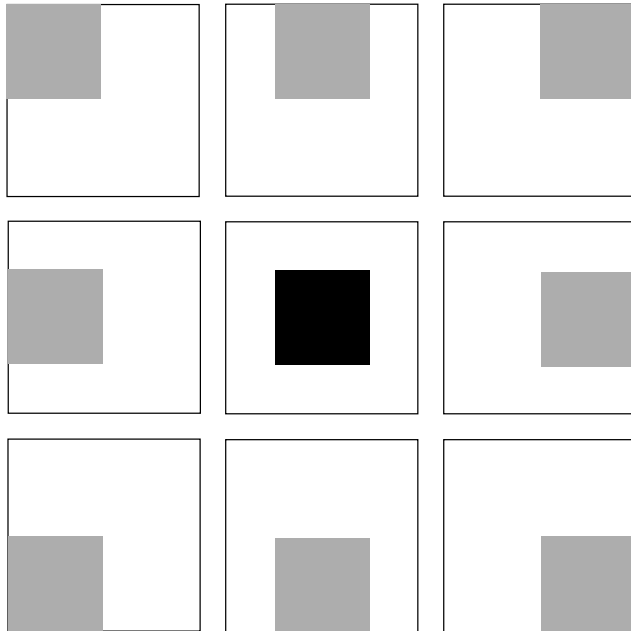


АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ

ІНСТИТУТ
ПРОБЛЕМ
СУЧАСНОГО
МИСТЕЦТВА

МИСТ#3

мистецтво історія сучасність теорія



КИЇВ-2006

ББК 85.1 (4 Ук)
М 65
УДК 7.036(477) "19"

МІСТ (мистецтво, історія, сучасність, теорія: 3б. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології/Ін-т проблем сучасного мис-ва АМУ; Редкол.: В.Сидоренко (голова) та ін. — К.: Інтертехнологія, 2006. — 432 ст.

Друкується за ухвалою Вченої ради Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ.

Редакційна колегія:

*В.Д. Сидоренко, віце-президент АМУ, академік АМУ, директор Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, (голова редколегії); О.О. Авраменко, кандидат мистецтвознавства, завідувача лабораторії візуальних практик; О.Я. Боднар, кандидат мистецтвознавства; О.В. Босенко, кандидат філософських наук, провідний науковий співробітник лабораторії проблем естетики, культурології Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ; О.М. Голубець, доктор мистецтвознавства, професор; М.О. Гринишина, кандидат мистецтвознавства, завідувача відділом проблем театру та музичної культури Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ; М.М. Дьомін, доктор архітектури, професор; Р.В. Захарчук-Чугай, доктор мистецтвознавства; І.Б. Зубавіна, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник лабораторії екранних мистецтв Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ; А.М. Карнак, кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу проблем театру та музичної культури; В.А. Овсійчук, доктор мистецтвознавства, професор; М.О. Протас, кандидат мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу кураторської виставкової діяльності та культурних обмінів Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ; О.О. Роготченко, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ (головний редактор); О.В. Сіткарьова, кандидат архітектури, учений секретар Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ (відповідальний секретар); М.Р. Селівачов, доктор мистецтвознавства; Л.Д. Соколюк, доктор мистецтвознавства, професор; М.Є. Станкевич, доктор мистецтвознавства, професор; Г.Г. Стельмашук, доктор мистецтвознавства, професор; О.А. Тарасенко, доктор мистецтвознавства; **В.І. Тимофієнко**, доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу науково-творчих досліджень, інформації та аналізу Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ; М.О. Шкєпу, доктор філософських наук, професор, заступник директора з наукових питань Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ; Р.М. Шмагалю, доктор мистецтвознавства, професор.*

Збірка мистецтвознавчих досліджень «Міст-3», започаткована Інститутом проблем сучасного мистецтва АМУ, є унікальним професійним виданням, що охоплює практично усі сфери мистецького життя країни. «Міст» впевнено посів ту нішу у мистецтвознавчій науці держави, що сповідує толерантність до абсолютно різних, часом принципово протилежних поглядів, шкіл, течій та уподобань сучасної мистецтвознавчої науки. «Міст» є таким виданням, що об'єднує мистецтвознавців усієї країни, даючи можливість оприлюднення власного індивідуального бачення мистецьких проблем. Видання розраховане на мистецтвознавців-професіоналів, художників, а також на широкий загал небайдужих до мистецтва шанувальників.

"Bridge-3" is a collection of arts researches, founded by the Modern Arts Research Institute. It's a unique professional edition, which covers almost all spheres of the country's arts life. "Bridge" confidently occupies such a niche in the arts life of our country, which undoubtedly professes tolerance towards completely different, even contradictory views, schools, and trends of the modern arts research. "Bridge" unites arts researches of our country, and gives them a possibility to express publicly their own individual vision of the arts issues. The edition is intended to evoke the interest of the professional artists, art researchers, of the wide circle of readers, fascinated by the arts life.

ISBN 978-966-96839-0-8
Інститут проблем сучасного мистецтва
АМУ
вул. Шорса, 18, Київ, 01133
Тел.(044)529 20 51

© Автори, текст, 2006
© Інститут проблем сучасного мистецтва
АМУ, 2006
© Видавництво «Інтертехнологія», 2006

ЗМІСТ

ВСТУП	7
INTRODUCTION	9
Юрій БЕЛІЧКО, ЩО І ЯК МИ КОЛЕКЦІОНУЄМО	11
Лідія БОРЩЕНКО, ХУДОЖНЄ ЛИТВО НА СТАРОМУ ЛУГАНСЬКОМУ ЗАВОДІ (1795 – 1887 рр.)	22
Володимир ГАБЕЛКО, СЦЕНОГРАФ І ГРАФІК ІВАН БУРЯЧОК (1877 – 1936)	29
Орест ГОЛУБЕЦЬ, ПОВЕРНЕННЯ НА ЗБАРАЗЬКУ ЗЕМЛЮ	38
Дмитро ГОРБАЧОВ, ШАРОВАРНО-ГОПАШНА КУЛЬТУРА ЯК ДЖЕРЕЛО СВІТОВОГО АВАНГАРДУ	43
Наталя ГРОМАДЮК, ОБРАЗНІСТЬ КОНЦЕРТНОГО ВБРАННЯ У ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ЗАБАШТИ	52
Віктор ДАНИЛЕНКО, НОВИЙ ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДИЗАЙН: ЦЕНТРАЛЬНО-СХІДНА ВЕРСІЯ	59
Валентина ЄФРЕМОВА, ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА СУМЩИНИ	67
Людмила ЖОГОЛЬ, НАШ МУЗЕЙ: ЯКОМУ ЙОМУ БУТИ?	82
Людмила ЖОГОЛЬ, ОЛЕКСАНДР САЄНКО – МИТЕЦЬ ІНТЕР'ЄРІВ	88
Тетяна ЗІНЕНКО, ПЕРШИЙ МОНУМЕНТАЛЬНИЙ	93
Тетяна ЗУЗЯК, ХУДОЖНЄ ПЛЕТІННЯ З РОСЛИННИХ МАТЕРІАЛІВ В УКРАЇНІ КІНЦЯ ХVІІІ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.	106

