

ЛАМОНОВА ОКСАНА

кандидат філологічних наук, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України

LAMONOVA OKSANA

a Ph.D. in Art Criticism, a researcher at Fine Arts and Decorative and Applied Arts Department of the M. Rykyskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, National Academy of Sciences Ukraine

Бібліографічний опис:

Ламонова, О. (2020) Релігійні сюжети у графіці Юлії Майстренко-Вакуленко. *Народна творчість та етнологія*, 5/6 (387/388), 33–49.

Lamonova, O. (2020) Religious Topics in the Graphic Art of Yuliya Maystrenko-Vakulenko. *Folk Art and Ethnology*, 5/6 (387/388), 33–49.

РЕЛІГІЙНІ СЮЖЕТИ У ГРАФІЦІ ЮЛІЇ МАЙСТРЕНКО-ВАКУЛЕНКО

Анотація / Abstract

Дослідження творчості нового покоління українських митців, які повністю сформувалися після 1991 року, лише розпочинається. Це стосується, зокрема, Юлії Майстренко-Вакуленко – однієї з найвиразніших сучасних українських мисткинь-графіків, кандидатки мистецтвознавства, викладачки Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Найвідоміша частина її доробку – офорти, левкаси та колажі на релігійну тематику. У статті докладно проаналізовано аркуші «Єва», «Ліліт», «Вигнання з Раю» із циклу «Світильники райського саду» (усі – 2001), триптих «Таємна вечеря» (1999), цикл «Ісус – Бог людський» (2000), диптих «Манна небесна» і «Примхи народу Мойсея» (обидва – 2002), серії «Вежа до небес» (2002), «Храми України» (2003) та «Дерев'яні церкви України» (2014–2015). Твори вирізняються ємністю використаних образів, а також несподіваністю та навіть певною креативністю їх (образів) тлумачення і застосування. При цьому художниця активно використовує як традиційні символи, так і суто «авторські» їх зіставлення та поєднання. Ранні роботи мисткині сповнені символізму і характеризуються певною езотеричністю («Єва», «Ліліт»). Джерелом натхнення для більшості кращих і найвідоміших творів Ю. Майстренко-Вакуленко стали мистецтво Візантії, Київської Русі, а також романське мистецтво Західної Європи, що утворюють разом цілісну, виразну, а головне – цілком сучасну художню мову («Таємна вечеря», «Ісус – Бог людський», «Храми України»). У нових офортах мисткиня не менш творчо надихається українським мистецтвом XVI–XVII ст. («Дерев'яні церкви України»). Надзвичайно важливу роль відіграє для художниці й гранично уважне читання першоджерела, яке підказує їй як теми, так і образи («Манна небесна», «Примхи народу Мойсея»). Одночасно «релігійна» і «символічна» графіка Ю. Майстренко-Вакуленко дуже тісно пов'язані, їх теми й образи постійно «переплітаються», взаємно «підживляючи» та збагачуючи один одного.

Ключові слова: Юлія Майстренко-Вакуленко, українська графіка 1990–2010 років, колаж, офорт, левкас.

The study of the creation of a new generation of Ukrainian artists, which has fully been formed after 1991, is just beginning. This applies, in particular, to Yuliya Maystrenko-Vakulenko, one of the most expressive modern Ukrainian female graphic artists, a Ph.D. in Art Criticism, lecturer at the National Academy of Fine Arts and Architecture in Kyiv. The most famous part of her works is etchings, levkas and collages on religious themes. The article analyses in detail the sheets *Eve*, *Lilith* and *Exile from Paradise* from the series *The Lamps of the Garden of Eden* (all – in 2001), the triptych *The Last Supper* (1999), the series *Jesus, the God of Human* (2000), the diptych *The Manna from Heaven* and *Whims of the People of Moses* (both – in 2002), and the series *Tower up to the Heaven* (2002), *Temples of Ukraine* (2003) and *Wooden Churches of Ukraine* (2014–2015). Her works are distinguished by the capacity of the images used, as well as the unexpectedness and even a certain creativity of their (images') interpretation and application. At the same time, the female artist actively uses both traditional symbols and their purely *authorial* comparisons and combinations. Her early works are full of symbolism and are characterized by a certain esotericism (*Eve*; *Lilith*). The source of inspiration for most of the best and most famous works of Yu. Maystrenko-Vakulenko was the art of Byzantium, Kyivan Rus, as well as the Romanesque art of Western Europe, which altogether constitute a coherent, expressive, and most importantly – a very modern artistic language (see *The Last Supper*; *Jesus, the God of Human*; and *Temples of Ukraine*). In her new etchings, the female artist is no less creatively inspired by the Ukrainian art of the XVIth–XVIIth centuries (*Wooden Churches of Ukraine*). A highly important role for the artist is played by the extremely careful treatment of an original source, which prompts her both themes and images (*The Manna from Heaven* – *Whims of the People of Moses*). The simultaneously *religious* and *symbolic* graphic art of Yu. Maystrenko-Vakulenko are highly interconnected; their themes and images are constantly *intertwined*, mutually *feeding* and enriching each other.

Keywords: Yuliya Maystrenko-Vakulenko, Ukrainian graphic art of 1990–2010, collage, etching, levkas.

Постановка проблеми. Дослідження творчості нового покоління українських митців, які повністю сформувалися після 1991 року, лише розпочинається. Література про молодих художників зазвичай обмежена текстами в каталогах до виставок чи проєктів та (у кращому випадку) публікаціями в періодичній пресі. Статей про них у наукових виданнях українознавства небагато, а їх з'яву можна вважати виключенням. Це стосується, зокрема, Юлії Майстренко-Вакуленко – однієї з найвиразніших і найцікавіших сучасних українських мисткинь-графіків, яка у 26 років стала викладачкою Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (далі – НАОМА).

Зв'язок з науковими чи практичними завданнями. Дослідження є частиною індивідуальної планової теми авторки «Українська графіка другої половини 80-х років ХХ ст. – 10-х років ХХІ ст.: між самоідентифікацією та глобалізацією» і загальної планової теми відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України «Українська культура в контексті національного гуманітарного дискурсу та європейських студій».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Ю. Майстренко-Вакуленко привернула увагу мистецтвознавців наприкінці 1990-х років. Про неї писали такі шановані дослідники, як О. Авраменко [19], О. Федорук [20], О. Титаренко [1]. Роботи художниці неодноразово згадано в новому виданні «Історії українського мистецтва» [3, с. 555, 799, 800]. Однак більшість матеріалів про мисткиню – це статті в каталогах до виставок [1; 19; 20] або в періодичній пресі [2; 4–17]. Запропонована стаття є фактично першою науковою публікацією про творчість цікавої сучасної вітчизняної художниці-графіка.

Мета статті. Проаналізувати офорти, колажі та левкаси Ю. Майстренко-Вакуленко на релігійну тематику, виконані в 1990–2010 роках.

Виклад основного матеріалу. Ю. Майстренко-Вакуленко ¹ належить до досить рідкісного типу сучасних українських митців, які повністю (чи майже повністю) присвятили свою творчість релігійній тематиці. Причому йдеться не про езотеричні символи і не про алюзії на ті чи інші складові східних філософій, хоча в доробку художниці трапляються й вони ². І все ж таки лєвова частка її графіки – сюжети власне

християнські: біблійні образи, трактовані як прихована обіцянка (як-от диптих «Манна небесна» і «Примхи народу Мойсея» чи цикл про «Вежу до небес» (усі – 2002); образи євангельські, суть яких – здійснення обіцяного (передовсім цикл «Ісус – Бог людський» (2000); аркуші, присвячені вітчизняним святиням («Храми України» (2003), «Дерев'яні церкви України» (2014–2015)). Усе інше, поряд із цими творами, сприймається на сучасному етапі не як творчі шукання чи авторські експерименти, а радше як виняток (або ж випадкові винятки).

Заради справедливості варто зауважити, що на початку творчого шляху художниці «відсоткова», якщо можна так висловитися, ситуація в її графіці була дещо іншою, і в очі впадав радше загальний «настрій» аркушів авторки, аніж їх ортодоксальність. Натомість цикл «Світильники райського саду» (2001) складається з колажів «Фонтан життя», «Світильник “Орхідеї”» (I), «Світильник “Орхідеї”» (II), «Ліліт», «Єва», а також «Вигнання з Раю»³, тобто біблійна й «езотерична» тематики тут не лише співіснують, але й «переплітаються», цікаво доповнюючи одна одну. Зосередимось, однак, на трьох, з вищеперерахованих, останніх творах.

