачами. Він нам близький і споріднений за інтонаційними лексично-графічними якорями, що дозволяють твердо стояти на рідному ґрунті і не чіплятися за модні нині європейського гатунку рифи постмодерної екзальтації. Вітаємо форми і якості вираження у візуально-летричній манері, яка, з одного боку, має гнізда близькості з американським летризмом перших повоєнних років, а з іншого — щось на зразок драматично акцептованих абсурдних перемін, на пограниччі східної ментальності про одність як елемент сукупності, свого роду «хрономи» Романа Опалки, і свідченням цього є композиції Олексенка «Снігопад», «Злива» (напрошується паралель — летризм Марка Тобя (1890–1976), а у розвитку летричної футуристичної каліграфії типу Бажан-Ковжун «Перехрестя» з ознаками суб'єктивної інтерпретації універсальної системи «між» із серії черкаського ідальго «Народні прикмети». У цих парафразах художник накручує годинник особистих роздумів про вартості життя і про надто коротко відведену межу того, що для кожного є поняттям «мое життя». Інколи варто задуматись над такими свідченнями просторового виміру біографічних нумерацій, що у мові поколінь стають прикметою цілого народу, набуваючи якості морально-філософських формул.

Летризм у поєднанні з декоративізмом, що передбачає сатисфакцію візуальних систем, рифмує логіку буття циклу «Знакові проекти», а серія

«Утрачена тека співака» живить спогади про втрачені комунікації та відтворює безособові шифри для реалізації часу. Можна довго чекати, сподіватися і надіятися, але артикуляція креації позбавляє маніловської ілюзії і ставить всіх і усе на своє місце. У такому сенсі народжується поняття автентики, і в ній сконденсована напруга людського емоційного діяння, яка в даному випадку асоціюється з нотним аркушем.

Олексенко експериментує з культурою ребусових загадок, що об'єднані в культивовану мистецтвом ХХ ст. ідею «Цирк», дошукується того, що є початком, у серії «Становлення слова». Він робить лєтрично-композиційні пуанти в автономних версіях «Натюрморти», де кожний знайде для себе коментар, який йому до вподоби (або «Пароплав кохання», або «Буквальна перверзія», або «Натюрморт із зеленим тигром на зеленому столі»). Знайдемо тут широку гаму запропонованих відчуттів, що в свою чергу вибудовують конструктивні моделі нових позаавторських відчуттів. Художник знається на технології людського сприйняття і в заданий ним самим спосіб застосовує розмаїті прийоми — від реальної констатації до складних асоціативно-метафоричних піктографічних лексем.

Реалізації візуально-зорової творчості Віктора Олексенка нам симпатичні і до вподоби. Кожний, хто шанує людську уяву і мрію, знайде для себе відповідні емоційні рефлексії. А того нам нерідко у власному житті бракує. Тоді ж не забудьмо вийти на бруківку зустрічі з відвертими креаціями митця, який завжди пам'ятає: звідки він, якого роду і для чого прийшов, і головне разом з усім сказаним, для нього важливим, пам'ятним — що хоче сказати.

СВІТ ПОЕТИЧНИХ ОБРАЗІВ АНДРІЯ БОРОДАЯ

Інколи стверджує себе спрощене розуміння живописного народного мистецтва, як моностильової художньої культури. Воно традиційно обмежує багатство виявів інтерпретації реального світу, зводячи їх у вузьке прокрустове ложе певної формальної спрямованості. Жива реальна практика сьогодення і минулих часів дає надзвичайно цікаві, оригінальні й несподівано розмаїті зразки побутування художньої народної творчості, в стильовому відношенні такої багатогранної і різноаспектної, що одразу зникає потреба в рецептурному зіставленні готових схем чи правил. Ця практика має спільну для різних стильових відгалужень традиційну основу, що розвивається на засадах народного художнього мислення. І все ж попри естетичні засади славнозвісних «Мамаїв» і «народної картинки» існує чітко виражена як у сьогоднішніх, так і в класичних зразках минулого стильова лінія поетично-романтичного світовідчуття і світобачення, що часто-густо співдіє з іншими пластичними версіями поезики народної малярської культури, в першу чергу з «народною картинкою». Не вникаючи в характер типологічних особливостей різновидів живописного народного мистецтва, зробимо спробу висвітлити характер поетично-романтичного малярства на прикладі творчості художника з Дніпропетровська Андрія Семеновича Бородая.

Народна образотворчість, пов'язана з музичним фольклором, а також морально-побутовими формами існування людини, в даному випадку виявляє свої риси найбільш показово. В цьому плані концепція творчості й трактування реалій, характерні для А. С. Бородая, стають зрозумілі й близькі. Його роботи тягять у собі дивну магнетичну силу, що заворює і примушує довіритись смакам і уподобанням народного майстра. Чим вони захоплюють — сюжетним кодом чи настроєвою пульсацією? Особливим поглядом

Уперше: Народна творчість та етнографія. — 1988. — № 1. — С. 65–67.

на речі, котрі декому можуть здатися ординарними, буденними? Людським, земним сприйняттям світу, пов'язаним із утвердженням гуманності, що бере початок із джерел народної творчості? Перелічене притаманне творам А. С. Бородая. В них змістова суть взаємопереплетена з світоглядними критеріями, що диктують емоційні аспекти бачення реалій. Для того, щоб уяснити повніше місце художнього, а відтак пластичного в них, звернемося до біографії цього самобутнього митця.

Андрій Семенович Бородай, робітник одного з дніпропетровських заводів, навіть не мріяв про експонування власних творів, не кажучи про персональні виставки. В середині 70-х рр., колишній робітник, пенсіонер, почав записувати власні спогади у формі листа до свого друга. В дитинстві жив на хуторі, матері допомагав у господарстві, влітку корови пас, а взимку «прядиво мняв, пряжу мотав та цівки сукав, бо мати пряла пряжу, щоб було з чого пошити сорочки та штани». Чотири його рідні брати то на «громадянській воювали, то в революції брали участь».

Андрій змайстрував собі скрипку, навчився грати, організував на хуторі оркестр. Коли заснували в селі колгосп, він став комсомольцем. На час свят чи історичних дат Паризької Комуни або днів народження Клари Цеткін, Рози Люксембург вчителі видавали йому папір («я такого красивого паперу тоді й не бачив, тому що трудно було дістати навіть зошити»), акварельні фарби («щіточки робив сам, для цього шукав лелечі пір'я»), й тоді вималював або лозунги, або портрети.

Зі спогадів А. С. Бородая довідуємося про побут жителів села, організацію колгоспу «Робітнича земля», голодомор 1932–1933 років, що призвів до голоду в селі Жовтині й хуторі Гузичі. В цих спогадах є цікаві сторінки про народні обряди, зокрема весілля.

Старший брат повернувся з громадянської і забрав найменшого — круглого сироту, до себе в Дніпропетровськ, де він став робітником.

Андрій не розлучався ніколи з скрипкою. З нею пішов на війну 1941 року. З нею повернувся в переможному 1945-му з Берліна.

І скрізь, куди не кидало Андрія Бородая життя, він малював. Суворая реальна дійсність гартувала його волю. Але вона, ота дійсність з новими свіжими світанками і притихлими вечорами, сколихувала його вразливу душу, пробуджувала в ньому поета, налаштовувала на сприйняття красивої природи і рідної землі. Це сприйняття було активним і виражало себе най-

більше в двох речах — народній пісні й малярстві, з якими А. С. Бородай, можна сказати, виростав. Він бачив твори традиційного живопису по стінах церков і сільських хат. Їх виконували безіменні майстри, вкладаючи в створюване всю силу наївної уяви і прагнення до правдоподібності, а також певну залежність від «вченого» мистецтва. Сьогодні в деяких музеях, приватних збірках ці «Орачі», «Лелеки на хаті», «Козаки біля вогню», «Пасовища», «Чумаки», «Чернігівські князі», «Угодники» тощо привертають увагу властивим їм естетичними якостями, способом художньої інтерпретації образів, детермінованої межами усталеної практики. Вони значною мірою умовні, в силу місцевих традицій обмежені локальними сюжетами, однак їх мистецька принада щоразу постає як внутрішня невід’ємна якість, регламентована законами еволюції полістильових відгалужень живого «дерева» фольклорної образотворчості.

Процес засвоєння музичної народної культури А. С. Бородаєм був природним, безпосереднім, і постійним, що вплинуло на пластичну, зокрема, живописну культуру його полотен, на всю образну їх структуру, включаючи такі важливі компоненти, як сюжетно-тематичний стрій, організація простору, чіткий ритм окремих елементів композицій. Народна пісня органічно ввійшла в структуру його художніх творів, наповнила їх внутрішнім змістом, а також визначила їх характер, ліричну мелодику, емоційну піднесеність. Враження від неї були глибокими і впливали на вибір мотивів і особливості живописної мови.

Життя не було ласкавим до Андрія Семеновича, але він ніколи не мав до нього претензій. Він пройшов своїм шляхом чесно, з гідністю порядної людини. В цьому житті не залишилося місця на навчання, не було канонів якоїсь конкретної школи. Велику силу вражень давала йому довколишня дійсність. Живописні спроби самоутвердження були одночасно деклараціями поетично-романтичного світобачення. Зрозуміло, А. С. Бородай був натурою делікатною, з ніжними струнами душі.

Отже, в світлі сказаного зрозумілі точки, що єднають малярську творчість А. С. Бородая з витоками народного мистецтва. Якщо уважно придивитись до картин А. С. Бородая «Літо», «На луках», «Захід сонця», «Тут буде море», «Вечір», «Спокій» — усі вони написані, як і більшість його творів, наприкінці життя, в 70–80-ті роки, — можна помітити в них, а також у всіх інших одну закономірність — звернення до тих самих мотивів і образів, від-

творення цілої системи народного життя, що було властиве колись народній картині. Що потрапляє з його композицій до нашого поля зору? Істоти, предмети, реалії, які знаходимо часто, саме з їхніми образами пов'язані наші уявлення про «фольклорний реалізм». Подвір'я, загороджені тином, лелеки на стрісі, хмарки на небі, гуси на луках, коза на прив'язі, рибалка на березі, вітряки в степу, копички сіна, верби над рікою, очеретиння, бій солдатів, відпочинок на пляжі тощо — все це близьке з дитинства ожило у фарбах і лініях. Усі ці реалії «нашого буття» правдиві й водночас, ніби припорошені таємничою уявою, що примушує дивитись на звичайні предмети, як на щось не повсякденне, а святкове, не звичне, а казкове. Закономірно, що предмети в творах А. С. Бородая не існують відособлено, як самодостатня реальність, а в певному зв'язку логічної взаємодії, тісно переплетені між собою. Скажімо, в картині «Тут буде море» звичайнісінькі реалії (хата, тин, стіжок, корови на випасі, кури на подвір'ї, дорога з вантажною машиною на ній, далі — зелені поля і ще далі до самого обр'ю — темна земля) зв'язані у вузол наших переживань за природу. В пейзажі все реальне, але в той же час взаємодія побачених предметів і поставлених (ніби випадково на перший план) елементів композиції передає «аромат» незвичності, додає якусь тривогу, біль, смуток. «Поставлені» в композиційний простір реалії і наші асоціативні домисли вступають у реакцію, створюють такий настроєвий фермент, що дає нам право згодом думати про народження загадкового світу, який виник тільки в уяві А. С. Бородая.

Асоціативні «перегуки» понять «реальне» і «уявне» простежуються в роботах «Батьківська хата», де предмет з усім світом, який його оточує, має програмне значення, та «Вечір», де лелеки, соняхи, біла сорочка жінки на полі, купки дерев, призахідне світло сприймаються, як щось казкове і разом з тим існуюче, земне. Подібну поетику образів бачимо в картині «Літо», «На луках», де відтворено косовицю і збирання сіна. Композиція насичена багатьма деталями, що не губляться і не створюють втоми через перенасиченість, бо існують причинно, взаємопов'язано, створюють поліфонію вражень і почуттів. Кожна з цих деталей — воли з возом сіна, вершник, люди на збиранні, на косовиці, трави, вітряки, купки хмар, що ніби повторюють ритми луків, — сприймається як окрема сценка, як щось таке, що має своє «реальне буття», а зорганізовані в один «оркестр» усі ці «сценки-деталі» єдиного, цілого утворюють закриту просторову систему. Перегуки реально-

го і уявного, звичного і небуденного дають «ефект» ілюзорно-фантастичного та утворюють картину піднесено-емоційного насичення, що характерні для народної поезії. Звідси певна романтизація образів. Ця поетика зближує живопис А. С. Бородая з типом народної картинки, окреслений нами як поетично-романтичний стиковий потік. Подібні творчі наміри повнокровно виявлялися колись на початку століття в темах майстрів, як Ф. Стоббуненко чи О. Шабатура.

Неважко зауважити наївно спрощений характер живопису А. С. Бородая в картині «Спокій». Це почуття виникає внаслідок підкресленого наголосу на певних об'єктах і деталях, на «грі» холодних барв самого живопису, на цьому, сказати б, навмисному звуженні суті зображених предметів, які є «ходовими» атрибутами певного укладу життя. Митець створює свій власний екран, на якому «розташовує» сюжет, вибираючи такі предмети, що найбільше вписуються в нього. Він скрупульозний, ретельний збирач цього екрану, і тут напрошуються аналогії з літературними запозиченнями, зокрема з творчістю Тараса Шевченка або з пісенною спадщиною народу. І було б помилково вважати цю «наївність» стилю як невправність професійної руки, так само, як «приписати» ефект її діяння звичці сліпо наслідувати натуру. Скоріше це — опора на «ремесло», на практику.

Можемо тільки вітати «хід» мислення А. С. Бородая під час написання картини, котру умовно назвемо «Бій батареї — сорокап'яток». Автор відтворив атмосферу артилерійського бою з усіма його фатальними наслідками. На «екрані» розміщені бійці, які ведуть вогонь з сорокап'яток — це вісь композиції. На другому плані, вдалині — ворожі позиції. Туди скеровано вогонь артилерії. Ніби фейєричні снопики акуратно вибухають снаряди — вогонь «грядками» на обрії. Таким чином волею фабульної дії просторово-сюжетний «екран» розділений на три експозиції: перший план — батарея, другий вдалечинь до обрїю розкинулись ворожі позиції, симетричні розриви снарядів, білі хати села, дерево і третій — небо, у звихрених хмарах ліворуч. Поняття художньої уяви тут невід'ємне від поняття наїву, — це світобачення А. С. Бородая з його логікою досвіду, знань, ерудиції, пережитого тощо. Живопис має декоративний характер, зумовлений потребою конкретизації реалій, яка межує з ілюстративною «розповідністю», що викликає пошуки в площині чуттєво-тональних відношень. Простір заповнюється такими колірними сполуками, що найсильніше виявляють специфіку дії, предмета,

явища. Слід нагадати, що картина створювалася «з пам'яті», об'єднуючи деталі, подробиці, епізоди, сцени, гармонізуючи все в одну концептуальну програму гарячого бою. Тут уже йшлося не про якесь обмеження в показі цілого та його вияв з найбільшою достовірністю і правдоподібністю, а якраз декоративна площина служила цій «різновідності» живильним ґрунтом, була йому потрібна органічно. Через це чуттєво-тональна палітра тут виглядала б зайвою.

Досліджуючи сюжетний діапазон народних картин XVIII–XIX ст., Г. С. Островський слушно підкреслював, що ці картини передають панораму народного буття, яка «увібрала в себе реалії соціальної дійсності, «фольклорний реалізм», характерний для усної народної поезії, та літературні ремінісценції (особливо з Т. Г. Шевченка та М. В. Гоголя), що стали надбанням народної творчості» [1]. В творах А. С. Бородая відчутна широка амплітуда життєвих захоплень, де панорама народного буття, спектрів сучасної дійсності забарвлена наївною безпосередністю і щирим об'єктивізмом. Їх поєднання створює букет чуттєвості.

Народний живопис будується за законами естетики, що враховує основи і специфіку народної творчості. Образотворчі мотиви в ньому мають земну реальну природу. Живописна практика Андрія Семеновича Бородая є для нас одкровенням: у ній органічно скомпоновані світ поетичного краю і поетичного мислення. Очевидно, ця практика має аналоги в шкалі художніх цінностей, але більшу вагу в даному разі являє для нас моральний аспект проблеми. Він залишив по собі добру пам'ять Людини, що творила добро. Творчість А. С. Бородая матеріалізувала почуття синівської любові до своєї землі в поетичних, сповнених достовірної конкретності образах. Його творчість у своїх витоках глибоко народна, позначена впливами народної мистецької практики.

1. *Островський Г.* До проблематики народного живопису // Народна творчість та етнографія. — 1986. — № 5. — С. 23.

СИНКРЕТИЗМ ГЕНЕАЛОГІЇ КОЛЬОРУ

Представляти Іву Павельчук у мистецькому соціумі Києва немає потреби: вона є одним з найбільш активних, творчо сформованих живописців радикальної орієнтації. У власних постмодерних аргументаціях Павельчук послідовна і переконлива. Мисткиня має впевненість, що її творчість — це спосіб одкровення, вияву стану душі, повсякденного внутрішнього «опромінення світом», спосіб передачі живих малярських імпульсів.

Симпатії Павельчук виражають характер її зацікавлень мистецькими явищами, тобто видають логіку її живописних уподобань і стильових змін. Загалом можна простежити творче зростання художниці упродовж відрізка того часу, коли українське мистецтво, починаючи з середини 80-х, зазнавало жаданих динамічних трансформацій. Але при усіх типологічних відмінах манери письма впродовж усього заактивізовано-спресованого 15-річчя беззмінно усталеною залишалася символічна означуваність усіх без винятку творів, що увібрали три основні якості зображення — монументальність, декоративність, фронтальність.

На першому етапі розвитку, протягом другої половини 80-х, у період зацікавлень неосецесією, символічне навантаження в творах Павельчук несли лінія і малюнок, що визначали матеріальність предмета і середовища. В пору цих стильових уподобань вона виробила для себе такі правила письма, що були означені рафінованим метафорично-символічним мисленням, коли сам час розчинявся в світлі прозорих декоративних плям і яскравих ліній і в просторі уявних ілюзій зникали найменші натяки на час, а на полотні, в композиції відпадала потреба у тіні. Малюнок характеризував матеріальність об'єкта і оточення, а скерованість митця до реалій виявляли іманентні для цього стану мислення способи специфічного образу природи, скажімо, через фронтальність зображення, декоративізм площини, найбільш точні пунктуа-

лізації предмета. Тоді з'явилася серія пейзажів та натюрмортів, що привернули увагу галеристів і приватних колекціонерів (європейських і українських). Слід пам'ятати, що ці жанри живопису неосецесійного спрямування були портретом об'єкта, стану, як, скажімо, «крісло» Ван Гога чи «портрети» казкового Андерсена. Для художника було важливе зображення «портрета» гори, крісла, чайника, чашки, сервізу, зісохлого чорного яблука, через що усі об'єкти, що потрапляли до поля зору Павельчук, малювалися з природи, були предметні, «фотографічно портретні» («Кипариси», «Дерево», «Зорі Сімеїзу», «Дан», «Ніколета», «Натюрморт з чорним яблуком», «Натюрморт з трьома предметами»).

Символічний метафоризм заявляв про себе в несподіваних образних сполуках, що примушували шукати конкретні аналогії, зіставлення, зроджували асоціативні паралелі («Русалка Юлька в дитинстві», «Барани», «Корова»).

Символізм мислення з роками не зникав, а, навпаки, посилювався через образні глумачення станів, коли прийшла пора відмовитися від лінії на угоду фактурі, що, зрештою, передувало глибинним імплікаціям колюризму. Серії полотен «Ґрунти і пустелі», «Восьма лінія снігу» (1995–1996) вирішували, з одного боку, ідею самодостатності в проміжний період між лінією, малюнком і кольором, коли з'явилось означення фактури, і набував видової диференціації, як золоті, снігові і чорні ґрунти та пустелі, а з другого — художниця застосувала і фактуру, і живопис як письменворчі мотиви образності. Таким чином, авторка пройшла еволюцію від лінії і малюнка до фактури, а від фактури її візуальні спостереження зосередилися на кольорі.

Останні шість років активного творчого життя Павельчук присвячені розробці нових способів живописного мислення, використанню новітніх технологій і застосуванню різних матеріалів. Так народилася референтна колористика — «Генеалогія кольору», яка є підсумком розробки кількарічного живописного проекту, розрахованого на опосередковані зв'язки з віртуальним світом. У підсумку з'явилася серія композицій оптично-візуального спрямування «Мерохромії», де колір набував у динаміці зростання своєї основної світлоносної внутрішньої функції. Найбільшим здобутком у цих мистецьких спостереженнях Павельчук стала муралістична концентрація її творчості, зорієнтованість на новий метапростір.

Паралельно велася праця над циклами «Палітри» і «Колір». Пошук був зведений до логічного розрахунку, аби виявити динаміку «колірного звучання», вивільнити колір від невластивої йому гравітації і тим самим спровокувати його стосовно стрижневого тла. Її чорний міг втілитися під дією контрастів у Фіолетовий або набути ознак Жовтого. Наголос робився на фізично-оптичній сутності барви, нюанси могли регулюватися здатністю відчувати власну духовну субстанцію, перейти в таку форму буття, яка веде до народження нових контрастів або згармонійованих поєднань.

Шість років творчих пошуків на зрізі референтної колористики були сповнені особливої напруги, через яку молода, вольова, сильна людина доводила пріоритети свого індивідуального бачення й стверджувала власне право на творення в нефігуративному живопису нових мистецьких вартостей. Метою був пошук трансцендентних впливів Кольору на людину. Через це Колір виступав як реалізатор власних мрій, бажань, стаючи індивідом, що «диктує» волю, набуває якостей одухотвореної матерії.

За таких умов виникла потреба в апеляції до нових технічних матеріалів, в даному випадку плексигласу як найбільш індіферентного, на перший погляд, але при ближчому ознайомленні виявилося, що він з найбільшою сенсуальною силою відбиває метадійство кольору в заданому ідеальному просторі. Віртуальність об'єкта передбачала, однак, залежність кольору від зміни середовища, характеру освітлення, народження нових контактних з'єднань з тлом і тим, що є «за ним». Зароджувалися тим самим багатогранні здатності кольору до життя, навіть без волі автора.

Серія референтної колористики Павельчук стверджує символічну наповненість кольору, його здатність до перевтілень у нові емоційні стани. Це яскраво підтверджують назви картин: «Туга Червоного за яскраво-Блакитним», «Час, коли від Червоного залишилася тільки назва, — забутий усіма Фіолетовий», «І Фіолетовий був Червоним» (1995–2000 рр.) і т. ін.

Її мистецький світ осяяний вогнем неспокою, і в ньому нема найменшого куточка для самовтіхи або самозадоволення, вона несе своїми творами красу через колір: кожен його відтінок, сила звучання, цезури, інтервали, свічення виконують психологічні функції, почувають себе коміркою у полі силового сприйняття, відмежовуючись від реальних координат. Немає сумнівів — засади референтної колористики в сучасному архітектурно-зурбанізованому середовищі заявляють про себе доволі впевнено. Вони є

ознакою нинішнього часу і при тому вісником добрих починань у галузі майбутнього муралістично-візуального малярства.

Референтна колористика, що з'явилася в ескізах у 1986 році, була успішно реалізована в артпроекті «Туга Червоного за яскраво-Блакитним», який виборов грант міжнародного Московського «Салону-2001». Проект Іви Павельчук був визначений як один з кращих в українській та російській пресі... Воістину синкретичний характер має генеалогія кольору Павельчук, яку мисткиня стверджувала впродовж останніх років.

МАЗЕПИНЕЦЬ ПОЛКУ МИСТЕЦЬКОГО ДАНИЛО НАРБУТ

Данило Нарбут, син Георгія Нарбута, який ще 1912 р. означував свої національні козацькі корені у підписі під родинним гербом «мазепинець полку Черниговского, Глуховской сотни, старшинській син и гербов и эмблемат живописець», — він, Данило Нарбут, був відданий його суспільно-естетичним ідеалам, і про себе неодноразово повторював слідом за батьком: «хочу віддати Україні всі свої сили», — і саме через ці патріотично-безкомпромісні настановлення ще за життя Данило Нарбут зажив великої слави серед шанувальників його таланту, а також любові, хто мав за щастя зустрічатися з ним, спілкуватися, радіти за рідне виплекане ним мистецтво і милуватись з цим великим життєлюбом усім українським народним — селом, небом, городами, хатами, людьми на базарах, дідом Корнієм, бабами Катериною, Люською, рідною для нього Черкаською землею; жити пам'яттю про козацьке лицарство, про отаманів Холодного яру Василя, Петра, Семена Чучупаків, Іларіона Завгороднього, Федора Уварова, Івана Лютого-Лютенка, Пилипа Хмару, жити вірою в прийдешнє, жити і творити, бо якщо не творити, то нащо таке життя; хто мав за щастя спілкуватися з Данилом Нарбутом, той ніколи не забуде зустрічей з ним.

Коли думаю про натюрморти Данила Георгійовича, згадую Катерину Білокур з Богданівни, що витворювала композиції з бачених нею реалій (ставила деколи підпис «малювала з натури Катерина Білокур»).

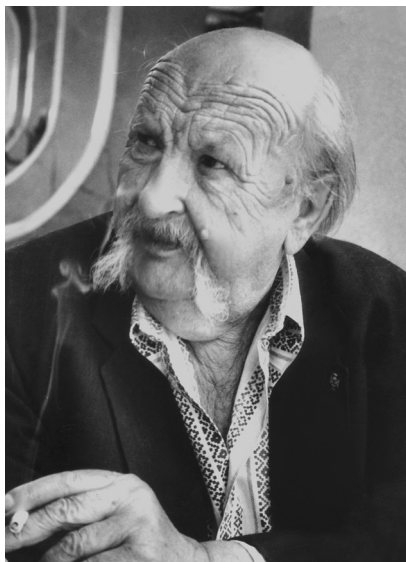
А коли згадую історичні полотна Нарбута, прагну порівняти його з улюбленим мною Миколою Бутовичем, якого вабила минувшина, що обросла народними легендами, піснями, думами, що її глорифікували. Беремо для прикладу знамениті серії Нарбута «Гетьмани», «Полковники» (1991–1992 рр.) і згадуємо козакологію, що червоною ниткою пройшла через усю творчість Бутовича упродовж 20–50-х рр. ХХ ст. В обидвох випадках спостерігаю сер-

Уперше: Данило Нарбут. Альбом. — Черкаси, 2009.

дечну щирість, безпосередність, стилістичну однорідність виконання. Ось постаті Бутовичеві з так званого козацько-старшинського циклу 20-х рр. («гетьман», «кошовий», «генеральний писар», «полковник», «полковий суддя», «генеральний осавул», «кошовий», «сотник», «джура» і т. ін.) або 1938-го р. («хорунжий», «наказний гетьман», «гармаш», «генеральний суддя», «сердюк» і т. ін.), чи українські шляхтянки («Єфимія Полуботкова з Самойловичів», «Марія Магдалена Мазепина», «Анастасія Кочубей з уродження Апостол»), — усі ці персональні образи імплікують до традиції барокового портрета, подані в бароковому облямуванні з інсигніями влади, професії.

Така сама репрезентативна ім-позантність, парсунна маєстатна величальність, вишуканість, ієрархічна узагальненість в образах Данила Нарбута напрочуд промовистих, виразно ушляхетнених і, на відміну від Бутовича, у Нарбута наявна конкретна портретність образів, хай з уяви, творчої фантазії, але з дотриманням фактологічної точності і властивої для парсуни орнаментизації, і далі з типовою для контерфактів героїзацією постатей. І як у парсунах неодмінно фактоствердні герб, інсигнії влади або атрибути можновладства з необхідною для такого типу портретів емоційною барвистістю, декоративністю, що аргументували в композиції вірність у зображенні строїв, обладунків, деталізації в узорах тканин, хутряних накидок, рокайлеві картуші з написами.

Портрети Нарбута мають біографічно-історичне спрямування, вони беруть витoki у давньому українському портретному живопису XVII–XVIII ст. Можна повернути думку видатного вченого Павла Жолтовського, відштовхуючись від його аналізу українського давнього портрета, що у Нарбута декоративно-емоційна сила кольорів звучить урочисто, як мелодія органу.



Регістри такої мелодики проймають буквально усі портрети гетьманів (Петра Конашевича Сагайдачного, Богдана Хмельницького, Петра Дорошенка, Івана Мазепу, Пилипа Орлика, Данила Апостола), як рівно ж гетьманів війська запорізького (Михайла Дорошенка, Павла Павлюка, Михайла Кониського, Самійла Кішки, Тараса Трясила, Івана Сулими), як рівно ж героїчних полковників (Івана Богуна, Антіна Ждановича, Максима Кривоноса, Павла Полуботка). Великий ряд козацьких достойників віродив Нарбут, з-поміж яких Іван Підкова, Байда Вишневецький, Северин Наливайко, Лаврін Капуста. Які ж бо вони усі імпазантно-парадні, урочисті і водночас, немовби наближені до нас через шляхетну тональність барв! Необхідно звернутись до історичної минувшини Нарбута, аби увиразнити його наставленість на сьогодення. Бо ці тисячні кроки від коліски наших праднів з сизої давнини Київської Русі — до сучасних цивілізаційних аберацій з переважаючими рисами державницького поступу Нарбут сприймав і відкривав через себе, зрештою, він свідомо через історичне формулював атрибути національно-ідеального.

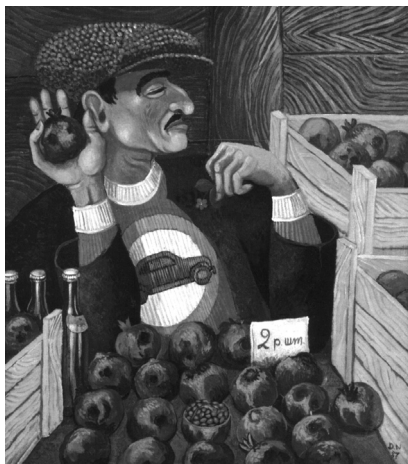
Серія композицій «Київська Русь» народилася в перехідне десятиріччя вісімдесятих років, що не було випадком у творчій біографії мистця. Він ніби передчував, що аморальна епоха лицемірного тоталітаризму із сцени відходить з усією брехнею, яку вона зродила, що вона втрачає свій нав'язаний силою уявний авторитет, що вона не відбулася історично. І він, Нарбут-життєлюб, прийшов до «Київської Русі», яка була потрібна людям, мав чисте повітря. І ця сторінка нашої історії вабила, зачаровувала. Вона віщувала зародження християнського цивілізаційного руху. Задоволення й невіддільну радість приносять полотна «Кирилівська церква», «Золоті ворота», «Десятинна церква», «Софія Ярославова». Усі вони оприлюднюють дію давньої архітектури і взаємоузгодливість з нею мешканців княжого Києва, огрому прихильників нового життя з корогвами, святковими процесіями, маніфестаціями руху.

У художника Нарбута історичне було виявом безкінечного, оберталосся в колі просторів, краєвидів з Дніпром («Хрест на Дніпрі»), знаходило притулок у збережених фортецях, замках, дерев'яних церквах, гридницях, мурованих оборонних вежах («Хотин», «Вежа в Хотині», «Кам'янець-Подільський. Воздвиженська церква», «Дорога до Тернополя», «Башта Кармелюка», «Кам'янець-Подільський. Фортеця»). Риси емоційного споглядання фіксують названі композиції. Через поетизацію минулого художник пропонує розділити з ним радість усвідомлення величі пращурів. В цих ком-

позиціях велич сотвореного людьми відкрита для нащадків і екзотерична в своїй суті, відкидаючи найменші натяки на езотерику. Нарбут простий, доступний, прихильно наставлений і тим привабливий.

Вихід роману О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу» перетворився на подію загальнокультурного значення, бо відкривав завісу заборони на історично-козацьку тематику. В тогочасному соціумі відкрита завіса стала символом очищення, вона зродила надію. З цієї нагоди Нарбут створює універсальний портрет стародубського обозного пана Деміда Пампушки та його жони Параски-Роксолани. І то в нього виглядало, як усміх доброї людини з примруженим оком. Він розчистив поле рампи, він розширив межі завіси і того вистачало для ентузіастичного сприйняття категорії «...нема переводу». Бо рід, за Нарбутом, був, жив і не вмер, не відійшов, навпаки, зріс на уявленні історичного. А історичним художник жив і тем у нього не бракувало.