<i>Галина ІВАШКІВ</i> , ОБРАЗИ СИРЕН ТА РУСАЛОК НА УКРАЇНСЬКИХ КАХЛЯХ.....	121
<i>Анатолій ІЗОТОВ</i> , ІДЕОЛОГІЧНЕ ТА ХУДОЖНЄ В АРХІТЕКТУРІ ТРАПЕЗНОЇ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ АРХІТЕКТОРА В.НІКОЛАЄВА.....	133
<i>Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА</i> , НОВІ ПІДХОДИ ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОРІЧЧЯ.....	145
<i>Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА</i> , НОВЕ СЛОВО МИСТЕЦТВОЗНАВЦЯ.....	166
<i>Олена КОДЬЄВА</i> , КУЛЬТУРА СУСПІЛЬСТВА І ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ МИТЦЯ: УКРАЇНСЬКИЙ ПОГЛЯД.....	172
<i>Андрей КОРНЕВ, Ольга РОМАНЕНКО</i> , ГЛИНЯНИЙ КОСМОС ВЛАДИМИРА ШАПОВАЛОВА.....	181
<i>Ярослав КРАВЧЕНКО</i> , ГУЦУЛЬСЬКА СЕЦЕСІЯ КАЗИМИРА СІХУЛЬСЬКОГО.....	186
<i>Наталія КУБРИШ</i> , ІСТОРИКО-ХУДОЖНІЙ КОНТЕКСТ ОБРАЗУ ЖІНКИ У МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ.....	192
<i>ЛІРИЧНИЙ ПАНЕГІРИК</i> . НА СЕДНІВСЬКИХ ЛУГАХ І ВОДАХ.....	204
<i>Тиміш ЛЯЩУК</i> , СПОГАД ПРО ВОЛОДИМИРА КУТКІНА.....	208
<i>Тиміш ЛЯЩУК</i> , КВІТКА НА МОГИЛУ ВЕЛИКОЇ ХУДОЖНИЦІ.....	212
<i>Александр МИЛОВЗОРОВ</i> , 1986 ГОД: «НАЧАЛО БОРЬБЫ».....	214
<i>Тетяна МИСКОВЕЦЬ</i> , НА ШЛЯХУ ДО ДЖЕРЕЛ.....	218
<i>Олена МОРОЗ, (Олена ГОЛУБ)</i> , ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СУЧАСНОГО ФОТОЗОБРАЖЕННЯ.....	222

Анна НОСЕНКО , СВЕТОВОЙ ЭЛИЗИУМ ЮРИЯ ЕГОРОВА.....	230
Ігор ОКСАМИТНИЙ , IN THE ARMY NOW.....	246
Тетяна-Марія ПАНЬОК , ДО ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ.....	249
Олег ПЕРЕЦЬ , НАЦІОНАЛЬНЕ СЕРЕДОВИЩЕ – МОТИВ, ТЕМА, ЖАНР СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА.....	259
Юлія ПЕТУШИНСЬКА , НОТАТКИ ПРОФЕСІОНАЛА.....	270
Наталя ПОРОЖНЯКОВА , ОБРАЗ БОЯНА.....	272
Світлана РИБАЛКО , ЯПОНСЬКИЙ СТРІЙ НАПРИКІНЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЧЯ: ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ.....	278
Олексій РОГОТЧЕНКО , РОЗДУМИ ПРО НЕЗБУДОВАНІ ПЛОЩІ.....	288
Ігорь РУДЕНКО , ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОВКА.....	298
Елена РЫЖИХ , О ЖИВОТКОВЕ.....	308
Іван СЕМЕСЮК , ВАСИЛЬ БОРОДАЙ.....	320
Марина СЕМЕСЮК , ПАМ'ЯТІ КОЛЕГИ.....	329
Галя СЛОБОДЯН , НОВАЦІЇ У РОБОТАХ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ ЗА РОКИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ.....	333
Олена СОЛОМАРСЬКА , МАЛЕВИЧ І УКРАЇНА.....	339
Галина СТЕЛЬМАЩУК , САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ ЛУЦЬКИХ МИТЦІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЧЯ “ГАЛЕРЕЇ – ІХ”.....	344
Ірина СОРОКІНА , ВАДИМ СИДУР – ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ. ШЛЯХ ДО НЕВИЗНАННЯ АБО ВІРНОСТІ СОБІ.....	347

Микола СУХОДОЛОВ, ЯК СТВОРЮВАВСЯ ПАМ'ЯТНИК М.ЩОРСУ.....	353
Андрей ТАРАСЕНКО, МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ДИАЛОГИ А.ШОПИНА.....	358
Ольга ТАРАСЕНКО, НАСЛЕДИЕ СВЕТОЖИВОПИСИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА МОДЕРНА И АВАНГАРДА.....	371
Андрій ТОПАЧЕВСЬКИЙ, ПАРАДОКСИ УОЛЛЕСА: УКРАЇНСЬКІ ПРОЕКЦІЇ.....	391
Зоя ЧЕГУСОВА, У ЗАПОВІТНОМУ КОЛІ ТРІЄНАЛЕ.....	401
Зоя ЧЕГУСОВА, СКРОМНА ПРИВАБЛИВІСТЬ ТАМАРИ ПРИДАТКО.....	415
Зоя ЧЕГУСОВА, Рецензія на монографію Шмагала Р.Т.....	419
Чиєко ОВАКИ, ЯПОНСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ Д.БУРЛЮКА: СОСТОЯНИЕ И ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАННОСТИ.....	422
ПІСЛЯМОВА.....	431

ВСТУП

Шановні друзі! Третій випуск наукових досліджень «Міст» є продовженням спеціального проекту мистецтвознавців, яких об'єднує наш Інститут з самого заснування. Водночас, це унікальна палітра мистецької, мистецтвознавчої, культурологічної думки, такої, якою вона народжується в сучасному - інтенсивно мінливому - просторі пошуку істини. Перевага тут для всіх одна - не всупереч, а завдяки власним кризовим явищам, перехідний час надає на час можливість кожному бути правим. Усвідомлення цього явища дозволяє свободі здійснитися у формі єдності безпосереднього відображення мистецтва і утворення мистецького відображення. Саме ця свобода стає натхненням, яке надихає, висловлює і втілює себе поза передчасне самозаперечення у матеріалах випуску.