Головна ідея диптиха «Ліліт» і «Єва» – зіставлення і протиставлення двох героїнь. «<...> художниця обирає для втілення два жіночі образи – Єву та Ліліт. Проте не торкається ані міфології їхнього існування, ані доброго чи злого, що уособлює кожна. Вона демонструє два сутнісно протилежні характери жіночої поведінки та світосприйняття через жест героїнь. Ліліт усамітнилася й відвернулася, а Єва звернена до глядача. Тобто, за думкою авторки, Ліліт уособлює внутрішню й замкнену частину життя, а тому представлена таємничою, нерозгаданою та надзвичайно привабливою», – зазначила О. Авраменко, коментуючи «Ліліт» [19, с. 18]. І продовжила: «Єва ж постає відкритою, незахищеною та вразливою. Через символіку яблука, яке у Ліліт ціле, ні з ким не поділене, а у Єви розчакнуте навпіл, ми

дізнаємося про світ кожної, торкаючись їхніх таємниць. Бо ж найбільше людину, а тим паче чоловіка, приваблює саме незвідане – секрет незбагненності кожної жінки від Єви та Ліліт. Матеріальність світу цих чарівних жінок підкреслена тенетами квітів і гарних речей, якими вони себе оточили й серед яких себе заточили, ставши тим самим бранками власних бажань і пристрастей» [19, с. 19].

Утім, прекрасні героїні диптиха мають набагато більше спільного, аніж протилежного. Обидві вони – загадкові й елегантні мешканки якогось глухого кута того ж самого «езотеричного палацу», де сяють світильники «Орхідеї» і дзюркотить «Фонтан життя». Ба більше, якщо придивитися уважно, диптих – це насправді одна композиція, розділена волею авторки навпіл, а героїні сидять за одним і тим самим круглим столиком, зайняті чи «жіночою розмовою», чи символічною трапезою (адже яблука – це, усе ж таки, не лише багатозначний образ, але й їжа!). Ретельне розглядання виявляє в Ліліт і Єви чимало відмінностей. Проте вони можуть виявитися й помилковими! Обидві героїні – у фантастичних сукнях; одяг Ліліт – тонкий і напівпрозорий, декорований ледве помітними спіралями⁴, одяг Єви – щільніший, з багатим і різноманітним (гаптованим?) візерунком. Обоє красунь прикрашають квіти (ті ж самі біло-рожеві орхідеї, оспівані й в інших колажах циклу) і дуже оригінальні коштовності, підозріло схожі на кайдани; обидві ховають обличчя: Ліліт – під завісою з переплетених у сітку стрічок, Єва – під складною ювелірною конструкцією, яка дещо нагадує бургу – мусульманську жіночу «золоту маску». Якщо Ліліт байдуже відвернулася від глядача, то Єва ще й заплющила очі (у будь-якому разі те око, яке можна побачити з-під пишної зачіски й ажурної «бурги»). Окрім того, нібито й повернута анфас, Єва одночасно склала на грудях руки загальновідомим жестом «підсвідомого самозахисту». Таким чином, героїні свідомо уподібнені одна одній, навіть «мімікують» одна під одну, і єдиним сим-

волом, за яким можна розпізнати їхню старанно приховану внутрішню сутність, виявляються саме яблука: ціле й розрізане навпіл.

Простір навколо героїнь заслуговує на окрему розмову. Він надзвичайно насичений різноманітними елементами, однак, якщо придивитися, майже не деталізований. «Прочитати» можна лише меблі на передньому плані – круглий столик, стілець Ліліт і щось подібне до кушетки, на якій розташувалася Єва. Що відбувається далі – невідомо. Що там? «Зимовий сад» з дивних рослин, схожих одночасно на величезні колоски і деревоподібні кактуси (у будь-якому разі крихітні рожеві квіточки навколо Ліліт мають абсолютно кактусовий вигляд!)? Чи настінний розпис або гобелен із зображенням цього саду? Так чи інакше, за химерними стовбурами вгадуються безсумнівні, хоча й дуже красивого візерунка, ґрати... За трактуванням О. Авраменко, нагадаємо, героїні диптиха – «бранки власних бажань і пристрастей». Однак колажі Ю. Майстренко-Вакуленко допускають й інші прочитання. Щоправда, версія про полон усе ж таки не спрацьовує (не Адам же, урешті-решт, полонив своїх прекрасних дружин – «вогняну» і «земну!»). Водночас має право на існування теорія про очікування. Героїні чекають – можливо, не буквально на порятунок, але на когось, заради кого можна буде, нарешті, залишити цей вишуканий, проте дещо задушливий, простір, підозріло схожий на комфортну в'язницю!

Так чи інакше, цикл ранніх колажів Ю. Майстренко-Вакуленко завершений композицією «Вигнання з Раю». Джерелом натхнення для художниці став переказ про те, що після гріхопадіння кілька тварин відчували жаль до Адама й Єви і погодилися добровільно залишити Рай разом з ними, аби допомагати першим людям та їхнім нащадкам⁵. Окрім двох коней, вівці, собаки та голуба, вигнанців супроводжує ще й дещо загадковий вовк. Звичайно, це може бути лише собака іншої, більшої, породи. Однак можна припустити й таке трактування: разом з

першими людьми і тваринами-помічниками (добровільними!) у світ (за межами Раю) одразу потрапило й Зло...

Мистецтвознавиця О. Авраменко, коментуючи цей колаж, особливо акцентує на темі свободи: адже Адам і Єва «<...> отримують свободу – вибору, дій, творення. Доречно згадується провідна сентенція, до якої звертається авторка цього циклу, про те, що оволодіння завжди обертається втратою. Адам та Єва, отримавши свободу, втратили комфорт і затишок, і впевненість у завтрашньому дні. Всі ці роздуми підтримують змальовані в композиції численні замки й ключі та обривки тенет, які з'єднуються у примхливий, проте цілісний орнамент» [19, с. 21]. Однак простір, у якому опиняються Адам, Єва та супроводжуючі їх тварини, аж ніяк не порожнеча і не «пуста» (за визначенням О. Авраменко). Набагато більше цей «дивний новий світ» нагадує якийсь зламанний чи радше ще необлаштований грандіозний механізм, який вигнанцям з Раю потрібно буде зрозуміти і налагодити. Адже за воротами Едему, якщо можна так висловитися, – композиційно продуманий хаос із найрізноманітніших фрагментів: тут і замки та ключі, про які згадано вище, і архітектурні елементи (навіть із залишками декору, причому християнської тематики!), і рослинні орнаменти. Відтак цілком зрозумілим стає вираз на обличчях першопредків – це, звичайно, сум, але не відчай. І ще – певна розгубленість, яка, однак, має минути, адже зворотнього шляху не буде. Несподіваними є й емоції трьох ангелів, які відчиняють перед Адамом, Євою та їхніми супутниками золоті ґрати брами Раю. Це (незважаючи на назву колажу) аж ніяк не «вигнання» – радше співчуття, застереження і благословення! Здається, люди і тварини повинні взятися за необхідну, хоча й надзвичайно важку, працю – працю, яку навіть ангели не ризикують розпочати... І не випадково жоден із цих «проводжаючих» не має в руці вогненного меча.

«Вигнання з Раю» можна трактувати логічним (певною мірою і «сюжетно-логіч-

ним») переходом безпосередньо до релігійних творів Ю. Майстренко-Вакуленко. Однак, щоправда, 2001 року молода художниця вже була автором серії «Таємна вечере» (1999) – надзвичайно цікавої, глибокої та несподіваної.

«Таємна вечеря» складається з трьох аркушів (її, за бажанням, можна розглядати як триптих-«складень»). Вони мають однакову композицію і відрізняються лише центральним образом: «Агнець», «Голуб» і «Риба». Їхня ємна релігійна символіка не потребує додаткових коментарів.