Ввижається мені Данило Георгійович у хвилину, що передує праці за мольбертом: задумані очі, зоране зморшками чоло, виразні уста і козацькі біляві вуса, — так він сидить на призьбі, повернувшись з базару. Вісімдесят сьомий рік... у його погляді прочитується відчуте і пережите від зустрічей з огромом сільського люду, що привіз у місто нехитрий господарський крам. Художник ніби зізнається сам собі: український ринок, і особливо на черкаській багатій землі, — то дійство, то ланцюг лицедійства з образами тих, що продають і тих, які купують. У 1987-му народжується понад двадцять полотен серії «Черкаський ринок» («Перекупка», «Насіння», «Продавець гранатів», «Коти і лебеді», «Кавуни», «Гриби», «Картопля», «Сімейний кооператив», «Сало», «Ковбаси», «Віники»), де емоційний контекст підтримують гумор, іронія, жарт — усе це теж споріднене з великим життєлюбом Миколою Бутовичем, про якого талановитий Юрій Соловей писав, що



Д. Нарбут. Продавець гранатів

у нього світ через очі, примружені від усмішки. Усмішка нарбутівська зроджувала «Непотрібні речі» — велемовний натяк на духовні цінності народу, що викрешували згадку про його моральну звищеність. Вона зроджувала «Золоте весілля» — перелицьований натяк на бурлескную широту Котляревського. Парсунно барвистий Мамай з бандурою за столом, де тісно від наїдків та напоїв, — той Мамай знає ціну земному, що завдяки багатству розкладеного натюрморту перевищує обрії раблезіанства.

Нарбут по вінця був наповнений театральньо-сценічними образами, що відповідало критеріям його смаків, уподобань; особливого таланту, націленого на співпрацю з театром. Він оформив сотні вистав творів української і світової класики, виконуючи щоразу переконливі декорації й костюми, які були позначені великою фантазією, колористично засвідчували темперамент художника, його глибоке проникнення у космос народного життя і водночас народної творчості. Він вдало поєднував декоративні елементи з барвами строїв, виразно конструював сцену, дбаючи про чистоту оформлення, заострюючи образну ритміку вистави. Йому подобалася праця в театрі, де він відходив душею, де знаходив точку творчого опертя. В його манері оформлення чимало місця відводилося живопису, і це виразно прочитується у «Вії», «Тарасі Бульбі» Гоголя, «Енеїді» Котляревського, «Безталанній» Тобілевича, «Камінній душі» Хоткевича, «Люті» Яновського, «Думі про тебе» Стельмаха, «Порі жовтого листя» Зарудного. Чого вартий, як модерно закроений ескіз, виконаний гуашшю «Еней в морі» до вистави «Енеїда»?! В цій композиції Нарбут у традиціях Петрицького дає волю кольорово-конструктивній фантазії, де хвилі у вигляді риб, дельфінів, чудиськ, русалок, бога моря, самої Юони, інших богинь, наяд, що дмуть у труби вітру, а море реве-гуде-гримить, а посеред громовиння ультрамаринових хвиль, поміж розбурханої стихії Еней з козарлюгами на червоному вітрильнику: ні страху, ні печалі у козацтва, грають на бандурі, кепкують з Юони, бо напереді стоїть безстрашний Еней, шукають козаки свою долю. Ескіз до «Енеїди» так само, як ескізи до «Вія», «Тараса Бульби» — одні з кращих у творчості Данила Нарбута.

Сценічна спадщина Нарбута, — однак, нерозкрита сторінка його життєвої книги, яку слід прочитати вдумливо, без поспіху.

Сценічний костюм, як будь-який інший вид мистецького захоплення, Нарбута, як джерело його натхнення й творчих іспірацій, приносив завжди, за будь-якої пори обставин, справжню візуальну радість. Залюбки малював



*Д. Нарбут. Іван Мазепа,
гетьман України*

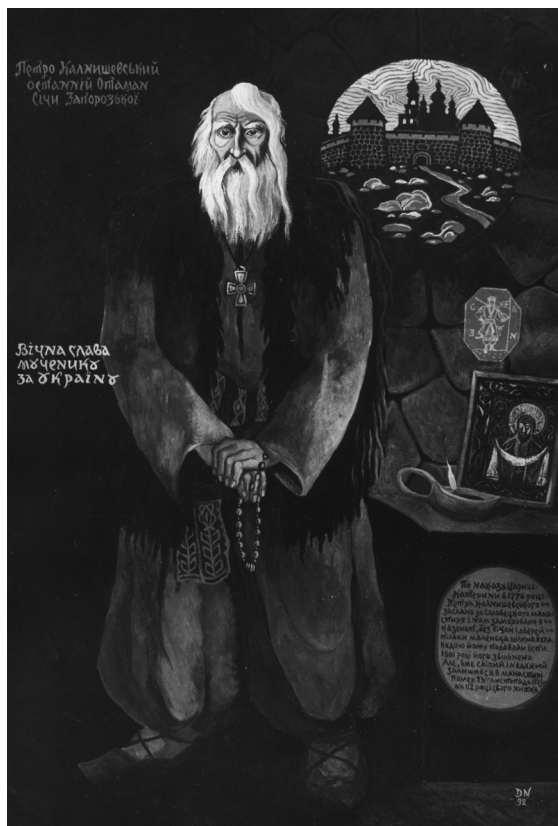
мужніх чоловіків у народних, козацьких строях, жінок-красунь з розмаїтими прикрасами. Інтерпретуючи тему костюму, його елементів, орнаментуючи його пишними узорами-візерунками, художник розкривав розмаїті версії власного настрою, піднесені емоції, він романтизував коштовні вбрання, оздоблюючи їх розмаїтими декоративними прийомами. За цих ситуацій художник демонстрував графічну майстерність.

Черкаська земля подарувала Україні Данила Нарбута. У його серці теж не було місця для вагань. Він був лицарем, типовим втіленням безкомпромісного козака Мамає.

Мамай за великим рахунком — із звичаєвої ментальності. До пари їй в народі була обрядова свідомість, з числами свят-вірувань, прикмет, жартів, гулянь, веселого щасливого дозвілля. І коли дивимосся на картини Нарбута «Щедрий вечір», «Троїсті музики», «На Івана Купала», коли з насолодою оглядаємо колядників — теж у стилі Бутовичевих міфологем, — то розуміємо, що ці народні празники — чар-світ народної епіки становили систему високих морально-християнських вартостей Нарбута.

Велику серію картин художника складає тема «Моє життя, мої друзі, вчителі», а в ній такі перлини, як «Іван Курочка-Арташевський», «Наталка Олексієва» (як відомо, Іван Григорович Курочка-Арташевський (1896–?) разом з Петрицьким, Хвостенко-Хвостовим працювали у 20-ті рр. ХХ ст. у Київській опері, не виключено, один з вчителів Нарбута), «Першовчителька» і цей виразний натюрморт з трояндами у глеках на черленому тлі, обплетений, можливо, обпалений колючим дротом (типова в більшовицькі часи доля українського інтелігента!)

Чи не тому якщо прийняти: краєвид є віддзеркаленням національної душі — зображення різних настроїв, хвилин емоційного чуття, чарівних куточків земель київських, черкаських, подільських, карпатських, галицьких, запорізьких, з Дніпром і будяками і місяцем, з Дніпром, розливом синіх вод і молодиком у небі, з тополями і золотистим першим планом, з чарівним замаєним червінню вечером і стіжками сіна серед кущиків дерев з берісками перед дощем і в холоднуватих синьо-зелених тонах, з вербами в час бурі, з тишею, Дніпром, зорями і Святовидом (у стилі символістів), з багрянцевими кольорами осені із зеленими потоками карпатських пагорбів і білими капелюхами хат, з бузковою Піп-горою і квітучо-зеленими луками. З дерев'яною гуцульською церквою в Криворівні, — чи не тому виють голодні пси у морозну снігову ніч, чи не тому, скажіте, Тубільці-село черкаське гонуть у мареві-сні золотих кущиків дерев, золотих левад, білих стін, чи не тому село «Тубільці» увиразнили і усі інші краєвиди художника, піднебесся творчої уяви Данила Нарбута: він бо бути не зміг без природи, почувати себе добре, він, горожанин, мав за щастя бачити-любуватися природою, жити серед людей села; він — художник з чистою душею намалював картину «Золото»: половіють пшеничні поля від краю до краю, ген у просторі між небесами і землею на лінії розтину доторком червін уявилися замріяні дерева і затремтіли в жовтій горячі небеса — цей синтезуючий образ при-



Д. Нарбут.

Петро Калнишевський

роди, додамо, рідної української природи, власне, уречевлював високу-височеньку може, найвищу мету-ціль художника: через природу, краєвиди, через себе самого увиразнити поетику українства, віддзеркалити пісню пісень наших — Україну!!!

Якщо є місце для позитивних емоцій, то не поспушимось на компліменти авторові картини, який сприймав їх, кошове побратимство, жартівливо: твір нам усім важливий, для усіх нас запальний, а з мистецького ракурсу, — у стилі національної історико-мистецької міфологеми, з розрахунками композиції, форми, загальної, площинно-декоративної барви; цей твір

у координатах стаціонарно національного буття у суголоссі з творами Івана-Валентина Задорожного, Опанаса Заливахи, Івана Литовченка, Олега Мінька, Дмитра Стецька та багатьох інших; цей малярський твір — мистецьки довершений і композиційно зведений до кола, в центрі якого висвячується мораллю Січі побратимська правда, і усі — як один. Отож, один-єдиний той, хто стане кошовим з усім доблесним почтом, є центром Січового кола, а доокруг міцно закроена форма рівноваги: що сказав загал — то істинне; доокруг — кольоровість у звершенні поняття січового вибору. Так має бути! На підтвердження усього велемовного вибору — яко тло Січова свята православна церква, де усяк православний знайде час для молитви і спокути перед Богом, і коли дивлюсь-дивлюсь довго-довго на «Вибори кошового», у центрі ввижається мені Данило Нарбут, син мазепинця Нарбута Юрія (як писав Володимир Січинський).

Він бо, Данило Нарбут, з нами — нині, мазепинський лицар! І після нас він теж, для інших поколінь, залишиться мазепинець Данило Нарбут, мистець український.

МИСТЕЦЬКИЙ ГАРТ МОРОЗОВОЇ

У моєму уявленні громадський, морально людський чин Людмили Морозової (1907–1997) невід’ємний від узвичаєно прийнятих християнських формулювань, що мають тісні сполуки з творчими устремліннями людської особистості, яка здобуті мистецькі унааявлення Краси і Добра звищує на рахунок власних креативних амбіцій, добротворних діянь у царині малярства, цнотливої бережливості мистецьки сподіяного і ствердності особисто-го внеску, малярського щастя, везіння, а також земного колозначення.

Мистецька зірка Людмили Морозової у космосі малярських устремлень палахкотить ясным племінням сподіяного в ім’я тих же прийнятих на усі часи і простори Краси, Добра, Любові.

Постать Людмили Морозової невід’ємна від її пристрасної віри: що Україна була і є; що Київ — Святим Андрієм обране місто; що малярство — це посутньо духовна звищеність, яка супроводжує земний шлях людини; що внутрішня еманация малярства звернена до понять доброти.

У житті Морозова (так само, як і незабутня для мене Іванна Нижник-Винників з провансальського «Закутку») була втіленням гармонії, цілісності природи, скерованої до конкретних ідеалів і дисциплінованості мистецького розпорядку, поза величними обмірами існування якого нитка життєвої логіки втрачала свою причинну призначеність. Дві якості характеру спізнав я в часи небагатьох — трьох — зустрічей з Людмилою Морозовою: а) це горда, велична, з духу Марусі Чурай, з античної пам’ятливості Антігона з уявленням свого малярського овиду цілеозначеність; б) струною бриніла у неї ностальгія за Україною, за Києвом та його християнськими святинями, за мистецьким розрухом батьківщини, зерня якого вона розпросторювала, поруч зі своїм вчителем, професором тодішнього Київського худож-

Уперше: Людмила Морозова. Альбом / Автор-упорядник О. Федорук. — Київ; Львів, 2003. — С. 167.

ного інституту Ф. Кричевським, логікою протестового, запільного, загалом заперечного офіціозу малярства — це була дзвінка антисоціалістична нотка в оркестрі прийнятих ораторіальних мажорностей, і ця щира патріотична українськість явила твердість мистецької палітри художниці, це була запільна головна ментальність, що через десятиріччя озвучилася в якості андеграунду.

Отже, Людмила Морозова в чині свого мистецького гарту могла з'явитися в роки незалежності України, яку вона омріяла ціною власного життя й до якої вона йшла усім своїм малярським поступом. Вона родом з Києва, хоча батьківські корені були пов'язані з полтавською землею, яку вона неодноразово згадувала зі сльозами на очах. Про Київ говорила, однак, частіше і завжди охоче. Як писала у листі до автора цих рядків у серпні 1995 р.: «Я народилась у Києві. Не можу без сліз згадати, як кожної весни піднімалась я на безкраю широкого-синього Дніпра. Наш Тарас Шевченко сказав: «Нема на світі України, немає другого Дніпра».

І ми мусимо знати, що крім краси нашого Києва — Святого Міста — він таки мав світове значення». Маючи природний хист до малювання, відчула в дитинстві своє призначення і з радістю ступила на новий загалом нелегкий мистецький шлях.

Малювала краєвиди, робила копію Рафаеля, а також автопортрет. Її першою вчителькою була Ганна Крюгер-Прахова.

Людмила Морозова походила з освіченої родини. У листі до київської журналістки Мирослави Макаревич художниця писала: «Я мала надзвичайну матір, батька майже не мала. Мати моя любила дітей, була вчителькою-вихователькою. Але коли вона мала вже мене й хотіла всю себе присвятити моєму вихованню, то це були часи, коли нічим не турбувалися, крім харчування. Революція — ми з мамою тяжко хворіли. У роках 5–6 завжди були у нас картони на стіні, я багато рисувала. Ніхто з нашої близької рідні не були митцями. Але батько любив мистецтво — збирав картини, килими, порцеляну, а за фахом він був адвокат.

Мої дальні предки по батькові були відомі вчені — один архітектор (межа 17–18 ст.), другий (19–20 ст.) — вчений краєзнавець.

Мама козацького роду, вуйко її дуже добре грав на скрипці і малював ікони.

Якісь гени дійшли до мене».



Будинок Л. Морозової у Гантері (ліворуч), Л. Морозова у США (фото праворуч)

Немає випадковостей у природі: покликанням долі велено було Людмилі Морозовій стати художницею. А для цього треба було вчитися. І ось вона в художньо-індустріальній професійній школі. Її директор, випускник Української академії мистецтв, Сергій Костянтинович Янушевський належав до того кола української інтелігенції, яка берегла національні мистецькі традиції, прищеплювала дітям патріотичні почуття, розуміла своє призначення готувати національно свідомі кадри в умовах тотальної партійної пролетаризації освіти. Школа виглядала затишною оазою серед вируючих соціалістичних гасел та зідеологізованих наставлень. У школі працювали також професори на той час Київського художнього інституту (1924–1930 рр.), що виник з метою підпорядкування мистецької освіти інтересам радянської влади на базі реорганізованої Української академії мистецтв.

Заступником директора був колишній січовий стрілець Будаї, який дбав про відповідний рівень культури і виховання в школі, забезпечував успішний розвиток навчання на усіх семи факультетах (малярському, графічному, скульптурному, кіно-фото, керамічному, архітектурному, килимарському). Тут панувала добра атмосфера взаємоповаги педагогів і учнів, про що не раз згадували і сама Людмила Морозова і її товариш по навчанню Михайло Дмитренко. Фахову малярську освіту майбутня художниця здобувала в Юхима Михайліва та Михайла Козика, а також у Василя Кричевського (сина), який викладав народний орнамент, малюнок.

Добрим наставником був також Кость Єлева, який, крім малюнку, вів аналіз композиції.

Дух творчого змагання й жадоба знань, що панували в школі, сприяли формуванню світоглядних засад Людмили Морозової, розвитку її мистецьких здібностей.

Після закінчення школи 1927 р. вона вступила до Художнього інституту на відділ станкового малярства у майстерню професора Федора Кричевського. Видатний художник, автор багатьох сотень творів, Кричевський виявив непересічне обдарування на педагогічній ниві, був навчителем великого числа майбутніх митців, що назавжди зберегли пошану до нього за його такт, за чуйне керівництво, опіку, за те, що поєднував активну творчу працю з педагогічною практикою, примножуючи вихованцям любов до національного мистецтва.

Між Кричевським і Морозовою встановилися добрі взаємини: учитель поважав її за працелюбність, силу волі, характер, учениця шанувала його за талант і педагогічний такт. Свідченням цих стосунків є репрезентативний портрет Людмили Морозової, намальований професором на початку 30-х рр.

Мистецтвознавець І. Блюміна, яка листувалася з Морозовою, наводить рядки з кореспонденції, що пояснюють, як створювався твір: «Портрет фарбами Федором Григоровичем був намальований досить швидко. Вже не пам'ятаю, скільки разів я позувала. Руки на портреті він намалював свої. Це було зроблено за задумом, бо мої руки були замалі — до композиції не пасували. У той час мені було добре у сіро-сріблястих тонах. Федір Григорович мав ідею дати срібло з золотом. Колір мого волосся був насправді бронзовий, не рудуватий, а золотавий».

В іншому листі додала: «Щодо мого портрета можу сказати, що Ф. Г. робив багато шкідів і довго студіював обличчя. Сім разів я тільки позувала для рисунка голови, рисунок був надзвичайний. Він мені його подарував, але так трапилося, що всі мої картини, цінне майно, що я перевозила з собою під час другої світової війни, були в одного багатого фермера у Марцдорфі, поблизу Бреслау, а я мусила переїхати до Дрездена, і все, що було зі мною, згоріло. За чотири години (три тисячі літаків) був знищений Дрезден. Портрет мій залишився у Марцдорфі, туди прийшли поляки і всі речі розграбували, а мої картини, напевно, попалили. На жаль, я не маю можливості навести тепер зв'язок і щось з'ясувати. Тоді, мабуть, загинув і рисунок з моїм портретом».

Цей портрет 1947 р. Державна Третьяковська галерея у Москві викупила для своєї колекції у дружини покійного художника Наталії Павлівни. У ряді монографій згаданий твір не фігурує, незважаючи на його високі професійні вальори. Робилося це, очевидно, тоді з певних ідеологічних міркувань.

Говорячи про теплі дружні стосунки між професором і студенткою, сміємо припустити, що першому, вихованому в добрих українських традиціях, імпонували, окрім усього іншого, патріотично-релігійні наставлення учениці. Закохана в Київ, вона любила його давньоукраїнську, барокову архітектуру, насамперед, як зазвичай говорила, святі Михайлівський Золотоверхий, Софійський та Успенський собори. Вже в студентські роки не раз їх малювала. Професора Кричевського завжди згадувала, особливо часто наприкінці життя.

В інституті було нелегко вчитися за умов суцільної соціологізації навчання за класово-партійними ознаками.

Тож не дивно, що студентку виключили з інституту за послідовні переконання, проте потім поновили, й 1931 р. вона таки мала змогу закінчити — вкотре реорганізований! — Київський інститут пролетарської художньої культури.

У ці 30-ті рр., коли в лещатах шаленого тиску ідеології перебувало мистецтво і круто насаджувався соцреалізм, проростали зерна запального малярства, передумови того відгалуження, що, згодом, у 60-ті рр. обійняв поняття андеграунду. Людмила Морозова належала до числа небагатьох, які не приховували своїх позицій і в гурті однодумців плекали думки про свободу творчості. За це, як відомо, влада не гладила по голівці. Морозову викликали на допити. Вона свідомо горнулася до тих патріотів-інтелігентів, що, як Макаренко, Ернст, в 30-ті рр. підняли безстрашний голос проти руйнації в Києві і по всій Україні національних святинь, храмів, передовсім Михайлівського, Софійського соборів, що також протестували проти тотального вивезення до Москви пам'яток сакрального і світського мистецтва різними спецкомандами, проти грабунку української культури. Микола Макаренко, Федір Ернст, Василь Кричевський, Іполит Моргилевський докладали тоді багато енергії для спротиву, піднімали громадську думку на захист рідної культури. Усе це пережила як особисту драму Людмила Морозова, котра була поруч з ними і котра гаряче спротивилася варварській руйнації Михайлівського Золотоверхого монастиря в 1934 р.

Важливою віхою в зростанні Людмили Морозової стала її дружба з відомим українським вченим, істориком архітектури, дослідником Київської Софії й українського мистецтва княжої доби професором І. Моргилевським (1889–1942).

Разом з професором І. Моргилевським Л. Морозова була задіяна у дослідженнях Михайлівського собору, археологічних розкопках історичних пам'яток. Через багато десятиріч, вже на початку 90-х рр. вона пожертвує власні кошти на відбудову Золотоверхого, вірячи в добру місію Фонду Олесь Гончара, покликаного довести ідею відродження собору до щасливого кінця (з листа до автора в серпні 1995 р.: «Надіюсь на нашу молодь. Надіюсь на нове покоління, що воно зможе відбудувати нашу зруйновану святиню й відбудувати Свято-Михайлівський Собор! Відійшов від нас Олесь Гончар — голова Фонду відбудови — надіюсь, що ми прикладемо всі зусилля, щоб це досягнути»).

1936 р. на запрошення професора Моргилевського Морозова побувала в кавказькій експедиції у Сванетії, звідки привезла чимало краєвидів. Ця мандрівка у гори Мінгрелії залишилася на все життя у споминах Морозової.

Професора і молоду художницю єднали довірливі почуття. Пам'ять про нього вона зберігала завжди, свідченням чого став емоційний портрет Моргилевського, намальований нею до історичного ювілею вченого.

Активний учасник діаспорського мистецького руху, знаний колекціонер В. Попович так описує подальші віхи життєпису художниці: «Початок війни та німецьку окупацію України Л. Морозова перебуває у Києві. На життя заробляє малюванням портретів, продажню своїх творів. Бере також участь у тогочасних мистецьких виставках Києва. Року 1943 виїздить до Львова. По приїзді одразу включається в дуже активне тоді українське мистецьке життя Львова, бере участь в усіх малярських виставках. Кінець війни застає її в Дрездені. Доля судила Л. Морозовій пережити страшне бомбардування Дрездена, коли було знищено усе місто.

В тому бомбардуванні загинуло понад сто її робіт. Одначе самій Л. Морозовій пощастило вирватися з палаючого Дрездену та добратися до окупованої військами ЗСА частини Німеччини».

Вихор Другої світової війни зламав долі багатьох мільйонів людей. Багато з них зазнали великих гонінь, поневірянь в умовах еміграції, змушені були ховатися від переслідувань радянських, гітлерівських властей, кидати



Л. Морозова. Свята Софія. 1946. Полотно, олія

усе нажите. Про ці роки Л. Морозова згадувала в листі до мистецтвознавця І. Блюміної: «...вмирала третій раз з голоду і мерзла до смерті, але несподівано нас, малярів, рятувало малярство. Я майже кожного дня продавала краєвид Дніпра за мізерні гроші, на які мама приносила маленьку склянку молока, щось з городини й один часник, і це нас рятувало. Ми не попухли з голоду, хоч хліба не було. А там далі — тяжка еміграція. Нам допомогло те, що навіть за часів війни Європа шанувала мистецтво. Я уже згадувала, що коло Бреслау в мене залишилися твори з Києва: картини із зображенням зруйнованих наших церков, зокрема Михайлівського Золотоверхого собору, де я працювала до останніх днів з професором І. Моргилевським. І все це невідомо де. У Дрездені в мене згоріло 100 картин, ми ж з мамою чудом залишилися живі — у нічних сорочках і плащах, без черевиків. Пізніше, в 1945–1950 роки, потрапили в американські табори, а вже 1951-го до Америки, про яку ніколи не мріяла. Працювала тяжко тут, але спокійно спала».

Пам'ятаємо, що художниця-патріотка турботами і болями за Україну, її культуру, мистецтво була перейнята завше, омріюючи час незалежності, свободи рідної держави. З самостійністю України були пов'язані мрії Морозової про майбутнє мистецтва і його розвиток на засадах творчої свободи і демократизму. Згодом через Національну комісію з питань повернення в Україну культурних цінностей за посередництвом і при ініціативі невтомного Маріяна Коця вона подарує власні картини багатьом музеям (зокрема, Національному музею образотворчого мистецтва, Музею історії Києва, Полтавському художньому музею). Залишається актуальним її звернення до молоді, яке ця сильна духом жінка послала у 1995 р.: «Ми мусимо мати Силу — Віру — Любов — навіть у терпінні бути щасливими й дійти до нашої мети. Обіймаю всіх, низько кланяюсь! Щастя й поможи Вам Бог!»

На наше прохання, Л. Морозова звернулась з листом до студентів улюбленого нею мистецького закладу — Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури — з палким закликом стверджувати високі ідеали мистецтва, берегти і здобувати мистецькі цінності, бути готовими до звершення високого покликання зміцнювати традиції рідної культури. Цей лист, цінний з фактологічного боку, несе багато радісних думок про творчість і творче покликання людини, що в ім'я справедливої мети не йде на компроміси, аби полегшити власну долю. В цьому утвердженні моралі художниці допомагала віра і молитва: була вона глибоко релігійна людина, яка знала про своє місце і призначення на землі. Фактично — то її заповіт написаний у Гантері у Кекстільських горах. Він перейнятий роздумами про пережите нелегке власне життя й освітлений ясними побажаннями кращої долі мистецькій новій парослі. Наводимо цей текст повністю так, як його послав факсом добрий друг Л. Морозової М. Коць 12 травня 1996 р.

«Дорогі студенти академії

Я народилася в золотому Києві. Я народилися в сонячній країні — Україні!

З дитинства, юності залюблена в свою країну, в свою культуру. Але моя не була легкою — була тяжка й трагічна. Ми мали три голоди — в дитинстві, 1932–1933 роки та в час німецької окупації.

Мене й мою родину, несподівано в час війни, рятувало малярство. Я майже кожного дня продавала краєвиди або квіти. За одну картину моя

мама діставала маленьку пляшку молока, кілька бараболів й один часник. Хліба ми не мали.

Малярську освіту я дістала в дуже добрій художній Профшколі, яку очолював пан Янушевський, викладали гарні маляри — М. Козій, К. Єлева. А далі... далі Художній Інститут. Перші два роки були ще нормальні, директором тоді був Врона, його замінив Томах — почався повний хаос й знищення всього, всіх наших добрих традицій.

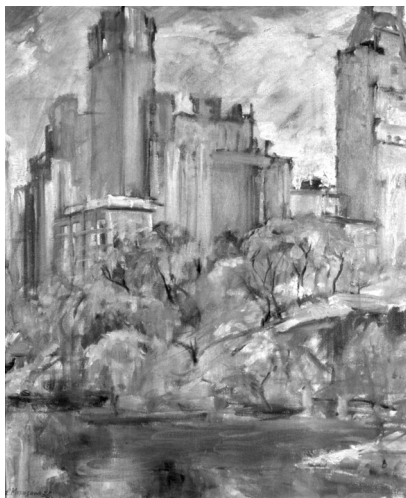
На четвертому курсі під керівництвом проф. Ф. Кричевського мене, без жодного на це права, перекидають до монументального факультету, де в великих розмірах — панно мусить бути показана боротьба за соціалізм й перемога комунізму. Я не покорилась — мене викидають. Я їду до головного тоді м. Харкова, де мене приймають і я продовжую навчання у проф. Ф. Кричевського, але сокира висить наді мною. Ввесь час доноси, що я малюю київські церкви. Модель у класі заборонена — ми робимо композиції наших дипломних праць на картонах, що висять на стінах.

Директор дає нам спокій. Улаштовує дискусії, на яких палицею в ажіотажі б'є по наших композиціях і в кінці його виступу висять шмаття з наших праць.

Така склалась тоді доля нашого відомого проф. Кричевського й наша доля студентів.

З 1936 року почався рух до нормального, але в Києві продовжують нищити останні наші церкви. Мене тільки рятував оптимізм і віра в Бога.

Еміграція не була легкою, але я зі своєю касетою, що отримала в 14 років, увесь час не розлучалась. П'ять років у Німеччині в американських таборах для втікачів — увесь час малювала. Не було на чому — в ресторанах діставала маленькі таці, на вулицях нарізала картони.



Л. Морозова. Нью-Йорк. Полотно, олія

Перше малювала військових портрети. Викладала в малярській школі, що була організована в таборі.

В Америці з 1951 року. Життя моє було боротьба за можливість малювати. Але мені вдалось здійснити мою мрію й чотири рази відвідати Елладу. Перший раз я два місяці малювала тільки Акрополіс. Потім подавала 40 найкращих праць з Греції митрополиту Гавриїлу, який будував нову, чудову церкву на мойому улюбленому острові Санторін.

Мала за цей час виставки в різних містах Америки. Зараз маю постійну галерею в своїй хаті, під горою й лісом, де живу разом із звірятами.

Дорогі й рідні студенти! Ви є щасливі і я є щаслива із Вами! Мистці не старіють і я душою із Вами в дорогому Києві, де було відбудовано св. Михайлівський Собор і церкву Успіння в Лаврі. Наше покоління мусить це зробити. Так до останнього мріяв наш дорогий і незабутній Олесь Гончар. А Ви зараз маєте Київ, Дніпро, Полтавську Псел й чудові гори Гуцульщини.

Радійте, що живете — маєте вільну свою золоту, соняшину країну. Такої немає ніде! Не дарма німці бажали забрати до себе всю нашу Україну.

Бережіть свої традиції. Свою духовну культуру. Ми знов засяємо вільні й незалежні в Новому Світі. Завжди з Божим Благословенням працюйте, будуйте й Ви досягнете успіхів й щастя Вам Боже!

Людмила Морозова»

Людмила Морозова зійшла на мистецький шлях у 30-ті рр., коли насаджувалися засади соцреалізму і провідного звучання в малярстві набула тематично-жанрова картина. В цьому офіційному ключі вона не змогла працювати і такого типу композицій в її практиці було зовсім мало (серед інших назвемо «Соляні шахти», а також жанрово-пейзажну «Дівчина та гуси», якою молода художниця дебютувала 1935 р. на художній виставці). Стихія Морозової — краєвиди, натюрморти, портрети і квіти, де розкривалися її природні нахили до малювання й передбачалося особистісно-зацікавлене ставлення до об'єкта зображення. В цих жанрах молода художниця висловлювалася щиро і безпосередньо — це був її материк.

Ставилася до своєї творчості серйозно, з відчуттям, що повинна малювати. «Мушу сказати, що своїми працями я нічого нового не відкрила. Мій творчий шлях — це боротьба за можливість малювати. Це була тяжка нелегка дорога. Але в тих працях була моя душа, любов до природи, любов



до кольорів. І багато хто тут за кордоном відчували легкість — оптимізм в моїх картинах. Але це все зв'язане з тим, що не дивлячись на трагічне життя в Києві й тяжку еміграцію, я завжди жила в оточенні Любові до Бога, до Христа, до людей, до людини — де б я не була чи вдома, чи на чужині. Тому й могла перемогти усі перешкоди», — це одкровення на схилі життя, коли спуск у Йосафатову долину давно вже було зроблено, додає суттєвий штрих до мистецького життєпису Морозової: малярство було її професією, внутрішньою потребою волевиявлення й свідомого сходження по життю. Без нього вона не могла. Як без любові до Бога. Малярство стало часткою її

натури, а віра перепоновила її по самі вінця. Морозова пройшла добру професійну підготовку академічного живопису, який означив сутність київської художньої школи. В ній поєднувалися тональне малярство, з розподілом палітри за планами в пейзажі, і малярство кольору, з певними постімпресіоністичними варіаціями. На заслугу Ф. Кричевського, крім інших достоїнств — виховання доброго рисунку, чуття композиції, слід віднести розуміння ролі декоративної площини в малярстві. Він був блискучим педагогом і вміння побудови колористичної картини він передавав своїм вихованцям.

Як відомо, Людмила Морозова була улюбленою ученицею майстра. Звідси — її увага до кольорової палітри, розвиток стилю від тонального живопису до постімпресіоністичної плернерної манери.

Перші краєвиди, натюрморти, портрети художниці виконані в академічній умовності.