Збірник «Міст» охоплює також потужний обсяг статей практичного досвіду і спрямування. В них теперішні виміри мистецтва представлені подихом часу, життям життя, яке лише у вербальній логіці висловлюється тавтологічно - виражаючи феноменологію «тепер» і «тут» сучасного мистецтва, ці статті надають можливість читачеві конституюватися одночасно і суб'єктом естетичного спостереження, і суб'єктом мистецтвознавчої та культурологічної рефлексії.

Йдеться не лише про «легітимізацію» естетичної емпіричності у її безумовній значущості. Йдеться передусім про такий зустрічний рух теорії і практики сучасного мистецтва, у якому уможливується подолання еkleктики їх штучного поєднання. У такому разі різні погляди на дану проблему не тільки не взаємовиключають один одного, не лише розкривають єдність багатоманітного, а й утворюють особливий простір творчої суб'єктивності. Тому, наприклад, в граничних просторах і формах сучасного мистецтва важливо означити наскрізну проекцію внутрішнього зв'язку театру, кіно, музики, скульптури, архітектури — всіх видів, які взаємоперевтілюються у нову часопросторову реальність сучасного мистецтва, а також особливостей переплетіння його традиційних і сучасних форм.

Осмислення такої проекції не є таким складним, як здається - воно набагато складніше. Проте, його необхідність доведена оберненим впливом втрати основ мистецтва як форми суспільної свідомості з мистецтвознавчої методології, яка саме сьогодні потребує нових філософських підстав для виконання своїх піз-

навальних та евристичних завдань. Тому, незважаючи на особливості індивідуального статусу та самоцінності окремого твору, творчі пошуки митців і мистецтвознавців «приречені» розстатися з методологією фрагментарної мозаїчності у рефлексії феномену мистецтва і вийти на рівень світовідображення як органічної єдності людської цілісності. Представлені у випуску статті можуть претендувати на вдалий початок у реалізації цієї мети.

***Віктор Сидоренко,
директор Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ***

INTRODUCTION

Dear friends! The 3rd edition of the “Bridge” scholar research is a continuation of the special project, launched by our researchers. It comprises a unique entity of art, art research, and culture studies, all that is emerging within constantly ongoing process of searching the truth. The only gain for all, who participate, is that troublesome times give us the possibility to capture the truth of reality. Such a victory is real not after calming down the winds of trouble, but with their help too — crisis phenomena give a fuel to the creative process. The conscious acquisition of such a phenomenon allows freedom to perpetuate in the realm of immediate unity of art reflection and creation of the artistic reflection. This freedom inspires unlimited creativity that actualizes itself despite ahead of time self-rejection.

“Bridge” grasps a mighty content of articles, based on practical experience and practice targeted ones. They present contemporary art dimensions, inspired by the breathtaking time, “live” life. Verbal logic expresses them by tautology: “here” and “there” are featured as phenomenology of art. Presented articles enable the reader to position oneself as the subject of aesthetic survey and the subject of art and culture studies simultaneously.

“The legitimating” of aesthetic empiric field in its unconditioned importance is not the only trend presented here. The no less important implication is that movement for meeting point of theory and practice in the contemporary art becomes a major trend, overthrowing their artificial eclectic unification. Under such a condition different, even polar views on the problem don’t automatically fall to the mutual negation; their interaction uncovers the unity within the diversity and constructs the specific area of the creative subjectivity. On the margin spaces and forms of the modern art it’s essential to point to the transparent trajectory of the inner connection between theatre, music, sculpture, architecture — all genres that, mutually transforming into the space and time reality of the modern art life. The specific features of interweaving of the traditional and modern art forms reflect such inner links too.

The recognition of the projection is not as complex as it seems — it’s much more complicated. However its necessity is proved by the reversed influence of the loss of the foundations of the modern art. The situation of lost forms of social consciousness demands from art research

the radically new methodology paths to reach its cognitive and heuristic goals. Even acknowledging the individual specifics and value of the single artistic object creative activity of the artists and art researches is going to part with the fragmentary methodology applied to the art phenomenon reflection and ascend to the level of the world understanding as a natural unity of humanity wholeness. Presented articles have all rights to make a first step on the road to reach this goal.

*Victor Sydorenko,
Director of the Modern Arts Research Institute*

Юрій БЕЛІЧКО,
*кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України*

ЩО І ЯК МИ КОЛЕКЦІОНУЄМО

Колекціонування творів мистецтва в усі часи було шанованою справою держави, можновладців, культурних діячів і просто освічених людей, яким небайдужа краса, втілена в живописі, графіці, скульптурі, ужитковому мистецтві. Воно є свідченням високої духовної культури особистості, її непересічної інтелігентності, якоюсь мірою й широти натури. Досить згадати, хоча б, завзяття щодо збирання раритетів Рембрандта ван Рейна. Тут, зокрема, можна також згадати саксонських курфюрстів, засновників Дрезденської картинної галереї, П.Третьякова, якому Росія завдячує славнозвісною Третьяковською галереєю тощо.

З давніх-давен утворювалися знамениті колекції, початок яким нерідко давав щасливо куплений твір, і які згодом ставали основою всесвітньо відомих музеїв, а імена їхніх власників із вдячністю згадують в анналах художньої культури та музейної справи. В Україні це, зокрема, можна сказати про родини Терещенків та Ханенків, колекції яких лягли в основу двох (з трьох) провідних художніх музеїв Києва, а також Оскара Ганзена, чия приватна збірка українського реалістичного живопису стала ядром Сумського художнього музею. Варто згадати і київського колекціонера, лікаря Садкевича, який після трагічної загибелі О.Мурашка, купив у вдови його твори; після Другої світової війни твори придбав у сім'ї лікаря Національний художній музей України у Києві і вони склали найбільш повну колекцію творів художника в Україні.

На перший погляд, твори, що стають часткою приватної колекції, для широкої публіки втрачені. Насправді, це не так. Перш ніж отримати власника, вони широко експонуються на персональних, міських і регіональних виставках, стають частиною постійної експозиції різноманітних галерей, де чекають на свого покупця. А потрапивши у колекцію, час від часу з'являються

на престижних виставках творів із приватних зібрань. І, таким чином, стають доступними всім шанувальникам прекрасного. Сьогодні все ще в пам'яті змістовна виставка „Російське та українське мистецтво XIX – першої половини XX сторіч з приватних колекцій”, яка проводилася 2003 року галереєю „Естамп” у Київському музеї російського мистецтва в рамках програми „Рік Росії в Україні”. Слід відзначити, що у цьому напрямку галерея „Естамп” працює постійно і плідно.