«І композиція, замкнена в медальйоні, й пластичне та образне вирішення усього твору нагадують монументальні храмові розписи», прокоментувала О. Авраменко аркуш «Агнець». І продовжила: «У цій роботі тема жертви звучить надзвичайно проникливо й драматично, особливо коли усвідомлюєш, що агнець, який зіщулився на жертвовному блюді в оточенні суворох ликів апостолів, має замість овечих ніг людські стопи й долоні» [19, с. 16].

Окрім символічної насиченості, «Таємна вечеря» звертає на себе увагу дуже вдалим «композиційно-технічним» вирішенням, адже мисткиня поєднала дві графічні техніки: гравюру на картоні й офорт (кольоровий). У першій з них виконано «обрамлення» – зображення Христа і дванадцяти апостолів під час останньої трапези. Це – надзвичайно важливий, емоційно насичений, проте, усе ж таки, «земний» епізод, «побутові» складові якого поступово «зтираються» навіть з пам'яті безпосередніх учасників. Центральна частина – стіл-«блюдо», виконаний у техніці офорта, – має вигляд чогось нематеріального чи, краще сказати, позаматеріального й надматеріального: таке, що сприймається ще земними очима, але насправді є вже суто духовним. Серед наступних творів художниці на релігійну тематику буде багато складніших за задумом і більш символічно насиченіших, але поєднання простоти образного рішення та ємності змісту в серії «Таємна вечеря» вважаємо зразковим.

Свої найважливіші – програмні – твори Ю. Майстренко-Вакуленко виконала в техніці кольорового офорта.

Звернення сучасної і ще дуже молодій мисткині до релігійної тематики є дещо несподіваним. За характеристикою доктора мистецтвознавства О. Федорука, відданого шанувальника творчості художниці, «<...> Юлія Майстренко-Вакуленко налаштовує струну своєї креативності на так звані “вічні мистецькі теми”, що за усіх епох, стилів, шкіл вирізняло майстрів неординарних, мислячих, – це з орбіти звищених духом» [20, с. 13]. Однак наведемо й дещо іншу думку: «Популярність (інакше, на жаль, не скажеш) релігійної тематики в сучасному мистецтві – явище складне і надто неоднозначне і стосовно причин, і стосовно результатів. Серед цих численних звернень (як в буквальному, так і в переносному значенні) графіка молодій художниці Юлії Майстренко стоїть окремо. Її серії і окремі аркуші сприймаються майже як своєрідні праці з богослов'я, які демонструють дивовижну ерудицію та безперервну напружену роботу думки. При цьому художниця свідомо і майже демонстративно уникає будь-якої полемічності (не кажучи вже про політизованість) своїх релігійних офортів» [11] ⁶.

Так чи інакше, «Стосунки богів і людей – хто кого вигадав і створив, – люди богів чи боги людей, – ось усвідомлені роздуми Юлії Майстренко, проявлені в її творчості кількох останніх років. Виразно та неординарно вона демонструє свої пошуки відповіді на питання, хто такий Ісус Христос власне для неї, – українки, слов'янки, людини християнського світу й водночас світу сучасного» [19, с. 5].

Хоча кінцевий результат можна вважати вдалим і досить органічним, генезис стилю релігійних творів художниці є досить складним і навіть дещо заплутаним. Наведемо дві спроби його визначення. «Юлія Майстренко <...> надихається візантійським мистецтвом, італійським проторенесансом і мистецтвом Київської Русі. Молода худож-

ниця-графік сміливо, оригінально й майстерно справляється з дуже складною релігійною тематикою <...>» [8] ⁷; «Визначити джерела графічної манери Юлії Майстренко здається простою справою тільки на перший погляд. Алюзії, пов'язані з візантійським та романським мистецтвом, а також мистецтвом Київської Русі, безперечні, однак уже не підлягають вичлененню і навіть, за великим рахунком, – відділенню один від одного, склавши єдиний, цілком органічний художній “сплав”. Цій графічній манері, що безперервно удосконалюється, але загалом залишається незмінною, художниця береже вірність протягом ось уже п'яти років – мабуть, цілком задовольняючись її образними та смисловими можливостями» [11].

Запропонована ж стаття містить визначення стилістичних особливостей графіки Ю. Майстренко-Вакуленко – у будь-якому разі, її творів, присвячених релігійній тематиці. «З цього моменту [ідеться про дипломну роботу – цикл “Ісус – Бог людський”, що складається з п'яти аркушів ⁸. – О. Л.] творчість молодій художниці зробилася пізнаваною – і унікальною. Перша і найважливіша її умова – відсутність пустого простору, що здається Юлії Майстренко, яка вирішила (наважилась) говорити про такі найважливіші речі, просто недозволеною розкішшю. Навіть полегшені частини своїх офортів вона заповнює (заплітає) найскладнішим і символічно значущим орнаментом. Інша умова – існування композиції не тільки в просторі, але і, якщо можна так висловитися, у часі. Релігійні роботи художниці, як це не парадоксально звучить, призначені не для пасивного медитування, а для активного розглядання, більш того – для розшифровки і тільки після цього – для роздуму. Такий же активний і складний колорит <...>, який здається часом навіть різкуватим і одночасно, незважаючи на велику кількість кольорів, що традиційно вважаються теплими, – незмінно холодним. <...> Однак передусім в основі графіки Юлії Майстренко – гранично уважне читання першоджерела» [11].

О. Авраменко зауважила ще на одній особливості графіки мисткині: «Вже ці перші кроки проявили Юлію Майстренко як художника, якому властивий комплексний, ансамблевий характер мислення. Вона задумує одразу повний цикл творів, що здебільшого має власну, переконливу для глядача, логіку розвитку від аркуша до аркуша. При цьому вилучення будь-якої роботи з серії не руйнує її окремішньої завершеності, як змістовної, так і композиційної. Тобто, вона може і вміє існувати самотійно, без додаткових коментарів або антуражу» [19, с. 5].

Широке коло глядачів (передусім киян) могло побачити цикл «Ісус – Бог людський» на виставці в галереї «Персона» (2001). Це був досить незвичний проєкт із двох самотійних експозицій. І, хоча твори учасниць виставки – Ю. Майстренко-Вакуленко («Євангельські мотиви») і К. Гутнікової («Королівські ігри») – неоднаразово експонували поряд, неподібність двох складових проєкту була вражаючою та провокаційною. Не випадково одна з публікацій про виставку мала назву «Чи можна з'єднати богослів'я і театр» [7].

«Уже дуже рання серія “Таємна вечеря”, створена 23-річною студенткою, вражає своєю ємністю і серйозністю, майже суворістю. <...> Але насамперед це стосується диплома Юлії Майстренко <...>. <...> архітектоніка, якщо можна так висловитися, цих офортів будується на якомусь одному, виразному і глибоко символічному образі, якому підкорена, більше того – в який ніби “вписана” вся композиція в цілому. Іноді цей символ цілком ясний – це врата (“Врата Раю. Христос – Месія”) або чаша (“Чаша Граалю. Христос – Добрий Пастир”). Іноді ж виявляється більш складним – як стікаюче сльозами око в офорті “Всевидяче Око. Христос – Пантократор” – або зовсім незвичайним, як в офорті “Зішестя Святого духа на апостолів. Христос – Учитель”, композиція якого загалом нагадує пісочний годинник» [11]. Дещо складнішим є п'ятий офорт – «Зішестя до Пекла. Христос – син людський», побудо-

ваний на групі символів-образів, до того ж, поєднаних у багаторівневу рухливу систему (у буквальному значенні цього слова – механізм!). У центрі композиції – фантастичний крилатий Агнець, який, однак, свідомо й смиренно стримує свою міць: його могутні крила опущені, він тягне їх по землі. Агнець дозволив накласти на себе ярмо і покійно несе тягар – складну архітектурну конструкцію: з арками, колонами та банями (і навіть одним заднім колесом!), а головне – з «пасажирами». Ці «пасажирки» – Адам і Єва (саме їм належать найпочесніші, центральні місця), біблійні патріархи і пророки – усі, кого Христос Своєю жертвою вивів (у даному випадку – буквально «вивіз», навіть «витяг») з пекла. Канонічний іконописний сюжет отримав досить несподіване, креативне трактування!