Якщо йдеться про пейзажі, то це види улюбленого нею Дніпра, Києва, зображення храмів, зокрема, Святої Софії, Трьохсвятительської, Андріївської церкви («Собор Св. Софії взимку», «Собор Св. Софії з Богданом», «Св. Софія з балкону Стрілецької вулиці», «Св. Софія», «Св. Софія з сусіднього двору», «Св. Андрій», «Св. Андрій весною», «Св. Андрій з Подолу»), а також пейзажі Полтавщини («Село Ярьески», «Сутінки на Пслі»). В одних випадках — це конкретні рефлексії, а в інших зустрічаємо емоційне письмо, з лєсируванням, як ось зображення Дніпра з далекими панорамними планами, де інтенсивність кольору забезпечена широким, пастозним мазком пензля. В таких краєвидах узагальнене мислення позбавлене деталей. Натомість широкі партії землі, ріки, небес створюють великі потенційні можливості живопису.

Вишкіл Кричевського відчутний у плернерних зображеннях Андріївської церкви, де намічений явний перехід від тону до кольору (чотири-п'ять основних барв зі щедрим заміщенням голубої, білої) і де кольоровий відбір основних плям позначений певним емоційним змістом.

Набули розголосу в Києві численні етюди, композиції, які художниця привезла зі Сванетії. В цих роботах зберігалася тональна палітра з чергуванням двох-трьох основних барв (коричнева, зелена, голуба).

Один з кращих краєвидів, що намальований на початку 40-х рр. на Вінниччині, передає емоційно-ліричне сприйняття краси рідної землі. Він написаний на перехідній межі до висвітлення палітри. Барви ще не мають симво-

лічного характеру, але поетика задуму знаходить втілення в конкретних об'єктах краєвиду, зображенні та чергуванні планів. Деталі не мають самодостатнього значення, хоча їхня кулісність очевидна, при тому *що* вони підпорядковані загальному чуттєвому ладові. Художниця створює чарівний куточок рідної природи, в літню пору в годину погідного стану, коли соковиту зелень доповнюють теракотові плями розмороної спекою землі. Краєвидом із зображенням села Сабарово біля Вінниці Морозова маніфестує свої колористичні здібності, виявляючи лірично-чуттєву сутність барв.

...Друга світова. Львів, Марцдорф поблизу Бреслау. Дрезден. Тут під час бомбардування гине весь творчий доробок художниці у той період.

Далі Німеччина, де Л. Морозова мешкає до 1951 р. Краєвиди Бреслау, Дрездена, Ашафенбурга, Розенгайма, Кенігзее, Берхстенгадена, Вюрцбурга склали вагому частку її творчості, що була позначена в той час плідними пошуками в галузі колористики.

Поволі зроджувалася потреба висловлення колористичними засобами, з використанням плерного живопису, теплої палітри, без багатьох вальорів і градацій, із застосуванням двох–трьох тонів у межах одного кольору. Палітра висвітлена, із дзвінками кольорами, широким активним письмом, грою плям, із повітряним лесируванням малярства, окресленням не локального кольору, а малюнку кольором, що створює вишуканий живопис, живий і експресивний.

Деякі краєвиди вибудовані на силуеті («Ашафенбург», 1947, «Дрезден»), а окремі деталі, скажімо, дерево («Ашафенбург», 1945) мають портретний характер, інші романтично піднесені («Бреслау») з традиційним розподілом планів: куліси (дерева), ріка як до неба, окремі куточки землі, емоційно сприйняті, перейняті чуттям баченого, єднають у гармонійну цілість окреме і загальне, як у панорамному зображенні Розенгайма (1946), де рання весна дає відчуття сходження до чистих настроїв, сходжень «угору». Храм і природа нероздільні — це є житло природи. Як і все оточуюче, він стверджує зростання догори, до навколишніх гір і далі — до небес.

Художницю хвилюють краєвиди, які зачаровують своєю незрівнянною красою. У композиції із зображенням будиночка (1948) звичайний сільський пейзажний мотив фіксує присутність людини як частки природи, хоча її в картині нема, — тільки незрима у наслідках своєї праці — і симпатії до них художниці виразні. Водночас будинок сприймається як невід'ємна сутність оточуючого краєвиду.

Село «Марцдорф» із будівлями, церквою на задньому плані, гусьми, потічком, містечком, постагтю жінки — це своєрідний «біографічний» архітектурний ландшафт з достовірними деталями опису, що подані в рисунку кольором. Манера письма легка, вільна, зі сміливим лєсируванням. Таких композицій було створено немало.

Переважно у краєвидах перші плани означені яскравим живописом, лєсирування прорисоване кольором, на перших планах живопис пастозніший, матеріальніший. Ось, скажімо, зображення куточка міста: простір, в якому живе людина, подано в теплій барвистій палітрі. Палітра набуває символізуючих ознак, бо життя людини сприймається, як дорога до Бога. І місце, де живе Бог — храм, до нього спрямований зір.

У німецьких краєвидах, що малювалися з натури, відчутні плєнерне малярство з висвітленням палітри, грою кольорів, скажімо, білих плям, письмом на першому плані. Художниця розуміє натуру і кольори в неї підібрані по тону, взаємопов'язані, як у пейзажі «Церква в горах», де багато голубого у поєднанні з ультрамарином, оранжевим і білим. Гори матеріальніші і світліші за небо, а тіні від неба темніші. Згори на ближньому плані форма церкви вирішена більш пастозно. Праця на натурі не минає намарне, палітра стає легшою, змістовнішою, багатшою.

Після виїзду до Нью-Йорку 1951 р. Морозова далі поринає в суто малярську працю, якийсь час викладає в нью-йоркській мистецькій школі.

Численні краєвиди Лонг-Айленда, Нью-Йорка, Гантера (куди вона переселилася після Нью-Йорка, щоб жити ближче до української громади), довколишньої місцевості в Кекстільських горах, зображення садків, річок, зелених або засніжених вершин, дерев у різну пору року і в різні години дня, дерев'яної церкви у Гантері, — усі ці композиції як етюдного характеру, так і виношені в робітні, перейняті колоризмом, плєнерністю, несуть багато настроїв, почуттів. Художниця творить красивий живопис у манері імпресіонізму, вдосконалюючи і поглиблюючи малярську техніку та форму, віддаючи перевагу експериментам з кольором.

Чарівні куточки землі осяяні світлом, що його втримують у собі барви. В імпресіоністичній манері намальовано «Багрянний краєвид» (1980), в якому дерево на першому плані подано фактурно, пастозно, а далечінь намальована лєсируванням.

Такий стиль характерний для багатьох інших пейзажів, де гра кольорів



Л. Морозова. Село Сабарів біля Вінниці. 1942. Полотно, олія.

гармонійно пронизує зміст і форму творів. У композиції «Ялинка взимку» (1983) сюжет «ялинка» полонив увагу мисткині і вона створює суто лабораторний, майстерно написаний краєвид, в якому звучання білого на білому є шляхетно мелодійним а йому секундує колір зеленого, немовби зроджений з глибини білого.

Серед найкращих полотен Л. Морозової — краєвиди, написані в Греції (1964–1965 та 1976–1977 рр.) під час творчих мандрівок художниці, як вона неодноразово підкреслювала, в казкову Елладу. «Я відвідала Грецію чотири рази, — розповідала Людмила Морозова. — І самий перший раз в 1965 році був найкращий. Погода була чарівна — сама весна. Греція мала ще короля, старі традиції. Все було чарівно. Я малювала три місяці тільки Акрополіс. Все було відкрито, доступно. Мешкала я в дуже дешевому готелі і платила 39 драхм (один долар) за день. У мене було так вогко, що росли гриби. Але цілий день я малювала на повітрі. Коли я повернула до Америки, я зробила виставку — це була моя найкраща виставка зі всіх. Всі картини були в чудо-

вих шведських рамах». Ефектна краса Середземномор'я, настрої і стани мальовничої природи, види давньої елліністичної архітектури, монастирні комплекси, церкви — усе це, помножене на пленерні враження, невідомо розсвітило і збагатило палітру художниці. У процесі наступних студій ведеться напружена творча робота, спрямована на гармонізацію тонких сполучень барв, їх делікатне нюансування, розв'язання проблем світла, архітектурного простору в середовищі, відношень символічних образів неба, води, а також землі, ушляхетненої естетичним втручанням людини. Авторка шукає лаконічного вираження, максимальних зближень по тону і кольору, несподівано апелює до контрастових плям, що мерехтять немовби коштовне каміння, яке прикрашує живописну тканину.

Закохана в природу Греції, Морозова малює видатні пам'ятки архітектури (Парфенон, Ерехтейон, Суніон, Церква Святих Апостолів, храми на острові Санторіні, Егіни, Родосу тощо), створює масштабні панорамні композиції, справжні марини, де торкається проблеми кольору, маючи в основі білу барву.

Кожен твір цієї грецької серії означений відповідними художніми достоїнствами, які підкреслюють багатство виражальних засобів, пошуки художниці на шляху імпресіоністичних традицій. Майже усі композиції, написані на пленері, мають етюдний характер, і перші емоції, враження від красивої природи в них передано сміливими енергійними мазками.

Робота «Вхід до Акрополя», для якої характерні розмаїті імплантації білого в біле, відображає спраглисть художниці до колоризму та її намагання інтенсифікувати відтінки барв, узгодити їх взаємозалежність з кольоровим ладом. І довкілля, і широчінь неба, і витонченість окрушин мармуру — усе позначене вишуканістю.

У творі «Церква Св. Апостолів. Агора» нюансовані тональні сполуки, що виявляють динаміку світла і точну означеність архітектури в просторі. Палітра його висвітлена, уся на тонких чуттях переходів однієї якості в іншу. «Санторіні» передає легке лесироване письмо, розгортає просторові плани, подібні до театральних декорацій. Маємо виразне відчуття спекотливого, розпеченого осонням дня. Про Санторіні Морозова емоційно писала, що «це є найкращий острів в світі і в Греції також, хоч кожний острів в Еллас є чудо, краса».

І тут же кілька рядків про містечко Іа, що «це західний край острова, який мав 1956 року землетрус. Все було зруйновано, за виключенням цієї

чудової церкви над морем. Це неземної краси краєвид, це моє найулюбленіше місто в світі».

Прекрасна у своїй цілісності картина поєднання архітектури з природою створена в композиції «Вид Фіри», що спонукає замислитись про естетичний вплив людини на природу, культуросне призначення людської цивілізації. Партії неба, моря зображені виразними кольоровими плямами, стверджують чистоту палітри й узгодженість настроїв художника з живописним письмом.

Залюбки малює Морозова причали, що нагадують манеру Дерена, кипариси зі символічною стежкою, що означають шлях до прекрасного, сходження до Бога (як у краєвидах німецького періоду дорога в гори і до небес, а кипариси, ніби брама, що веде цим шляхом людський зір, людські устремління), сині, червоні човни, де намічувалися просторові плани, колони, що вели людину в далечінь, у глибину обрїю. В архітектурних краєвидах спостерігається легке, інтенсивне письмо, багато в них умовності, метафорики, образної одухотвореності. Численні вітрильники нагадують про присутність людини, що становить з природою нероздільне ціле. Почувала себе щасливо, зображуючи численні храми, наприклад, Сунїон, де збережена максимальна зближеність по тону і кольору і де міра умовності накладає на змістовий образ символічні характеристики.

Красива за кольором «Містра», де церква ніби перлина зблискує на тлі вишуканого живопису. Спрощені лінії ведуть до центру, до головної ідеї, що для художниці важливо, бо перспектива несе певні образні означення.

Зосереджуючись на зображенні обраних нею краєвидів і знову й знову малюючи їх за різних обставин, художниця творила на великому піднесенні, розширюючи межі палітри, що немовби яріла в партіях двох-трьох основних барв, з перевагою тремтливо-емоційного, чуттєво стихеного білого, голубого, ніжно-блакитного, виважених у розмаїтті градацій. Так



Л. Морозова. Портрет графіка Віктора Подольського. 1949. Полотно, олія.

сприймаються «Храм у Санторіні», «Іа. Острів Санторіні», «Іоанніна», «Міконос» та ін.

Зішлемося знову на спогади, які художниця залишила авторові на згадку про те, що «чотири рази відвідала свою улюблену Елладу»: «На острові Санторіні я зустріла надзвичайну людину — світоча, митрополита Гавріїла. Він саме почав будувати новий собор. І я після своєї виставки в Америці вислала їм найкращі картини (40), моя жертва на відбудування собору. В 1977 р. там вже стояла ця чудова візантійська церква. Це було зроблено заходами митрополита, бо Греція є дуже бідна країна».

Прояснюється з цих рядків така риса характеру художниці, як жертвність, і це було вислідом її релігійних переконань!

Аби довести розпочату думку про жертвність до завершення, процитуємо далі рядки з цього тексту — велемовні свідчення патріотичних переконань і ностальгійної журби Морозової: «А тепер я активно збираю, продаю всі свої картини на відбудову нашого національного собору Св. Арх. Михаїла. Невже ми — наше покоління не відбудує цей собор і собор Успіння в Лаврі. Наша розп'ята Україна, знищена комуністами, мусить повернути святість наших традицій, возродити нашу духовну культуру і святість Києва».

У художниці є чимало пленерних етюдів, побутових краєвидів, таких станів природи, що, фіксуючи факт життя, передають миттєву сторону дійсності. Щоразу Морозова розкриває себе з колористичного боку, дошукуючись матеріалізації об'єкта в конкретно чуттєвій формі. Розкішно-витонченою за складом палітри є серія етюдів, намальованих на поєднанні двох (білої та голубої) барв. Зображення мають подеколи побутовий характер, хоча і відтворені в різних настроях, ступенях колоризму, ефектно фіксуючи то силуети віслюків на тлі краєвиду, то суто ностальгічні вияви емоцій, коли природа входить у настрій, і ми, зустрівшись з добротним живописом, милуємося згасанням дня, золотом у воді, світлом у небесах.

Дуже дорожила Морозова своєю грецькою серією, відзначаючи у бесідах, у листах, що час, який вона провела в Греції, в її житті був найщасливіший, а з мистецького боку — плідний, вагомий, насичений пошуками вишуканого колоризму.

Ось кілька її суджень про острови Гідра, Міконос, Еджін, де вона виявляє власні почуття, змережані великою любов'ю до Греції: «Кожний острів

є унікальний. Гідра ніколи не була цивілізована. Зразу там гори починаються від моря. Там, на щастя, завжди будуть існувати осли й не буде чути жахливих звуків мотоциклів.

Міконос — острів вітрів, тому там багато було млинів і ще тепер в 65 році там мололи зерно. Це теж надзвичайно гарне місто. Завдяки вітрам там дуже небезпечне море і кожен причал має церкву, присвячену Св. Миколаю, бо він є покровителем моря. І завжди в церкві багато свічок, бо рибалки моляться перед виходом в море.

Еджін. Цей острів найближчий до Атен, для мене відпочинок. Все моє малярство сконцентроване на березі. Холодна вулиця. Там я маю гарний готель, ресторан і зразу виходжу і малюю навколо мальовничий берег з човнами.

Люблю я Елліс й її людей, усі рибалки просто глибоко віруючі християни. Коли малюю їх човни, а вони тихо сидять навколо і цирують сітки — це мабуть вічно є їх життя, що було, є й буде».

Так, з любові до Еллади, народилися емоційні краєвиди Людмили Морозової!

З ранніх років захоплення Морозової портретом переросло у мистецьку потребу виявлення творчих уподобань у цьому жанрі. Особи, яких малювала, були їй близькі, належали до кола знайомих. Ще одна присутня риса: зображені на портретах переважно жінки, багато й автопортретів, які писала залюбки впродовж усього життя. Власне як художниця жіночого портрета Морозова вирішувала ті самі колористичні проблеми, що й у галузі краєвиду, доводила, що вміє й може працювати в кольорі, в душі європейського малярства, з яким вона мала змогу ґрунтовно запізнатися, та ще й пам'ятаючи про настанови незабутнього вчителя Федора Кричевського.

Отже, барва в її портретах відігравала домінуючу роль. Система принципів колоризму відповідала засадам імпресіонізму, де колір трансформований, зведений до певних чотирьох–п'яти відношень, виразних декоративних плям, означував нові грані настроєвих відтінків. І в кольорі й у формі художниця йшла до розв'язання конкретних живописних проблем, роблячи наголос на виразному відтворенні душевного стану людей, за яким прочитувалися характер, мотивації поведінки, сенсуальні чинники. Барви тонко нюансувалися, будувалися на поєднанні чотирьох–п'яти основних тонів. Крім нюансування, пропонувалася стилістика декоративної плями, робився від-

бір поз, яким відповідала та чи інша барва, що символізувала певні емоційні поля, вівся пошук аксесуарів. Одне слово, у жанрі жіночого портрета Морозова постає як серйозний радикальний живописець, що, здійснюючи відбір кольору, інших відношень, наприклад, моделювання тіла і строю, досягає багатства колориту, в стилі імпресіоністичних новацій, коли легкість, прозорість, яскравість стають часткою пленерності, що прочитується в самій постаті і в струменіючому тлі. Одухотвореними, вишуканими бачаться нам портрети Морозової.

Виступивши моделлю в композиції Федора Кричевського, випускниця інституту сама мала змогу перевірити «якості письма» на своєму зображенні. Професор допоміг студентці стати на ноги. Портрет унааявлював сходинку до творчого сходження. Це було широке письмо, що читалося як декоративна пляма, при тім моделювання лица було легке, а одягу пастозне, декоративне. Портрет був вирішений у традиціях модерну і за стилістикою нагадував образ сина художника з пташкою.

Обличчя художниці виявляло її суть: було задумливе, сумне, з передчуттями випробувань, які мали випасти в житті молодої тоді ще жінки. Дорожила цим портретом Морозова («Там була у музеї одна з кращих праць Федора Григоровича — Мій портрет, його віддали до Москви. Як це було можливо?!» — писала авторові з Гантера 21 червня 1992 р.).

Приблизно в той самий період Морозова намалювала автопортрет (1931) — зображення сидячої фігури в три четверті, що, як і в портреті Кричевського, передбачало активізацію презентативних монументалізованих характеристик. Він був намальований швидко, в кілька прийомів, фактично дотримуючись засади єтюдності, — навіть не були пророблені деталі руки. Зберігаючи портретну схожість, молода художниця створила задумливий, ніжно жіночий образ, з іманентними психологічними рисами.

Композиція виструнчувалася на обмеженому холодному колориті, що передбачав три відношення (моделювання тіла, сукня, тло). За рахунок форми тіла озвучувалася тема великого світла, що пасувало до стану душі портретованої. Моделювання здійснювалося локальними площинами, а малюнок портрета був плавний, пластично чіткий.

Морозова відчувала, що портрет, на якому намалювала саму себе, слід віднести до рахунку вдалих творів, що передбачали певні мистецькі рішення з відповідними психологічними характеристиками.

На межі 30-х — 40-х рр. був створений жіночий погрудний портрет, з властивою йому адекватною стилістикою широкого письма, локальних тональних відношень обличчя і тла. Увага була сконцентрована на запитальному, заглибленому в себе погляді, який скеровував думку до внутрішнього стану портретованої, але не цурався зв'язків з глядачем. Виразне обличчя таїло притлумлений глибоко всередині смуток, а лінії комірчика, капелюшка спокійно зосереджували увагу на тому обличчі і погляді. Портрет був написаний сміливо, в теплому монохромному колориті.

«Автопортрет» (1942), що зображує молоду жінку в капелюшку з віялом, належить до типу парадних і відбиває шлях пошуків стилістичного характеру, від живопису в тоні до живопису в кольорі, у манері імпресіонізму, коли людина сприймається часткою світло-повітряного середовища. Перед нами парадний портрет з вишуканим колоритом, з детальним опрацюванням обличчя та рук і тою ескізною легкою окресленістю живописного письма, яке робить усю композицію елегантною. Обличчя пророблене пензлем, однак без фіксації деталей. Колорит висвітлено, він набув плерного звучання.

У манері живопису, наближеного до імпресіоністичного колоризму, живопису в кольорі, коли об'єкт зображення є часткою середовища, створено й автопортрет кінця 30-х — початку 40-х рр. Це погрудне зображення молодої особи з відкритою зачіскою, що наголошує на окремих елементах (вуста, шалик на шії). Перед нами вишуканий колорит, що ґрунтується на тонких складних нюансуваннях прохолодної гами.

Портрети, як і краєвиди, Морозова малювала на відкритому повітрі, підкреслюючи імпресіоністичні ремінісценції своєї творчості, як писала, «по першому враженні за один сеанс».



Л. Морозова. 1936.

Фото І. В. Моргілевського

Автопортрети Морозової, як приміром, у червоній блузі (1956) можна віднести до кращих надбань її творчості в галузі цього жанру. Вони формують естетичні критерії підходів художниці до завдань суто плернерного малярства. Кожен з них працює на відтворення емоційно піднесених станів, психологічних ситуацій, пов'язаних зі сприйняттям і відчуттям краси, елегантності, виявляючи при тому такі внутрішні мотивації заховання, яке вивисує емоційний струмінь, підносить атмосферу ліризму.

Автопортрет у червоній блузі базується на відношеннях моделювання тіла, блузи і повітря. Інтерпретація червоного зумисне акцентована. Можемо ствердити, що градація червоних барв у палітрі Морозової екстраполюється на поняття «жіночного», «чуттєвого», «піднесеного». У здатності червоного виявляти силу, могутність, енергетику природи закладені амбівалентні поєднання інтенсивності впливу, ефекти дії кольору і відчуття цього багатства, широта і глибина такого діапазону, взаємоузгодженість того, що великий Гете устами Фауста назвав, як близькість емоційного світу і веселки лад.

Відношення імпресійного колориту делікатні, побудовані на вивірених пропорціях фактури та маси барви, що пропорційно посилює ефект психологічної піднесеності природи. Водночас вазочка в руці викликає нові потоки емоцій, вказуючи на нові незнані градації почуттів, котрі пов'язані з певними здогадами, уявленнями, — сугестивна спрямованість образу тут іде в парі з його багатозначністю і глибиною.

Психологічні тональності червоного виразно прочитуються у численних портретних композиціях Морозової, де унаслідуються категоричні уподобання художниці та її налаштованість на імпресіоністичний живопис («Дівчина в червоному капелюсі», «Натурниця в червоному костюмі»). З великим смаком, делікатністю, інтуїцією, тактом і професійним чуттям художниця оперує великою шкалою червоного від ніжно-рожевих відтінків («Жіночий портрет у вечірній сукні») до густих краплавового значення барв («Автопортрет у червоній блузі»).

Кольори Морозової промовисті, багатовимірні. В деяких портретах з'являється метафорична двозначність, ширшають обрії їхнього смислового наповнення, з'являється недомовленість, виникають сенсуальні зв'язки між декоративними плямами, що спричинює нові детермінації психологічної образності. Не випадково опинилася вазочка в руці у портреті з червоною



Л. Морозова. Останні осли. 1965. Картон, олія.

блузою як натяк на античні впливи і як спосіб звеличення героїні до рівня античного пафосу. Звідси — величність образу!

Красивий, у душі нових колористичних віянь поясний портрет І. Моргилевського, побудований на русі руки довкола голови і другої, скерованої до неї по діагоналі, — це рух у часі, який формує інтонації шляхетного, інтелектуального, внутрішньо заглибленого образу. Портрет вирішений монументально в традиціях Ф. Кричевського, на відношеннях обличчя, тіла і тла. Психологічно закroєний, тонкий золотистий живопис, наближений до фрескових композицій, сповнений повітряності і прозорості, що одухотворює грані образного мелодизму і додає нових вражень у характеристиках взаємин між портретом особистості і барвою тла. З глибин вишуканого золотистого тла, яке сконструйовано на тонких нюансах при загальній обмеженій гамі, вияснюється шляхетна делікатна постать видатного вченого, поданого з щирою непідкупною симпатією й любов'ю.

Праця в жанрі портрета розширювала колористичні пошуки Морозової, збагачувала її палітру новими барвами та їхніми відтінками, давала радість у спілкуванні з кобальтами, кадмієвими, бузковими, зеленими, білими.

Жінка в блакитному намальована у 70-ті рр. Вся увага глядача прикута до обличчя — погляду, виразних уст. Використані тут засади відбору акцентують на уявленнях про життєстійкість, животворну сутність буття земного, ствердності матеріальних означень.

Колористична сутність портрета жінки «З читанням» вирішена в душі емоційних зрушень Ренуара, де вишуканому живопису відповідає пластичний малюнок, підкреслений обрисами подушки і контурами книжки. Морозова щедро нюансує можливості чорного в душі Цорна і розсилає коштовним камінням відтінки золотисто-зеленого. Виразні пунктири червоного на голові і поясі збагачують колористичні достоїнства портрета. Такими і подібними композиціями (різного плану портрети дівчаток, а також «Портрет дівчини», 1959; «Дівчина з червоною парасолькою», «Жінка під парасолькою», 1956; «Жіночий портрет у вечірній сукні») Морозова доводила правоту колористичних нахилів і переконувала, що вона є майстром жіночого портрета.

Натюрморти і квіти становлять важливу грань малярства Людмили Морозової, яка, фіксуючи на полотні предметний світ, виявляла свої сугестивні нахили і досконалу організацію палітри. Проблема світлоповітряного середовища, висвітленого колориту, багатства і відтінків у кольорах, тонкого нюансування, освітлення повітря, перехід від монохромії до яскраво виявлених акцентів у барвах — усі виражальні прийоми, які мали місце в портреті, були втілені й у формулах натюрмортів і квітів.

Еволюція намічалася насамперед в академічних постановках, що їх із часом змінила імпресіоністична організація просторового середовища. Кожен предмет мав своє неповторне «обличчя», в його фізично-матеріальній екзистенції Морозова вбачала емоційне, індивідуальне ствердження власної «автобіографії», свою «тему» кольору і форми.

Характерною для раннього періоду малярства Морозової є композиція «Сніданок» (кінець 30-х — початок 40-х рр.), де трансформація постановки в приміщенні переростає у проблему світла, яке виділяє матеріальність предмета. Академічний натюрморт з обмеженою сферою колоризму, без яскраво виражених акцентів, стає темою світла, де окреслені орієнтації різних доз

білого — фаянсу, молока, обрису, яйця, і де здійснюється метаморфоза «впливу» білого через біле. Диференціація білого ставить перед собою мету показати його різну фактуру, його нові неспізнані грані та якості, до яких линує людське серце і погляд.

«Сніданок» є характерним з погляду розвитку живопису Морозової і результативно засвідчує високий професійний вишкіл, який завжди був властивий до київської живописної школи. Сильною стороною манери є добротність у постановці предметів, рівень детермінації, якою вони засвідчують своє окремішне існування й взаємоузгоджене виконання таких зв'язків між собою (пляшка, горнятко, миска, тарілка — в русі до переднього плану). Усе разом становить цілісний ансамбль, в якому предмети створюють певні зв'язки й обумовлюють наявність взаємоузгодженої структурно потреби.

Серія композицій «Півонія», «Бузок у глечики», «Бузок на вікні» виявляє потребу і намагання Морозової оживити палітру, розв'язати різні фактури письма, скажімо, більш фактурного, того, що наближений до нас, і поданого без фактур, у плані лесувань на другому плані. Тяжка монохромія, що відповідала академічній манері, стала висвітленою, з'явилася проблема освітлення, яку мисткиня долала впевненими мазками.

«Фіалки», «Братки в синій вазі» і подібні до них студії свідчать про талант у підборі кольорів, на шляху до інтенсивної, яскравої, барвистої палітри. Мазок стає фактурний, рішучий, письмо ширшає, барви оживають у кольоровому середовищі.

У композиції «Братки в синій вазі» підкуповує колористична культура, краса кольорового вирішення — на контрасті зеленого, рожевого і проміжного фіалкового. Автор передає свіжість, аромат квітів, їхню наповненість живильними соками, створюючи ілюзію такої гармонії, де барви «звучать» на повний голос.

У такому ж імпресіоністичному ключі подані «Троянди у скляній вазі», які видають культуру мазка, широку межу кольорової палітри, легкість, з якою розв'язуються малярські проблеми (прозорість скла, матеріальність букету, гру кольору на тлі білого). Художниця вільно розпоряджається арсеналом виражальних засобів, що створює враження елегантності, артистизму, вишуканості у підборі відтінків червоних і зелених.

Систематична праця у галузі натюрморту була для Морозової знаковою, бо щоразу, у кожній новій композиції вона вирішувала нові малярські

завдання. Водночас така живописна лабораторія служила творчим містком для переходу на нові малярські береги, бо, як писав Михайло Дмитренко в 1973 р., «перепускаючи враження через свою призму чуйної душі мисткиня творила ніжного змісту і характеру соковиті образи... тембр голосу її колориту тісно зв'язаний з гармонійним звучанням реальної природи». Саме праця в натюрморті сприяла виникненню соковитих образів. Разом із тим, зазнаючи сезаннівських впливів, вона прагнула до радикально матеріальних рішень, звертаючись до більш площинного, загалом декоративного письма.

«Натюрморт з грушами», створений у 1971 р., показує, що палітра стала обмеженою, відійшла мультіколірність, з'явилося багато умбри. Основна ідея твору — передати матеріальність об'єктів (грушок, тарілки, тканини) — набуває самодостатнього значення. Мазок стає повнішим, ширшим, стираючи грані дотику, що зумовлює декоративне звучання площини, де кожний предмет отримує свій локальний колір.

Сезаннівські впливи відчутні в постановці, що зображує скляний глечик на круглому столику, поруч якого яблука (одне з них розрізане навпіл), груші, гроно винограду на тлі кольорової драперії, що підсилює декоративну спрямованість кадмієвих, червоних з пересипами кобальтових барв. Кожний колір набуває свого повнокровного фізичного значення, окреслює матеріальність поєднаних у композицію предметів. Основна мета уведення цитриново-оранжевого у скляному глечику — контрастне виявлення червоних, рожевих, малинових і блакитних, бузкових, ясно-синіх з поєднанням білих та їхніми рефlekсами в площині драперії, на об'ємах показаних предметів. Загалом барви вирішені на трьох основних кольорах, які взаємопов'язані через впливи додаткових зеленуватих, блакитних мазків.

Схема композиції декоративно означена з підкресленням матеріальної диференціації жовтого і червоного — основних кольорових компонентів на предметах. Натюрморт дає свідчення багатства палітри Морозової, збагаченої поєднанням і розмаїттям теплих барв — від різних відтінків червоного до приглушеної, збудованої на нюансах, з різною концентрацією білих і кадмієвих зелені. Малярська техніка Морозової досягла легкості, впевненості, невимушеності, яка характеризує письмо обдарованих колористів.

Була ще одна грань творчості Морозової, де її мистецькі інтенції мали свою лінію послідовного розвитку і виходили з тих глибинних емоцій, які зроджували поборжність і віра художниці. Релігійні почуття мисткиня вине-

сла з родинного гнізда, а переконаннями вони стали під впливом християнських традицій Києва давньокняжої доби, про які нагадували численні київські храми, насамперед Михайлівський Золотоверхий, Софії, Успенія та Андрія. В Гантері, де Морозова замешкала останні десятиріччя, таким духовним пристанищем для неї самої і для усієї, можливо, навіть української громади в Америці стала церква Івана Хрестителя, яку оздобили такі видатні майстри, як П. Холодний, М. Черешньовський. Отже, зображення архітектури церков, сакральне мистецтво Морозової становлять невід'ємну і суттєву частину її малярської творчості.

Зображення численних християнських храмів скрізь, по всіх землях, де побувала і замешкала мисткиня, було виявом не тільки її захоплені архітектурою, але і розумінням, що церква — духовний дім Бога на землі — є місцем молитви, очищення від гріхів, надії та любові. Скільки разів і щоразу з новим піднесенням, новим припливом почуттів малювала Морозова церкву Св. Івана Хрестителя в Гантері у різні роки — взимку, з використанням різних відтінків синього і білил, восени — з гарячою червонню і жовтими, влітку — з густою насиченою зеленню, в різні пори дня, з передачею різних емоційних станів, у різних стильових ключах — імпресіоністичному з багатством кольорових відтінків, декоративному, з матеріалізацією та окресленням локальних просторових планів, у темпері, олії! Кілька десятків композицій на тему церкви в Гантері, зображення святих — це уже вагомий внесок Морозової у сакральне малярство.

Теми Морозової Богородичного циклу і з життя Христового стверджують духовність в ідеальному аспекті («Різдво», «Поклоніння пастухів»). Симптоматичною є поява великої композиції «Богородице Діво, радуйся,



Л. Морозова. Мама у таборі в Ашфенбурзі. 1947. Полотно, олія.

нам Україну храни!», де релігійні переконання мисткині зведені до пуристичної формули, гармонійного символу. Переплітаючись з патріотичними мотиваціями, суто духовні означення звеличені до абсолютизованих образів традиційної Божої матері з дитятком — заступниці українського роду.