Завдяки означеній діяльності встановлюються необхідні контакти між галереями, митцями і колекціонерами, а виставки з приватних зібрань стають помітним явищем у культурному житті України. Окрім того, видані до цих виставок каталоги (в тому числі і галереєю “Естамп”) не дають представленим творам зникнути з мистецького обрію до наступної виставки, завжди, в разі потреби, знаходячись під рукою в усіх зацікавлених. І це справедливо. Адже не всім, наприклад, пощастило безпосередньо відвідати відомі музеї в різних країнах світу, але завдяки публікаціям, зокрема каталогам, кожен, кому це необхідно, може отримати про них досить повне, а в окремих випадках і вичерпне уявлення.

Подібні виставки мають універсальне значення. Найперше, як водиться, вони широко пропагують мистецькі здобутки певного часу, знайомлять і з творчістю відомих і менш відомих майстрів. По-друге, орієнтують і художників і галеристів у ситуації, яка існує на ринку творів мистецтва, а також щодо вподобань публіки та збирачів. По-третє, самим колекціонерам дають таку необхідну їм шкалу мистецьких цінностей, уявлення про те, що варте уваги, а що – ні на сучасному художньому ринку. І зрештою, дозволяють з'ясувати, які імена з мистецького обрію є найбільш вартісними у світі колекційних зацікавлень.

Світ колекціонування своєрідний. Тут неможлива політична, соціальна і будь-яка інша кон'юнктура. Особливо, коли перед збирачем не сучасний художній процес, з його звивами і зигзагами, а усталений у своїх цінностях історичний набуток. Саме таким набутком справедливо вважають й українське мистецтво другої половини XX сторіччя. Одним із доказів цього є, зокрема, твори художників, які працювали в цей час; вони склали основу виставки „Український живопис 1945 –

1989 років. З приватних колекцій” (влаштована галереєю „Ес-тамп”), яка й стала підставою і приводом для деяких думок і міркувань, наведених нижче. Виставка експонувалася у залах Київського музею російського мистецтва 2004 року.

Здавалося б, час сплинув, пристрасті вгамувалися, оцінки усталилися і єдине, що сьогодні повинно хвилювати збирача, — де віднайти гідні уваги твори. Але якщо стосовно, скажімо, XIX сторіччя справа складається саме так, то зі сторіччям XX не все так просто.

Художники XX сторіччя в межах Радянської України творили в неоднозначних, часом драматичних умовах (досить згадати хоча б долю “бойчукістів” або Ф.Кричевського, жорсткі обмеження творчого пошуку в 1930 — 1940-х роках), які сьогодні ототожнюють із „тоталітарним” режимом. За ідеологією комуністичної партії і радянського уряду їм був накинута єдиний і обов’язковий для всіх творчих індивідуальностей „метод соціалістичного реалізму”. На думку деяких сучасних мистецтвознавців і художніх критиків, це призвело мало не до деградації мистецтва взагалі і нівелювання творчої особистості зокрема.

Але об’єктивний погляд на те, що залишило XX сторіччя у галузі художньої культури дозволяє категорично заперечити таким безапеляційно крайнім висновкам. Час уже засудив негативні явища історії, які так само за законами діалектики негативно позначилися й на розвитку мистецтва, та зробив це доволі безкомпромісно. А стрілка на терезах мистецтвознавства, у тій його частині, яка є науковою й об’єктивною, сьогодні невідворотно хилиться у бік безумовних художніх цінностей, створених на теренах України впродовж першої і другої половини XX сторіччя. Не визнавати їх — просто не «похазяйськи» і не патріотично. Адже нехай і в історично складний час, український народ по обидва боки Дніпра не був творчим неробою, не був “творчим імпотентом”, навпаки — в уособленні своїх митців активно і плідно діяв.

До того ж талановиті митці без шкоди для власного обдарування нерідко платили „Богові — богове, а кесарю — кесаре-ве”. Тобто чітко розділяли, де кон’юктура, а де творчість для душі. Саме це, „Богове”, і є неоціненним набутком, де яскраво відбилася непересічна обдарованість кожного з майстрів укра-

їнського живопису. Тут вони були цілком вільні у своїх уподобаннях, тут беззастережно творили за велінням совісті і серця, шукаючи і щасливо втілюючи те, що в мистецтві завжди вважалося вічним. Яскравим прикладом щодо цього є, зокрема, життя і творчість С.Шишка, чудовий альбом творів якого видано 2006 року галереєю “Естамп” в рамках проекту “Україна класична” за підтримки колекціонера, доктора історичних наук, професора Д.Табачника.

Якщо вже й згадувати “більшовицький тоталітаризм”, то в контексті даної статті він заслуговує суворого засудження передусім через злочинний розпродаж національних художніх набутоків, ціни на які до того ж виставлялись далекі від їхньої справжньої вартості. В цьому аспекті слід згадати, що політика Третього Рейху, яку дехто намагається ототожнювати з політикою СРСР, в галузі колекціонування забезпечувалася великими коштами держави і санкціонувалася безпосередньо главою уряду А.Гітлером. Якщо винести за дужки прямий грабунок в роки Другої Світової війни, який мав єдине виправдання в постулаті “горе переможеним”, то узаконена діяльність по скупівлі по Європі художніх колекцій для музеїв Німеччини є вражаючою. Недарма сьогодні чимало творів і зібрань у цій країні не підлягають реституції, адже надходження їх до нових власників було і прозорим і законним. Не зайвим буде тут зазначити, що радником в справі придбання художніх цінностей був всесвітньо відомий мистецтвознавець, фахівець з італійського і нідерландського мистецтва, директор Дрезденської картинної галереї доктор Г.Поссе. Про свою діяльність він постійно і безпосередньо доповідав главі уряду.

Колекціонування творів XIX сторіччя, не кажучи вже про більш давні періоди, уподобнюється пошукам захованих скарбів, де успіх визначає лише його величність випадок, бо все цінне давно вже є власністю музеїв і приватних збірок. Навпаки, мистецтво другої половини XX сторіччя іще лежить перед колекціонером подібно до щедрої ниви, з якої, з огляду на вітчизняних і зарубіжних конкурентів, слід поспішати збирати врожай. Тут ще можна стати власником цінних творів, часто з перших рук.