«У <...> загальну структуру різноманітно, дуже винахідливо, а часом і просто віртуозно вписано безліч маленьких фрагментів та епізодів – свого роду “клейм”, що стосуються проблеми, розроблюваної в офорті. Але “значущість” і навіть важливість кожної з цих деталей не заважає їм утворювати в цілому найбагатше мереживо узорів <...>. Саме в цих п’яти офортах визначилася графічна авторська манера Юлії Майстренко» [11].

Цикл «Ісус – Бог людський» став безсумнівною удачею молодій художниці. Проте власне тема й мова її художнього втілення виявилися остаточно невичерпаними, адже той самий «енергетичний заряд» відчувається й у кольорових офортах, виконаних через двараки («Манна небесна» і «Примхи народу Мойсея»).

«<...> передусім в основі графіки Юлії Майстренко – гранично уважне читання першоджерела. Це особливо помітно в її останній (на даний момент) роботі – диптиху про чудеса в Синайській пустелі: манну небесну та перепелів. При цьому манна трактується як благодотворна їжа, зібрана поки в старозавітні чаші, але яка вже символічно таїть у собі велике майбутнє. На епізод з манною пошлеться Ісус, називаючи себе “істин-

ним хлібом”. “Сокровенна манна” з’явиться і в Апокаліпсисі. Перепели ж залишать про себе іншу пам’ять. У птахів, що з’явилися за “примхою” незадоволених манною “синів Ізраїлевих”, у трактуванні Юлії Майстренко не пташині голови. Це дивні, жахливі, зловісні істоти. Вони викличуть мор, і місце їхньої появи буде названо Кіброт-Гаттаава (Домовини примхи) – “бо там поховали примхливий народ”» [11].

Стилістично цикл «Ісус – Бог людський» і диптих 2002 року є досить близькими. Можна навіть сказати, що нові аркуші доводять обрану художницею манеру до абсолютної досконалості. Композиція обох офортів – це довершена та ідеально врівноважена конструкція, хоча рівновагу досягнуто шляхом досить ризикованого «балансування» різних її складових. Простір, знову-таки, заповнено численними деталями – тут і Мойсей, і примхливі «сини Ізраїлеви», і падаючі з неба перепели, й інші птахи, з дівочими обличчями, і хмари, й ангели з перевернутими чашами, повними манни, і традиційні для художниці архітектурні фантазії, і якісь химерні драконоподібні істоти з довгими шиями та хвостами... Однак тепер усе це розміщено так вдало, що простір аркуша, здається, заповнений не лише дрібними «графічними елементами», але й повітрям... Тобто, ці офорти вже не сприймаємо як навечно і наглухо замкнені... Усесвіт. Діалог між Небом і людиною не лише «запрограмовано як даність» у назві роботи, він розгортається в певний динамічний сюжет.

Так чи інакше, у наступних роботах Ю. Майстренко-Вакуленко, не відмовляючись від релігійної тематики, запропонувала дещо інший варіант її трактування. По-перше, вона змінила техніку виконання, яка отримала визначення «левкас, пробковий матеріал, авторська техніка».

Початком експериментальних спроб у цьому напрямі стали для мисткині дві композиції – «Райська пташка» і «Вбити дракона» (обидві – 2003). У тому ж році худож-

ниця виконала в аналогічній авторській техніці серію «Храми України». І якщо перші левкаси глядачі сприймали як «елегантні мініатюри», «псевдо-буквиці», то «Храми України» – урочисті й монументальні.

Серія дістала Грант Президента України молодим діячам у галузі образотворчого мистецтва. Ю. Майстренко-Вакуленко і К. Гутнікова працювали над серією разом. Однак художні манери двох молодих мисткинь-товаришок, роботи яких часто експонували разом, виявилися занадто різними. «<...> “Храми...” – це, скоріше, дві “підсерії” (по чотири аркуші кожна) – такі різні та індивідуально-пізнавальні роботи, створені Катериною Гутніковою [Гутніковою. – О. Л.] та Юлією Майстренко-Вакуленко, а головне – настільки логічніше та природніше вписуються вони до творчості кожної з художниць окремо. <...> Юлія Майстренко-Вакуленко, яка створює графіку майже виключно на релігійні теми, опинилася, як це здається, у більш виграшному становищі» [13].

Глядачі мали можливість побачити «Храми України» у 2003 році на виставці «Світ – простір, дарований уяві» в галереї Фонду сприяння розвитку мистецтва (Київ), причому серія стала «смысловим центром» [13] експозиції. Чотири роботи художниці були присвячені Софійському, Михайлівському Золотоверхому, Успенському соборам у Києві й Борисо-Глібському собору в Чернігові. «Проте, її роботи – не лише і навіть не так зображення найвідоміших “Храмів України” <...>, а традиційні для Юлії Майстренко-Вакуленко багатоскладові й багатопланові алегорії, які будуються на складному поєднанні та взаємодії символів і значень» [13].

Дуже високу оцінку «Храмам України» дав О. Федорук: «У левкасах “Храми України” – а кожна з чотирьох поданих композицій <...> є викінчено довершена – [Юлія Майстренко-Вакуленко] виявила своє глибоке професійне обдарування, узаконила метафоричність власного мистецького мислення, на високому образному реєстрі розставила

необхідні християнсько-традиційні наголоси, розкрила на повну можуть хист інтелегентної ерудованої художниці, безмежно залюбленої в свій предмет, непідробно щирої, послідовної у шуканні великих споконвічних людських моральних вартостей» [20, с. 3]. І, не менш емоційно, продовжив: «Усі композиції серії “Храми України” <...> закомпоновані у форму хреста. Але щоразу хрест інший, підставово метафоризуюче ствердний стосовно історичної легенди або істини. Вертикаленосність формотворююча і формоприваблива. Ось святий Михайло на синьому дракончику – ілюзорна умовність прадавніх ілюмінації. Але принада стилізації невіддільно заворожуюча – в усьому цілому (Михайло з ангелами, собор, що вписаний в крила ангелів) і в позірних окремотях (офортні пробкові маси на тлі левкасу та акварелі або умовність перспективи, безтілесна одухотвореність воїнів Михайла – Церкви святої)» [20, с. 4].

Можливо, одне з головних досягнень Ю. Майстренко-Вакуленко полягає саме в тому, що всі «Храми України» не стільки створюють враження цілісних та самодостатніх композицій, скільки становлять логічний, гармонійний загальний ряд. Насправді ж, якщо придивитися уважніше, художниця майстерно групує досить різноманітний, строкатий матеріал і одночасно відкидає інші елементи, використання та навіть пряме цитування яких, на наш погляд, у даному разі цілком доречне. Ідеться, наприклад, про мозаїки та фрески Софійського собору, мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору або срібні Царські врата Борисоглібського собору в Чернігові. Так, образ Богоматері в «Софійському соборі» – не хрестоматійна мозаїчна Оранта, як можна було б очікувати. Набагато більше вона нагадує «Ярославську Оранту» («Велику Панагію») – ікону, яку датують приблизно XII–XIII ст. і приписують легендарному ченцю-іконописцю Аліпію. Чи маємо на увазі ікону «Софія Премудрість Божа» («Премудрість созда Собі Будинок»), де також зображено Богоматір? ⁹ Одночасно

використано такий рідкісний у православній традиції іконографічний елемент, як місяць під ногами Богоматері¹⁰. Отже, це Жінка, зодягнена в сонце?

Не менш складною є й іконографічна побудова «Михайлівського Золотоверхого собору». Звичайно, у центрі композиції – битва архангела Михаїла із Сатаною, але це – не двобій. Михаїла супроводжують численні («незчисленні») ангели й архангели, котрі, якщо й не беруть безпосередньої участі в битві, то уважно спостерігають за нею, а головне – утворюють разом щільну та міцну «стіну», що назавжди затуляє Ангелу, який упав, шлях на Небо. Це «непорушна стіна» не лише в переносному, але й у буквальному значенні слова, адже одяг, крила та архітектурні елементи собору переплітаються, мерехтливо «перетікають» один в одного. Досить несподівано змальовано й образ Сатани – він має вигляд синього дракона, сім коронованих голів (символи семи смертних гріхів?) якого безладно й хаотично розміщені на витягнутому незграбному тілі з ледве помітними короткими та слабкими лапами.