Композиція «Голгофа», що зображує розп'ятого Христа і дві жіночі постаті в ногах, також метафористична за змістом. Символічна образність, задекларована впливами європейського мистецтва, має умовний колір, де голуба означає повітря, небесну сферу, і є більш одухотворена, а багатоклірна просторовість землі є матеріальніша, диференційована барвами. Картина засвідчує пошуки мисткині в сфері сакрального мистецтва, до якого вона ніколи не була байдужа.

Малярська спадщина Морозової, розкидана по приватних збірках Європи, Америки, України, зібрана в музейних збірках, є яскравою сторінкою розвитку образотворчого мистецтва українців, що виїхали за межі України з дуже відомих і назагал прикрих причин. Справедливо писав Михайло Дмитренко, що в творах її немає надуманості, немає фальші і немає устремління чи намагання якимсь «премудрим» способом викликати несподіване враження у спраглого на «новизну» сьгоднішнього глядача. Попри усі архівоваці мистецтва Заходу впливи авангарду не заторкнули її уяви. Залишалася вона вірна натурі, зберігаючи властиву їй замиленість природою, відданість тому стилю, який відносили до традиційних реалістичних способів зображення чи відтворення довокошнішніх реалій. Абстрактні, нефігуративні напрями мистецтва не торкнулися творчості Морозової і не справили на неї жодного впливу. Вона завжди була сама собою, ніколи не втрачаючи власної авторської гідності і неповторності.

Участь Людмили Морозової у мистецькому житті Києва в середині 30-х рр., далі в умовах еміграції — Німеччини, США, окреслювала активність її творчої натури. Досить плідною і насиченою була експонентська діяльність художниці і цей штрих мистецької біографії Морозової розкривають каталоги художніх виставок, в яких брала участь мисткиня.

З київських презентацій найбільш вдалим є дебют Морозової композицією «Дівчина та гуси» в 1935 р. Наступного року на виставці «Квітуча Україна» (1937) вона була представлена двома краєвидами.

Активною була діяльність Морозової в Німеччині, де вона включилася в мистецьке життя українців, що перебували в діпівських таборах, а також



Л. Морозова. Старий причал. Наупастьос. 1985. Картон, олія.

заявила про себе в німецькому художньому житті. У Німеччині вона стала членом Української спілки образотворчих митців.

З виставок, на яких демонструвалися малярські праці Морозової, найбільшого розголосу мала групова у Регенсбурзі (1947), в якій були задіяні багато мистців, що небавом мали поповнити скарбницю українського мистецтва (С. Литвиненко, М. Бутович, С. Гординський, Г. Мазепа, С. Борачок). Серед інших виставок відомі міжнародна у Мюнхені (1947), до «тижня української культури» в Мюнхені (1948), в Аушенбургу, Берхстенгадені та ін.

У США Морозова стає членом об'єднання митців України в Америці. Уже через рік після приїзду до США вона бере участь у нью-йоркській першій мистецькій виставці (1952), яку організовує згадане об'єднання на чолі з виставковим комітетом (М. Литвиненко, Я. Гніздовський, С. Гординський, М. Радиш, М. Черешньовський, П. Холодний). В експозицію подає два краєвиди «Сад» і «Тихий сад», виступаючи поруч з 40 живописцями, що були

презентовані 2–3 творами кожен, а також скульпторами і графіками. Як зазначав у вступі до каталогу С. Гординський, «організатори цієї вистави хотіли показати всю різноманітність сьогочасного українського мистецтва за межами Рідних Земель...»

Певний резонанс у суспільстві мала й нью-йоркська персональна виставка творів Людмили Морозової і Сергія Литвиненка в січні 1956 р., де художниця постала перед глядачем трьома циклами (1. Український період; 2. Німеччина; 3. Американський період). Загалом в експозиції було 122 картини Л. Морозової і 26 скульптур М. Литвиненка.

Твори Морозової (автопортрет і квіти) експонувалися на великій виставці українського мистецтва в Детройті (1969), яка була організована ініціативи В. Січинського, М. Дмитренка, Б. Стебельського і С. Гординського. Була художниця також активною учасницею мистецьких виставок, які в Нью-Йорку організувало Об'єднання митців-українців в Америці.

З персональних виставок мисткині найбільш представницькими стали експозиція 1965 р. після повернення її з Греції, організована заступником голови ОМУА Б. Ржепецьким, і ретроспекція малярських творів Морозової в Українському культурному центрі у Воррені біля Детройта. М. Дмитренко, її товариш по навчанню, зазначав, що Людмила Морозова є типовим представником митців школи українських імпресіоністів. Влучно зауважив він, що палітра стала її «вірним духовним другом життя, яка не давала можливості відчувати прикрої самотності».

Художниця зазнала великого щастя, довідавшись, що її картини почали експонувати в Києві. Було це вже в 90-ті рр. після здобуття Україною самостійності. Спочатку заходами тодішнього редактора журналу «Пам'ятки України» А. Серикова грецькі краєвиди мисткині були виставлені у Бібліотеці діаспори (1992).

Заходами Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей були організовані виставки Л. Морозової у Національному музеї образотворчого мистецтва України, в Українській академії образотворчого мистецтва і архітектури та Музеї історії Києва.

1997 р. у Києві та Торонто відбулися посмертні виставки Морозової.

Ностальгія Людмили Морозової за Україною, улюбленим Києвом бринить у листах, що їх вона регулярно посилала з Ґантера на батьківщину. «Я дуже щаслива, що мої праці є вже в Києві. Душею я з Вами», — схвильовано

зазначає 17 червня 1995 р. Усю свою мистецьку спадщину, як рівно ж і колекцію європейського фарфору і фаянсу, заповідала вона Києву.

Спадкоємець художниці, людина кришталево чистої душі, відданий патріот, син України Маріян Коць пересилав в Україну великі пакунки з картинами мисткині. Він сповнив її останню волю — прах Людмили Морозової перевіз в Україну, і стараннями її прихильників, друзів вона, з відспівуванням у Володимирському соборі і громадською панахидою в Українській академії образотворчого мистецтва і архітектури, була похована в рідному Києві на цвинтарі у Берківцях. На її могилі споруджено ошатний пам'ятник з коричневого черкаського граніту. Недалеко від Людмили Морозової спочивають вічним сном митці Алла Горська, Георгій Малаков.

Усе життя Людмила Морозова хотіла бути з нами — Україною, Києвом. Сталося так, як мріяла і сподівалася: прийшла вона до нас, а ми прийняли і сприйняли її мистецтво, виховане на традиціях великої школи Федора Кричевського, тому що додає воно нових граней і відтінків до розмаїття стильових і творчих уподобань малярства України.

ТИ З НАМИ, ОЛЕКСАНДРЕ

Сумно, прохолодно в коридорах нашого Інституту — і не тому, що заробітні чекають, як манни небесної, за свою чесно відроблену працю чекають-вичікують годинами-тижнями належної усім платні, а сумно стає, коли подумаєш: їх багатьох уже нема, вони відтепер не з нами, вони — відійшли.

Маєстра Сланка, для мене Сашка, тобто Сланка Олександра згадую з-посеред тих, за ким шкодую, про кого думаю ночами. Він не був начальник ані помічник начальника, але він в інституті був скрізь. В його фотолабораторії не зачинялися двері: приходили на чай, почаркувати, з'їсти канапку, відвести душу — і то не тільки наші, інститутські, а, гадаю, з усіх семи поверхів його кімната була найбільш знана і обжита, приваблива і затишна...

У той бік коридору мене тапер не тягне, в його кімнаті — книгосховище, а поруч займуть скоро чужі, орендарські, не інститутські... Але кілька місяців тому проходжу повз бібліотеку і бачу: в нашому коридорі — розкидані столи з його лабораторії, фотозбільшувачі, матеріали для глянцювання й ще щось із того цікавого нашого життя, коли ми були родиною...

Сашко був майстер на всі руки — не лише фотограф. Жінки забігали до його робітні:

- Прибий каблучок...
- Полагодь замок...
- Плащ заклеї...

Наші інститутські добрі, лагідні жінки, звиклі до жіночої й чоловічої праці, поважали Сашка, а він їх — шанував, усміхався до них щілинами очей крізь скельця окулярів; тепло й затишно було від того усміху.

Чоловіки забігали:

- Зроби палітурку до старої книги...

(О, це був інтролігатор високої проби!).

– Одержав квартиру, допоможи меблі перевезти...

– Зроби кріплення до лиж...

Я ж якось:

– Зроби мені записник...

(Деякі Сашкові блокноти, які він майстрував, служили мені роками).

А то, було, як вчений секретар мав із ним розмови:

– Ходімо на суботник, ходімо на вчену раду... Чому не здав звіт за срібло?

Усе бачив-знав, усіх сприймав-розумів Сланко — усі ми інститутом були його друзі. Про його поїздки в експедиції в давні часи з етнографами, фольклористами, славістами ходили легенди, золоті руки має чоловік!

...А тепер кілька споминів про його працю в лабораторії. Він фотографував усіх членів колективу (на паспорт, свідоцтво, для документу, для справи), він фотографував для наших дисертацій, для планових і непланових тем...)

– Скільки тобі робити? На п'ять книжок нафотографував? — бурчить, але очима світить, усміхом зігріває: зробіть! В той самий день, у той обіцяний час, виконає — і ми розходимося щасливі.

Зі Сланком був, діяв фотоархів інституту — це десятиліття щоденно зілюстрованої його праці, це десятиліття задокументованого наукового інститутського чину про кожного зокрема й про колектив як авторитетну наукову цілісність, про життя наше родинне й про гостей-друзів з сусідніх наших побратимських інститутів. Він мав цих апаратів п'ять-шість, і усі вони були допотопні (на нові бухгалтерія не давала грошей), а Сашко їх сам лагодив, доводив «до робочої кондиції», і ці апарати служили йому добре, надійно, а ми брали в нього свої фотографії і гадки не мали: як то йому так вдається? Чомусь вважали: він має це зробити і зробіть.

Розглядаю їх у рідкісні хвилини відпочинку... Стоїмо з Гуслистим. А це Прилипка. З Андрієм Омельченком... усі гуртом, пізнав Ганну Абрамівну, буртуємо в колгоспі кагати... у бібліотеці Єлизавета Леонтіївна біля полицки... Галя роздає папір на планові теми... приїхав до нас Глушков... ось Биков у залі... а це Атанас Стойков стоїть із Цвіркуновим... Незабутній Рильський... У цих та багатьох інших світлинах — наше минуле, цікаві сторінки життя інституту. Відійшов Сланко — пропала з ним важлива галузь


(і не буде її без нього): документація, ілюстрована хроніка наукового життя інституту, і це теж причини для суму, для болю.

Хто сфотографує вас, друзі, на засіданні Вченої ради, під час захисту, в будні і свята, в коридорі, в дирекції й у відділі? Нема Сланка і гіркоту втрати ще ми до глибини не усвідомили, ще зберігаємо рук його працю, його світлини.

...Спомин приватний, майже аспірантських часів: «Наварили ми з Аллочкою борщу, приходь до нас у гості», — Сашкове щире запрошення, а жив він, пам'ятаю, тоді ще на Подолі, недалеко від річкового вокзалу.

Той запах, смаковиння, жарінь червоного Сланкового борщу несучи кризь літа, і він для мене дорожчий від делікатесних, заморських, чужинських страв, дорожчий, ближчий, рідніший, бо то був борщ, зварений Сланком, а в цій кухарській справі, як ми знаємо, він теж був чародій!

Сашка шанували й любили. Він був лагідний і привітний. Десь колись у старі часи його несправедливо образили, підвели й зрадили, але він не пам'ятав зла; не тримав у серці образи. Сашко був створений для добра і зігрівав усіх нас власне своїм теплом. І тепер, стрічаючись із друзями в коридорі, ми помічаємо: Сашка нема. Але подумки ми кажемо: ти з нами, Олександрє Сланко!

The image features a background of horizontal grey lines. Overlaid on this are several white, irregular, angular shapes that resemble stylized letters or abstract forms. These shapes are scattered across the page, with some appearing more prominent than others. The overall aesthetic is minimalist and modern.

розділ четвертий

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

ГУЦУЛЬСКАЯ ШКОЛА ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА

Литература о деревянном зодчестве Украины

Деревянное зодчество Западной Украины! Не кажется ли оно в наш рациональный век — век торжества поисков Ле Корбюзье и Оскара Нимейера слишком отдаленным от насущных проблем? Не архаичны ли эти ветхие, доживающие свои дни здания из дерева, и могут ли они вызвать у нашего современника какие-то чувства? Воспитывают ли его, чему-то учат?

Нет, не одно любование архаичными строительными формами имеет здесь определенное значение. Огромная заслуга наших предков в том и состоит, что безыменные архитекторы добивались эстетического совершенства, удивительной гармонии и пропорциональности. При этом надо учесть, что мастеровые преимущественно пользовались только топором. Постройки сооружались «на глаз», без чертежей. Бралось во внимание одно дерево, учитывались географические, климатические условия, а выбор древесины и постоянное стремление к экономии, там, где ее не хватало, играли тоже едва ли не основную роль. Наличие леса и возможность выбора древесины, кажется нам, и определили в известной степени своеобразные особенности народного строительства, повлияли на возникновение разных школ деревянного зодчества, а также на развитие характера жилища.

Украинскому народу не суждено было строить монументальные сооружения, подобные Реймскому или Миланскому готическим соборам. Но и у нас существуют здания, дорогие сердцу каждого. Как говорит Андрэ Боннар в своей книге об античной цивилизации, у греческого храма нет размеров у него — пропорции. Вот это совершенство линий, гармоническое соотношение их и характеризует наши древние постройки.

Работа выполнена в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина (1965). Публикуется впервые.

В практике современного деревянного строительства знание техники, форм народного зодчества приобретает определенное значение. Современный зодчий изучает традиционные формы и трансформирует их в определенном направлении сквозь призму своего мышления и понимания мира. Достижения безыменных мастеров воспитывают его вкус, помогают ему понять прекрасное, совершенствуют понимание им современных пластических конструкций.

Кто был в Карпатах — этом сердце гуцульского края, тот видел необыкновенно красивые разнообразие строения как светского характера, так и культовые, тот любовался и восхищался ими. Не удивительно, что гуцульские постройки всегда привлекали внимание многих исследователей — как отечественных, так и зарубежных. Очень характерно, что первоначально ими заинтересовались историки, этнографы, и лишь значительно позже они стали объектом исследовательской деятельности искусствоведов. Единства взглядов не было, часто одни ученые перечеркивали сказанное другими.

Прежде, чем перейти к вопросу о характере гуцульской архитектуры из дерева, важно выявить существо научных споров. В этой главе мы попытаемся проследить, на что именно обращали внимание украинские, польские исследователи, изучая деревянное зодчество. Наконец, какую оценку дают ему советские исследователи.

* * *

По-настоящему впервые начали разрабатывать интересующую нас тему в конце XIX — начале XX веков. До этого времени были лишь поверхностные рассуждения о красоте украинских сооружений из дерева.

Одним из первых ученых, заинтересовавшихся украинским народным зодчеством, был И. Головацкий, который напечатал в трудах археологического съезда свои размышления «Об исследовании памятников русской старины, сохранившихся в Галиции и Буковине» (1860) [1]. В 1871 и 1875 гг. журнал «Зодчий» поместил статьи А. Даля «Трехглавые церкви» [2] и «Древние деревянные церкви в России» [3]. В 1886 г. в «Вестнике изящных искусств императорской Академии художеств» появилась статья В. Стасова «Русская деревянная архитектура в Галиции» [4], в которой критик затронул тему о народном зодчестве и проанализировал некоторые архитектурные памятники.

Гуцульской школой деревянного зодчества, такой прекрасной и волнующей, основательно никто не занимался. Лишь в 1899 г. вышла в свет первая ласточка — книга «Гуцульщина» [5], послужившая в будущем подспорным материалом для многих ученых. Ее автор — украинский этнограф Владимир Шухевич. Он хорошо знал быт и нравы гуцулов, так как провел среди них немало лет. Его же перу принадлежат и «Матеріали до українсько-руської етнології» [6]. Главы книги «Гуцульское село», «Гуцульская хата», «Гуцульская церковь» в какой-то степени касаются вопроса о гуцульском деревянном зодчестве, хотя материал скорее служил автору пособием для его этнографических умозаключений. В. Шухевич не дает характеристики отдельных типичных зданий и не считает нужным это делать, потому что ставит перед собой другую цель.

Разные ученые по-разному смотрели на вопрос о происхождении деревянного зодчества. Сущность спора не в том, чтобы выявить связь украинской народной архитектуры с китайской, норвежской, византийской, армянской, румынской, романской, готической (как это позже делалось), а в том, чтобы узнать ее характер, — ту народную основу, к которой она восходит, то есть определить генезис украинского зодчества, колыбелью которого является простое жилище с его трехчастным делением. Так смотрел на вопрос крупнейший польский ученый Казимир Мокловский, издавший в 1903 г. книгу «*Sztuka ludowa w Polsce*» [7]. Несмотря на то, что многие из высказываемых им мыслей к сегодняшнему дню утратили свою актуальность, ценным остается его предположение, что славянское трехчастное жилище послужило основанием для деревянной церкви. Кроме того, не утрачивает своей значимости такая постановка вопроса — дать настоящую оценку деревянному зодчеству. В своей другой работе «*Do dziejów architektury cerkiewnej na Rusi Czerwonej*» [8], написанной в соавторстве с М. Соколовским, он проявляет интерес к культовым строениям. К. Мокловский являлся авторитетным специалистом по истории и теории деревянного зодчества Польши и Западной Украины. Это осознавали потом многие ученые, изучавшие народную архитектуру Украины.

Е. Сединский в 1904 г. издал книжку «Исчезающий тип деревянных церквей Подолья» [9], в которой, кроме чисто теоретических предпосылок, имеются созерцательные характеристики отдельных памятников. Автор категорически утверждает, что деревянные здания Подолья представляют

собой византийский стиль, выраженный уже не в камне, а дереве. Заслуживают внимания рассуждения Е. Сецинского о разнообразии культовой архитектуры, об отличиях одних зданий от других.

Крупным исследователем зодчества Украины был профессор Г. Павлуцкий, издавший в 1905 г. книгу «Древности Украины: Деревянные и каменные храмы» [10]. В ней он рассматривает и вопрос о происхождении храмового зодчества, и дает анализ многих памятников. Генезис украинского искусства восходит к искусству Киевской Руси. И это верно, как верно то, что его развитие происходило в условиях борьбы национальных элементов с вражескими, в условиях постоянной чужеродной экспансии. Примерно в то же время в Берлине вышла работа «Die Holzkirchen der preuss Ostprovinzen» [11]. Ее автор пошел по ошибочному пути — он искал связей украинского деревянного зодчества только с чужеземной архитектурой, не углубляясь в анализ его народных традиционных форм. Много внимания уделяет деревянной архитектуре И. Грабарь. В своей «Истории русского искусства» [12] он говорит о ее особенностях, называет главные типы культовой архитектуры, определяет ее конструктивные стороны, а также подчеркивает роль эстетического чувства в деревянных постройках. К подобным выводам приходит польский искусствовед К. Рехович, выступивший в 1911 г. в журнале «Lud» с основательной статьей «Szrtuka budowania z drzewa w okolicy Skolego» [13]. Автор отдает дань уважения профессору К. Мокловскому и называет имена других польских исследователей деревянного зодчества: Захаревича, Виткевича, Матлаковского, Глогера, Ольминского. Красной нитью через всю работу проходит мысль о необходимости изучения сохранившихся памятников. В ней много иллюстративного материала, собранного Реховичем.

Крупным знатоком деревянного зодчества был Вадим Щербакивский, который в 1914 г. издал первый том «Українського мистецтва» [15]. «Дерев'яне будівництво і різьба на дереві» [14] — так называется его статья в четвертой книге «Записки Наукового товариства імені Шевченка». М. Красовский в «Курсе истории русской архитектуры» [16] посвящает первую часть деревянному зодчеству. Характеризуют ее обстоятельный анализ, глубокие научные выводы о связях между русским и украинским зодчеством.

Иногда изучение этнографии определенной местности соприкасалось с исследованием деревянного строительства. Так, талантливый ученый

Федор Вовк издал монографию «Студії з української етнографії та антропології» [17]. Он родился на Украине, но эмигрировал во Францию, где прожил долгое время. В 1905 г. вернулся в Россию, и через двенадцать лет получил звание профессора Петроградского университета. В своих «Студіях...» ученый рассматривает исследование строительства, его эволюцию, как одну из самых главных задач этнографии. Здесь мы не видим искусствоведческого подхода к данной проблеме: Ф. Вовк поднимает вопрос в этнографической плоскости. Все остальное его не интересует, а поэтому характеристика произведений народного зодчества носит скорее беглый характер.

В Петрограде в 1916 г. профессором были изданы такие книги: «Украинский народ в его прошлом и настоящем» [18], «Старинная деревянная церковь на Волыни» [19]. Большинство ученых не делало попыток анализировать отдельные типы зданий. Ф. Вовк справляется с этой задачей в последней из названных работ (и в этом ее значение), хотя до обобщения еще и не дошел.

Обращает внимание на народную архитектуру Ф. Эрнст в труде «Українське мистецтво XVII–XVIII вв.» (1919) [20]. Сорок таблиц приводит в альбоме «Дерев'яні церкви Галичини XVI–XVIII вв.» А. Лушпинський (1920) [21].

Правильно говорит В. Сичинский («Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України XVI–XIX вв.», изданные в 1935 году [22]), что многих исследователей объединяет мысль о самобытности украинской архитектуры, но сам он при этом указывает на преобладание романского стиля в деревянных постройках Галиции. Заключительные абзацы книги — это обзор литературы, посвященной интересующей его проблеме. Заслуга самого В. Сичинского в том, что он с научной точки зрения изучил вопрос о происхождении деревянного зодчества, проанализировал множество памятников, впервые — отдельные школы народного зодчества (например, бойковскую), обратил внимание на место деревянной архитектуры в древних рукописях. В 1925–1937 гг. ученый издал книги «Архітектура в стародруках» [23], «Бойківське будівництво [24]». «Українське дерев'яне будівництво і різьба» [25] — эта книга уже вышла значительно позже, в 1936 году.

В 1926 г. появилась книга Д. Щербаковского «Українське мистецтво (буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці)» [26], в которой искусствовед излагает свой взгляд на дере-

вянню культувою архітектуру, определяет ее значение в истории искусства. Вызывает, однако, возражение его характеристика буковинского типа деревянных построек, чересчур общая, неконкретная. Ценность книги и в том огромном количестве иллюстраций, собранном Д. Щербаковским. Сегодня о многих строениях можно иметь представление только из ее страниц, так как здания давно не сохранились.

Исключение возможности самостоятельного развития деревянных сооружений, влияние разных стилей каменной архитектуры на деревянную, — к такому выводу пришел В. Залозецкий, автор работы «*Gotische und Barocke Holzrirchen in den karpatenlndern*» [27]. Он не рассматривал происхождение деревянного зодчества, как результат независимого развития, определенного социальными, географическо-климатическими условиями, а лишь как следствие воздействия монументального строительства. Через год вышла статья А. Новицкого «До питання про походження дерев'яної української архітектури» в киевском юбилейном сборнике имени Д. Багалия (1927) [28], в которой автор рассматривал эту тему в конкретно-исторической плоскости. В «Хроніці археології та мистецтва», напечатаной в 1930 г. в Киеве, помещено исследование А. Терещенко «Матеріали до студіювання народної української архітектури» [29].

Отдельные статьи о деревянных постройках, а в них отдельные фразы о гуцульском типе народного зодчества встречаются в польских журналах «*Biuletyn naukowy*». «*Biuletyn historii sztuki i kultury*». В 1933 г. «*Biuletyn naukowy*» поместил статью Ф. Пиасцика «*Turowe dzwonnice drewniane w Polsce oraz ich konstrukcja*» [30]. В февральском номере журнала «*Biuletyn historii sztuki i kultury*» напечатана работа Ежи Жуковского «*O huculskim budownictwie*» [31]. По-существу автор и не рассматривал гуцульскую школу деревянного зодчества. Как уже говорилось, многие ученые вообще не делали попытки анализировать отдельные типы зданий, хотя были исключения. Так, кроме работы В. Сичинского «*Бойківське будівництво*», в 1935 г. А. Цинкаловский опубликовал исследование, посвященное волинским деревянным храмам — «*Волинські дерев'яні церкви (XVII–XVIII ст.)*» [32].

Наиболее обстоятельным исследованием о культовом деревянном зодчестве была двухтомная книга доктора искусствоведения Михаила Драгана «*Українські дерев'яні церкви*» [33]. Первый том — это теоретические выводы о происхождении и развитии культовых сооружений из дерева. Во втором

помещены иллюстрации, обмеры отдельных зданий, которые проводил автор. Михаил Драган устанавливает наличие существующих до него гипотез о происхождении украинских деревянных храмов. В книге находим упоминание о всевозможных концепциях — М. Соколовского, В. Мокловского, Т. Обминского, В. Сичинского, Д. Антоновича, Й. Стржиговского.

М. Драган исходит из народного характера народного деревянного строительства, который проявляется в частности в традиционности форм. Он определяет главную черту народного искусства — безымянность, и, касаясь метода исследования, подчеркивает, что исследователя не может привести к цели разбор памятников во временном порядке хотя бы потому, что обстоятельства вызвали к жизни раз и навсегда выработанный тот или другой тип церкви. И это понятно, в то время, как великие храмы, общественные здания строили по заказу князей, богатого дворянства, небольшие по размерам деревянные сооружения (разбросанные во всех деревнях Западной Украины на возвышенности в тени густой зелени) строились народными мастеровыми и не могли испытывать категорического влияния разных стилей. Их пространственная композиция, конструктивные особенности характеризовала общая черта развития в границах традиционных форм.

Ученый останавливается на сущности народного зодчества, подробно рассматривает строительную технику деревянных зданий, касается вопроса о выборе древесины в разных местностях, изучает планы отдельных храмов. Большое внимание М. Драган уделяет конструкции куполов (по-укр. «бань»), классифицирует здания по общим композиционным признакам.

Книга оказала большое влияние на всех ученых, изучавших вопрос о деревянном зодчестве. Она была наиболее значительной из всего напечатанного о культовой архитектуре Западной Украины.

В следующем году в журнале «*Biuletyn historii sztuki i kultury*» появилась рецензия Ф. Стшалка на работу М. Драгана [34], в которой опять поднимается вопрос о происхождении украинского деревянного зодчества, а в связи с этим рассматриваются взгляды русских, украинских, польских искусствоведов, их отношение к спору. Автор полемизирует с М. Драганом.

Новое слово о деревянном зодчестве Украины сказали советские исследователи.

Проблемы развития народной архитектуры, сохранения ценных памятников волнуют П. Юрченко. В журнале «*Архітектура Радянської України*»

(1938) он публикует свою статью «Архітектурні деталі будівель на Правобережжі» [35]. «Народная архитектура Украины (материалы экспедиции)» — так называется его вторая статья, включенная в сборник, изданный Киевским инженерно-строительным институтом за 1939 год [36]. Интерес к деревянному зодчеству у него настолько велик, что спустя год в журнале «Архітектура Радянської України» печатает публикацию «Основні риси народної архітектури України» [37]. А еще через год выходит исследование П. Юрченко «Народное жилище Украины» [38].

В 1941 г. журнал «Архитектура СССР» поместил работу М. Цапенко «Украинское деревянное зодчество» [39], а журнал «Архітектура Радянської України» — статью В. Красовского «Маловідомі пам'ятники українського дерев'яного зодчества» [40].

Крупнейший знаток мирового зодчества С. В. Бессонов посвящает этой теме книгу «Архитектура Западной Украины». Исходя из существующих построек XVII–XVIII веков, он утверждает, что типы этих сооружений восходят к более древним образцам: «Документальные данные, к сожалению, не давая иконографии сооружений, свидетельствуют о развитии в Галиции деревянного строительства в XIII–XIV веках. Так, в 1269 г. была построена деревянная «Львиная» крепость (сгоревшая в 1342 г.); в предместье Перемышля стояла деревянная церковь 15 века; в селе Романов сгорела в 18 веке церковь, строенная в 1412 году, и львовская Волохская церковь первоначально была также деревянная» [41]. Здесь кстати упомянуть, что оборонительные сооружения-замки первоначально тоже были из дерева. О городке Теребовле Тернопольской области исторические документы упоминают уже в 1097 году: «Стояла Теребовля, выстроена из дерева, огороженная частоколом...» [42]. В Тернопольской области еще в XVIII в. количество деревянных культовых сооружений было значительным: только 46 кирпичных на 110 деревянных. Это еще более характерно для Гуцульщины — края горного, покрытого лесами.

С. Бессонов не классифицирует архитектуру Западной Украины по школам. Возможно, он не ставил перед собой такой задачи, но два типа культовых сооружений выделяет. Первый вариант по его классификации, представляет собой глубинно-пространственное композиционное решение. Это трехсрубные здания, которые разворачиваются по оси с востока на запад. Они встречаются на Подолье, в Галиции и Волини. Второй вариант — это

пятисрубные, с крестовидным решением плана здания, они центрические, наиболее характерны для гуцулов.

В 1949 г. появилась книга П. Юрченко «Дерев'яне зодчество України (XVIII–XIX ст.)» [43], в которой был собран большой материал, иллюстрированный выполненными авторами зарисовками, обмерами, фотографиями памятников деревянного зодчества Киевщины, Полтавщины, Черниговщины и некоторых западных областей — Полесья, Карпат, Подолья. Автор дает основательный обзор светских сооружений, но, к сожалению, четкой систематизации он не устанавливает. К тому же вызывает сомнение чересчур неконкретная классификация жилища. Автор почему-то объединяет жилище Гуцульщины и Полесья в одну группу, хотя страницей раньше правильно устанавливает причину архаизма строительной техники и ограниченности художественных форм в Полесье.

Дерева у гуцулов хватало, но известная изолированность края привела к сохранению традиционных форм опыта. Но это не означает, что эти небольшие строения примитивны. Нет сомнения, по глубине научных выводов значение книги «Дерев'яне зодчество України» большое. Но нельзя согласиться с методом классификации деревянной архитектуры, которую проводит П. Юрченко. Заслуживают внимание главы, посвященные анализу культового зодчества, строительной техники.

В 1954 г. увидели свет «Памятники архитектуры: Чертежи и фотографии» [44], спустя два года — книга П. Макушенко и З. Петровой «Народная архитектура Закарпаття» [45]. В изданном в 1957 г. томе «Нариси історії архітектури Української РСР (дожовтневий період)» [46] лишь констатируется, что архитектура западных областей Украины имеет отдельные школы — галицкую, подольскую, гуцульскую, буковинскую, бойковскую, лемковскую.

«Архітектурні пам'ятники Закарпаття» — так называется работа П. Сова. Автор повторяет общеизвестные факты о деревянном зодчестве, называет и анализирует отдельные памятники — в этом, пожалуй, значение работы. Деревянной архитектуре уделяется внимание в коллективном издании «Питання історії архітектури та будівельної техніки України» (1959) [48].

Большое место занимает деревянная архитектура в исследованиях Г. Логвина. В книгах «Украинское искусство X–XVIII вв.» [49], «Чернигов,

Новгород-Северский, Глухов, Путивль» [50] он подчеркивает ту роль, которую сыграло дерево в народном зодчестве. У него мы находим определение разных архитектурных школ, среди них и гуцульской.

«История архитектуры» А. Тица, В. Белогуба, изданная Харьковским университетом [51], — это большой альбом о мировом зодчестве, в котором определенное место уделяется деревянному строительству Украины. В 1966 г. вышла очерковая книга Д. Гобермана «Гуцульщина — край искусства». Исследование скорее следует отнести к разряду беглых эссе. Главу «И плотники, и зодчие» Д. Гоберман начинает с восторженных эпитетов в адрес безыменных строителей: «Пожалуй, ни в одной отрасли искусства гуцулов творческий гений народа не проявился с такой силой, как в архитектуре. Пользуясь несложным инструментом, преимущественно топором, создавали горцы разнообразны строения...» [52]

Главу «Народна творчість», посвященную деревянному зодчеству, встречаем в изданных в 1966 г. «Нарисах з історії українського мистецтва» [53]. Совсем недавно увидел свет второй том «Історії українського мистецтва» [54], который рассматривает период с XIV по первую половину XVII веков. Наверное, и третий том настоящего издания не обойдет молчанием такую важную отрасль народного искусства, как деревянное зодчество, если учесть, что большинство известных нам памятников принадлежат XVII–XVIII векам.