А збирати є що. Український живопис XX сторіччя в кращих його набутках — це яскраве явище в системі світових художніх

цінностей. В основі його лежить творчий заповіт визначних майстрів з академічною освітою і європейським рівнем мистецької свідомості та фахової підготовки. Серед них, зокрема, такі як О. Кульчицька, А. Манастирський, О. Новаківський, І. Труш – на західних землях; С. Васильківський, К. Костанді, П. Левченко, О. Мурашко, М. Пимоненко, С. Світославський та ін. – на східних і південних.

Сьогодні ті, хто вкладає негативний зміст в поняття „метод соціалістичного реалізму”, свідомо не помічають чи штучно замовчують, що його кращими типовими представниками на-самперед є вихованці провідних європейських шкіл, передусім Імператорської Академії художеств в Санкт-Петербурзі, Краківської академії красних мистецтв, Празької, Будапештської, Мюнхенської академії; а пізніше – їхні вихованці в художніх інститутах Києва, Харкова, Одеси тощо. У зв'язку із цим варто згадати такі імена, як Й. Бокшай, М. Бурачек, І. Іжакевич, Ф. та В. Кричевські, М. Самокиш, К. Трохименко, О. Шовкуненко тощо. Саме ними, практиками, а не ідеологами закладені міцні підвалини реалістичного мистецтва, побудованого на академічних засадах, тобто такого, що має високий професійний рівень, позначене образною змістовністю і має незмінне життєстверджуюче спрямування. Згадані патріархи українського живопису міцно стояли на позиціях життєвої правди, поваги до природи, пошуку оригінальних образних рішень і свої переконання прищеплювали своїм учням.

Завдяки старшому і молодшому поколінням митців маємо сьогодні таке яскраве і багатогранне явище, як українська живописна школа другої половини ХХ сторіччя. Гострий інтерес до неї зарубіжних колекціонерів дозволяє говорити також і про її справді світовий рівень. До речі, значна кількість прекрасних робіт майстрів цієї епохи вже перемістилася до закордонних колекцій. І слава Богу. Це відбувається задля слави українського мистецтва.

Міцна академічна школа особливо прислужилася від 1960-х років, коли, незмінно дотримуючись високих вимог професійної майстерності, живописці, разом із тим, отримали можливість цілком вільно виявляти свою особисту творчу індивідуальність. Це одразу збагатило художній процес в цілому, яскраво урізноманіт-

нило його неповторними манерами, оригінальними стилістичними шуканнями. Варто згадати хоча б творчість В.Зарецького, Ф.Захарова, А.Коцки, М.Кристочука, А.Лози, К.Ломикіна, В.Микити, В.Патика, Р.Сельського, Т.Яблонської тощо.

Приклад останньої особливо яскраво засвідчує, що здобутки живописця залежать не лише від ідеологічних і соціальних умов, у яких розгортається його творчість, але насамперед від міри його індивідуальної обдарованості і спроможності відстояти свою творчу індивідуальність. Тому-то колекціонери справедливо не зважають на жупел „тоталітаризму” чи на порочність “методу соцреалізму”, які, безумовно, були об’єктивним фактором ХХ сторіччя, але аж ніяк не визначають мистецької цінності різноманітних здобутків цього періоду. Головним мірилом тут є талант, йому й віддається належна шана навіть тоді, коли сюжет твору знаходиться в ареалі негативних оцінок борців з тоталітаризмом. Незалежність уподобань колекціонерів від зміни естетичних постулатів і навіть, банально, від зміни моди, не є явищем лише нашого часу, як наслідку “гласності”, “перебудови”, “прискорення” і такого іншого. Характеризуючи відносини між творцями і покупцями в 70-90-ті роки ХІХ сторіччя, один з дослідників слушно зауважив: “Публіка зневажала запеклі суперечки творців і художніх критиків і своїм гаманцем стала провадити відбір творів”.

Загін талановитих українських живописців другої половини ХХ сторіччя доволі великий. Визначні майстри плідно працювали і працюють у таких історично сформованих художніх центрах, як Київ, Львів, Харків, Одеса, Ужгород і Крим. Окрім того, художні осередки склалися і в інших обласних центрах України: Полтаві, Вінниці, Донецьку, Луганську, Запоріжжі, Житомирі тощо. Це та сама щедра нива, яка чекає на непересічного збирача-колекціонера. Зокрема, постійною увагою українських і зарубіжних колекціонерів чи просто шанувальників мистецтва користується житомирський живописець М.Максименко. І це не зважаючи на добротну правдоподібність (яка сьогодні не завжди і не всім до смаку), зображених ним мотивів – пейзажів і натюрмортів.

Регіональна різноманітність українського живопису уже історично визначає його неоднозначність, що сама по собі є

запорукою його стильового багатства. Шляхи формування впродовж часу художніх осередків мали свої відмінності. Найстаршою школою є, безумовно, київська. Вона представлена великою кількістю першокласних живописців, творчість яких спадкоємно і нерозривно пов'язана з художніми традиціями XVIII–XIX сторіч і органічно увібрала в себе класичні принципи академічної школи. Вони виразно проступають у творчості Г.Боні, Т.Голембієвської, С.Григор'єва, Г.Зорі, В.Костецького, Г.Меліхова, А.Пламєницького, В.Полтавця, В.Пузиркова, П.Сулименка, К.Трохименка, С.Шишка, Т.Яблонської та ін. (тут згадані лише митці, твори яких були представлені на виставці в галереї „Естамп”).

За методичними засадами близькою до київської є харківська школа, що видно на прикладі творчості С.Бесєдіна, А.Насєдкіна, А.Сафаргаліна, Л.Чернова, І.Шульги.

Прагненням до деякої екстравагантності формальних рішень, яскравим колоритом, жанровою цілісністю відзначаються роботи одеситів. Улюбленими мотивами їхнього живопису є залите сонячним золотом море, засмаглі тіла купальників, шедри натюрморти з дарів моря і садів в картинах В.Власова, Б.Геруса, А.Лози, Г.Павлюка, М.Тодорова, М.Шелюто. Не чужа їм і філософія буття особистості, як-от у творах М.Божія, К.Ломикіна.

В близькості до європейських течій сформувався живопис Львова і Ужгорода. Львівські митці, такі як М.Андрущенко, М.Ліщинер, В.Патик, М. та Р.Сельські, представляють своєрідний раціоналістично-аналітичний напрямок, виявляють стабільні ознаки кольору, закономірності його взаємодії з площинами і простором, менше, ніж одесити чи кримчани, зважаючи на пленер.