Найскладнішою в серії є композиція «Успенського собору Києво-Печерської лаври». Йдеться не про «архітектонічну», так би мовити, композицію левкасу, а про поєднання в ній кількох абсолютно різних часо-просторів. При цьому безпосередньо сюжет Успіння художниця не відтворила. Акцентовано на явленні Богоматері (на троні, в оточенні ангелів) та на її наказі побудувати храм. В іншому часо-просторі перебувають свідки видіння: їх зображено в нижній частині аркуша, значно меншими за розміром, у човні під парусом. Нарешті, увінчує композицію (як і всі «Храми України»), уписану в хрест, зображення майбутнього, на момент видіння ще не побудованого, собору. Усі – три – епізоди пов'язані символічно трактованою рікою, проте не у вигляді потоку, а радше велетенської краплини, оточеної традиційними іконописними скелями – «гірками».

«Борисо-Глібський собор у Чернігові» дещо вирізняється із загального ряду «Храмів

України». Ця особливість пов'язана не з композиційно-образними, а із суто сюжетними особливостями твору, добре знайомими глядачеві. Йдеться про те, що святі Борис і Гліб для мешканців Київської Русі, передовсім для князівської родини, не лише дещо абстрактні візантійські мученики, а учасники (і жертви) відносно недавніх історичних подій, до того ж достатньо близькі родичі¹¹. Усе це надає оповіді про двох синів князя Володимира Великого ще й певної публіцистичності. Що ж до «Храмів України», то тут Борис і Гліб одночасно подані і як сакральні образи (подібно до Богоматері і Небесного воїнства), і як цілком реальні історичні персонажі (подібно до перебуваючих у човні свідків дива «Успенського собору»). Утім, сакральний аспект усе ж таки переважає, адже мечі, які простромлюють тіла князів-страстотерпців, трактовано цілком символічно.

Зазначимо також, що в усіх – чотирьох – аркушах серії Ю. Майстренко-Вакуленко використала не сучасний вигляд легендарних споруд, а їх первісний вигляд часів Київської Русі, знайомий нинішньому глядачеві за макетами й архітектурними реконструкціями.

Більше ніж через десять років серія «Храми України» дістала природне продовження в серії кольорових офортів «Дерев'яні церкви України» (2014–2015 рр.) [17]. Вона складається із семи аркушів¹². Окрім того, частиною серії є триптих «Каплиця Покрова Пресвятої Богородиці»¹³. Подібний «несиметричний» задум можна пояснити ще тим, що окремі аркуші присвячено старовинним спорудам, а триптих – сучасній дерев'яній каплиці в с. Вороньків на Київщині. (Вороньків – старовинне (відоме з XII ст.) село Бориспільського району Київської області.) Цікаво, що саме ця споруда стала «відправною точкою» для всієї серії.

У новій серії Ю. Майстренко-Вакуленко відмовилася від техніки левкасу і, знову таки, повернулася до офорта. Проте мова «Дерев'яних церков України» помітно й виразно відрізняється від мови «Храмів

України», адже в левкасах художницю надихала вишукана й рафінована, «князівська», культура Київської Русі. В офортах відчувається вплив нових, значно «демократичніших» джерел натхнення – іконопису, стінопису, дереворита, народної картини. У «Дерев'яних церквах України» наявна й ще одна «надихаюча складова» – уже не образна, а суто «фактурна». Це – гонт. Старовинний, практичний і надзвичайно колоритний покрівельний матеріал усіх відтворених художницею споруд став своєрідним «декоративним камертоном» серії.

Якщо серія «Храми України» складається з двох аркушів горизонтального і двох аркушів вертикального формату, то всі аркуші серії «Дерев'яні церкви України» мають форму квадрата; триптих «Каплиця Покрова Пресвятої Богородиці» містить три аналогічні квадрати. У такий, сповнений рівноваги та спокою, але одночасно невигащаний, малодинамічний і певною мірою навіть «нудний», формат Ю. Майстренко-Вакуленко закомпонувала споруди дуже різної форми: деякі з дерев'яних церков, обраних художницею, мають високі й тонкі башти-дзвіниці («Церква Різдва Пресвятої Богородиці у с. Стеблівка», «Церква Святого Миколая Чудотворця у с. Колодне», «Церква Святого Миколая в с. Сокирниця»); що ж до нової «Каплиці Покрова Пресвятої Богородиці» в с. Вороньків, то вона має вигляд високої башти, яка, до того ж, ще й «закручується» навколо власної вісі. Одночасно інші храми («Церква Святого Миколая Чудотворця у с. Чесники», «Церква Святого Юра в Дрогобичі», «Церква Святого Духа в Потеличі»), навпаки, мають досить компактний, іноді навіть приземкуватий («Церква Різдва Пресвятої Богородиці в с. Росохи») архітектурний об'єм¹⁴.

Утім, художниця зауважила на кількох «внутрішніх підсеріях», які існують усередині «Дерев'яних церков України». Так, аркуші «Церква Різдва Пресвятої Богородиці у с. Стеблівка», «Церква Святого Миколая Чудотворця у с. Колодне», «Церква Святого

Миколая в с. Сокирниця» утворюють триптих, присвячений закарпатській «мармороській готиці». Стилістично подібні аркуші «Церква Святого Юра в Дрогобичі» і «Церква Святого Духа в Потеличі» утворюють диптих. Ще один диптих сформували аркуші «Церква Святого Миколая Чудотворця у с. Чесники» і «Церква Різдва Пресвятої Богородиці в с. Росохи», адже ці твори присвячені не повністю дерев'яним храмам, що становлять цікаве поєднання мурованої і дерев'яної архітектури («оборонні» церкви).

Інша складність серії пов'язана з однаковістю її «внутрішніх» сюжетів, адже з восьми (якщо не рахувати бокові частини триптиха) аркушів три присвячено святому Миколаю Чудотворцю, а два – Різду Пресвятої Богородиці, причім для кожного з творів художниця запропонувала оригінальне, цікаве композиційне рішення.

Так, сюжет Різдва Богородиці спостерігаємо на двох аркушах – «Церква Різдва Пресвятої Богородиці у с. Стеблівка» і «Церква Різдва Пресвятої Богородиці в с. Росохи». Однак у першому разі сцену розбито на два невеликі самодостатні «клейма», причому свята Ганна і служниця, яка збирається купати новонароджену Богородицю, подані занадто «роз'єднаними» (буквально – відвернутими в різні сторони), вони спілкуються радше з двома кадуячими ангелами, аніж одна з одною. Аналогічний епізод у «Церкві Різдва Пресвятої Богородиці в с. Росохи» трактовано значно тепліше й інтимніше: свята Ганна – на ложі, маленька Богородиця (яка, однак, зображена не як немовля, а як доросла дівчинка¹⁵), три гості з дарунками, служниці, котрі наповнюють водою посудину для купання, – усі об'єднані загальним ритмом і загальним рухом у єдину групу, сповнену турботи й любові, одночасно – і заримовані з абрисом старовинного храму.

Аналогічного вирішення потребували й аркуші, присвячені трьом храмам святого Миколая Чудотворця. У «Церкві Святого

Миколая Чудотворця у с. Колодне» високу башту споруди у стилі «мармороської готики» закомпоновано у хрест разом з однаковими за розміром (і значущістю) зображеннями святого Миколая і Богородиці. Композицію доповнюють невеликі постаті восьми ангелів. У «Церкві Святого Миколая в с. Сокирниця» зображено лише ангелів (більше десяти), з яких двоє тримають рушник у вигляді покрову, що перегукується з триптихом, присвяченим каплиці Покрова Пресвятої Богородиці в с. Вороньків, утворюючи додаткову, так би мовити, «образну аллітерацію».

Аркуш «Церква Святого Миколая Чудотворця у с. Чесники» містить не лише постать власне святого, але й спогад про легенду, пов'язану з храмом: за переказом, саме тут, восени 1648 року, на Божій службі були козаки гетьмана Богдана Хмельницького. Про цю подію й нагадують постаті шести козаків, зображених під час молитви. Окрім того, у композицію включено старовинні козацькі хрести, що справді стоять поряд із церквою, причому два найбільші хрести «фланкують» композицію, ще два – заповнюють бокові арки церковного порталу, а ще по три з кожного боку розміщені на своєрідному насипі за порталом, біля славетних контрфорсів чесниківської церкви, і якимось неочевидно, проте безсумнівно «римуються» з посталями шести уквітчанних козаків. Сумні асоціації посилює ще один, за часом значно пізніший, але ефектний елемент порталу – класицистичний надгробок у вигляді колонни, увінчаної траурною урною, і скорботної жінки біля неї. Звернімо увагу й на те, як ненав'язливо запобігає художниця надмірної одноманітної симетричності композиції: так, один з фланкуючих хрестів укритий написами, інший – символічним різьбленням. Аналогічну ж мету переслідує і вивірений ритм, у якому нахилилися шість хрестів на «насипу».