Деревянная архитектура Западной Украины — тема большой важности. Каждое новое исследование — это стремление выявить новые, ранее неизвестные факты, это новые выводы о перспективах развития строений из дерева. Свою работу мы посвящаем гуцульской архитектуре, которая продолжает интенсивно развиваться в наши дни.

Рассказать о сохранившихся на территории Гуцульщины памятниках народного зодчества, о сущности их, строительно-конструктивной стороне, а также выявить наиболее общие закономерности развития светской и культовой архитектуры, — все это входит задачу данной работы. Для такой цели и были использованы имеющиеся во Львове, Ивано-Франковске, Черновцах литература, материалы по памятникам деревянного зодчества Ивано-Франковской области из областного управления архитектуры.

Светское строительство

Нельзя представлять себе художественные формы народного зодчества, как нечто однообразно застывшее, а традиционное повторение архитектурных строительных приемов не следует понимать как статичное следование канонам предыдущих поколений. Но отсюда вытекает такой важный момент, как трудность установления фактора эволюции этих форм и приемов, потому что постройкам, которые анализируются, не более, как 100–200 лет; однако, несмотря на это, все же встречаются реставрированные культовые храмы, век которых исчисляется уже тремя-четырьмя столетиями [55].

Желание сохранить память об отцах и дедах наложило свой отпечаток на народную архитектуру, привело к созданию ее целостного стиля. Но каждое новое поколение приносило в общие строительные принципы элементы нового, совершенствуя их, добиваясь соответствия его эстетическому идеалу. Отдельные здания, типы, частные звенья вливались в тот общий поток, характеризовавший то или другое время. Следовательно, традиция — это и трансформация форм древнего зодчества сквозь призму субъективного понимания прекрасного, и синтез опыта. Неотъемлемым от понимания традиционности является тот факт, что народную архитектуру не характеризует яркое проявление индивидуальности, так как личность не выделялась из творческой совокупности. Стимулом развития служила общая мысль. Народное зодчество безымянное: все создалось единым творческим порывом, волей коллектива.

Гармоническое соединение отдельных строений с окружающим ландшафтом — свойство гуцульской архитектуры. И здесь эстетическое начало играет доминирующую роль. Не безразлично горцу, в каком месте он построит собственное жилище, и как оно будет смотреться со стороны. Как правило, комплекс построек создавался в надежном, если учитывать климатические условия, закрытом от ветра уголке, где и меньше осадков, и суше, и земля богаче черноземом. В горных районах встречаются приютившиеся по склонам вершин строения, разбросанные то здесь, то там, четко обозначенные границами своего рода заборов-лазов. Они, лазы, имеют практическое значение: домашние животные не должны выходить за обозначенные параметры.

Если попытаться географически начертить условные границы, в которые можно было бы вписать свойственные гуцульской школе народного зодчества здания, то они примерно охватили бы районы трех областей — Ивано-Франковской, Черновицкой, Закарпатской. В основном это гористые или примыкающие к ним местности. Настоящими гуцулами считают себя горцы Косовского, Верховинского районов Ивано-Франковской области, юга Закарпатья, юго-запада Буковины. Они выработали тип зданий, своеобразный по форме, конструкции, отличающийся внешним абрисом от зданий других местностей Западной Украины, но в то же время сходный с ними приемами решения интерьера. Все школы деревянного зодчества Западной Украины объединяет выбор четырехугольника или прямоугольника, как наиболее приемлемых пространственных комбинаций. Подобные геометрические фигуры наиболее соответствовали вкусам строителей, так как мастеровые смотрели чисто утилитарно, предъявляли при том одно важное требование: светские постройки должны удовлетворять нужды человека. Здесь необходимо оговориться, что гуцульские типы культовых зданий встречаются по всей Ивано-Франковщине. В некоторых районах Буковины влияние гуцульского и буковинского стилей было обоюдным — это наложило свой отпечаток на внешнюю конструкцию зданий. Влияние гуцульской школы прослеживается и на другие области; ее распространение мы находим также в других районах.

Практика выработала много типов строений. Искусные руки мастеровых создали всевозможные постройки разнообразного назначения. В первую очередь выделяется жилище. Из дерева создавали кладовые, мельницы, загоны, колодцы, пастушьи временные жилища на полонинах «колыбы». Наиболее интересные, с точки зрения эволюции форм, архаичные строения встречаются в местах горных, отдаленных от центров. Они уживаются с новыми зданиями, вырастающими сегодня.

Гуцульское хозяйство с жилищем и прилегающими к нему строениями, очерченное лазом, куда входит пастбище, называется «оседком». Горцы, как правило, жили друг от друга на известном расстоянии. И каждый отдельный дом представлял собой крепость, в которой можно было бы и самому защититься от разбойников, и защитить животных от непрошеного зверя. Он строился только из дерева, для этого использовали брусья: круглые, полукруглые, резанные пилой, длиной до шести метров, сечением 11–18×20–33 см.



*Гуцульская гражда в с. Яворове **

Предварительно перед использованием дерева сушили, чтобы не допустить деформации, а для продления срока их жизни производили антисептирование, пропитывали древесину минеральными, чаще органическими веществами. Внутри помещения стены не замазывали глиной и не белили известью — подобная манера свойственна и другим народам, особенно там, где дерево в изобилии использовалось как строительный материал. Такой дом назывался «мытым» (в отличие от «мазанных»), и потому, что, желая придать стенам, потолку обжитый вид, смазывали их капустным рассолом.

Как уже указывалось, в плане жилище было четырехугольным или прямоугольным. Его пространственное решение можно свести к простой схеме: кладовая + сени + горница или горница + сени + горница. Почти не изменяющаяся композиция повлияла на организацию интерьера. Мебель крепили к стенам наглухо, стояла она всегда на одном месте (так, печь планировали у северо-западной стенки возле входа в правую горницу).

** Усі фотоілюстрації виконані автором на початку 1960-х рр.*

Гуцульское старое жилище никогда не стоит само по себе: к нему при-
мыкают притулы — постройки для овец, размещенные по сторонам и с север-
ного фасада. Вход в притулы может быть через сквозные сени. Все это вместе
перекрыто одной кровлей. Перед двором на расстоянии 8–10 метров соору-
жен высокий забор, имеющий уже свою крышу, крутым скатом спускающую-
юся к внутреннему двору — гражде, а внешним, более широким — к окружа-
ющим постройкам. Получается нечто вроде навеса. Стремление к максималь-
ной экономии привело к тому, что его стали использовать как помещения, где
хранили все необходимое для хозяйства, а также держали животных.

От названия двора и произошло название гуцульской гражды, в кото-
рой типичное соотношение высот стен и крыши определялось желанием
уберечь сруб от сырости, стремлением жить замкнуто, что в свою очередь
было вызвано многими условиями. Гражда открывается воротами, напротив
фасада, с небольшим скатом пирамидальной кровли — снаружи видны лишь
забор и высокая остроносающая крыша жилища.

Кроме гражд, постоянных жилищ, в горах были еще «курные хаты»,
или бурдеи — дома, покрытые досками, состоящие из сеней и собственно
условной горницы, где иногда зимой содержались овцы, а также временные
постройки на полонинах — пастушьи «колыбы»: шестиугольные или вось-
миугольные срубы с дымовым отверстием в пирамидальной кровле.
«Колыбы» встречаются на полонинах, но от «бурдеев» остались только вос-
поминания (в первые послевоенные годы они еще насчитывались в достаточ-
ном количестве) [56]. Дым из печи слался по горнице, выходил в сени, а отту-
да — через открытую дверь и щели в крыше.

Общим для всех разновидностей западноукраинского жилища являет-
ся сруб, который лежит в основе любой композиции. Его размеры были
в пропорциональной зависимости от длины брусьев. В качестве материала
использовались твердые долговостоящие деревья (в горах — ель, на равни-
нах — дуб, бук, тополь) шириной до 30 сантиметров. Брусья соединялись
врубкой на каждом углу в венец, а несколько рядов венцов и составляли
сруб. Бревна тщательно притесывались и подгонялись тесно друг к другу.
Иногда так называемые кругляки кололись топором, клинами надвое или
обрабатывались со всех сторон для получения прямоугольной формы.
Чтобы стена не деформировалась и для большей прочности, венцы скрепля-
ли «тыблями» — деревянными колышками шириной до 10 мм вместо гвоз-



Соотношение высоты стен и крыши. Дом в Бережнице

дей. На одном ряду венца таких «тыблей» могло быть по два-пять с каждой стороны, в зависимости от длины стены. Если была необходимость увеличить размеры строения, увеличивали количество срубов. Удлинения стены всегда достигали с помощью увеличения количества брусьев в венцовом ряду, потому что максимальная длина брусьев не превышала 6–8 метров. Композиция получалась необыкновенно простой, но естественной и выгодной. Стены по углам скреплялись посредством врубки: «в обло» — чаще, «в лапу» — реже. Обычно первый венец снизу — так называемые «подвалины» — делался из брусьев более широких, так как им предстояло нести на себе всю тяжесть последующих рядов и верха. В последующих рядах использовали дерево меньшего сечения, тоньше. На верхний венец клали «сволоки» — поперечную балку, которую расписывали, украшали растительным орнаментом. Встречаются гражды с двумя перпендикулярно перекрещивающимися «сволоками». На них клали более легкие продольные балки, которые поддерживали стропила. В сених нет перекрытия (в более древних зданиях дым из горницы выходил в сени, а оттуда уже через щели в крыше), а в горнице потолок необходим для сохранения тепла. В Бережнице Косовского района довольно много таких зданий; дымохода нет, дым стру-

ится через отверстие в крыше. Сени разделяют две горницы, иногда потолки в горницах бывают на разной высоте.

С улицы виднеется острая шапка кровли, стен не видно: их размеры незначительны: 1,8–2,3. Зато в связи с тем создается иллюзия значительности кровли: она, нависая, ниспадает рядами гонтовых дощечек, чаще драниц, под крутым углом. Строчный силуэт кровли обычно перекликается с нарядными профилями близстоящих елей. Соотношение высоты стен и крыши равно 1 : 1, 1 : 2. Кровля, почти вися над самой землей, опирается на выпуски бревен сруба, которые выполняют функцию консолей. Мастер, возводя стены, учитывает, что высокая кровля должна поддерживаться кронштейнами; он их делает естественно, выпуская бревна из сруба, где они соединяются с помощью врубки. Получается своеобразная галерея, позволяющая отвести влагу дальше от стен; она поддерживается со стороны фасада 4–6 опорными столбами. Заметим, что если раньше такие галереи были открытыми (там хранили продукты, женщины ткали, мужчины плотничали), то теперь все без исключения они застеклены. Манящие проемы галерей богато орнаментированы; создается впечатление красочности. Мастерство плотников с каждым годом растет: нет ничего лишнего — растительный декор принимает легкие формы, кружево прозрачных линий напоминает паутину. Галерея тянется вдоль южного фасада, она членит его тело, в результате получают горизонтальные ритмы, издали ласкающие глаз. Галерея имеет дощатый пол, соединяет его с двором несколькими ступеньками.

Если присмотреться к кровле, то видно, что ее формы произошли от форм соломенной кровли, четырехскатной, завершенной вертикальным коньком. Притулы, которые располагались с заднего фасада здания и по его сторонам, не перекрывались отдельно — линия сплошности крыши почти касалась земли.

Кладовая и горница составляли с сенями одно организационное целое. Еще в постройках предвоенных лет типичной была такая схема: горница + сени + кладовая. Теперь она уступила место новой организации внутреннего пространства, в котором восемьдесят процентов площади отводится горницам.

Жилище постоянно видоизменялось, в этом значительную роль играло отпадание отдельных элементов: сначала — притулов, затем — гражд (собственно этимологически — двора), исчезнувших вместе с воротами и забо-



*Галерея в доме двухсот-
летней давности. Деревня
Криворивня*



Галерея теперь застеклена. Дом в Верховине



Мансарда гражды в Яворове



Каркас жилища в Калушском районе

ром. Эволюция гуцульской гражды прошла путь, в котором жилище изолировалось в обособлено стоящую единицу, сохраняющую первостепенное значение в комплексе зданий, ее окружающих.

Конструктивные формы жилища развиваются, достигая разнообразия вариантов в различных районах. В одних зданиях на торцевом скате образуется треугольный фронтоныч, его выкладывают досточками «в сосонку» или украшают декором. В других — ритм линий неожиданно нарушается окном уютной мансарды. В третьих — из-под крутых спусков ската кровли вырастает своего рода балкончик с балясинами.

Дерево царствует в природе, диктует народным зодчим свои требования, раскрывая перед ними большие возможности. Пользуясь архипростыми инструментами, они ищут новые формы, совершенствуют строительство. Прочно и красиво вырастают здания в горах.

Кроме техники «в сруб», которая достигла расцвета в горных селах, на равнинах широко употреблялась другая, наверно, обусловленная желанием экономить материал — «в столбы». Рубленный каркас заполняли вре-



Клети сруба развертываются по продольной оси

занными в пазы дверных, оконных коробок полукруглыми брусками небольшой длины и незначительного сечения. На стропила клали горизонтальные латы, которые покрывались колотыми узкими досками длиной до одного метра, прямоугольными или квадратными размером 15–17, 20 × 20 × 25 × 30 см, — или же, как в культовых постройках, гонтом. Колотые длинные досточки называются драницами. Хотя в гуцульской архитектуре жилище и не покрывалось соломой, но какую-то связь между соломенной и деревянной кровлями можно проследить. Она выражается в том, что шары соломы накладывались друг на друга. Вверху, под коньком, получался наибольший угол ската. Аналогичную форму мы наблюдаем и в крышах, крытых драницами или гонтом. Четко выделенный конек здесь тоже подчеркивается выпуском досточек на 5–8 см.

Гонты — своеобразная облицовка, которую делали из колотых досок длиной до 25 см, но не более. Их густо обшивали порядно. Кровля из драниц, гонт, укладывалась по единому принципу. Мастер жестко прибивал доску к доске, а сверху — третью, на месте зазора, чтобы не протекало. Защита от

влажности иногда предусматривала систему двухслойных рядов дранец или гонт. Таким образом, получался четкий графический рисунок. Все это придавало жилищу известную нарядность, усиленную тем, что рисунок одинаково хорошо просматривается со всех сторон.

В здании, прежде чем возводить сруб, на «подвалины» с южной стороны клали «одvirки» — дверную коробку. В пазы дверных и оконных проемов входили выпуски сруба.

На первый венец сруба ставили «одvirки», то есть делали специальные в большинстве прямоугольные проемы. Клетки сруба развтыгались в продольной оси, с соотношением сторон 1 : 1,5 или 1 : 2 (гражды Гелетюков в Яворове, Галмасюк в Бережнице, Харюка в Криворивне). Гуцулы иногда украшали «одvirки» декоративной резьбой: она как бы зазывала внутрь. Дверь делали прочной, оббивали продольными тягами; позже их стали украшать декором: первоначально досками «в сосонку». Интересно, что замок, которым она закрывалась, тоже был ручного изделия, деревянный, до пяти килограмм. В некоторых жилищах хозяева сохраняют такие замки как реликвию. Стены, выходившие в сени и к притулам с северного фасада, тоже открывались дверными проемами. Окна представляли собой небольшие отверстия — от двух до четырех, — куда редко проникали солнечные лучи. Одно окно пробивали в горнице с противоположной стороны на северном фасаде.

Интерьер гуцульского жилища не поража́л богатством; скорее, наоборот, в нем чувствовалась аскетическая сдержанность горцев, привыкших к нелегкой жизни. Планировка интерьера незыблема: каждый предмет в горнице имел свое место. Третью часть занимала печь, которую ставили между стенкой, ведущей в сени, и стеной, примыкающей к северному фасаду. Печь представляла собой богато украшенную расписными изразцами картину. Сдвинутые друг к другу «каxли» поражали необыкновенной красочностью, так как темы используемые художником, были разнообразными — от картин, связанных с культом труда, к праздничным страницам, посвященным отдыху и веселью гуцулов: с юга и востока, как и на Руси, вдоль стен ставились длинные скамейки. Высота горницы была небольшой; нависающий во всю ее длину «своло́к», расписанный красками, украшенный декором еще более уменьшал ее пространственные габариты. Хозяева стремились к экономии тепла.

Мы рассмотрели главный тип светских построек — жилище. Не менее важную роль в жизни гуцулов играли хозяйственные строения — кладовые,

в которых хранили продукты и которые первоначально ставили под одной крышей с жилищем, сараи, где находились домашние животные, притулы для овец, специфические сооружения для обмолота злаковых, колодцы. Все они состояли из сруба, близкого к четырехугольнику. Встречаются кладовые, где пол отделен от земли; это в тех случаях, когда открытое пространство между землей и полом способствовало предохранению помещения от сырости.

Деревянные здания легкие, не представляют трудности в том, чтобы их переносить с места на место. В селе Бережница хозяйка одного дома, Парасковья Словак, рассказывала, что ее гражду, 200-летней давности, перенесли вот уже на седьмое место.

Архитектурные формы деревянного строительства развивались по восходящей линии. Их эволюция прослеживается на отдельных частях здания: поле стены украшается инкрустированным декором, появляются наличники, возникает цоколь, видоизменяются галереи, членится горизонталями не только стена, но и крыша, то есть исчезает монотонность плоскости: из кровельного абриса вдруг вырываются линии балкона. Он поддерживается столбами, скрытыми под деревянной обшивкой. Видоизменяются окна — не только как простая обработка отверстия, но и как особое членение плоскостного фасада стены, рассчитанное на декоративный эффект. Пропорции зданий становятся более утонченными, изящными. Традиционный тип удлиненного прямоугольника уступает композиции, тяготеющей к квадрату. Возможно, в этом немаловажную роль сыграло возникновение нового типа строений, в которых соблюден пропорциональный ритм линий.



Колодец в Ворохте

Казалось бы, здание школы в Криворивне, Яворове, Бережнице должно быть прямоугольным. Но народные мастера обратились к квадратной форме, разместили помещения по продольной и поперечной осях. Аналогичной мысли придерживались они и при постройке аптеки в Бережнице, клуба в Яворове.

Радикальным образом в последнее время изменилось жилище. Постройки становятся выше, увеличивается высота стен, однако высота кровли по-прежнему остается значительной, значительно расширяются оконные проемы. Прямоугольные размеры сокращены, приближаются к квадрату. Большое внимание строители обращают на фасад, украшают его всевозможной резьбой.

Изменился интерьер жилища. Исчезла традиционная мебель, появились новые красивые вещи. В общественных зданиях особенно ощутимо стремление зодчих украсить плоскость стены всевозможным орнаментом. Помещения становятся нарядными, праздничными.

Гуцульским архитекторам не свойственно было обращаться к декору в экстерьере, несмотря на то, что край славился талантливой резьбой по дереву. В постройках, которые выросли за последние годы, наоборот, эти возможности широко используются. Здания украшают разнообразными орнаментальными мотивами: на фронтонах, наличниках, дверях декор контрастирует со строгими рустичными брусьями. Такие постройки встречаются во многих районах — Вишницком Черновицкой области, Коломыйском, Косовском, Верховинском Ивано-Франковской. Необычайно использован декор в строениях, выросших вдоль широких асфальтовых трасс, всевозможных павильонах, автобусных остановках, домах отдыха.

Одним из таких зданий, в котором традиционные элементы народного строительства воплощены с большой силой, а богатые формы декоративных мотивов доведены до живописности, является ресторан «Гуцульщина», запроектированный архитектором Иваном Боднаруком в г. Яремча. В плане это почти квадрат, его размеры 3020×2720 см. Как видим, его соотношение стен адекватно размерам клетки — составной части жилища, тоже представляющей форму, близкую к квадрату. Строители умело используют плоскостные габариты как стены, так и крыши, с башнеобразным взлетом вертикалей, в котором предусматривается видоизменение вариантов закарпатской школы деревянного зодчества [57]. Стены рубленые, а здание стоит на фун-



«Гуцульщина» в Яремче

даменте из камня. Цоколь выступает не так заметно, он обработан грубыми известняковыми камнями на цементном растворе. Один ризалит нарушает спокойную линию фасада, разница в ширине стен дает возможность использовать народные галереи. Они не застеклены и отделены (над цоколем) парапетом красивого геометрического узора.

Поле стены поражает тщательностью отделки. Венцы сруба образуют красивый ритм горизонтальных членений. Выпуклый профиль стены напоминает облицовку рустичных фасадов. Углы, соединяясь при помощи врубки «в обло», прерывают этот ритм горизонталей, создавая вертикальные акценты. В деревянном зодчестве колонны не употреблялись, но четкий рисунок выпусков на углах венцов напоминает стоящие полуколонны. В верхнем ярусе пять венцов с удлинёнными концами в форме кронштейнов. Карниз с небольшим выносом.

Необыкновенно интересные окна, строго прямоугольные. Обрамленные волнистой линией, они говорят о широких возможностях резчиков. Несмотря

на богатую градацию обработки фактуры, у зрителя не возникает мысли о пестроте именно из-за сдержанной конструкции окон. На ризалите два окна и дверь неожиданно «разрываются» венцами идущих брусев. Над окнами — парные окошки с ромбовидными переплетами и орнаментированным бордюром.

Крыша четырехскатная: с запада и востока венчается фронтонами. Над ризалитом она вырастает в пирамидальную остроконечную башню. Четкий рисунок крыши нарушается рядом завершенных шпилями башенок-пинаклей, хотя применение их тоже декоративно.

Таким образом, многочисленные примеры позволяют смело утверждать, что богатые, далеко не исчерпанные возможности светской архитектуры находят свое отражение в новых строениях. Народные мастера творчески используют художественное наследие, берегут традиции деревянного зодчества, из поколения в поколение передают опыт, обогащают традиционные формы строительства. Деревянное зодчество не угасает, а развивается, и ярчайшее свидетельство этому — новые красивые здания, которые вырастают из года в год в горных селах Гуцульщины.

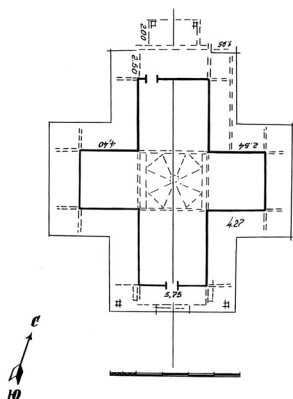
Сакральная архитектура

а) Храмы

Стройная, компактная, с силуэтом, который взмывает на фоне прекрасной природы, — такой предстает перед нашим изумленным взором церковь гуцульской школы деревянного зодчества. Она покоряет гармонией и пропорциональностью форм, созданной смелой творческой мыслью народных строителей.

Гуцульская церковь в плане имеет форму креста; в основном это крест греческий (например, Чудомихайловская церковь в селе Дора, благовещенская — в Коломне или Богородицкая — в Тисменнице). Но иногда его продольные плечи удлиняются — в результате получается крест латинский, например, рождественская церковь в селе Быстрица Богородчанского района, церковь в Делятине. Если в трехсрубном храме клетки располагаются только вдоль продольных осей, то здесь, естественно, — и поперечно, с юга на север.

Пятисрубный храм генетически возник из трехсрубного. В среднем срубе оставались свободными две станки — северная и южная. К ним сделали



Колумийская церковь XVI века. План, общий вид

пристройки, освободив их от продольных стен главной широкой клетки. Ширину восточного и западного срубов делали меньшей, до двух метров разница; получившиеся уступы несли конструктивную нагрузку. В крестовом храме эту функцию продолжали выполнять южный и северный приделы. Именно они являлись контрфорсами — противодействующими распору.

Трёхсрубность плана, которую наблюдаем в бойковской, воынской, лемковской (закарпатской), подольской школах деревянного зодчества, аналогичная и для жилища, и для храма, говорит о их связи. Причем, как в крестьянском доме, в храме выделяется архитектурный центр — средний сруб, где обычно становились молящиеся. По отношению к нему западный и восточный были подчиненными. Такое акцентирование центра постройки характерно вообще для украинского деревянного зодчества, и нарастание архитектурных масс к середине наблюдается во всех школах.

Как известно, храмы всегда ориентировались с запада на восток. Алтарная часть с иконостасом всегда находилась с восточной стороны, противоположная ей — входная, с западной стороны называлась бабинцем (в этой части храма главным образом разрешалось стоять женщинам). Над бабинцем на высоте двух метров располагались хоры. М. Драган указывает, что в более древних образцах главный вход, как и в жилище, был с юга. Возможность влияния каменной архитектуры на деревянную проявляется в том, что вход стали располагать с запада.



Южный вход только для мужчин Церковь в с. Печенижин Коломыйского района

Именно продуманная конструкция, гармоническое распределение архитектурных масс указывают на длинный путь развития — это имел в виду В. Сичинский. Уже в конце XVI в. мог окончательно выработаться тип пяти-срубных храмов (например, коломыйский храм XVI в.). Вопрос о влиянии монументальных строений на деревянные и, наоборот, деревянных на монументальные, — чрезвычайно интересная тема специального исследования. Влияние такое было обоюдным. Так, принцип компоновки архитектурных масс вокруг центрального шатра дает нам основание говорить о транспонировании форм деревянного строительства в каменное.

Если посмотреть вглубь истории, во времена Киевской Руси, то можно найти сведения о культовых строениях из дерева. Киевская София не была обыкновенным явлением: она смотрелась, как диковинка. Восточные славяне первоначально строили из дерева. Как свидетельствует Новгородская летопись под 989 годом: «Постави владыка епископ Иоаким первую церковь деревянную дубовую святыя Софии, имеющую верх 13» [58].



Церковь в с. Яворове



Церковь в с. Тисменице

Тема о путях развития национальной деревянной архитектуры чрезвычайно интересна. Много объясняется исторически: у простого народа не было средств, чтобы позволить себе строительство монументальных дорогостоящих строений. Не хватало материальных средств потому, что народу за всю его многовековую историю в кровопролитных битвах приходилось отстаивать свои классовые национальные интересы от эксплуататоров — чужеземных и своих. Вот почему вопрос о глубоких корнях украинской деревянной архитектуры и гуцульской в частности так актуален.

К алтарной стороне пристраивалась ризница, с южной тоже входили в церковь через крыльцо, но только мужчины.

В плане храм состоял из пяти срубов, которые располагались вокруг центрального. Эстетические поиски мастеров вытекали из нахождения соотношений объемов, рассчитанных на круговой обзор. В этом заключается принцип симметрического строения вокруг одной доминанты. Развитие пятисрубных церквей шло от простейших типов к сложнейшим (церковь Благо-

вещения в Коломне, 1587 год, ц. Рождества в Ворохте, XVII век). Он достигло чрезвычайной целостности, художественной завершенности и богатства в трактовке форм канонизированного плана (храмы в Яворове, Тисменнице).

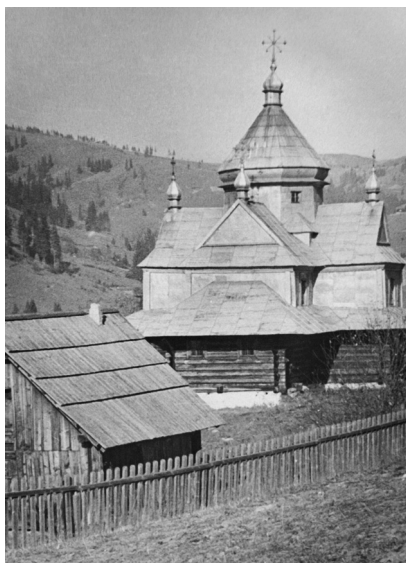
Западный сруб часто строили длиннее восточного. Так, в одной из самых древних построек, коломыйской благовещенской церкви, разница между длиной бабинца и алтаря в 1,86 м. В Печенижине (Коломыйского района) восточное крыло и меньше, и со срезанными углами — церковь св. Димитрия с 1639 года. Стены клети или оставались внизу открытыми, что имело место во всех древних постройках и напоминало рустичную облицовку, или же обшивались вертикальными досками с целью предохранения их от загнивания. В качестве материала в некоторых случаях служили гонты. Но более удобным для глаза было такое распределение материала, когда от нижних венцов до поддашья или опасанья (о них пойдет речь ниже) фактуру сруба не маскировали; такой прием обнаруживается в большинстве построек XVII–XVIII вв. Гонтовая обшивка более легкая. Чешуйчатая облицовка ниспадает сверху вниз волнистыми рядами. Куб здания будто соткан из клеточек. При этом формы дощечек варьируются: если стены обшиты длинными узкими гонтами, то голова шатра, скаты крыши, опасанья украшены широкими и короткими. Фронтоны четырех крыльев заполняются узкими досками «в сосенку». Углы алтарной части и бабинца в этой церкви с северной и западной сторон профилируются вертикально стоящими брусьями, что вызвано конструктивными соображениями.

В постройках более позднего времени, в начале нашего века гонты начали заменять нержавеющей жостью. В некоторых случаях все здание, за исключением нижней части сруба, до опасанья оковывали таким материалом.

Для защиты нижних частей сруба от влажности вокруг здания устраивали навесы на треугольных консолях (поддашье) либо галереи на столбах (опасанья), где в ненастную погоду располагались те, кто не мог попасть внутрь помещения. Принцип устройства поддашья свойственен не только украинскому, но и польскому, и чешскому народному строительству. В Криворивне поддашье идет по всему периметру первого яруса, опираясь на большие выпуски бревен сруба, а с юга, в боковом приделе, переходит в двускатную крышу крыльца с простым парапетом. Опасанье разделяет нижнюю часть сруба на два яруса; оно опоясывает все здание, а с запада к срубам наглухо прибиваются скамейки.



*Куб здания будто соткан из клеточек.
Алтарная часть церкви в Криворивне*



*Церковь в Бережнице.
Гонты начали заменять жестью*

Этот своеобразный карниз, позволяющий отвести влагу дальше от стен, в некоторых случаях свисал под большим углом, напоминая кровлю простого жилища. Обходя вокруг здания, достигая своим козырьком ширины более метра, поддашье, а потом скаты крыши создавали впечатление ритмической ступенчатости. Теперь, когда здания от древности осели, это тем более ощутимо, кажется, что постройки распластались, широко распустив крылья.

Интересно расположение опасань на Буковине. В Иоановской церкви конца XVII в. в Выженке его достроили тогда, когда уже свели сруб, значительно позже. Опасанье крепится на кронштейнах с помощью деревянных колышков. В селе Ривня, того же Верховинского района, церковь построена на неровной местности. Опасанье идет со средней части храма до алтаря. С южной, более гористой части, его совсем нет; но для того, чтобы сбереечь пропорцию, над каменным фундаментом под небольшим углом мастера сделали подобие опасанья. Опасанье строят над фундаментом во многих церк-

вах Буковины (храмы в селах Путиля, Усть-Путиля), прямой конструктивной роли оно не играет, оставаясь как декоративный элемент. На уровне шестого-седьмого рядов венца делают другое опасанье — широкое, с крутым скатом, опоясывающее здание.

Если смотришь на гуцульскую церковь, то бросается в глаза соотношение ее частей; здесь выработан тип здания со свойственной ему стройностью и пропорциональностью. Архитектурные элементы находятся во взаимосвязи, иногда перекликаются, видоизменяясь в новых вариациях. Соотношение высоты здания и его длины одинаково, почти идентичны в размерах срубы креста, во всяком случае разница между бабинцем и алтарем незаметна. В тех примерах, когда план храма приближается к латинскому кресту, взаимные пропорции высоты к длине нарушаются в пользу последней; здание еще более распласталось, слилось с землей, для старого типа гуцульских храмов не характерно стремление к высотным пространственным композициям. Храмы XVI–XVII вв. более тяготеют к горизонтали; их средняя высота 12–15 м. Только в конце XVIII — начале XIX в. начали возникать здания или реконструироваться более древние, в которых ранее сформировавшийся тип гуцульского сооружения был в некоторой степени изменен: увеличились размеры срубов, выросли верхние части, возникли (иногда!) заломы. Можно смело говорить о проникновении в гуцульскую архитектуру элементов других школ — бойковской, закарпатской — деревянного зодчества, в сооружениях возведенных в середине прошлого века.