Подібно до львів'ян, старше покоління закарпатських художників: Й.Бокшай, Г.Глюк, А.Ерделі, А.Кашшай, А.Коцка, Ф.Манайло, З.Шолтес, – також є вихованцями європейських художніх шкіл, зокрема Будапештської академії мистецтв. Але, при всьому тому вони стали відданими виразниками інтересів свого краю, співцями його краси і напрочуд органічно від 1945 року влилися в загальноукраїнську живописну школу. Це, з одного боку, засвідчує здатність „закарпатців” пристосуватись

до певних, незвичних для них умов, а з другого — про близькість українського живопису ХХ сторіччя до сучасних йому європейських художніх течій, від яких свого часу так плідно відбрункувалися ужгородські митці.

Отже, коли в поняття „метод соціалістичного реалізму”, під знаком якого мистецтво в межах Радянської України розвивалося від початку 1930-х років майже до кінця сторіччя, іноді вкладається негативний, а то й зневажливий зміст, то це не має жодної рації. Бо цим самим питання спрощується до примітива, а відтак стає не науковим.

Метод дійсно був, і полягав він у реалістичному відображенні дійсності на міцній основі академічної школи. Але це була передусім фахова база, універсальна для будь-якої країни, будь-якого народу, для будь-якого суспільного ладу. В основному ж український живопис характеризують три фактори. Найперше — це історичні передумови формування художніх осередків, які, зокрема, так яскраво виявилися в Києві, Львові чи Ужгороді. По-друге, індивідуальне обличчя живописців багато в чому визначалося природними, географічними особливостями регіонів, що чималою мірою відбилася на живописному ладі творів, їх сюжетному змісті. Тут відіграв роль діалектичний принцип: об’єкт формує суб’єкт. Мотиви Наддніпрянщини у В.Непийпива, Карпат у Й.Бокшая, Чорного моря у В. Власова, квітучих кримських садів у В.Цветкової своєю знаковістю надають яскравій неповторності творчості художників, водночас збагачують мистецтво в цілому, дозволяють безпомилково визначити його саме як мистецтво України. І третій фактор, який аж ніяк не підлягає впливові вищезгаданого „соцреалістичного методу”, — це неповторна особистість живописця, його духовний світ, його творче обдарування. Воно дається від Бога, шліфується школою, зазнає впливу середовища — суспільного і природного, але завжди залишається глибоко індивідуальним. Свідченням цьому є хоча б творчість М.Глушенка, який пройшов французьку (паризьку) школу живопису, зазнав в СРСР тиску з боку ідеологічних функціонерів як „формаліст” і представник „буржуазного салону”, але при всьому тому зберіг своє творче обличчя. І від початку 1960-х років ніби вибухнув зливою живописних од-

кровень, які користувались незмінною увагою і підтримкою, а сьогодні заслужено складають предмет зрозумілих жадань багатьох колекціонерів. З таких яскравих індивідуальностей, представлених, зокрема, на виставці, що дала предмет для розмови, і складається український живопис ХХ сторіччя. Саме вони справедливо викликають інтерес збирачів, а їхні твори стають основою цікавих приватних колекцій.

Виставка пройшла з великим успіхом. Фактично, нею була зроблена ретроспекція в час недалекий, але минулий, і тому цікаво було ще раз зирнутися на власні здобутки і здобутки своїх “товаришів по цеху”. Проте не обійшлося й без непорозумінь, які стосувалися авторства деяких представлених творів, зокрема, А.Пламеницького, В.Пузиркова, Т.Яблонської. Стосовно останньої справа дійшла навіть до суду. Зрештою, все з’ясувалося.

В зв’язку із цим виникає питання до колекціонерів: чи варто і чи необхідно звертати увагу лише на твори, авторів яких вже немає серед нас? І отримувати ці твори “з других рук” із певним ризиком? Свого часу і П.Третяков і М.Терещенко не боялися залишати за собою право на купівлю творів, які ще перебували в стадії виконання в майстерні художника. А щоби не було помилки, не нехтували можливістю звернутися за порадою до фахівців екстракласу, як от М.Крамської, І.Рєпін чи В.Стасов. У наш час деякі колекціонери, прагнучи зекономити на десяти законних відсотках на користь мистецтвознавця-радника, зазнають відчутних збитків у вигляді невдалого придбання. Авторитетний радник повинен знаходитись поряд з колекціонером, особливо в тому випадку, коли йдеться не про відоме прізвище, а про новий талант, який варто віднайти і в який варто повірити. Саме це є запорукою створення колекції цілком оригінальної і спрямованої в майбуття. Щодо цього особливої уваги і схвалення заслуговує діяльність і спрямування галереї “Естамп”, а також високоповажних і авторитетних осіб, які із нею співпрацюють.

Є ще одна особливість, пов’язана з колекціонуванням творів саме з періоду другої половини ХХ сторіччя. Знайомство з колекціями або творами, які обертаються на антикварному ринку, засвідчує, що потенціальні власники нерідко підпада-

ють під гіпноз прізвища автора і купують саме його, не зважаючи на справжню вартість твору. В товарний обіг сьогодні потрапляють твори, які свого часу не були затребувані ні Міністерством культури, ні Дирекцією художніх виставок, ні Художніми фондами Києва і Москви і вкривалися порохом, забуті на антресолях в майстернях художників. Ось лише перший-ліпший приклад. Якось авторові статті довелося привести одного київського підприємця і колекціонера живопису в родину художника А. Пламеницького. Але виявилось, що в неї збереглося дуже мало творів. Свого часу, іще за життя, 1986 року А. Пламеницький влаштував велику виставку в Національному музеї українського мистецтва у Києві, з якої чимало полотен було одразу закуплено і потрапило в державні зібрання. Довелося колекціонерів задовольнитись тим, що іще залишилось, і то у невеликій кількості. Проте коли він зацікавився творчістю М.Соченка, то в нього була можливість нічим не обмеженого вибору і щодо якості творів, і щодо їхньої кількості. Чим він і скористався повною мірою. В зв'язку із цим виникає питання. Чи не доцільніше купувати першокласні твори з поточних художніх виставок, маючи вибір, активно впливаючи тим самим на сучасний художній процес, підтримуючи талановитих та перспективних художників, яких можна знайти також і серед студентської молоді Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, і запобігаючи наповненню особистої колекції творами не першої вартості?

Думка щодо виявлення талантів і студентської молоді не є такою вже безпідставною. Фактично, на наших очах формуються і міцніють, уяскравлюються обдарування графіка К.Гутнікової, живописця Т.Ягодкіної. В березні 2007 року в виставковому залі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури відбулась презентація живопису студента шостого курсу Ю.Сивиріна, яка привернула до себе увагу сміливістю манери і яскравістю колориту, вмінням відтворити ландшафтний мотив, збагатити його емоційно. Виставку безумовно можна розцінити, як багатобачний старт творчої особистості, яку колекціонерів не варто залишати поза увагою.