«Донаторів» зображено ще на одному аркуші серії «Дерев'яні церкви України» – «Церква Святого Духа в Потеличі».

Матеріали, пов'язані із цією старовинною спорудою, уможливили для художниці «примхливий» вибір. У гранично скороченій редакції вони мають такий вигляд: церкву збудовано гончарами (або коштом гончарного цеху) на початку XVI ст. (1502 р.); за переказами, Богдан Хмельницький побував на богослужінні в цій церкві, коли очікував з розвідки вістуна Буняка; у церкві зберігається ікона («Деїсус») роботи Івана Рутковича, одного з найвідоміших майстрів українського бароко; безпосередньо с. Потелич має три стави – Коровий, Гутенський і Стовпичний. Кожен із цих фактів міг стати приводом для цікавого художнього прийому, однак Ю. Майстренко-Вакуленко обрала лише два з них – переказ про Богдана Хмельницького і стави! Церква Святого Духу в її трактуванні – «храм на воді», до того ж композицію доповнено кораблем майже такого ж розміру, як й архітектурна споруда, який щільно заповнений посталями козаків на чолі з гетьманом. Традиційний символ церкви як корабля в «морі життєвому» набуває, таким чином, майже політичного забарвлення.

Оскільки дев'ять з десяти (якщо рахувати й триптих) аркушів серії «Дерев'яні церкви України» охарактеризовані наявністю тих чи інших «додаткових сюжетів», повна їх (сюжетів) відсутність також стає досить виразним художнім прийомом. Саме так вирішено «Церкву Святого Юра в Дрогобичі». Один з найвідоміших українських храмів зі славетними розписами XVII ст. (автором яких вважають Стефана Маляра), присвячений надзвичайно популярному святому, виявляється абсолютно самодостанім – його супроводжує тільки сучасниця-дзвінниця; декоративні елементи – херувими і виноградні грона – майже непомітно «акомпонують» «застиглій (щоправда, не в камені, а в дереві!) музиці». Відбувається своєрідна «архітектурна медитація», що досить несподівано викликає в пам'яті зовсім інший твір – вангогівську «Церкву в Овері». Монументальність, міць, внутрішня зосередженість, можна було б додати ще й «зачиненість», якби твір не «роз-

починався» дверима, утім, не відчиненими, тобто такими, що їх ще треба відчинити...

Триптих «Каплиця Покрови Пресвятої Богородиці» виник одночасно з іншими аркушами серії «Дерев'яні церкви України» (а задум виник навіть раніше за інші). Проте створює враження чи то першого, «пробного», коли прийоми та рішення ще тільки «випрацьовувалися» авторкою, чи то (імовірніше) останнього, завершувального, підсумкового, який увібрав у себе найкраще з вже виконаного. Наприклад, вода й човен з «донаторами»¹⁶ одразу нагадує про «Церкву Святого Духа в Потеличі». Одночасно образ каплиці-Богоматері з крилами-Покровами, кінці яких тримають (на бокових аркушах триптиха) два ангели, є несподіваним, оригінальним і досить вдалим для споруди, яка продовжує стародавні традиції дерев'яного будівництва, але, при тому, є цілком сучасною.

Одночасно у графіці художниці поступово «накопичується» досить значний «блок» творів на «напівсвітську» тематику. Одним з них стала серія про вежу до Небес. Нею охоплено три аркуші: «І постали міста...», «Мрії про Вежу до небес», «Вежа до небес».

Традиційно історію вавилонської вежі трактують як своєрідну притчу про людські марнославство й гординю, що дістали справедливе (та ще досить м'яке!) покарання. Перші міста, що виникли до Всесвітнього потопу, також не сприймають як щось позитивне, адже засновником першого міста, побудованого на землі Нод, Біблія називає Єноха, сина Каїна. Ю. Майстренко-Вакуленко, звичайно, не заперечує й не відкидає ці трактування, але й не акцентує на них. Якщо ж (умовно, як експеримент) «забути» історію про вавилонську вежу (адже, урешті-решт, художниця ніде не називає так свою мегаспоруду!), то серія раптом одержує зовсім інше «змістовне насичення» – вона сприймається майже як оспівування могутності людського духу, невтомності його пошуків та грандіозності звершень.

Зазначимо, що власне «вежі» вже з'являлися у творах Ю. Майстренко-Вакуленко (як-от «Благословенний світ, народжений з Лотоса» (1998) або «Веретено доли» (1999)) і негативного навантаження не демонстрували. Проте одночасно у «Мрії про Вежу до небес» «архітектурна складова» нагадує радше про фортецю у вигляді ока з офорта «Всевидяче Око. Христос – Пантократор» (тобто люди будують вежу, яку вважають бунтом проти Бога, і яка одночасно є Всевидячим Оком власне Бога!). Щоправда, у «Вежі до небес» центральний «корпус» оточений численними ажурними конструкціями, що нагадують чи то античні акведуки-віадуки, чи то контрфорси готичних соборів, чи то взагалі надсучасні багаторівневі автостради; що ж до архітектури аркуша «І постали міста...», то вона складається з «кам'яного павутиння». У результаті зображення набуло легкості й ажурності; монументальність, радше навіть «масивність», зберігається лише у «Мрії про Вежу до небес».

Звичайно, сюжет про вавилонську вежу одразу викликає в пам'яті чи не найвідоміше його живописне втілення – дві картини Пітера Брейгеля Старшого¹⁷, тим паче, що Ю. Майстренко-Вакуленко використала дуже подібний (і дуже ефектний) образ – протиставлення крихтих поставей будівельників і грандіозної споруди. Однак подібність є суто зовнішня, оскільки герої Брейгеля не лише будують фантастичну вежу, але й буквально «обживають» її, немов хмарочос або велетенський бджолиний сот, і їхні суто побутові, навіть дещо ниці справи іронічно контрастують з гордовитим задумом царя Німрода. На аркушах української художниці нічого подібного немає. Герої її офортів – красиві, шляхетної зовнішності люди з величними жестами, талановиті інженери й архітектори, працелюбні будівельники (і не тільки, адже вони ще й, наприклад, мореплавці («Мрії про Вежу до небес»!)). Окрім того, вони – мрійники (не фантазери, а саме мрійники). І лише в аркуші

«Вежа до небес» спостерігаємо (на стрічках-сувоях – традиційних аналогах «виноски» у старовинних картинах) занадто самопевнені тексти, які нагадують про майбутнє повчальне завершення всієї історії¹⁸. Утім, як це не парадоксально, ці ж тексти дозволяють трактувати рішення побудувати вежу до Небес як своєрідний (буквальний!) шлях до Бога, бажання наблизитися до Нього максимально. Не випадково ж серед написів на стрічках-сувоях є не лише «Род людський» і «Род головний», але й «Нехай буде світло!» і навіть «Нехай буде воля Твоя».

Аркуш «Сади людських сподівань» дуже подібний на офорти серії про вежу до Небес (особливо близьким до цього є «І постали міста...»). Це майже така ж сама ажурна архітектурна конструкція зі складно переплетених сходів, деякі з яких, до речі, ведуть безпосередньо в небо. Проте одночасно стилістична подібність лише посилює різницю сюжетів, адже, на відміну від триптиха про гордовите будівництво, у «Садах людських сподівань» немає нічого завзятого. Навпаки – це оповідь про загальну гармонію, у якій перебувають усі: люди, птахи, рослини. При чім серед птахів помічаємо улюблених художницею сирен-сірінів, а серед людей – євангелістів (чи святих, які створюють тексти) з учнями, а також дзвонаря. Різницю ж двох світобудов тонко нюансують назви офортів: замість «мрій» – «сподівання».