Если в криворивнянской церкви высота в бабинце от пола к потолку равна 4,5 м, а от пола к хорам — 2,3 м, то эти размеры в святодуховском храме деревни Ильцы в Верховинском районе (ему больше ста лет) увеличиваются соответственно к 8,5 и 4,5 м. Вырастали также пропорции башенного сруба за счет значительного увеличения высоты барабана (Михайловская церковь в деревне Подмихалье Калушского района). В некоторых храмах (Тисменница Тлумачского района) видоизменилось шатровое перекрытие, переросло в декоративные главки, где возник заломный комплекс срезанной пирамиды и прямоугольной клетки. В этом можно усмотреть влияние бойковской школы. Стены здания тоже усиливали движение вертикалей из-за того, что их обшили перпендикулярными к опасанью досками с фигурными нащельниками. Поверхности граней главы, крыши, опасанья оцинковали в начале века, заменив гонтовую кожуру.

Чем выше стены и чем больше пролеты между ними, тем лучше их надо укрепить, если стены несут большую нагрузку, как в святодуховской церкви деревни Ильцы, то с помощью горизонтальных стяжек из деревянных или металлических брусьев их закрепляют, добываясь необходимой жесткости. Кроме того, опорные стены всегда делали с небольшим наклоном внутрь. Такая компоновка придавала объему большую устойчивость, получалось что-то вроде естественных контрфорсов, а в интерьере казалось, что здание выше, чем на самом деле. Иллюзия пространственности разворачивалась в глубину башнеобразного сруба. Это был искусный расчет на перспективное удлинение расстояния от точки зрения до подшатровых высот, где в полумраке таинственно мерцали лики святых. Одна из характерных особенностей гуцульского, как вообще украинского деревянного зодчества, заключается в том, что внутренний объем соответствовал внешней высоте пирамидального верха в нефе. В русской народной архитектуре, наоборот, мы не видели той прямой пропорциональной зависимости между взлетом башни и внутренним пространством, так как здание перекрывалось плоским потолком.

Если конфигурация сруба была однообразной и строители придерживались строгой канонизации в композиции, а также симметрии в плане, то формы верхов беспрерывно развивались, совершенствовались, достигая необычайного богатства конструкций. Правда, такое совершенство вариаций достигнуто лишь бойковской школой с ее многими оригинальными заламами, так как гуцульской свойственны более лапидарные формы шатрового верха. Самая простая форма перекрытия нефного пространства



Храм в Путиле на Буковине

получалась, если четырехгранный сруб перекрывали таким же шатром. Но она не нашла широкого распространения, потому что ее вытеснил такой тип храма, в котором на четверик ставили восьмерик. Здесь нужно было создать переход от четырехугольного основания в восьмиугольнику. Но прием стал излюбленным, а значит вездущим, и почти заменил конструктивные традиции устройства четырехугольных верхов.

Во многих гуцульских храмах, на Буковине центральный сруб восьмигранный, в то время как западный и восточный четырехгранные. Четкого выделения южного и северного срубов здесь не наблюдается. Строители просто выделяли средний до таких размеров, чтобы в плане получить форму креста.

В том месте, где происходило перерастание четырех углов в восемь граней, ставили конструктивную опору в форме треугольника или паруса, но не сферического, как в каменном зодчестве, а плоского. Таким образом, четыре стенки восьмиугольника продолжали линию четырехугольника, а для последующих четырех — опорой служили паруса. Получалось удобно и красиво. Не случайно такой принцип распространился в разные местности Западной Украины, где имели дело с деревянными конструкциями.

В крестовом храме не исключены такие комбинации, когда верхами перекрывались два-пять срубов. Но в основном гуцульское зодчество выработало тип здания с одним верхом на восьмиугольном барабане, который стоит на перекрестье нефа. Боковые срубы покрываются двускатной крышей с декоративной главкой и фронтоном. На Буковине часто употребляются трехверхие храмы (ц. в селе Берегомет), которые произошли от одноверхих. В церкви села Выженка видно, как две «бани» еще не отделились от восточного и западного срубов, только средний купол вздымается над равниной. В интерьере потолок плоский, только центральная нефная часть открывается вверху барабаном, тонет в подшатровой выси.

Силуэт шатра в большей степени зависит от высоты барабана. В основе поисков (церковь в деревне Ямна) лежит стремление выявить центр — верх, которому подчинены боковые срубы.

Однокупольные храмы наиболее типичны. Как пример двуверхой церкви, можно назвать храм в Печенижине Коломыйского района. Восьмиугольную «баню» над «бабинцем» удерживает широкий, освещенный двумя окнами



Церковь в с. Берегомет на Буковине

барабан; он как бы прорезает крышу своими углами. В «бабинце» устроены хоры, вход по ступенькам, примыкающим к северной опорной стене. В статье «София Киевская» П. Юрченко совершенно справедливо проводит аналогию между хорами величественного храма Киевской Руси и соответствующими элементами сакральных сооружений XVI–XVIII вв. Как и многие другие, он ссылается на свидетельство Павла Аллепского о развитых хорах вокруг центрального объема [59].

Естественное развитие срубов, которые перерастали в пять куполов, имело на Гуцульщине свои черты, отличные от аналогичных зданий восточной Украины, где четкий пирамидальный силуэт конструкции главенствовал во всем объеме. В таких церквях выпуски бревен употреблены для того, чтобы поддерживать поддашье, которое охватывает здание по всему периметру стен первого яруса. Горизонтально членения срубов, следовательно, контрастируют с вертикалями барабанов, сгруппированными вокруг самого высокого центрального шатра. Купола являются логическим завершением здания. Они венчаются фонариком, на котором держится металлический

крест. Шатер органично венчается фонариком. Не будь его, возникала бы какая-то художественная недосказанность, даже на коньках двускатных крыш в одноверхом храме декоративные главки придают известную стройность, праздничную устремленность, несмотря на тяготеющие к спокойному ритму линии клетей.

Интерьер зданий 200–300-летней давности находится в полумраке. Окна у них маленькие, располагаются не по единому принципу (как в последующих храмах, по 2–4 с юга и севера, поярусно) и не на одной высоте. Вот почему даже в небольших зданиях в центральной части усиливалась иллюзия пространственности.

Первый сруб с запада — бабинец, в котором находится главный вход, отделен от главного нефа, рационально выделенного формами объема. Входили в неф с юга, бокового придела через крыльцо, которое удерживалось столбами и часто увенчивалось главкой. С севера примыкала ризница, но случалось — позади алтарной части, она получала конфигурацию крытой галереи. С востока располагалась алтарная часть — сюда входили служители церкви через особые двери, так званные царские врата. Таким образом, главным в интерьере являлся средний верх, к восточной стороне которого примыкал иконостас — произведение местных художников, часто выполненное с большим мастерством, исключительной простотой и выразительностью. Иногда церкви расписывали довольно известные западноукраинские художники — Корнилий Устиянович — в Коломне, Ярослав Пестрак — в Ильцах. Однако в XIX в. край уже наводнили наезжавшие из городов ремесленники.

Сам иконостас двухъярусный, отличается богатством резьбы. Талант гуцульских мастеров проявился в этом направлении исключительно ярко. Во всех храмах наблюдается широкое применение декора. Колонки иконостасов украшены вьющейся виноградной лозой с листьями, кистями (церковь в Печенижине Коломыйского района); геометрические орнаментальные мотивы полихромно расписаны: тона серебристые, золотые, тёмно-красные, синие, серые. Под влиянием барочного стиля резьба принимает беспокойные формы, которые сплетаются в тонкое, полное изящества кружево. Интерьер храма деревни Дора весь украшен резьбой, евангельские сюжеты, которые вдохновляли живописцев, покорили скульпторов. Ни одной живописной работы!



Звонница в с. Ямна



Звонница в Подмихалье

Пол в храмах сначала был из деревянных досок, только позже его заменили плитами из камня или мраморной крошки. Интересны входные двери. В разных храмах они решаются по-своему: или кованые железом, или украшенные орнаментом из дерева.

б) Звонницы

Звонницы немислимы без храмов, они воспринимаются только в комплексе с ними. Расположенные недалеко от церквей, они занимают по отношению к ним подчиненную роль. Интересную статью посвятил им Францишек Пиасцик [60], указав на то, что исследователей почему-то привлекали только богатые формы, внешняя структура и оригинальные силуэты. Ученый подошел к решению вопроса в инженерной плоскости, подчеркнув зависимость конфигурации сооружений от действующих сил. Он имеет в виду силы вертикальные, которые находятся в зависимости от характера материала и веса колоколов, а также силы боковые, близкие к горизонтальным, которые создаются давлением ветра.

Создавая звонницы, мастера стремились придать им торжественный вид в одних случаях, как в селе Ямна, за счет увеличения пропорций, в других —

путем усиления декоративных форм. Конструктивно все их разнообразные виды можно свести к таким схемам: четверик на четверик, восьмерик на четверик, восьмерик на восьмерик. В плане они тяготеют к прямоугольной или квадратной основе. Постепенно сужаясь в вертикальном направлении, они тем самым как бы «возвышаются» в наших глазах.

Строились звонницы в каждом отдельном случае по-разному, но технику строительства можно свести к двум вариантам: в сруб и каркас. Естественно, что первые типы давали то преимущество, что в сравнении с другими были более устойчивыми, статичными. Всегда перед пирамидальным шатром в барабане делали отверстия «для голоса» (средство, имеющее своей целью увеличить слышимость колоколов). Единой линии развития не было, потому что в каждой звоннице голосники приобретают свой естественный ей рисунок — от простого, как в Бережнице и Криворивне, до сложного, как в Ямне. Внутри ступеньки вели к колоколам. Там, где проходила линия поддашья, делали перекрытие. Собственно оттуда и звонили, так как колокола крепились вверху под пирамидальным верхом.

Звонницы прошли долгий путь развития от простейших типов до строений изысканнейшей формы с широким поддашьем, развитой ярусной композицией, пирамидальным перекрытием барабана. Назначение их было разное: звать прихожан в церковь, служить кладовой, сторожевой башней. К. Мокловский в книге «Народное искусство Польши» говорит, что первоначально звонницы были оборонительными сооружениями. Он приводит пример из «Истории Запорожья» Д. Яворницкого, которым иллюстрирует свою мысль: «В самом конце площади находилась Покровская церковь, заложенная в 1734 г., недалеко от нее стояла двухэтажная звонница из дерева с отверстием для пушек (так выглядит звонница старого храма св. Георгия в Дрогобыче)» [61].

И. Сенив в статье «Народная архитектура западных областей УССР в художественных произведениях Е. А. Кульчицкой» тоже говорит о том, что художница хочет обратить внимание зрителя на связь монументального сооружения с сельским жилищем, подчеркивает, что в звонницах она «видит остатки оборонительных сооружений, точнее созерцательно-сигнальных сооружений прошлого» [62]. Только в XVI–XVII вв. исчезает потребность в использовании колокольни как оборонительного сооружения.



Кладбищенские врата

Интересны другие виды культовых строений — кладбищенские врата, придорожные часовенки. Все они разнообразны и в общем являют собой частные ответвления от могучего ствола деревянного зодчества, в котором так живучи традиции предыдущих поколений.

Развитие стиля в деревянном строительстве

Корни украинского деревянного зодчества надо искать в глубокой древности. Сформировавшись как нация, украинский народ создал прекрасные памятники архитектуры. Традиция деревянного строительства глубоко жила в народе. Зодчие делали «на глаз», соблюдая пропорциональность в деталях и в общем. Строения отличаются большим мастерством, они отмечены печатью хорошего вкуса и являются свидетельством талантливости народа, создавшего их.

Со временем в силу многих экономических и исторических особенностей в каждой местности создавались свои школы, характеризовавшиеся не только общими методами строительства, но и особым подходом к пониманию архитектурного пространства. Украинская архитектура из дерева — подлинно народная черта, которую можно проследить, бросив ретроспективный взгляд на пути ее возникновения и развития. Во все времена и эпохи дерево считалось строительным материалом, удовлетворявшим спросы многих. Это не уменьшает значения каменного зодчества потому, что оно тоже эволюционировало — самостоятельно или параллельно с деревянным. В. Сичинский в книге «Архітектура в стародруках» на основании анализа гравюр в миниатюрных рукописях, начиная с XI века, проводит параллели между деревянным и каменным зодчеством XVII–XVIII вв.

Развитие каменного строительства на Украине в XVII–XVIII вв. в какой-то степени было задержано социальными условиями. Одну из причин мы находим в долгой борьбе народа с захватчиками, постоянной готовности поддерживать свое право на существование с оружием. Не было времени строить по 50–100 лет памятники, как это делалось в Европе. Здания вырастали быстро, и именно дерево было наиболее податливым для обработки материалом; его и стали широко использовать. Известны случаи, когда в силу обстоятельств такие здания переносили с одного места на другое.

Искусство деревянного строительства на Украине не было обособленным, хотя и развивалось на национальной основе. На Западной Украине оно тем более соприкасалось с методами других народов; этого отрицать нельзя. Готику видим в закарпатской [55], византийские элементы прослеживаются в гуцульской (выделение купола на средокрестье), барочные — в бойковской школах. В свою очередь формы украинских храмов проникали в структуру культовых сооружений других народов. Небезынтересной должна быть аналогия между украинским и польским деревянными сооружениями. Много общего в строительной практике между русскими и украинскими строениями. Архитектонически крестовый вариант храма сложнее, чем трехчастный. Стилистическое взаимопроникновение одних форм в другие довлело всегда в общей строительной практике. Строители постоянно разрабатывали эти формы, оставляя незыблемым канонизированный план: трехчастная церковь напоминала корабль, пятистубная — крест, — совершенствовали их числовые отношения, интуитивно стремились к классическому золотому сечению.

Новая струя рождалась там, где почва была подготовленной к совершенствованию архитектурного организма предыдущей практикой, где концентрировались жизненные артерии той или иной местности, в наиболее людных районах. Разработка крыльев креста шла в направлении усложнения конфигурации здания, а поиски нужной высоты куполов — за счет количества заломов. Одним из наиболее совершенных строений на Украине является Троицкий собор в Новоселице с девятью башнями. На примерах бойковских храмов можно убедиться в развитии идеи залама. Гуцульская школа не использовала эту идею, так как она шла по пути наиболее лаконичной группировки объемов, выражая стремление к компактности. В ней, как и вообще в деревянном зодчестве, исходным моментом явилось определение единицы отсчета, модуля. Такой единицей измерения явились размеры крыльев креста, по отношению к ним стенам придавали нужную пропорцию, гармонию.

Хорошие вкусы зодчих выразились в стремлении соединить художественную сторону зданий с их конструктивной и функциональной. Всегда допускались известные незначительные изменения. И как хорошо, что сегодня практика прошедших поколений не передается забвению, а современными зодчими внедряется в жизнь. Народ бережет свои деревянные летописи. Все чаще звучат голоса, направленные на защиту отдельных архитектурных ценностей. Медленно, но положительно решается вопрос о создании музеев под открытым небом — музеев, имеющих долгую традицию, начиная со стокгольмского «Скансена», созданного в 1873 г. [63].

Главная ценность деревянного зодчества в его неповторимой самобытности. Прекрасные строения гармонически вписываются в пейзаж Гуцульщины. Не менее содержательные страницы в историю деревянной архитектуры Западной Украины вписали и мастера, создавшие бойковские, лемковские, буковинские типы зданий. Эта многогранная трактовка конструкций светских и культовых построек говорит о неисчерпаемых возможностях народного зодчества. Практика современного деревянного строительства развивается по пути их максимального использования.

1. Головацкий И. Об исследовании памятников русской старины, сохранившихся в Галиции и Буковине. — М., 1860. — Труды I Археологического съезда в Москве. — М., 1895.

2. Даль А. Трехглавые церкви // Зодчий. — 1871. — № 11.

3. *Даль А.* Древние деревянные церкви в России // Зодчий. — 1875. — № 6.
4. *Стасов В. В.* Русская деревянная архитектура в Галиции // Вестник изящных искусств императорской Академии художеств. — Т. IV. — Вып. 4.
5. *Шухевич В.* Гуцульщина. — Львів, 1899.
6. *Шухевич В.* Матеріали до українсько-руської етнології. — Львів, 1899. — Т. 1–2.
7. *Moklowski K.* Sztuka ludowa w Polsce. — Lwów, 1903.
8. *Moklowski K., Sokolowski M.* Do dziejów architektury cerkiewnej na Rusi Czerwonej. — Kraków, 1905.
9. *Сецинский Е.* Исчезающий тип деревянных церквей Подолья. — Каменец-Подольский, 1904.
10. *Павлуцкий Г. Г.* Древности Украины: Деревянные и каменные храмы. Вып. 1. — К., 1905.
11. *Die Holzkircher der preuss. Ostprovinzen.* — Berlin, 1905.
12. *Грабарь И.* История русского искусства. — М., 1909. — Т. 1–2. Деревянное церковное зодчество Прикарпатской Руси, гл. XVII (вып. 8). — С. 361–378.
13. *Rechowiez K.* Sztuka budowania z drzewa w okolicy Skolego // Lud — 1911. — Maj — S. 1–14.
14. *Щербаківський В.* Українське мистецтво. Дерев'яне будівництво і різьба на дереві // Записки Наукового товариства ім. Шевченка. — Львів, 1913. — Т. 4. — С. 215–220.
15. *Щербаківський В.* Українське мистецтво. — К., 1914. — Т. 1.
16. *Красовский М.* Курс истории русской архитектуры. — М., 1916. — Ч. 1. Деревянное зодчество.
17. *Вовк Хв.* Студії з української етнографії та антропології. — Прага, 1928.
18. *Волков Ф.* Украинский народ в его прошлом и настоящем. — Пгр, 1916.
19. *Волков Ф.* Старинная деревянная церковь на Волыни.
20. *Ернст Ф.* Українське мистецтво 17–18 вв. — К., 1919.
21. *Луштинський А.* Дерев'яні церкви Галичини 16–18 вв. — Львів, 1920.
22. *Січинський В.* Дерев'яні дзвіниці і церкви Галицької України. 16–19 вв. — Львів, 1925.
23. *Січинський В.* Архітектура в стародруках. — Львів, 1925.
24. *Січинський В.* Бойківське будівництво. — Львів, 1927.
25. *Січинський В.* Українське дерев'яне будівництво і різьба. — Львів, 1936.
26. *Щербаківський Д.* Українське мистецтво (буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробні і придорожні хрести, фігури і каплиці). — К.; Прага, 1926. — Т. II.

27. *Zalozecky W.* Gotische und Barocke Holzkirchen in den Karpatenlandern. — Wien, 1926.
28. *Новицький А.* До питання про походження дерев'яної української архітектури. — К., 1927.
29. *Терещенко А.* Матеріали до студіювання народної української архітектури. Хроніка археології та мистецтва. — К., 1930.
30. *Piasecik F.* Typowe dzwonnice drewniane w Polsce oraz ich konstrukcja // *Biuletyn naukowy.* — Warszawa, 1933. — № 3.
31. *Żukowski J.* O huculskim budownictwie // *Biuletyn Historji sztuki i kultury.* — 1937. — № 1.
32. *Цинкаловський О.* Волинські дерев'яні церкви (XVII–XVIII ст.). — Львів, 1935.
33. *Драган М.* Українські дерев'яні церкви. — Львів, 1937. — Т. 1–2.
34. *Strzalcko F., Dragan M.* Ukrajinskie drewniane cerkwy // *Biuletyn Historji sztuki i kultury.* — Warszawa, 1938. — № 1. — S. 96–100.
35. *Юрченко П.* Архітектурні деталі будівель на Правобережжі // *Архітектура Радянської України.* — 1938. — № 8.
36. *Юрченко П.* Народная архитектура Украины (материалы экспедиции) / Киевский инженерно-строительный институт. Сборник. — Харьков, 1939. — № 6.
37. *Юрченко П.* Основні риси народної архітектури України // *Архітектура Радянської України.* — 1940. — № 7.
38. *Юрченко П.* Народное жилище Украины. — М., 1941.
39. *Цапенко М.* Украинское деревянное зодчество // *Архитектура СССР.* — 1941. — № 1.
40. *Краковський В.* Маловідомі пам'ятники українського дерев'яного зодчества // *Архітектура Радянської України.* — 1941. — № 3.
41. *Безсонов С. В.* Архитектура Западной Украины. — М., 1946. — С. 70.
42. *Czolowski A., Janusz B.* Przeszłość i zabytki wojewndztwa tarnopolskiego. — Tarnopol, 1926.
43. *Юрченко П.* Дерев'яне зодчество України (XVIII–XIX ст.). — К., 1949.
44. *Пам'ятники архітектура України. Чертежи и фотографии.* — К., 1954.
45. *Макушенко П. И., Петрова З. А.* Народная архитектура Закарпатья. — К., 1956.
46. *Нариси історії архітектури Української РСР (дожовтневий період).* — К., 1957.
47. *Сова П.* Архітектурні пам'ятники Закарпаття. — Ужгород, 1958.
48. *Питання історії архітектури та будівельної техніки України.* — К., 1959.

49. *Логвин Г.* Украинское искусство X–XVIII вв. — М., 1963.
50. *Логвин Г.* Чернигов. Новгород-Северский. Глухов. Путивль. — М., 1965.
51. *Тиц А. А., Белогуб В. Д.* История архитектуры. — Харьков, 1965.
52. *Гоберман Д.* Гуцульщина — край искусства. — М.; Л., 1966.
53. Нариси з історії українського мистецтва. Народна творчість. Мистецтво. — Київ, 1966.
54. Історія українського мистецтва: У 6 т., 7 кн. — К., 1967. — Т. 2. XIV — перша половина XVII ст.
55. Собор Благовещения в Ковеле Волинской области построен в 1505 году. Церковь св. Юрия в Дрогобыче построена в начале XVI века. Когда-то на том месте стояла более древняя постройка, сгоревшая в 1499 г.
56. В гористых районах нынешней Львовской области, Сколевском, Турковском, Старосамборском в 1950 г. было 427 курных хат-бурдеев (Львівський обласний партійний архів, ф. 5001, оп. 12, од. зб. 75, арк. 33–34). Зі статті Іллі Павлюка «Нове в житлі прикарпатців» // Народна творчість та етнографія. — 1967. — № 6.
57. «В закарпатской или лемковской школе излюбленным является наиболее древний вариант храма XIV–XV веков, сложившийся под воздействием готики, как, например, храмы с высокой башней — колокольней над притвором... или же храмы с асимметричной композицией куполов...» (*Логвин Г.* Украинское искусство X–XVIII вв. — С. 189).
58. *Юрченко П.* София Киевская // Народна творчість та етнографія. — 1967. — № 6. — С. 60.
59. Там же. — С. 64.
60. *Moklowski K.* Sztuka ludowa w Polsce. — Lwów. 1903. — S. 403.
61. Там же.
62. *Сенів І.* Народна архітектура західних областей Української РСР в художніх творах О. Л. Кульчицької. — К., 1957. — С. 166.
63. Стаття посвячена дерев'яним музеям под открытым небом в Скандинавских странах в журнале «Biuletyn naukowy» под названием «Skandynawskie muzea pod otwartym niebem». Автор — Gerard Ciolek. — Warszawa, 1933. — № 3.

КРАСА МАЙСТРІВ КРИВОРІВНІ

Криворівня — велике село, що розкинулося в долині швидкоплинного Черемоша. Це чи не центр Гуцульщини, так принаймні писав про неї ще наприкінці минулого століття один з найбільших знавців того чарівного куточка української землі професор Володимир Шухевич. Багато років прожив він серед гуцулів, зокрема у Криворівні, глибоко вивчив їх побут, звичаї, а потім у фундаментальній етнографічній праці «Гуцульщина» заявив, що за правдивих гуцулів вважають себе мешканці Жаб'є, Криворівні, Ясенова, Голов і т. д.

Село відоме далеко поза межами Карпат не лише тому, що з усіх боків його оточують мальовничі гори, не лише чарівною красою славиться воно, не лише бурхливий Черемош приваблює сюди багатьох.

Криворівня була центром опришківського руху. Вприсілку Бережниця — а таких у цьому селі є аж вісімнадцять — жив умілець, якому Олекса Довбушук (як його тут називали) замовив спеціальну зброю для нападу на Діжущка.

Ще здавна, в польських архівних матеріалах читаємо, цю місцевість населили талановиті майстри, які тонко відчували матеріал — дерево, метал. Творили вони унікальні предмети побуту, складні за технічним вирішенням, незвичайно красиві за формою, прикрашували художні вироби різьбою з певним застосуванням інкрустації кольоровим деревом, бісером та металом. Особливо багато народних майстрів — мосяжників, різьбярів по дереву — творило в Криворівні на початку ХХ ст., їхні вироби розходилися тоді по всіх усядах.

Ми донині, наприклад, милуємось витворами династій Якіб'юків, Харуків. На виставці у Львові в 1905 р. Василь Якіб'юк показав багато оригінальних декоративних речей, а також предметів домашнього вжитку. Майже

Уперше: Вільне життя. Тернопіль. — 1967. — 2 грудня.

всі вони зберігаються зараз в Українському державному музеї етнографії та художнього промислу у Львові.

Отож не дивно, чому саме в Криворівні проводили етнографічні дослідження такі вчені, як Іван Франко, Володимир Гнатюк, Йосип Корженевський, писали белетристичні та поетичні твори Гнат Хоткевич, Леся Українка, Ольга Кобилянська.

«Весь світ був як казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна» — то з «Тіней забутих предків» Михайла Коцюбинського, що народилися в нього теж у цьому славному селі «на вимогу» Володимира Гнатюка посеред смерекового шуму, поміж круглотілих духмянопахких полонин. Спроквола вели мову чорновусі бовгарі й ватаги. І слухав їх приїжджий вчений чоловік, і записував їхні оповіді, аби згодом затремітити про них на літературній царині.

Але Криворівня славна не лише усім цим, про що тільки-но побіжно говорилося. Впадає в очі ще одна деталь, і тим відчутніша вона, чим тривалішим буде перебування в тутешніх місцях, тим опукліше вона буде прорізуватися, тим рельєфніше вимальовується, чим уважніший погляд дослідника. Віддавна відомо, що гуцули — неабиякі зодчі, і можливо, саме в народному будівництві в усій повноті проявився їх творчий дух, заявила про себе естетична повноцінність, смакова довершеність.

Саме в дерев'яній архітектурі гуцули були неперевершеними майстрами. За допомогою найпростіших інструментів вони зуміли проникнути в суть будівельного матеріалу, виявити його щонайглибші «таємниці», примусили дерево промовляти до людських почуттів.

Часто можна чути схоластичні доводи про необхідність створення збору дерев'яної архітектури просто неба, так би мовити, точаться суперечки про життєву назрілість такого музею, який став би Пантеоном народного будівництва. Думка, звичайно, заслуговує якнайпрактичнішого втілення, тим паче, ще живі зразки того, як це можна розумно робити, ми вже маємо (приміром, скансени у Кижях, під Рігою, в Румунії, Болгарії). Нам здається, що Гуцульщина якраз і є такою свого роду універсальною коморою, в якій можна виявити щонайрізноманітніші типи будівель; до того ж щонайхарактерніші форми гуцульської школи дерев'яного зодчества виявляються тут вагомо, і ми впевнено можемо заявити про систему закладання будівель, про розвій стилю. Отже слово за прихильниками дерев'яного зод-

чества — більше любові до цього Музею, більше шани! Бо архітектура — то музика не лише в камені, а й у дереві, яке при цьому є не таке довговічне.

Від простих колиб на полонинах, від мальовничих криниць під різьбленими дашками, від гражд, старих гуцульських хат, які непомітно зникають з лиця землі, від хрестоподібних у плані храмів — до гармонійних світлиць з відкритими скляними галереями, до придорожніх капличок, поетичних бесідок, до громадських споруд — всюди бачимо, як простяглася одна лінія систематики форм, еволюції стилю, бачимо нерозривний ланцюг, зітканий з поривної думки невідомих зодчих.

Тут варто зупинитись на граждах — житлах, що в силу обставин поступово втратили своє первісне оборонне значення і які поступово замінюються новими світлими спорудами. Про них і писав колись В. Шухевич: «Кладуть... доми з граждою (кліткою); в тій цілі обводять ціле місце призначене на колешні (притули з боків хати, в яких тримали овець, тощо — О. Ф.), амбар, дроворуб, високим парканом, понад який кладуть широкі, у сторону подвір'я слабо похилений дах, що опирається з одного боку на паркані, а збоку від подвір'я на стовпах закопаних у землю». Гражд у Криворівні дуже мало, їх більше в присілках, особливо в Бережниці; розкидані далеко одна від одної, вони і справляють неповторне враження своєю замкнутістю, відокремленістю. Трапляються гражди (наприклад, у Василя Прокоп'юка) складені з брусів, що кололися ще сокирою, а не різалися пилою — їх до півтора літ, це, звичайно, давніші типи, і їх мало.

Конструкція перевозрубу не підлягала зміні, могли бути лише відхилення, ускладнення, що пояснювалися розвитком будівництва. На підвалини клали одвірки, стіни ставили з дерев — використовувалися або круглі, або чотиригранні, або різані по перерізу бруси. Часом підвалини, коли площа була нерівною, підпирали каменем, фундаменту уникали.

У Криворівні збереглася цікава пам'ятка — церква Парасковії. Вона цікава тим, що побудована ще в 1719 р. без єдиного залізного цвяха і має свою, так би мовити, історію. Архітектурний пам'ятник увінчаний у кінострічці «Довбуш», крім того, у «Кам'яній душі» писав про нього Гнат Хоткевич. Зовсім недавно в ній і робилися деякі зйомки фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків».

Церква належить до яскраво виражених гуцульських народних храмів, про які так тепло, схвильовано повів читачам у книзі «Гуцульщина — край

мистецтва» лєнінградський мистецтвознавець Д. Гоберман: «Щоб одержати повне уявлення про храм, недостатньо побачити його з одного боку. Обійдіть споруду довкола, це дозволить гостріше відчути динаміку його форм. Вони наче здіймаються від низького опасання до схилу дахів, які передають цей порив центральному барабанові і піраміді шатра, котра лише вгору. Рух підсилюється легким нахилом стін досередини, прийомом оригінальним, який використовують майстри і для більшої конструктивної міцності споруди».


Своєрідність храму Парасковії і в плані, що становить грецький хрест, і в гонтовій обшивці, і в похилому опасанні, яке йде по всьому периметру і спирається на випуски брусків зрубу. Рамена хреста перекриті двосхилим дахом з фронтонами. Восьмибічне перекриття купольного типу, в інтер'єрі бачимо перехід від чотирикутника до восьмибічника.

На високому пагорбі стримить, почорніла од старості, майже триста-річна будівля. Зводили її місцеві майстри, вони не полишили нам своїх автографів, скромні, безіменні.

Нові будинки виростають у Криворівні. Око місцевих архітекторів стає вишуканішим, а смаки — вимогливішими. Старні силуети нових будинків перекликаються з ошатними профілями смерічок. Консонансом звучать численні орнаментальні мотиви, щедро використані в інтер'єрі та на фасадах й верандах. Владно входить нове у народне будівництво. І тим дорожчим, тим дорогоціннішим стає те старе, котре дійшло до наших днів крізь лихоліття й негоди часу. Бо воно — як дзеркало: ми зоримо в нього і бачимо, як жили колись. Бо воно — як реліквія старої пам'яті.

Воно дає нам уяву, як зводили майстри дерев'яні зруби, як йшли у своєму розвої — від хат з двома світлицями (де дим курився в хороми, а звідти — на під) до сучасних естетичних споруд. Віднайдені сліди пращурів у руках талановитих зодчих. Ними понині славиться Криворівня.

1964 р.



розділ п'ятий

РЕЦЕНЗІЇ

ОБ'ЄКТИВНА ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СТРОЮ

Книга про українське народне вбрання, яку написали Галина Стельмащук і Майя Білан, має коротку, але містку назву «Український стрій», її можна віднести до найповажніших видань, що подають читачеві шлях побутування традиційного національного строю всіх етнорегіонів нашої держави від найдавніших часів до ХХ ст. [1, с. 325].

Галина Стельмащук — знана дослідниця народного українського вбрання, свідченням чого є її наукові розробки з цієї теми, а також численні публікації з різних проблем народного мистецтва [2]. Слід зазначити, що традиційний народний одяг був об'єктом уваги багатьох вчених, з-поміж яких слід виокремити праці В. Білецької, М. Костишиної, К. Матейко, Т. Ніколаєвої, Г. Щербія, С. Колоса та ін. [3].