Вище йшлося про мистецьку ниву ХХ сторіччя, яка благодатна і щедра, з якої можна ще збирати і збирати чимало визна-

чних творів живопису. Виставка “Український живопис 1945-1989 років. З приватних колекцій” звичайно не відображує всієї повноти колекцій, які є у Києві та в Україні, хоча вона й відзначається належною повнотою. На ній не представлено ще чимало цікавих імен, і саме це дозволяє зробити рекомендацію щодо розширення представницького кола митців на майбутніх подібних виставках.

Виставка „Український живопис 1945 – 1989 років. З приватних колекцій”, влаштована галереєю „Естамп”, є дуже вчасною і багатозначною. Вона дає змогу ще раз пережити хвилююче почуття зустрічі з прекрасним, віддати належну шану його творцям, відкрити ще одну сторінку в їхній творчості і не втрачати віри у духовну вагомість нашого народу на всіх етапах його історії, в тому числі і за “тоталітарного” соціального устрою, свідками і учасниками якого ми, відвідувачі виставки, були.

Лідія БОРЩЕНКО,
*мистецтвознавець,
директор Луганського обласного художнього музею*

ХУДОЖНЄ ЛИТВО НА СТАРОМУ ЛУГАНСЬКОМУ ЗАВОДІ (1795 – 1887 рр.)

Інтенсивний розвиток економіки у ХІХ ст. на території сучасної Луганської області проходив в умовах активного духовного життя мешканців цього краю¹. Широко відомо, що Луганщина дала світу В.Даля — під першим його літературним твором стоїть псевдонім: “Казак Луганский”. Автор “Словника української мови” Б.Грінченко почав збирати матеріали для майбутнього словника під час роботи вчителем народної школи (1887 – 1893 рр.) у с.Олексіївка (тепер — Перевальський р-н). Життя відомого російського письменника В.Гаршина² було тривалий час пов’язане зі Старобільщиною, де письменник зібрав матеріал для багатьох своїх творів, наприклад, оповідання “Ведмідь”. У другій половині ХІХ ст. на хуторі Рогозина Балка біля с.Боково-Платово (тепер — Антрацитівський р-н) часто гостював А.Чехов.

Ці факти історії культури Луганщини широко висвітлені у наукових та популярних виданнях, періодичній пресі зокрема у доповіді М.Радецької “От истоков художественного восприятия Луганщины до современности”³. У поодиноких статтях та виданих друком брошурах згадуються такі імена, як І.Репін, який працював над розписом іконостаса у сиротинській церкві (тепер — Троїцький р-н)⁴, відомі живописці О. та І.Колесникови (родом із с.Адріанопіль, тепер — Перевальський р-н), живописець П.Кончаловський, дитинство якого пройшло у маєтку батьків у с.Сватівка (тепер м.Сватове Луганської обл.). В той же час бракує хроніки художнього життя краю. Відсутні мистецтвознавчі розвідки у царині образотворчого, декоративно-ужиткового та народного декоративного мистецтва Луганщини ХІХ — ХХ ст.ст.

Більша частина пам’яток культури краю, що збереглася дотепер, належить до ХІХ — початку ХХ ст. Тоді розвиток промисловості

стимулював розквіт громадського, житлового та храмового будівництва, а відтак викликав потребу в кадрах художників — іконописців, монументалістів, майстрів оздоблення інтер'єру тощо; тож маємо від середини XIX ст. започаткування місцевої художньої школи.

Картину витоків та культурно-історичного тла, на якому проходив цей процес, допомагають з'ясувати праці В.Фесенка стосовно Луганського ливарного заводу, завдяки якому місто й стало у другій половині XIX — на поч. XX сторіч одним із провідних промислово-економічних та культурних центрів Російської імперії. Це, зокрема, статті: “К истории возникновения г.Луганска” (написана за матеріалами Луганського Окружного архіву), “Художественное литьё на старом Луганском заводе” (по суті перша наукова публікація з історії мистецтва художнього литва у краї), “Значение старого Луганского завода в культурно-экономическом прошлом юго-востока Украины”, “До питання про церковні архіви Луганщини”⁵, що розкривають велику роль Луганського заводу в культурному та економічному житті краю. Розвитку художньої культури Луганщини присвячено чимало сторінок і в його дисертації “Луганский завод. 1795 — 1887гг.”⁶. Праці В.А.Фесенка й нині є найвагомішим внеском у наукове вивчення культурного процесу на Луганщині у XIX ст. Саме завдяки їм стало можливим аргументовано стверджувати, що становлення і розвиток освіти, науки і взагалі культурного життя краю нерозривно пов'язані з розвитком промисловості, з історією Луганська як адміністративного та культурного центру.

Про розвиток образотворчого, декоративно-ужиткового та народного декоративного мистецтва Луганщини у розглядуваний період свідчать численні бібліографічні та архівні джерела, окремі пам'ятки, що зберігаються у музеях та приватних збірках і, перш за все, у діючих храмах Луганської єпархії. Більша частина пам'яток церковної старовини досліджена та взята на облік під час наукових експедицій Луганського обласного художнього музею за участю фахівців Києва та Москви до культових споруд області у 1980 — 1990-ті роки. Результати досліджень дають можливість констатувати, що у XIX — на поч. XX ст. образотворче, декоративно-ужиткове та народне декоративне мистецтво на території, що тепер входить до складу Луганської області, набуло певного розвитку.

Зразків старого народного мистецтва — гутництва, різьбярства — майже не збереглося. Золотарство у різних селах на Старобільщині мало свої відмінні риси у типах прикрас. Як зауважував С.Таранушенко, вишиванка вивчена особливо мало. Писанка зовсім зникла. Збереглися рідкісні зразки, як зазначає автор, “мальованого дерева”. Найпоширеніші мотиви композицій у золотарських виробах, килимах, вишиванках — мальовані вазони з квітами та букетами, перев’язані стрічкою⁷.