Загалом у «нульових» роках графіка Ю. Майстренко-Вакуленко стала помітно більш «світською». Окрім того, у творчості художниці з'явилася неможлива досі елегантна іронія, а також особлива граційна легкість як у задумі, так і у виконанні («Сік граната», «Три зозулі на щастя» (обидва – 2004), «Буря в склянці» (2006)).

На завершення огляду творів мисткині висловимося щодо нових робіт художниці. Архітектурну тему вона продовжила у графічному диптиху «Стіни Львова» (2010), левкасах «Фортецям України присвячується» (2010) та «Дахи Львова» (2014). Одночасно постали такі несподівані твори, як «Мапа Східної та Західної півкуль» (2011) або диптих «Захід сонця на Мар-Менор»¹⁹ (2010). Нині Ю. Майстренко-Вакуленко працює над поліптихом «Мангри» (пластик, суха голка), який задумано з дев'яти аркушів.

Висновки. Графіка Ю. Майстренко-Вакуленко характеризується ємністю використаних образів, а також несподіваністю, навіть певною креативністю їх тлумачення та застосування. При цьому художниця активно використовує як традиційні релігійні символи, так і суто «авторські» їх зіставлення і поєднання. Ранні роботи мисткині сповнені символізму та характеризуються певною ізотеричністю («Єва», «Ліліт»). Джерелом натхнення для більшості кращих і найвідоміших творів Ю. Майстренко-Вакуленко стали мистецтво Візантії, Київської Русі, а також романське мистецтво Західної Європи, що утворюють разом цілісну, виразну, а головне – цілком сучасну художню мову («Таємна вечеря», «Ісус – Бог людський», «Храми України»). У нових офортах мисткиня не менш творчо надихається українським мистецтвом XVI–XVII ст. («Дерев'яні церкви України»). Надзвичайно важливу роль відіграє для художниці й гранично уважне прочитання першоджерела. Одночасно «релігійна» і «символічна» графіка Ю. Майстренко-Вакуленко виявляються дуже тісно пов'язаними, їх теми й образи постійно «переплітаються», взаємно «підживляючи» та збагачуючи один одного.

Примітки

¹ Художниця народилася в Києві 1975 року. В 1986–1993 роках навчалася в Республіканській художній середній школі ім. Т. Г. Шевченка, упродовж 1994–2000 років – у НАОМА (графічний факультет, май-

стерня вільної графіки проф. А. Чебикіна), у 2000 році вступила до асистентури-стажування НАОМА. Член Спілки художників України (з 2000 р.). З 2001 року – викладачка НАОМА.

² Наприклад, офорти «Благословенний світ, народжений з Лотоса» (1998), «Веретено долі» (1999), колажі «Світильник “Орхідеї”» (I), «Світильник “Орхідеї”» (II), «Фонтан життя» (усі – 2001). До цієї ж групи належать колажі «Єва» і «Ліліт» (обидва – 2001), левкаси «Райська пташка» і «Вбити дракона» (обидва – 2003), а також офорт «Жар-Птах та Яйце-Райце» (2014).

³ За О. Авраменко, «<...> вона [Ю. Майстренко-Вакуленко. – О. Л.] використовує офорт як основу в колажному вирішенні нового циклу “Світильники райського саду” (2001), де кожен з семи аркушів – результат цілого комплексу художньо-творчих проявів авторки. В результаті цього твори стають надзвичайно фактурними й сповненими енергії рукотворення, творчого дотику не лише травних кислот та друкарського станка, олівця чи пензля, а й виявляються “випрасуваними” <...> до міліметра не раз, перш ніж були завершені. Сам цей процес утілення ідеї схожий на магічний ритуал, результатом якого стає гармонізація певного зовнішнього й внутрішнього простору, до якого виявились дотичними душа й руки Майстренко. Вагомий доробок Юлії Майстренко, зважаючи на її літа, демонструють потужний талант і прекрасну цілеспрямованість» [19, с. 5]. Зауважимо, що було заплановано й сьомий аркуш циклу, проте він залишився на стадії ескізу.

⁴ Цікаво, що в дуже подібній сукні й майже з аналогічною зачіскою уявила свою Ліліт інша сучасна українська художниця-графік – Оксана Бербєка-Стратійчук (офорт «Ліліт» (1993)). Щоправда, Єву мисткиня завжди зображує оголеною, лише в кокетливому капелюшку (та ж сама «Ліліт», а також більш ранній офорт «Гріхопадіння» («Адам і Єва», 1991)).

⁵ Таким чином, навряд чи можна погодитися з коментарем до цього колажу О. Авраменко: «Досить несподівану, проте абсолютно логічну інтерпретацію відомого біблійного сюжету пропонує Юлія Майстренко. Адам і Єва виходять з Раю хоча босі й голі, проте разом з усім тваринним і рослинним світом. Отже, потрапляють вони не в пустку, а практично у той самий Рай, лише необлаштований, необмежений рамками та умовами й умовностями» [19, с. 21]. Проте навряд чи едемське населення, окрім людей, зводилося лише до п'яťох тварин і однієї пташки (навіть якщо вважати, що йдеться про символічне відтворення «множини»). До речі, «рослинний світ» Адама і Єву у «Вигнанні з Раю» не супроводжує.

⁶ Аналогічну думку висловила також й О. Авраменко: «Шукаючи відповідь, художниця дистанціюється від релігійної проблематики, торуючи шляхи філософські, поетичні й, зокрема, образотворчі, пов'язані з символікою, як загальнолюдською, так само, й християнською» [19, с. 5].

⁷ Йдеться про групову виставку в НАОМА (2001). Окрім Ю. Майстренко-Вакуленко, у ній брали участь графіки Катерина Гутнікова й Уляна Львова, живописці

Олена Возіянова, Оксана Попінова й Ольга Гребенюк, скульпторка Наталія Дерев'яноко.

⁸ «Зішестя Святого Духа на апостолів. Христос – Учитель», «Врата Раю. Христос – Месія», «Зішестя в Пекло. Христос – син людський», «Чаша Грааля. Христос – Добрий Пастир», «Всевидяче Око. Христос – Пантократор».

⁹ На цій, досить пізній (1812 р.), київській іконі зображені не лише архангели, але й праотці та пророки. Зазначимо також, що в XV–XVI ст. у православній традиції «складається богата іконографія Софії. Софія имеет облик ангела; ее лик и руки – огненного цвета, за спиной – два крыла. Она одета в царское облачение (далматик, бармы), на голове – золотой венец. Ей предстоят (как Христу в иконографии “Деисуса”) молящиеся дева Мария и Иоанн Креститель; над ее головой виден по пояс благословляющий Христос (таким образом, не тождественный с Софией, но являющий собой ее “главу”, примерно так, как он же есть, по новозаветному учению, “глава” церкви)» [18, с. 465]. Утім, одночасно «Личный облик Софії как в византийско-русской, так и в католической <...> традиции постепенно сближается с образом девы Марии как просветленной твари, в которой становится “софийным”. Облагораживается весь космос» [18, с. 465].

¹⁰ У католицькій традиції місяць під ногами – обов'язкова іконографічна деталь зображення «Непорочного зачаття Діви Марії», яке, однак, дістало широку популярність у XVII ст. (твори П.-П. Рубенса, Б.-Е. Мурільо та ін.).

¹¹ Борис і Гліб загинули 1015 року, а 1072 року були канонізовані. На думку дослідників, будівництво Борисо-Глібського собору в Чернігові велось в 1097–1115 роках. Фундатором собору став чернігівський князь Давид Святославич (бл. 1050–1123), онук Ярослава Мудрого й, отже, двоюрідний онук безпосередньо самих святих Бориса і Гліба. До речі, хрестильне ім'я Давида Святославича було, імовірно, Гліб.

¹² «Церква Святого Миколая Чудотворця у с. Чесники», «Церква Різдва Пресвятої Богородиці в с. Росохи», «Церква Святого Духа в Потеличі», «Церква Святого Юра в Дрогобичі», «Церква Святого Миколая Чудотворця у с. Колодне», «Церква Різдва Пресвятої Богородиці у с. Стеблівка», «Церква Святого Миколая в с. Сокирниця».

¹³ Каплицю збудовано за проектом архітекторів-братів Романа і Дмитра Селюків, викладачів НАОМА.