Пропонована книга подарункового альбомного типу є підсумком сумлінної роботи багатьох осіб, причетних до її виходу у світ у видавництві «Фенікс», що обіймає високий конструкторсько-дизайнерський рівень праці, що є заслугою насамперед художниці В. Ковальчук, як рівно ж художнього редактора, автора макету та технічних малюнків Є. Каменщика, а також фотографа О. Недашкевича, авторів технічного редагування В. Дудка, Р. Мервінського, Є. Каменщика. Слід зазначити, що дослідження еволюції національного строю впродовж багатьох століть здійснене на великій фактологічній базі (археологічні, історичні пам'ятки, польові експедиційні матеріали) і створене внаслідок вдумливої і наполегливої праці, яку автори звершували разом майже двадцять років. За повнотою викладення матеріалу, відтворення неповторних об'єктів матеріальної культури книга нагадує енциклопедію, що висвітлює історію народу через національний стрій. Автори побудували свою книгу на величезному емпіричному матеріалі,

Рецензія на книгу Г. Стельмащук, М. Білан «Український стрій»

Уперше: Мистецтвознавчі записки. — К., 2003. — Вип. 3/4. — С. 152–155.

переконливо довівши, що народне вбрання відбивало світоглядні, духовні, естетичні устремління українського народу впродовж віків, виконуючи водночас необхідні побутові і обрядові функції. Авторі об'єднують два компоненти в одну цілість — час і простір, історію і ношу, висвітлюючи розвиток вбрання на багатому етнокультурному тлі, у взаємозв'язку з різними соціально-історичними чинниками.

Національний стрій цементує в собі давні традиції, в ньому простежуються найвищі цінності народу, його відчуття кольору, ритму, лінії, симетрії, гармонії. В ньому поєдналися художні, конструктивні, технологічні прийоми і в ньому досягло високого злету мистецтво прикрас, оздоблень, характер орнаментики. Енциклопедичні знання українського національного строю, закладені в цій книзі, стануть у пригоді багатьом спеціалістам — етнографам, мистецтвознавцям, історикам, модельєрам. Кожен знайде тут свою ділянку для розвитку і поширення професійних уподобань, а в цілому перед читачем в історичному ракурсі змодельовано образ колективного творчого досвіду, простежено лінію еволюції традицій, розкрито грані інтелектуальних і духовних надбань українського народу.

Галина Стельмашук і Майя Білан написали мудру книгу, в якій через проблему національного строю висвітлено національний характер, образ України, в якій, мов на долоні, в усій величавій красі постає етнічна історія народу.

Книжка складається з кількох частин, що через процес історичного розвитку України доносять розвиток локальних особливостей національного строю. Отже, насамперед, «Історія і ноша» — далі «Символізм українського строю», «Традиційні строї етнографічних регіонів», «Традиція сьогодні». Завершують книгу «Словник термінів українського національного строю» і «Бібліографія».

Методика авторського дослідження спрямована на вивчення строю від часів сизої, найдавнішої давнини, уявлення про яку дають численні археологічні знахідки. Вони ж дозволяють реконструювати розвиток одягу різних народів, племен, що населяли нашу землю аж до часу убрання, як ансамбль, розвинутий комплекс, що складався з багатьох компонентів, кожен з яких виконував певну функцію. Авторі розглядають уважно декоративні особливості оформлення убрання в княжу добу, через яке вимальовується образ епохи, розкриваються світлі сторінки давньоукраїнської історії.

В контексті історичних змін висвітлюється ноша воїнів і мирних трударів великого проміжку часу, що охоплює XV–XVIII ст. Носіями і ствердниками нового в убранстві стали міста і козацтво, що зрештою вияскравило етнічну специфіку національного строю. Справедливим є висновок про те, що народний стрій описуваного періоду лишився високою класикою української культури. Зрештою в ньому знайшло яскраве відбиття високе чуття мистецького смаку народу, який, оберігаючи власну високу ідентичність, стверджував у культурі високі мистецькі вартості, які позначилися досить активно на характері національного вбрання. Отже, на ошатності вбрання позначилася висока культура народу, визначилися його естетичні ідеали і смаки.

Для авторів книги поняття народного строю обіймає також матеріали, з яких предмети носі є виготовлені. Свого часу Т. Ніколаєва, досліджуючи народне вбрання Середнього Придніпров'я, відзначила: «Крій і матеріал найбільш яскраво розкривають еволюцію форм — від простіших до складних, а крім того, відображають питання етнічної історії, етнокультурних взаємовпливів, рівень художньої майстерності народу, його естетичні уявлення» [4].

Матеріали, з яких виготовлені національні строї, дають багато для розуміння етнічної історії українців. Подібні твердження лежать в основі даного дослідження, де до чільних ознак народного строю віднесено натуральні матеріали, їх ручна обробка і ручне виготовлення їжі. Вже на ранніх етапах розвитку культури, в часи трипільської культури були винайдені знаряддя для виготовлення одіжі, в т. ч. ткацький верстат, що зрештою впливали на історичний поступ народу.

Одним з важливих компонентів українського народного традиційного строю є вдосконалення технології його виготовлення, спосіб утворення усталених форм, зокрема крою, шиття, способів одягання. Автори детально аналізують велику кількість швів, доводячи подвійність функціонального призначення народного ручного шиття. Багато уваги приділено вишиттю народних сорочок, які є найдавнішим, традиційним зшивним одягом українців: «Стає очевидним, — зазначають автори, — що прокладені фігурні шви утворюють початковий орнамент, який далі буйно розкривається у вишиванні сорочки та в загальному декоративному вирішенні строю.

Все вишиття українських народних сорочок (та й не тільки сорочок) складається із цих основних швів. Невичерпаною є кількість геометричних орнаментів» [1, с. 78].

Автори уважно висвітлюють розмаїті сторони національного строю: поясний чоловічий і жіночий одяг, нагрудний одяг, інші його важливі елементи. Усі типи строїв, характери кроїв в найрізноманітніших регіонах, характери швів від найпростіших до ускладнено вигадливих, красивих, щедро ілюстровані, доповнюють візуально уявлення про багатющі традиції, історії народної носі.

Численні народотворчі уявлення, фольклорна пам'ять відбили історію українського строю, слугують велемовним коментарем і джерелом інформації. Такий важливий елемент носі, як сорочка, переростає до форм великого символічного значення, набуває в словесній творчості нових метафоричних ознак, зазначаючи водночас змістових метаморфоз. У традиційному строї відбиті духовні засади народної творчості. Велике значення в носі надавалося кольору, що знаменував рівень художності, виступав шкалою духовних цінностей. Цікаво простежується семантика червоного, чорного і білого у вишитті, аналізуються різні аспекти їх означення й метафорики.

До особливо цінних спостережень авторів відносимо розгляд традиційних строїв етнографічних регіонів України. Традиційне народне вбрання на всій території України відзначено рисами подібності, що позначене історичною спільністю. «Комплекс, національний стрій — вершина розвитку й формування українського традиційного вбрання, і одночасно — апофеоз єдності, етнічної, генетичної сродності українського народу» — це положення має принциповий характер для усвідомлення регіональних комплексів і відмін національного вбрання. За традицією побутування вони співвіднесені з етнорегіонами сучасної України, тому урахування локальних особливостей традиційного українського строю здійснено в межах Наддніпрянщини, Українського Причорномор'я та Приазов'я, Слобожанщини, Полісся, Волині, Поділля, Опілля, Бойківщини, Гуцульщини, Лемківщини, Буковини, Покуття, Закарпаття. Типологія національного строю відчутна також за межами України в її сучасному територіальному поділі, наприклад, там, де чітко виявляють себе українські етнорегіони. На Вороніжчині, Курщині, Кубані, на Холмщині і Підляшші, на Берестейщині, на Лемківщині сучасної Польщі і Словачії.

Традиція українського національного строю має побутування сьогодні, оновлюється, набуває нових трансформацій в умовах незалежної України. Як вид ужиткового мистецтва він живе на сцені, має виставковий характер.

Над створенням яскравих моделей одягу працюють художники-стилісти і в художньому проектуванні його здобуто чимало успіхів, хоча, як зазначено в книзі, вони поки що не впливають на формування світової моди.

Книгу доповнює короткий словник термінів, який є свого роду етимологічним ключем до праці Катерини Матейко «Український народний одяг. Етнографічний словник», що вийшла у 1996 році.

Книга є цінним набутком мистецтвознавства і етнології. У характері, розвитку національного строю відбита історія української спільноти. Це справжня енциклопедія народного досвіду, мудрості, краси, закономірності розвитку народної творчості, української культури. Книга віддзеркалює довгі етапи багатотисячної історії українського народу.

1. Білан М., Стельмащук Г. Український стрій. — Львів, 2000.

2. Стельмащук Г. Традиційні головні убори українців. — К., 1993; Стельмащук Г. Українське національне вбрання. — Львів, 1994.

3. Білецька В. Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация. — Львів, 1929. — Т. 21/22. — Ч. I; Костишина М. Український народний костюм Північної Буковини: традиції і сучасність. — Чернівці, 1996; Матейко К. Український народний одяг. — К., 1977.

4. Николаева Т. Украинская народная одежда. Среднее Приднепровье. — К., 1988. — С. 23.

ПЕРСПЕКТИВНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗЕЙНИКІВ АЛУПКИ

Алупкінський державний палацово-парковий музей-заповідник — перлина світового культурного значення, що має непересічну історико-мистецьку вартість. Драматичною була його доля впродовж цілого ХХ ст... Але вистояв, вцілів, зберіг мистецьку пам'ять, доніс до нас його незліченні скарби. Директор музею-заповідника — ентузіаст, патріот, людина великої інтелектуальної потуги Костянтин Касперович утримує коштами заповідника (не державними!) цю мистецьку пам'ятку, якою пишається людство.

Велика мистецька збірка Алупкінського палацу-музею містить вартісні колекції малярства, графіки, декоративного мистецтва, унікальну книгозбірню, рідкісну флору в парку заповідника. В результаті опрацювання величезного масиву цінностей науковий колектив музею-заповідника видав перший за усі роки його існування науковий збірник, в якому йдеться про усю художню колекцію і окремі експонати [1]. Слід пам'ятати, що 1927 р. за участю директора заповідника С. Ширяєва був підготовлений перший путівник «Алупка. Палац і парки», що донині служить документальним свідченням про архітектуру палацу, декоративні прикраси інтер'єрів, мистецькі колекції й унікальні твори колишнього воронковського маєтку.

Д. Касперович у передмові наводить цікаві факти: 1930-го року Я. Бризгал (він очолив колектив музею 1934 р.) видав брошуру «Гюбер Робер і його картини Алупкінського Замку», а П. Незнамова — брошуру «Портолани Алупкінського історико-побутів музею».

Вагомим результатом наукових досліджень попередніх поколінь працівників музею став вихід фольклорного збірника «Казки і легенди татарів Криму».

І ось — нове видання, що акумулювало науковий потенціал сучасного колективу, очолюваного авторитетним фахівцем К. Касперовичем, у напрямку

Уперше: Мистецтвознавство України. — К., 2006. — Вип. 6–7. — С. 488–489.

мах спостережень про розвиток родинної галереї Воронцових і мистецьких, в тому числі й рукописно-документальних збірок музею, а також публікації про його виставково-експозиційну діяльність.

Мистецтвознавча атрибуційна практика науковців, що обіймає комплекс наявних пам'яток класичного мистецтва, заслуговує відзначення і дає розуміння, що цьому виду діяльності у наукових планах музею відведена велика роль. Цей важливий напрям наукової праці доповнений значними реставраційними програмами, що їх здійснюють художники-реставратори України, Росії, інших країн, а також знані фахівці-музейники.

Збірник обіймає великий комплекс матеріалів, що раніше були поза межами знань і досліджень. В цьому аспекті вагомими і аргументованими є наукові публікації А. Кальченко «Іконографія О. Воронцова», «Копія, гідна оригіналу. Про творчість Луїзи Дессемер»; Г. Філатової «Паризький каталог», «Портрети Незвалових», «Портрети англійських родичів Воронцових»; С. Тимофєєвої «Портрет графині О. Браницької пензля Р. Бромптона»; А. Івченко «Про два жіночі портрети XVIII ст. у збірках музею-заповідника», «Етюди Левітана в збірці музею», «Безцінний подарунок. Про портрет Г. Потьомкіна»; О. Васильєвої «Збірка англійської карикатури 1830–1840-х років», «Парні декоративні вазы з морськими краєвидами з Голубої зали палацу»; Н. Ковалевської «Графічні портрети російських адміралів у збірці Воронцових», «Поцілунок» Вадима Сидура»; А. Пальчикової «Етюд до картини «Мала гавань у Соренто» С. Щедріна», «Графічні праці з академії мистецтв у збірці музею».

Свого часу А. Пальчикова віддала багато зусиль, вивчаючи проблему втрат історико-культурних цінностей в палаці-музеї під час Другої світової війни. Оприлюднивши свої спостереження, науковець приєдналася до ідеї повернення національних пам'яток, яку започаткувала Національна комісія з питань повернення в Україну культурних цінностей.

Науковий збірник торкається питань розвитку унікальної книгозбірні, збереження рукописів, документів. Авторитетне слово в цьому розділі належить М. Лешковій і Є. Філатовій.

Вітаючи вихід наукового збірника у світ і увесь науковий колектив палацу-музею з цієї важливою культурною подією, не можемо не відзначити плідної науково-організаційної праці, яку звершує музей (це і реставраційна діяльність, і екскурсійно-пропагандистська сфера). В цьому ракурсі

особливо привабливими виглядають ініціативи К. Касперовича і його співробітників, скеровані до комплексного вивчення палацових дворянських культур XVIII–XIX ст. України. Вони дають уявлення про розвиток у цих осередках дворянської культури багатьох видів мистецтва — музики, театру, образотворчого мистецтва — а також архітектури в «дворянських низах», що були основними носіями просвітительства, науки в багатьох регіонах (наприклад, палац кн. Щербатової у Немирові на Поділлі, гр. Юсупова в Криму, Тарнавського у Качанівці), і дозволяють простежити еволюцію творчості багатьох майстрів культури. Конференції у воронцовському палаці-музеї присвячені цій проблемі завжди велелюдні, проблемні, змістовні.

Чекаємо на нові публікації, нові відкриття від перспективного колективу науковців Алупки.

1. Художественное собрание музея. Исследования и материалы. Выпуск 1. — Симферополь, 2005. — С. 181.

НАУКОВИМ ШЛЯХОМ VERITES DE FAIT

Насамперед потрібно вітати монографічне дослідження професора, завідуючої кафедри Кам'янець-Подільського університету імені І. Огієнка Наталії Урсу, бо воно розкриває великий пласт духовної культури, яка відіграла важливу роль у минулому на території України і яка в силу відомих вагомих історичних обставин не піддавалося ані всебічному, ані побіжному висвітленню [1]. Протягом десятиліть ця тема була забороненою, а якщо вивчалися видатні пам'ятки мистецтва, то поодинокі, вирвані з органічного контексту, чи художнього середовища, яке супроводжувало їх повнокровне функціонування. Водночас окремі спостереження велися не в інтегральному комплексі, як цього заслуговувало поняття певної галузі культури, а поодинокі, спорадично і лише в праці Наталії Урсу. Мистецька спадщина домініканського ордену XVII–XIX на землях України проблема розглядається синтетично в сукупності архітектури, скульптури, живопису та декоративного мистецтва. Відзначимо відразу першу розбіжність хронологічного порядку у монографії: авторка засвідчує спробу простеження періоду «формування архітектури домініканського чину від XIII до середини XIX ст.», а в заголовку монографії винесений інший період XVII–XIX ст. І друга хронологічна розбіжність: заявлена кінцева хронологічна межа XIX ст., тоді як у тексті у багатьох випадках заторкується початок XX ст. (діяльність архітекторів Павловського, Ф. Левицького, живопис Політинського, А. Фішера, практика фірми Левинського, пам'ятки на Поділлі, в Галичині і т. д.).

Наталя Урсу ґрунтовно вивчила і висвітлила величезний масив духовної культури, що побутувала упродовж багатьох століть на землях України. Праця професора Урсу в усіх ракурсах багатогранної діяльності домініканського ордену в Україні, насамперед в його культурно-мистецьких ініціативах, заслуговує відзначення як сумлінна, виношено наукова, багата на невідомі, маловідомі факти і думки. Вона проливає світло на незнані сторінки середньовічної і набли-

Публікація здійснюється вперше.

женої до наших часів історії українського мистецтва, дає тлумачення явищ і конкретних пам'яток архітектури та мистецтва. Перший розділ дозволяє простежити формування і розвиток наукових зацікавлень Наталії Урсу, доносить важливу інформацію про наукові центри, що сприяли пошуку і конкретним спостереженням, інформує про коло інституцій, що тримають проблему в полі зору, висвітлює нові сторінки діяльності ордену в сукупності його багатограних функцій, спричинених виясненням ролі й значення Церкви в житті і культурі народу, в системі храмового та літургійного дійства. Авторка вперше ввела до культурного обігу комплекс до того невідомих українській науці архівних, історичних, літературних і візуальних матеріалів. Географія її пошуку була широкою, обіймаючи території сучасної України, Польщі, Росії, столичні і провінційні міста, історичні центри та напівзабуті сьогодні, а колись знані культурні осередки.

Дослідження з відповідною науковою принциповістю розгортає картину вивчення діяльності домініканського ордену на території України, переважно і як правило, польських вчених. У праці окреслюється і і справедливо «три основних групи видань, які відрізняються характером і спрямованістю інформації», що, на наше переконання, не є оцінкою об'єктивною, бо для прикладу, праці сучасних видатних дослідників бароко Єжи Ковальчика, Яна Островського, ренесансу Станіслава Моссаковського чи тієї ж з Кракова Зофії Голубевої не несуть лише номінативну інформацію, як таку, констативного характеру, а навпаки, вони щоразу включають науково-виважений мистецтвознавчий аналіз конкретних архітектурно-мистецьких пам'яток як предмет вивчення мистецького, архітектурного твору, вирізняються свіжістю, новизною мистецтвознавчих оцінок. Ця методологічно означена Наталією Урсу номінативна інформативність склала основну похибку її монографічної праці, що, попри усе, несе величезні потоки інформації — часто ця спрямована інформація заслуговує, щоби бути вміщеною у примітках, у додатковому апараті, — завдяки якій критерії, методики аналітичні оцінки нерідко перетворюються на маргінальні. За таких обставин не диференційовано наукові спостереження, які містились у наукових розвідках фундатора польського мистецтвознавства Владислава Лушкевича другої половини XIX ст. і, скажімо, С. Баронча кінця XIX ст., В. Жили початку XX ст. від сучасних дослідників з Вавелю, Краківського національного музею чи Інституту мистецтва Польської Академії Наук. Перших, не забуваймо, вирізняє методика, яку вони створювали і якою бездоганно володіли, розгортаючи межі науки, а згадані

сучасні вчені підняли цю наукову методику до вершин модерної мистецтвознавчої аналітики. Приємною несподіванкою монографічного дослідження є згадки про давніх хронікерів, що вели діаруші, створювали історичні знання, фіксували перебіг подій, явищ, фактів, про чернечі ордени, а також важливі дані про актові документи, релігійні книги-скриптири, літургійні, проповідницькі, а також різного роду ономастичні джерела та візитаційні, тобто інвентарні описи, зроблені під час перевірок. Усім цим зводом джерельних пам'яток професор Н. Урсу, оволоділа в ході багатолітньої копіткої праці.

Аналізуючи джерельну базу, авторка, однак, не вирізняє часову градацію досліджень польських і українських вчених про католицький костел, що знижує ракурси поглядів польських і українських дослідників на цю проблему на зрізі горизонтально-часовому, тобто спостереження вчених сучасних і минулих подані не за хронологічним засадами, що в жодному разі не дає уявлення про внесок польської та української науки в конкретному часі. Глухою фразою «важливими видаються змістовні мистецтвознавчі публікації Т. Маньковського і М. Гембаровича» обійдено поняття внеску видатних польських вчених у світову науку. Адже фундаментальна книга Т. Маньковського про львівську скульптуру доби рококо зробила перший крок з висвітлення архітектури і пластики епохи бароко. І ця його праця, як і фундаментальні праці Мечислава Гембаровича, не можуть подаватися скупю в номінативному перебігу лише як важливо змістовні. Бо такий переліковий відтінок є необ'єктивним стосовно видатних мистецтвознавчих книг львівських вчених польського походження.

Заслугує відзначення науковий пошук дослідниці у численних архівах різних країн, що вплинуло на глибину осмислення й висвітлення проблеми і дозволило розгорнути величезний фактологічний матеріал в струнку композиційну площину. Отже, праця з композиційного боку є спроектованою на логічне розв'язання наукової проблеми і відповідає поставленим авторкою загальнонауковим логічним метода. В той самий час монографія сповна відображає образний Н. Урсу культурологічний підхід, що сприяв організації багатьох пам'яток архітектури і мистецтва у контекст загального історичного процесу, шляхів і тенденцій розвитку культури. Важливо було б уточнити — якої саме; або ж дати роз'яснення про наявність міжнаціональних мистецьких взаємин, якщо такі були у часовому просторі і в аспекті проблеми.

Далі у монографії, йдеться про становлення ордену в Україні, меценатів і творців домінальних споруд. Авторка констатує, що в науковому дослідженні

робиться стисла спроба простежити період формування архітектури домініканського чину від XIII до середини XIX ст., означаються особливості орденського апостолату на вказаній території. Слід підтримати стисле окреслене Н. Урсу обґрунтування п'яти періодів існування домініканців на українській землі, що, як слушно зауважено, було невід'ємне від політичної та суспільної ситуації на відповідній території. Під цим кутом зору незрозумілими виглядають дати, які авторка виносить у заголовок монографії — XVII–XIX ст. Адже у тексті задекларовані: і події, дотичні до сумнозвісного у жовтні 1917-го року, і останній п'ятий період років незалежності України.

Переконливо, зі знанням конкретного історичного матеріалу, на основі джерельного фактажу і використаних бібліографічних наукових пам'яток авторка розгортає горизонтальну висхідну домініканської системи на українських землях, в тому числі за умов активної польської експансивної політики, оприлюднюючи без коментарів факт утворення Руської Провінції домініканців, а згодом Нової Руської Провінції імені св. Гіацинта у 1612 р. Охарактеризовано різні періоди розбудови католицьких храмів на Київщині, Волині, Поділлі, у Галичині, при тім детально перераховуються домініканські осередки — цей величний масив пам'яток, які зринають на сторінках, засвідчує динамічно-організаційну діяльність домініканського ордену на землях України, його динамічну пропагандистсько-місіонерську спрямованість, витончено професійне намагання включити до орбіти впливів розмаїті верстви населення і конкурентну, у порівнянні до інших орденів, заангажованість.

Вельможні магнатські родини виступали у ролі доброчинців, підтримували орден різного роду пожертвами і сприяли розвитку будівництва домініканських споруд. Ця ідея простежується у розділах «Бенефактори ордену на землях Правобережної України» та «Фундатори і доброчинці домініканських осідків у Галичині». Авторка свідчить, що більшість домініканських монастирів на Галичині фундувала магнатерія і що чотири найстаріші конвенти удостоїлися королівського донаторства. Брала участь у фундаціях також шляхта, а нерідко самі брати-домініканці. Важливими є інформативні, хоча давно, до Н. Урсу, оприлюднені факти про донаторську політику канівського старости Миколи Потоцького — одного з героїв української усної і пісенної творчості, людини з (примхливим, химерним характером,) яка не шкодувала коштів на розбудову костелів, монастирів, залучала до праці архітекторів та митців. Про це немало йшлося насамперед у монографії директора Львівської галереї мистецтв Бориса

Візницького про Миколу Потоцького і запрошеного ним до праці І. Пінзеля і ця монографія кілька років тому була видана у Львові.

Важливим є оприлюднення розгорнутого розділу про митців-творців домініканських споруд на землях України, хоча він, можливо, є поверховим за способом аналізу і не зайняв належного висвітлення, що, зрештою, відповідає суттєвій тезі Н. Урсу: «пошук митців, які брали участь у створенні домініканських святинь, суттєво ускладнюється з причин відсутності джерельно-документальної та архівної інформації». Водночас це відповідає твердженню авторки, що з шістдесяті п'яти костелів в Україні лише тридцять шість мають скупі відомості про творців, які переважно, за деяким винятком, як доводить Наталія Урсу, залишаються анонімними, найбільше інформації про художнє середовище припадає на кінець XVIII, XIX і початок XX ст... Принагідно зазначимо: вживаний авторкою термін «художньо-артистичне» — це тавтологія, бо «artysta» — з польського: митець. І тут достатніми виглядатимуть б поняття «художнє середовище» або «мистецьке середовище». Авторка називає архітекторів, що мали вплив на розвиток архітектури, засновували архітектурні школи, мали учнів. З приємністю читаються сторінки про П. Гіжицького, П. Фонтана, Я. де Вітте, М. Урбаніка, Б. Меретина. Не можна не погодитись з тезою і слід її вітати вплив української духовності і культури позначився на творчості будівничих та майстрів іноземного походження, котрі могли жити на теренах України в другому і третьому поколінні. В такому самому імпонуючому ключі сприймається думка Н. Урсу, що підсумовує розділ: сакральне мистецтво розвивалося як єдиний живий організм, як частина живого процесу формування українського мистецтва. Отже, в такому контексті мистецька спадщина домініканського ордену виступає невід'ємною органічною часткою аксіологічному гармонійного цілого. На наш погляд, окреслена теза є вагомою методологічною засадою, що дозволяє оцінити позитивно загалом усю наукову працю.

Наважимося припустити, що цьому висновку передувала копітка праця, що велася Н. Урсу впродовж багатьох років і мала своєю метою збирання емпіричного матеріалу як польового характеру на рівні обстежень, так і малознаного з різних письмових джерел — книг, статей, архівних документів. Цей унікальний матеріал впродовж десяти років дослідниця поступово вводила у контекст мистецтвознавчої проблеми, опромінюючи її світлом нових тлумачень, знань, передбачень і висновків.

Насиченим виглядає розділ, в якому розглядається архітектурна практика жебрацьких орденів, що, як зауважує авторка, пережила чимало перетворень,

котрі були вмотивовані моральними, світоглядними, естетично реальними концепціями ченців і, головне, залежали від зовнішніх, тобто історичних обставин, від урбаністичних процесів, насамперед розвитку економічних відносин, що призводили до зростання міст. Н. Урсу проводить аналогії між домініканцями і цистерціанцями, зазначаючи, що останні із застосуванням цегли розгорнули широку будівельну практику. Середньовіччя пов'язане з готикою, а раннє — з романським стилем і тому в розвиток цих стилів спрочинилися усі без винятку ордени, в тому числі домініканці. Стиль бароко набув ознак провідного стилю в XVII–XVIII ст. і до цього немалою мірою теж спрочинилися домініканці, але такою самою мірою і бенефактори, що змагалися між собою у сфері будівництва та прикрашення і оздоблення споруд. Н. Урсу класифікує особливості архітектури домініканців, розгортаючи аналіз цих рис і відмін, зазначаючи при тому, що багатоглядність архітектурних рішень, структур є переконливою в тому, що не вдалося створити універсального типу споруд. Можливо, назване розмаїття і характеризує збережену цілість архітектурного поняття «домініканський ордер».

На основі наукових спостережень авторка дійшла аналітичного висновку — це відкриття нею своєрідності архітектурного будівництва домініканців на Правобережній Україні. Вагомими є знайдені джерельні плани домініканських костелів різних крайових земель України і, зокрема, Галичини. В силу нашого прискіпливого ставлення не відмовляємо собі в судженні, що уявлення про пластику Кам'янець-Подільського костелу домініканців вимагають глибокої професійної мистецтвознавчої інтерпретації. На наш погляд, скульптури костелу Кам'янецьких домініканів — це на правду (попри маргінальні намагання авторки) нерозкрита книга барокової пластики, це не просто тривіальні уявлення про «прекрасну різьбу», а наш рух з авторкою до логічного доведення того, що становить сенс поняття «прекрасна різьба». І ця пластика на правду заслуговує розгорнутого всебічного висвітлення під кутом зору географії бароко та меж його еволюції.

Досліджуючи архітектуру Правобережжя, особливості архітектоніки забудов домініканців на відповідних землях, Н. Урсу стверджує спільні риси зодчества в Україні зі спорудами мендикантів на території Західної Європи, говорить про впливи північно-німецьких, чеських та польських будівельних шкіл, а у висновку відзначає суворий, аскетичний, скромний, підпорядкований духовному призначенню ченців вигляд споруд. З тією самою ретельністю, аналізу, визначенням основних рис охарактеризовано будівельну архітектоніку об'єктів, про-

аналізовано характерні особливості зодчества мендикаментів на галицьких землях. Типологізуючи фасади за принципом структури башт з однією, двома і трьома вежами, авторка підкреслює домінацію однобаштових фасадів, а стосовно просторової диференціації окреслює перевагу однонавних структур, порівняно з тринавними системами організації простору.

Вагому частку в монографії приділено висвітленню інтер'єрного простору в його еволюційному прогресі, аналізу інтер'єрного наповнення в архітектурних об'єктах на усій українській території, де вели місійну діяльність представники жебрацького ордену. Проведено художньо-стилістичну аналітику усіх елементів, тобто окреслено особливості нефів, склепінь, ордерної системи, охарактеризовані декоративно риси внутрішнього простору, простежено специфіку розписів, характер оздоб, що репрезентували урочистість, святість структур інтер'єру. Немало уваги приділено фресковим розписам, які подекуди оздоблювали стіни, склепіння споруд, такі самі особливості внутрішнього простору храмів проаналізовано в сакральних спорудах галицьких земель, диференційовано відміни інтер'єрів, особливості склепінь, нефів, різних компонентів інтер'єру, характер розписів про історичні події з життя ордену і домініканських святих. Стосовно наповнення прикладними об'єктами: в монографії йдеться тільки про ливарництво, а жодним словом не мовиться про золотарство, літургійне шитво, інші види і жанри декоративної творчості.

На заслугу наукового дослідження відносимо спробу аналізу символіко-образних основ організації сакрума, що практично не знаходив достатнього висвітлення. Кожний елемент його був покликаний створити необхідну духовну атмосферу і ці моделі світосприйняття ченців ордену якраз знаходили підтвердження у метафоричній мові, що виступала компонентом організації сакрального простору і зумовила наявність специфічної стилістики. Справедливо за стилістичними ознаками окреслено два напрями споруд: зведених відомими професіоналами, а також таких, що споруджувалися місцевими майстрами на базі локальних традиційних шкіл. Слід сприйняти важливу тезу Н. Урсу про рух архітектури домініканців в Україні від готично-ренесансових зразків до пізньобарокових і класицистичних, з невеликою кількістю прикладів раннього і зрілого бароко.

Цінність монографії «Сакральне мистецтво домініканського ордену на землях України (XVII–XIX ст.)» в можливості і потребі використання її основних тез у розвитку пам'яткоохоронної діяльності держави, збереженні і охороні національної спадщини та поглибленні методологічних засад і розвитку історико-

архітектурної науки. Авторка ходом історико-порівняльного аналізу робить висновки про необхідність комплексних досліджень об'єктів, потребу пильної уваги суспільства, держави до них як елементів історико-культурного простору, і наголошує при тім про необхідність належного обліку, вивчення і відродження архітектурних осередків. У праці з науковою аргументацією поставлено проблеми про пам'яткоохоронну діяльність в Україні, про практичний досвід охорони об'єктів архітектури з врахуванням їх культурного надбання. Цікавими є спостереження про досвід реставраційних робіт такої видатної пам'ятки, як домініканський костел у Кам'янці-Подільському, — цей досвід, як відомо, з жертвоністю і самопосвятою започаткувала київська дослідниця Є. Пламеницька.

Заявивши про те, що аналіз процесу мистецьких перетворень є одним з цільних об'єктів дослідження, авторка залишила цю методологічну заявку в якості маргінального побажання, бо якраз основні барокові комплекси як архітектурні, так і скульптурні доби бароко у Львові, і, можливо, в цілій Галичині їх стилістичній еволюції та образно-пластичній інтерпретації науково не висвітлені, при тому, що діяльність Я. Пфістера, М. Полейовського, врешті геніального І. Пінзеля, А. Шимзера має велику дослідницьку літературу як українську, так і польську, яку авторка розкриває у монографії з повнотою. Розуміння еволюції, що спонукує мистецькі трансформації, не виглядатиме вмотивовано без наявного культурного контексту, що включає порівняльну стилістику та й образно-стильові та часово-просторові зіставлення як необхідну базову основу аналізу. А при тім *analogia entis*, в колі таких зіставлень повинні перебувати, окрім усього іншого, — і обов'язково — література, музика, фольклор, якщо заявляємо про такі немаргінальні постаті, як канівський староста Микола Потоцький і пов'язана з його особою творчість загадкового, таємничого Іоана Георгія Пінзеля.