¹⁴ Зазначимо, що, на відміну від «Храмів України», «Дерев'яні церкви України» створено не лише на основі безпосередніх вражень, але й «за матеріалами», адже мисткиня не мала можливості особисто побачити всі споруди, обрані для серії.

¹⁵ Художниця із цього приводу розповідала: «Я запозичила ідею з ікони кінця XV – початку XVI ст. з кола майстрів ікон з Ванівки і Здвиження, колекція НМЛ ім. Андрея Шептицького [Національний музей у Льво-



Триптих «Каплиця Покрови Пресвятої Богородиці».
Із серії «Дерев'яні церкви України», 2014–2015 рр. Папір, кольоровий друк



Софійський собор.
Із серії «Храми України», 2003 р.
Левкас, пробковий матеріал, авторська техніка



Церква святого Юра в Дрогобичі.
Із серії «Дерев'яні церкви України»,
2014–2015 рр. Папір, кольоровий друк



Вежа до небес,
2002 р.
Кольоровий офорт

ві. Науково-художній фонд митрополита Андрея Шептицького. – О. Л.]. Мене здивувала, власне, ідея зображення Новонародженої вже в образі дівчинки-підлітка. Я такого більше ніде не бачила» [з приватного листування авторки з мисткинею. – *Ред.*].

¹⁶ Каплиця й насправді стоїть неподалік від берега р. Ікви.

¹⁷ На цей сюжет художник створив, щонайменше, дві картини: із царем Німродом та будівельниками (Музей історії мистецтва, Відень, Австрія) і покинуту вежу, яка поступово руйнується (Музей Боймансаван Бенінгена, Роттердам, Нідерланди). Обидва твори датовані 1563 роком.

¹⁸ Ю. Майстренко-Вакуленко зазначила: «<...> усі латинські тексти я тоді брала, здається, з якогось словника – філософського або славетних цитат. Можна сказати, що це девізи, котрі спонукали людей зібратися разом заради спорудження вежі до Небес – до Бога й надихали їх під час роботи. *Genus homo* – рід людський, *genus generaliss* – рід головний; *bona fide* – сумлінно; *ergo* – тому. *Civitas dei* – місто. *Fiat lux!* – Нехай буде світло! *Fiat voluntas tua* – Нехай буде воля Твоя» [з приватного листування авторки з мисткинею. – *Ред.*].

¹⁹ Мар-Менор – лагуна на східному узбережжі Іспанії (провінція Мурсія).

Список використаних джерел

1. «10 DESYATKA»: каталог виставки / вступ. стаття О. Титаренко. Київ, 2004.
2. Ворончак М. Чарівна птаха Юлії. *Образотворче мистецтво*. 2007. № 3. С. 83.
3. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
4. Ламонова О. Восемь художников в магическом кругу. *Киевские ведомости*. 1998. 25 апр.
5. Ламонова О. «QUIA» – виставка молодих київських художників. *Вечірній Київ*. 1999. 20 січ.
6. Ламонова О. Рисуй, пока молодой... *Киевские ведомости*. 1999. 25 янв.
7. Ламонова О. Чи можна з'єднати богослів'я і театр. *День*. 2001. 15 лют.
8. Ламонова О. Семь художниц в поисках смысла. *Киевские ведомости*. 2001. 12 июня.
9. Ламонова О. Теорія відображення і практика полотна. *День*. 2001. 24 лип.
10. Ламонова О. Гармония и конфликт. *Киевские ведомости*. 2001. 1 нояб.
11. Ламонова О. Богослов'я в образах. Графіка Юлії Майстренко. *День*. 2003. 26 лют.

12. Ламонова О. Небеса обетованные. *Стиль современного дома*. 2003. Май–июнь. С. 94–95.
13. Ламонова О. Зворотній зв'язок. *День*. 2003. 16 жовт.
14. Ламонова О. Хотите гармонии? Идите до Могилянки. *День*. 2004. 3 груд.
15. Ламонова О. Дорога до храму: про офорти Юлії Майстренко-Вакуленко. *Культура і життя*. 2019. Лютий.
16. Ламонова О. Дорога до храму: про офорти Юлії Майстренко-Вакуленко. *Наука і суспільство*. 2019. № 3–4. С. 67–70.
17. Ламонова О. «Дерев'яні церкви України»: офорти Юлії Майстренко-Вакуленко. *Культура і життя*. 2020. 29 трав. DOI <https://doi.org/10.31516/2410-5333.058.06>.
18. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. Т. 2 / 2-е изд. Москва, 1988. 719 с.
19. Юлія Майстренко. Зворотній зв'язок : каталог виставки / вступ. стаття О. Авраменко. Київ, 2001. 24 с.
20. Юлія Майстренко-Вакуленко. Зворотній зв'язок: мистецький проект : каталог виставки / вступ. стаття О. Федорука. Київ, [2003]. 24 с.

References

1. TYTARENKO, O. «10 DESYATKA»: *An Exhibition Catalogue*. Kyiv, 2004 [in Ukrainian].
2. VORONCHAK, Mariya. Yuliya's Magic Bird. *Fine Arts*, 2007, 3, 83 (In Ukrainian)
3. SKRYPNYK, Hanna (ed.-in-chief). *The History of Ukrainian Arts*. Scientifically edited by Tetiana KARAVASYLYEVA. M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of NAS of Ukraine. Kyiv, 2007, vol. 5: *The 20th-Century Art*, 1048 pp. (in Ukrainian).
4. LAMONOVA, Oksana. Eight Artists in a Magic Circle. *The Kyiv Gazette*, 1998, April 25 (in Russian).

5. LAMONOVA, Oksana. «QUIA», An Exhibition of Young Kyiv Artists. *Kyiv in the Evening*, 1999, January 20 (in Ukrainian).
6. LAMONOVA, Oksana. Draw While You're Still Young! *The Kyiv Gazette*, 1999, January 25 (in Russian).
7. LAMONOVA, Oksana. Is It Possible to Combine Theology and Theatre. *The Day*, 2001, February 15 (in Ukrainian).
8. LAMONOVA, Oksana. Seven Female Artists in Search of Meanings. *The Kyiv Gazette*, 2001, June 25 (in Russian).

9. LAMONOVA, Oksana. Reflection Theory and the Practice of Canvas. *The Day*, 2001, July 24 (in Ukrainian).
10. LAMONOVA, Oksana. Harmony and Conflict. *The Kyiv Gazette*, 2001, November 1 (in Russian).
11. LAMONOVA, Oksana. Theology in Images. Graphic Art by Yuliya Maystrenko. *The Day*, 2003, February 26 (in Ukrainian).
12. LAMONOVA, Oksana. The Promised Heaven. *The Style of Modern Houses*, 2003, May–June, 94–95 (in Russian).
13. LAMONOVA, Oksana. Feedback. *The Day*, 2003, October 16 (in Ukrainian).
14. LAMONOVA, Oksana. Do You Wish for Harmony? Go to the Mohyla Academy! *The Day*, 2004, December 3 (in Ukrainian).
15. LAMONOVA, Oksana. The Path to the Church: On the Etchings of Yuliya Maystrenko-Vakulenko. *Culture and Life*, 2019, February (in Ukrainian).
16. LAMONOVA, Oksana. The Path to the Church: On the Etchings of Yuliya Maystrenko-Vakulenko. *Science and Society*, 2019, 3–4, 67–70 (in Ukrainian).
17. LAMONOVA, Oksana. «Wooden Churches of Ukrainian»: Etchings by Yuliya Maystrenko-Vakulenko. *Culture and Life*, 2020, May 29 (in Ukrainian). DOI <https://doi.org/10.31516/2410-5333.058.06>.
18. TOKAREV, Sergei, ed.-in-chief. *Myths of the Peoples of the World: An Encyclopedia: in Two Volumes*. 2nd edition. Moscow: Soviet Encyclopedia, 1988, vol. 2: К–Я, 719 pp. [in Russian].
19. AVRAMENKO, Olesia (preface's author). *Yuliya Maystrenko. Feedback: An Exhibition's Catalogue*. Kyiv, 2001, 24 pp. (in Ukrainian).
20. FEDORUK, Oleksandr (preface's author). *Yuliya Maystrenko-Vakulenko. Feedback: An Art Project: An Exhibition's Catalogue*. Kyiv, 2003, 24 pp. (in Ukrainian).