Пієтизм авторки стосовно проблеми в даній праці закономірний і в свою чергу впливає з характеру і обширу матеріалу. Але згаданий пієтизм не виключає в такого роду працях історико-мистецтвознавчі оцінки та повинен упорядковувати об'єктивне ставлення до історії культури загалом, що не розвивається і не може розглядатися поза об'єктивними умовами, що формували згадану культуру, а в даному випадку об'єкт дослідження на землях України, які постійно страждали від зазіхань чужинців. Такий аспект супроводжує будь-яку аналітичну спробу осмислення й висвітлення мистецького явища і при тому горизонтальний зріз, дослідження на якому неодноразово наголошено, мав би включати часові зміни розвитку архітектури певної духовно організованої системи. Адже

часові зміни — цей основоположний постулат дослідження і є вагомих аргумент для зоб'єктивізованого доведення того, що як історично насправді вершилося на землях України, які образно-стильові трансформації відбувалися в свідомості народу та митців, як формувалася система оцінок відліку мистецько-культурних явищ. Цього у роботі, на жаль, бракує. У тексті трапляються русизми, полонізми (кляштор, суфіт, регули, нава, ружа, мушлей, «ось» замість «вісь», оздоблення сукенками, по типу вітражних і т. д.). Не вичитані також різного роду таблиці, що ілюструють викладені в монографії матеріали. Хоча місце таких довідкових документів вагоме: доповнюють ілюстративну частину, дозволяють робити порівняльні аналізи. У монографії бракує покажчиків іменного та географічного.

Метод десятирічних наукових пошуків Наталії Урсу, що опромінює *verites de fait*, за Г. Лейбніцем, не терпів поспіху, а вимагав копітливого, насиченого, роздвоєнням означеним між терпінням вченого перед очікуваним і усвідомленням плинності часу, збирання мистецьких фактів, явищ, висвітлення процесів, які мали багатовікову реальність, але ми які протягом двохсотлітньої історії України за умов царської, імперій австро-угорської та існування СРСР не велено було вивчати, — цей метод дозволив зосередити пильну увагу на всебічне вивчення й висвітлення сакральних пам'яток домініканського ордену на землях України. Наталія Урсу змогла науково досягнути мистецьку спадщину ченців мєндикантів (від — *mendicus*, жебраки), одного з найвпливовіших релігійних згромаджень в Європі. Такої самої пильної уваги в науці, вважаємо, вимагатиме у недалекому завтра спадщина народів усієї України, зокрема, єврейського, кримськотатарського, вірменського, болгарського і т. ін., чия мистецька культура стала інтегральною часткою загальноукраїнської культури. Отже, залишається, за давніми, єдиний шлях — *creatio continua* (безперервне творення), тобто шлях постійних наукових пошуків, гіпотез і дефініцій.

1. *Наталія Урсу*. Мистецька спадщина домініканського ордену XVII–XIX ст. на землях України. — Кам'янець-Подільський, 2007. — С. 367.

БЕРЕГТИ НАРОДНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОГО ПОЛІССЯ

Книга про трагедію після Чорнобиля

Чорнобильська трагедія не має відліку в часі, вона безповоротно вічна — вдаряє вона щоразу, щомиті, і так буде далі, далі, ніколи не згасне пам'ять про неї в Україні, що, можливо, зазнала найбільшої біди від розкутого атома... Чорнобиль і Україна, і наші українські люди по селах, що віками жили на прадавній поліській землі в мирі і злагоді... Аж поки не збудували атомну станцію на Прип'яті, аж поки не забалакав сумною звісткою дзвін в ту квітневі ніч 1986-го... Була на цій землі, освяченій Божою благодаттю, правікова культура, жили, тішили серця поліщуків народне мистецтво, пісня, танці, християнська віра, мораль, правікові звичаї, обряди і ще — правікові дохристиянські вірування в духів, водяників, домовиків, лісовиків, русалок, яких зазвичай немало розплодилось з казками, легендами, оповідками, багатою для такого світу людською уявою.

Що сталося з народною культурою, народним мистецтвом в післячорнобильські дні? Що сталося з селами, хатами, яких недоля позбавила людського тепла, а людей, які жили в цих селах і хатах, змусила покинути насиджені гнізда? Чи житиме народне мистецтво Полісся в постчорнобильську днину? Які скарби вдалося зберегти і які розікрали мародери? Скільки церков з чорнобильської зони пограбовано мародерами і де оті з них ікони, в яких оселях колекціонерів осілі і як донині із стін «фонують»?... Питання, питання...

Я працював на ті часи в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. Пригадую, самому з художниками доводилося вже в травні 1986 р. виїжджати в зону... Пригадую: були великі ентузіасти порятунку народних скарбів, серед них Ростислав Омеляшко, якого можна було тоді часто бачити в стінах інституту. Він згодом очолив Державний науковий центр захисту культурної спадщини від

Публікація здійснюється вперше.

техногенних катастроф. Одним з перших у наукових колах порушив проблему порятунку народних скарбів у чорнобильській зоні тоді директор Львівського інституту народознавства НАН України Степан Павлюк. Важливу проблему він включив до наукових стратегічних планів колективу, почав згуртовувати ентузіастів для виконання поставлених завдань і здійснення патріотично-культурної місії великої моральної ваги. Так були започатковані знамениті наукові експедиції Інституту народознавства НАН України в чорнобильські поліські села. Було здійснено десятки історико-етнографічних експедицій упродовж 1994–2008 рр. з метою аналізу зібраних польових матеріалів у районах відчуження, зонах обов'язкового відселення, в місцях, де живуть переселенці-чорнобильці, поповнення фондів збірок Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф. А в широкому плані це склало основу і пролонгацію вивчення традиційного народного декоративно-прикладного мистецтва Полісся. А до того, як відомо, Інститутом народознавства НАН України були видані ґрунтовні великоаксіологічної ваги монографії про Бойківщину, Гуцульщину, Лемківщину. А Поліссям Інститут займався задовго до аварії на Чорнобильській АЕС протягом 1968–1985 рр. Після 1986 р. директор Інституту започаткував Державну програму інтегральної фіксації традиційної культури і побуту поліщуків, що здійснювалася на базі Інституту і дозволила виявляти знання, необхідні, як писав Степан Павлюк, «для різногалузевої реконструкції — етнографії, народного декоративного мистецтва, фольклористики, лінгвістики». Далекоглядний ерудований директор розумів, що необхідно рятувати унікальну національну спадщину і в цих патріотичних намірах С. Павлюка одностайно підтримав увесь колектив... Десятки науковців вирушили в зону... Їх підтримали, до них горнулися ентузіасти з багатьох наукових інституцій, міст України і поза нею. Їх щирі наміри відчули, зрозуміли, їх патріотичний чин сколихнув небайдужих до людського горя.

Однією з ентузіасток народної культури поліщуків, учасником численних експедицій у радіоактивно заражені зони Чорнобильського Полісся стала Раїса Захарчук-Чугай, моя добра знайома з давніх часів, видатний знавець українського народного мистецтва, доктор мистецтвознавства і провідний науковий співробітник Інституту народознавства НАН України. У прикінцеві грудневі дні 2008-го року ми опинилися з Раїсою Захарчук-Чугай у Харкові в якості опонентів на захисті докторської дисертації професора

Кам'янець-Подільського університету ім. І. Огієнка Наталії Урсу. Тоді ж моя добра знайома, щирий приятель і подарувала мені ошатну монографію «Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина» [1]. Уже повертаючись після захисту додому, в поїзді я почав гортати книгу, вчитуватися у рядки першого абзацу: «Заподіяна українській нації катастрофа, яка сталася на Чорнобильській АЕС ранньою весною 1986 року, нависла смертельним мороком над неповторної краси Поліським краєм, етноісторичним масивом походження української цивілізації». Що далі ковтав рядки, сторінки, було хвилююче сприймати вкотре: «Полісся, як унікальний етнокультурний ареал, де найбільш, ймовірно, розпочало своє життя слов'янство...» і далі «Тут у живому побутуванні ще й сьогодні можна зустріти рідкісні архаїчні елементи культури дохристиянського історичного періоду, які давно вже зникли на інших територіях», — ці рядки передмови Степана Павлюка не можна було читати без хвилювання, без усвідомлення того, яким безмежним є поле народної мудрості, а з нею — творчості. І кожний рядок передмови, а по ній кожний рядок виношеної, зболеної монографії зроджував розуміння: жило, живе і житиме Полісся — як і уся Україна, повік житиме! Але своєю передмовою Степан Павлюк застерігав до обачності і здорового глузду, не допускати фатальних прорахунків: «Книга Р. В. Захарчук-Чугай «Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина» нагадує людству, що від техногенних катастроф гинуть цивілізаційні цінності — народні мистецькі пам'ятки, а щонайприкріше — зупиняється тяглість місцевих творчих традицій».

Книга на правду унікальна, безкомпромісно правдива, виношена на щирому наставленні Раїси Володимирівни: «Схиляю голову перед талановитими людьми Поліського краю. За кожним їх виробом відчувається духовно-мистецька авторська вдача, вміння бачити прекрасне та його створювати». Це книга аналітична про народне декоративне мистецтво Українського Полісся і водночас вона є книгою-щоденником, документом очевидця, енциклопедично багатою на факти із поневіреного життя людей, що не впали на коліна і вистояли, вона про народне декоративне мистецтво, висотане із джерел людського духу. Вона про героїчний чин висвітленої племінням щедрого серця знаної усім Ліни Костенко, яка в зоні, в умовах високої радіації віднайшла Стежку любові до поліщуків-чорнобильців і сплюндрованого поневіреного катастрофою «мертвого» краю, і «мертвих»

сіл, і на цій Стежці перейнялися повагою до членів експедиції, що з'їхалися звідусіль на Полісся. На часі ця наукова монографія, і так потрібна була вона усім нам, усій Україні, бо чорнобильська трагедія — вселенська трагедія. І ті скарби, що їх створив народна цій землі (за М. Рильським «земля, красою засіяна»), — вироби з дерева, кори, лози, лика, соломи, тканини, вишивка, гончарні вироби, декоративний розпис, творчість, побудована на природних матеріалах Полісся, і це сукупно з традиційними звичаями, обрядами, дохристиянськими праслов'янськими віруваннями, великою християнською релігійністю, моральними заставами, — усе це заклало надійну основу мистецького народного таланту поліщуків. Пронизує аналітичновиважені, фактологічно-інформативні, виношені під час багатолітніх експедицій сторінки народознавчої книги, щире, наче сльоза переживання Раїси Захарчук-Чугай: «Вболіваю, щоб високомистецька культура Українського мистецтва була не загублена, не забута...»

На заслугу авторки відносимо, що увесь набутий її колегами-мистецтвознавцями, музейниками, істориками, етнологами, як рівно ж нею самою, в тому числі і до неї, славетними попередниками (І. Гургулою, В. Свенціцькою, П. Жолтовським, К. Мотейко, Ю. Гошком, Б. Возницьким, М. Моздиром) матеріал у поліських районах вона виструнчила в сув'язь автентичних знань про поліське народне мистецтво і його народних майстрів, про поліфонічне його видово-жанрове розмаїття, про ті прадавні традиції життєзнесення з його творчого, духовного осердя, що розглянуло цю багатющу спадщину як підказувала мета: за функціональним призначенням об'єктів, або ж цілісно для витворення панорами людської мистецької творчості. Вона з пієтизмом поставилася до напрацювань учасників експедицій на чолі з Ростиславом Омеляшком, які зібрали велике число пам'яток і передали їх до фондосховищ Києва, Чорнобиля, Іванкова. У розділі «Історіографія, джерела, методологія» прокоментовано витоки та етапи розвитку української поліської культури в дослідженнях археологів, істориків, етнографів, мистецтвознавців, фольклористів, стверджено погляд на народне поліське мистецтво як багатющий світ об'єктів сакрального, «обрядового, святкового, буденного, вжитково-побутового призначення ручновиготовлених із дерева, лози, глини, шкіри, лляних, конопляних, вовняних ниток (тканини, килими, рядна, обруси, одяг, вишивки, мережки); виробів з лози, рогози, соломи; писанковий розпис, малювання на склі; хатні

прикраси, меблі, іграшки, вибійки, жіночі прикраси, паперові весільні вінки». Народне мистецтво Полісся автономізує величний духовний світ поліщука і є віддзеркаленням його бездоганих смаків, моральних засад. Невід'ємне від способу життя, характеру побуту, віри, переконань, воно узвичаїло подвійну потребу, що її закладала робітна людина в кожний об'єкт творчого серцеզнесення — функцію і красу, або ж красу і функцію. Наче з «Лісової пісні» Л. Українки зринають словесні перлини про поетичну вдачу поліщуків, їх слугування Богу, віру в добрі сили лісу, землі, трави, чистої води. Наче з криниці чиста вода — ці слова про велетенський огро́м Світу, вивпвнений чарів життя, його зв'язку з довколишньою неторканою наступом цивілізації природою. Чи не є красномовним ілюструванням життєстійкості праматірнього поліського краю, що попри чорнобильську аварію-трагедію, попри революції, війни, голодомори, тотальне нищення поліщуків та й самих королів їх прадавньої культури і народного мистецтва, — попри усі напасті й лихоліття, традиції народу, його мистецтва, творча енергетика-жилка народних майстрів не згасли, а збереглися і далі живучі, зачаровують нетлінною красою?! Ми вдячні Раїсі Захарчук-Чугай за цей її оптимізм, що додає не одному сили і віри, що допомагає поліщукам відчуті їх духовні чистоту і багатоманіття! Поліський рід не загине! Книга вчить: збереження прадавніх традицій — канон духовно-мистецької культури Українського Полісся!

Як дохідливо і майже урочисто, як зворушливо і переконливо святошно, з якою любов'ю, сказати б, виваженою роками, мудрістю Раїса Захарчук-Чугай аналізує-розкрилює, величаво зносить поліське ткацтво («гідна подиву талановитість поліських ткаць, що виявлена в досвіді підготовки якісної сировини і технік ткання, в розмаїтих засобах їх орнаментування, кольорування») і скільки в цьому ткацькому творенні, про яке говорить авторка, чудування-мудрування, яка глибока філософія житейського досвіду закладалася у культуру ткацтва! Про килимарство, вишивку, рушник немало написано, при тім кияни, львів'яни спричинилися до розширень знань про ці важливі види народної культури, що вповні відображають етичні ідеали їх творців (Д. Щербаківський, С. Таранушенко, А. Жак, К. Матейко, Я. Запаско, С. Сидорович). У книзі Р. Захарчук-Чугай читач одержує докладні відомості про сутність художніх тканин, вишивку Українського Полісся, про твори народного мистецтва, які вдалося врятувати під час експедиційних маршрутів у «мертвих» селах, а також у тих місцевостях, куди переселилися чорно-

бильці. Зрозуміло, що поліщуки зберегли правікові традиції виробництва художніх тканин: поліського вишивального мистецтва.

Над книгою, поруч з автором, працювали члени експедиції, в тому числі фотографи В. Скібінський, М. Семинога, Я. Кінгеряк, І. Садовий, які візуально зафіксували унікальні пам'ятки народного декоративного мистецтва Українського Полісся. Відтворено унікальні візуальні матеріали, що дають уявлення про давні ткацькі поліські верстати, про характер викачування-прасування ручно витканої скатертини-«настольника», про тканини різного інтер'єрного побутового, обрядового, церковного призначення (ліжники, запаски, постілки, рядюги з розмаїтими узорами), про численні різновиди килимів, де виявилась геніальність поліських майстрів і де їх природна мудрість, толерантність, смак, звичаєва культура позначилися на образно-змістовній сутності народних виробів.

Відомо, яку роль плетіння з кори, лози, соломи, лика відіграло в селянському побуті Українського Полісся. На основі зібраних матеріалів, а також фактів, що оприлюднювалися під час історико-етнографічних досліджень, авторка з ретельною сумлінністю подає докладну інформацію, як у селах, хуторах, містечках Полісся поширювали важливий для цього краю вид народної творчості, з мистецьким тактом використовуючи художні можливості природних матеріалів, щоразу збагачуючи їх прийомами декорування, колоритом. З метою популяризації цього виду мистецтва і дякуючи попиту на численні вироби організувалися різні кооперативи, цехи, артілі, школи, майстерні, і так тривало впродовж п'ятдесятих-вісімдесятих років ХХ ст., коли форма плетіння у системі народних промислів, майстерень всіляко підтримувалася. Цій важливій проблемі господарювання приділено немало цікавих сторінок, прикрашених вельмовними ілюстраціями, що вияскравлюють мистецьку тональність плетених художніх виробів. Раїса Захарчук-Чугай стверджує, що «з усіх видів народного декоративного мистецтва поліщуки і дотепер зберегли давні традиції плетіння, досвід працювати з різними матеріалами, досконало володіти складними засобами технічного виконання, формотворення, пластичного, орнаментально-композиційного вирішення розмаїтих за функціональним призначенням рукотворних виробів» (с. 174). Глибока віра в прийдешнє народу попри його велику трагедію, закладена в думці, що вивершує неперервність, багатівікову тяглість правдавнього мистецтва плетіння з природних матеріалів у Поліській землі.

Аналізуючи стан збереження й охорони гончарних виробів, Р. Захарчук-Чугай посилається на дослідження знаного археолога Григорія Охріменка, який дійшов висновку, що найдавніші джерела слов'янства слід шукати в неоліті Полісся. Вона свідчить: «Керамічні вироби — це реліктові пам'ятки духовно-мистецької культури прадавньої неолітичної культури, реальні джерела для проведення художнього аналізу, визначення їх декоративно-мистецької цінності, поки що нерозвіданої, символічної сутності» (с. 178). Змістовно розглядаючи багатий спектр еволюційних змін у кераміці, авторка приділяє увагу аналізу виражальних засобів гончарних виробів, торкається тлумачень формотворчих та орнаментальних засад, стверджує насиченість керамічних осередків в усіх поліських районах. Виокремлені важливі центри гончарного виробництва (села Болотниця, Млини, Млачівка, Луб'янка), а на Рівненщині Клевань, Дубровиця, Корець, Гоща, Остріг. Аварія в Чорнобилі призвела до великих втрат у галузі гончарства і не лише його. Це саме можна сказати про художні вироби з дерева.

У 2002 р. відомий дослідник народного мистецтва Михайло Станкевич випустив капітальну монографію «Українське художнє дерево XVI–XX ст.», що підсумувала його багаторічні наукові спостереження: розкрила маловідомі сторінки розвитку художньої обробки дерева. У «Вступі» автор зазначив: «Жоден з видів системи декоративного мистецтва не має такої багатой типології творів, як художнє дерево <...> розвиваючись протягом століть в єдиному руслі з іншими видами декоративного та декоративно-прикладного мистецтва, передовсім такими, як кераміка, ткацтво, скло, метал, плетіння з рослинних матеріалів та ін., воно проявляє спільні риси у тектонічні форми, іноді у структурі декору та, найголовніше в народному світосприйнятті краси, духовних сил, Господньої благодаті» [2]. У монографії Р. Захарчук-Чугай доводить, що художні вироби з дерева у народному мистецтві поліщуків займають вагомий місце («поліщуки створили з дерева багатющий предметний світ», — доводить авторка, розглядаючи величезний масив виробів побутового призначення — скрині, колдуби, бочки-сипанки, барильця, жлукта, маслобійки, ночовки, вулики, народне житло з дерева з усім поліфонізмом його інтер'єрних, екстер'єрних елементів і далі — столи, скрині, сани, ярма, шафи і т. д.). Учасники експедицій немало пам'яток зберегли, проаналізували, хоча немало було втрачено під час і після аварії на ЧАЕС.

Немало місця в монографії відведено розгляду ковальства, аналізу знайдених творів народного ремесла, які відзначаються високим технологічним рівнем виконання і засвідчують зрослий щабель мистецького досвіду праці місцевих ковалів. Позитивної оцінки заслуговують роздуми дослідниці про малювання поліщуків (на дереві, папері, яйцях, керамічних виробах, у самих приміщеннях та на стінах хат), про знаменитий рід Приймаченків з Болотні, яку уславили своїми творами Марія Приймаченко та її син Федір, внуки Петро, Іван, про талановитого майстра народної творчості Василя Скопича з того самого села. Чимало добрих слів слід сказати про те, що в книзі окремо розглядається такий феномен духовно-мистецьких діянь народу, як орнамент, і в спеціальному розділі Локальні відмінності народного декоративного мистецтва Українського Полісся, де відзначено, що мистецька вага народного декоративного мистецтва Українського Полісся зумовлена багатством, розмаїттям регіональних мистецьких відмін, специфікою мистецьких осередків, «переважно тих районів, що постраждали від Чорнобильської катастрофи» (с. 305).

Книга Р. Захарчук-Чугай закликає берегти і примножувати народну мистецьку спадщину Українського Полісся, що зазнала непоправних втрат внаслідок аварії на Чорнобильській АЕС. Праця науковців, музейників, археологів, етнографів, усіх, кому не є байдужа доля національної культури, була здисциплінована в плани експедиційних маршрутів, внаслідок яких було врятовано величезний масив мистецьких об'єктів. Авторка висловлює переконання, що усі види народного мистецтва між собою пов'язані вузлом народного побуту, віри, життя, постійною тяглістю селян оточувати своє житло світом краси і уявлень про неї. Народне мистецтво невід'ємне від реалій історичного життя Полісся України. Поліщуки України, Польщі, Білорусі, при регіонально-етнічних відмінах, витворили продукт, близький за видовими і регіональними ознаками. Цей аспект внеску Українського Полісся в культуру сусідніх народів заслуговує окремого розгляду.

Ця ошатно видана монографія має ще одну важливу сторону — велику кількість вдало підібраних ілюстрацій. А фотографії до окремих розділів — поліський пейзаж з копицею сіна, тканини на тлі пейзажу із сільськогосподарським реманентом, хрест над рікою, рушники на намогильному припошеному снігом хресті, сільська красуня у вишиванці з гарбузом на траві, ріка із зеленими берегами й далекими банями церкви, горщик на тичці серед

снігу, дерев'яні хрести серед снігу на цвинтарі, обійстя, верхівки мальованих вікон, червоні китиці горобини перед вікнами покинутої хати взимку, поліські краєвиди з вершечками церков і неодмінно з рікою, в якій висвічує природа, — ці фотоетюди є справжніми мистецькими витворами, що видають талант небайдужих до фотомистецтва майстрів, таких як Микола Семиног разом зі своїми колегами!

Не будьмо байдужі до національної спадщини! — цей висновок монографії львівського вченого, доктора мистецтвознавства Раїси Захарчук-Чугай міг народитися в ході ентузіастичних багатолітніх польових автохтонних досліджень автора, що спонукав ґрунтовний аналіз усіх видів народного декоративного мистецтва поліщуків, художньо-виражальні засоби і особливості побудування в унікальному краї слов'янського материка.

1. *Захарчук-Чугай Р.* Народне декоративне мистецтво Українського Полісся. Чорнобильщина. — Львів, 2007. — С. 334.
2. *Станкевич М. Є.* Українське художнє дерево XVI–XX ст. — Львів, 2001. — С. 9.

ДОЛЯ ВИВЕЗЕНОГО МУЗЕЮ

На заслугу визначного українського дослідника з Пряшева Миколи Мушинки відносимо історію ініціативного пошуку та знахідки фондів Музею Визвольної боротьби України в Празі — цієї національної скарбниці незламності українського духу і ствердження державності. Про це йдеться у його монографії «Музей Визвольної боротьби України та доля його фондів», що побачила світ в Австралії.

Насамперед зазначимо таке: урядом УНР Відень офіційно намічався стати осередком згаданого музею-архіву. Крім того, слід пам'ятати, що музей у Празі (у його фондах було 40 тонн національних історико-документальних, культурно-мистецьких матеріалів), а перед тим Український музей у Відні мали своїм «хрещеним батьком» Український національний музей-архів у Празі, що отримав чимало матеріалів з державного військово-історичного архіву та музею. Цей празький національний музей-архів був підпорядкований Українському інституту громадознавства у Празі, перейменованому в 1925 р. у соціологічний інститут. Хранителем фондів цього музею-архіву був вихідець з Полтавщини поет Михайло Обідний, автор збірки «Нерозвілі рани» — той самий, що в 30-х рр. працював на Закарпатті, де і заснував музей етнографічного товариства в Мукачевому.

Отже, музей Визвольної боротьби України у Празі, створений видатними вченими Дмитром Антоновичем та Іваном Горбачевським у 1925 р., існував до 1948 р. Після цього з наказу московських офіційних властей і чеських прислужників музей зник і доля його до початку 90-х рр. була невідома. Історія і трагічна сторінка музею пов'язані з особою полтавчанина Симона Наріжного (1898–1973), його останнього директора, а також автора фундаментальної і на сьогодні рідкісної праці «Українська еміграція. Культурна праця української еміграції між двома світовими війнами» (том I — Прага,

Уперше: Вільне життя. — 1998. — 27 січня.

1942). Відомо, що С. Наріжний готував до друку другий том, та не встиг його завершити, залишивши працю в списках і матеріалах.

Книга Миколи Мушинки — хвилююча розповідь людини зацікавленої, небайдужої. І це зрозуміло: сам музей і його драматичне життя віддзеркалюють трагізм буття борців за свободу України, живу історію нашої держави впродовж першої половини ХХ ст. — її історичні намагання вирватися з цупких обіймів «старшого брата», здобути врешті-решт омріяну свободу. Матеріали, що зберігалися в цих фондах, — нетлінні скарби нашої пам'яті, і історія мужності поколінь, що ціною життя, власною кров'ю відстоювали історичну правду. Забігаючи наперед, зазначу: у 1948 р. емгебісти вивезли архів до Києва, Москви, частину фондів було передано до архівів Львівської, Волинської, Рівненської, Тернопільської, Харківської областей, м. Берегового, а також у Центральний державний архів кінофотодокументів. Для тернополян цікаво буде знати, що в цьому архіві є світлини тернопільського здвигу «Соколів» і «Січей» 1915 р. Значна частина матеріалів залишилася у Празі, а також у Росії, Словаччині.

Важливо підкреслити, що після розсекречення спецфондів на початку 90-х (а матеріали цього музею були закритими) у 1995 р. з'явилися перші публікації знаного київського архівіста Людмили Лозенко «Празький український архів: історія і сьогодення» та «До історії Празького українського архіву», що пролили світло на історію вивезення з Праги фондів Українського історичного кабінету та Музею Визвольної боротьби України. У своїх пошуках Микола Мушинка відштовхувався від згаданих статей Людмили Лозенко.

Книга пражського вченого, голови Асоціації українців Словаччини складається з двох частин: «Музей Визвольної боротьби України у Празі та його останній директор Симон Наріжний» і «Доля фондів Музею Визвольної боротьби України після його скасування». Велика частина книги присвячена «мукам і радощам» учня Дмитра Антоновича — Симона Наріжного, 100-річчя від дня народження якого відзначатимемо у цьому році. З історією музею пов'язана діяльність таких видатних постатей, як Д. Антонович, С. Сірополко, А. Яковлів, В. Петрів, Є. Вировий, О. Удовиченко, С. Смаль-Стоцький, Д. Дорошенко.

Колекцію унікального зібрання становили матеріали військових таборів для українських полонених, військові реліквії, мемуарна література,

тогочасна преса, мистецькі твори, Шевченкіана, архіви урядів України, Української капели, закордонних місій, документи визвольних змагань, студентських, громадських організацій — загалом увесь мартиролог української визвольної історії.

У книзі крок за кроком простежено історію унікального зібрання, що мало цілісний характер. На підставі вивченого автор робить висновок, що велика частина експонатів і майже весь архів музею, хоч і розпоршені (Україна, Росія, Чехія, Словаччина), але збережені.

Заплановано в цьому році провести конференцію «Українсько-чеські історико-культурні взаємини 20–30-х років». Під час конференції працюватимуть «круглі столи», присвячені життю і творчості Симона Наріжного, 70-річчю Українського високого педагогічного інституту імені М. Драгоманова у Празі (1924–1933 рр.). Слід, на наш погляд, спорудити в Україні монумент на честь першого президента Чехії Масарика — великого патріота і друга України. Чехія у 20–30-ті роки зібрала цвіт української нації — елітарну інтелектуальну частину еміграції, що заврунула культурно-мистецький рух в усій Європі та й поза її межами. Як свідчив Симон Наріжний, у Чехії зібралось найбільше української еміграційної інтелігенції. Прага в 20-х рр. була важливим осередком українського культурного життя й наукової діяльності, організаційних починів української еміграції, зокрема в науковій та видавничій справах, які мали деякий вплив на поступування пануючих тоді чинників у Харкові та Варшаві (справа з виданням місячника «Червоний шлях», акція заснування українського університету в Галичині).

Книга Миколи Мушинки про український музей — це важлива частина нашої стражденної історії. Вона випромінює потребу гуртування інтелектуальних сил для розбудови нашої держави та її культури. Матеріали Музею Визвольної боротьби України слід вивчати і узагальнювати.

ЗМІСТ

Віктор СИДОРЕНКО. Перетин знаку 7

Розділ перший УКРАЇНСЬКА КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Культурі легко дихати треба.

Інтерв'ю з Василем Баркою (вересень 1998 р.) 11

Величний знак метафори 25

З чого почати? 54

Україна: Втрачені культурні цінності й проблема їх повернення
(Нью-Йоркський симпозіум) 63

Через «Старину» Шашкевича — до повернення культурних цінностей . . . 74

Розділ другий ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МИСТЕЦТВА

Герметизм українського мистецтва.

Чи є межа історичною спадкоємністю? 81

Алгоритм творчого єднання 107

Мистецтву потрібна опіка держави 120

Мистецькі музеї України — contra spem spero 125

Традиція і авангард; Паралель чи альтернативи? 131

Володимир Винниченко як художник 138

Т. Г. Шевченко і Бр. Залеський. Демократичні засади графічного
мистецтва середини ХІХ ст. (До проблеми художніх взаємин) 155

Деякі нотатки про розвиток повоєнного модернізму у Польщі 176

Розділ третій ПОСТАТІ: МИНУЛЕ І СУЧАСНІСТЬ

Наполеон Орда і ведута 207

Сила і ніжність Христини О'Ніл 213

Маєстро: Творець і вчитель 220

Згасла зоря корифея образотворчості (Пам'яті академіка Академії мистецтв України Т. Н. Яблонської)	227
Зачароване Іванкове «Коло»	231
Ми — із севастопольської творчої команди	236
Пізнай самого себе	242
Вагомий аргумент Contemporary art — Віктор Сидоренко	245
Дорогою нової долі: Василю Свалявчику — п'ятдесят	249
Інспірації Ду Шілу	251
Енциклопедизм українського вченого	254
Григорій Крук і європейська пластична культура середини ХХ століття	259
Неотипи концепт-скульптури Лідаговського	267
Український візуальний зорепад	272
Світ поетичних образів Андрія Бородая	282
Синкретизм генеалогії кольору	288
Мазепинець полку мистецького Данило Нарбут	292
Мистецький гарт Морозової	301
Ти з нами, Олександрє	332

Розділ четвертий НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ

Гуцульська школа дерев'яного зодчества	337
Краса майстрів Криворівні	379

Розділ п'ятий РЕЦЕНЗІЇ

Об'єктивна історія українського національного строю	385
Перспективне дослідження музейників Алупки	390
Науковим шляхом verites de fait	393
Береги народне мистецтво українського Полісся. Книга про трагедію після Чорнобиля	402
Доля вивезеного музею	411

Академія мистецтв України
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Наукове видання

Олександр Касьянович ФЕДОРУК

ПЕРЕТИН ЗНАКУ

Вибрані мистецтвознавчі статті
У ТРЬОХ КНИГАХ

КНИГА ТРЕТЯ

**Українська культурологія. Історія та теорія мистецтва.
Постаті. Народна творчість. Рецензії**

ISBN 978-966-96714-9-3

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 10.11.2008. Підписано до друку 18.12.2008.
Формат 60 x 84 ¹/₁₆. Папір типогр. Спосіб друку офс. Гарнітура «МЫСЛЬ».
Ум. др. арк. 21,5. Обл.-вид. арк. 26,0. Наклад 300 прим. Зам. № 169

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

Виготовлено в ПП «Інтертехнологія», ТОВ
Київ, вул. Сім'ї Сосніних, 3. Тел.: (044) 273-6647, 273-6664, 502-4179
Свідоцтво ДК № 2573 від 27.07.2006