З-поміж прикладних видів мистецтва найпоширенішим у досліджувану добу було художнє литво, провідна роль у виробництві якого належала майстрам Луганського ливарного заводу. Засновник його, шотландець Карл Гаскойн, окрім виробництва гармат та ядер, запровадив виробництво художнього литва. Від тих часів збереглися зразки скульптури малих форм, декоративно-ужиткового та медальєрного мистецтва. Серед них — чавунні статуетки, попільнички, чорнильниці, свічники, канделябри. Датування декотрих дає можливість простежити розвиток цього виду мистецтва на ливарному заводі від дня заснування підприємства і до його закриття — у 1795 — 1887 роках. Так, варіанти відливків композиції “Коваль” французького скульптора Н.Жака гідно репрезентують художню продукцію заводу в Російському музеї (Санкт-Петербург), Тульському обласному краєзнавчому музеї, в музеях та приватних зібраннях Луганська. На п’єдесталі статуеток зроблено напис: “Работа Луганского завода”. На п’єдесталі композиції, що зберігається у фондах Російського музею (Санкт-Петербург), є написи: “Антрацитъ Грушевскій”; “Чугун Новороссійскій”. На тильній стороні підпис “Мас. Ив. Чекменев”. Прізвища інших майстрів встановити не вдалося, але всі зазначені роботи свідчать про високий рівень ливарницького ремесла, вирізняються майстерністю обробки поверхні, тонким відчуттям авторами пластичних можливостей металу. На статуетці “Коваль” з фондів Луганського художнього музею на п’єдесталі є підпис “Чугун Лисичанский”, який і став ключем у визначенні часу виготовлення твору. Чавуноливаний завод у Лисичанську існував з 1870 по 1872 роки⁸.

Створення чавунних кабінетних статуй — одна з найцікавіших сторінок луганського художнього литва зокрема, і всього українського мистецтва художнього металу взагалі. Опанувавши

секрети обробки такого, здавалося б, невдячного для скульптора матеріалу, майстри вогню та металу створювали світ речей, у якому утилітарність органічно поєднувалась і з красою. У музеї історії і техніки Луганського верстатобудівного заводу зберігається колекція талановитого майстра Т.Сушкова⁹. Створені ним декоративні тарілки з чавуну та бронзи вражають високим художнім смаком, витонченістю техніки двостороннього ажурю. А відлиті з чавуну статуетка “Козел” (за французьким майстром П.Меном), коробочка “Майський жук”, свічник, деякі інші речі свідчать про тяжіння Т.Сушкова до використання фактури матеріалу, тонке відчуття ним її самодостатньої цінності, прагнення дати глядачеві можливість насолодитися вигадливою грою її поверхні.

Високим рівнем художнього виконання вирізняється медаль з профільним зображенням імператора Олександра II на аверсі і написом на реверсі: “В память последних дней существования казенного Луганского завода. Упрв. заводом Пестеревъ. Мастер Сушковъ. 27 марта 1876 года”¹⁰. У приватній збірці (м.Луганськ) зберігається попільниця (мідь, не прокарбована, майстер Хрипко?). Вона має досить складну композицію, яка відрізняє її від багатьох відомих зразків художнього литва заводу. Попільниця виконана у вигляді черепашки, облямованої букетом квітів. У верхній правій частині розташовані жіночий капелюшок, голуб, гніздо. Збагачення звичного кола сюжетів новою тематикою, прагнення до розважальності єднають цю роботу з численними творами художнього литва Росії другої половини XIX сторіччя¹¹.

На заводі виготовляли в широкому асортименті предмети церковного вжитку: хрести, дзвони, художньо вирішені деталі для храмового будівництва – сходи, решітки, поруччя, фурнітура тощо. Поширеними були й ікони, відлиті на Луганському ливарному заводі. В архівних матеріалах збереглися дані про ікони “Євангеліст Іоанн” та “Голова Христа” (чавун). Останню до початку 1920-х років зберігали у Св. Петропавлівській церкві (м.Луганськ), потім вона була вилучена й передана до Луганського Соціального музею¹².

В.А.Фесенко у статті “Художественное литье на старом Луганском литейном заводе” наводить приклади надгробних пам’ятників, відлитих майстрами заводу, що збереглися на цвинтарі біля Миколаївського собору в Луганську, а також прізвище

майстра, який відлив для цього собору дзвін (не зберігся): “Мастер симбирский мещанин Федор Яковлев”¹³.

А в Гірничому музеї при Санкт-Петербурзькому гірничому інституті експонують речі, відлиті на Луганському та Лисичанському ливарнях у 1820 – 1870-х роках. Серед них відлиті з чавуну барельєф і медаль із зображенням Карла Гаскойна, плакетка “Тайна вечеря”, прес-пап’є з карбуванням та позолотою. Останній твір, крім своєї художньої якості, відкриває нам ім’я свого виконавця – Некрасова¹⁴.

Вироби “чавунних справ майстрів” були широко відомі за межами міста й Луганщини – від Києво-Печерської лаври, для якої виконувалися надгробки, до Кавказу, де на горі Ельбрус встановлено меморіальну дошку, виготовлену луганчанами у пам’ять про сходження на гору учасників першої російської експедиції у 1849 році¹⁵. У фондах архіву Луганської області зберігається лист К.Гаскойна, де йдеться про виготовлення на заводі чавунної колони для монументу в Полтаві, встановленому на честь сторіччя Полтавської битви (архітектор Тома де Томон)¹⁶. У декоративному оздобленні пам’ятника брав участь відомий скульптор Ф.Щедрін. Ліпні прикраси витонченої роботи відлиті у бронзі В.Єкімовим у майстернях Петербурзької академії мистецтв¹⁷. Видатним досягненням луганських ливарників став монумент для міста Полоцька, знесений у 1930-х роках. На думку більшості фахівців, він був один із кращих серед тих монументів, що були створені на інших заводах Росії і встановлені на місцях битв з військами Наполеона у війні 1812 року, а техніка його литва була унікальною за своєю витонченістю¹⁸.

Таким чином, за майже сторіччя свого розвитку мистецтво художнього литва Луганщини накопичило сталі традиції й залишило вагомий і високовартісний доробок. Не буде перебільшенням сказати, що луганські формувальники, ливарники, карбувальники були справжніми художниками, які зуміли піднести своє ремесло на високий мистецький рівень.

¹ Разом із розповсюдженням просвітництва у цей період у регіоні спостерігаються розвиток науки, поява яскравих зразків літературної творчості, образотворчого мистецтва (курсив наш. – Л.Б.) тощо (див. Подов В.І., Курило В.С. История Донбасса. Век XIX. – Луганск, 2001. – С.156-165).

² Гаршин Всеволод Михайлович – (1855, маєток Приємна долина Бахмутського повіту катеринославської губернії – 1888, Петербург) – росіянин письменник-новеліст.

³ Радецкая М.М. От истоков художественного восприятия Луганщины до современности // Вісник Луганського державного педагогічного ун-ту. – Луганськ, 1999. – №2. – С. 117-120.

⁴ Див.: Борщенко Л. Історія однієї гіпотези. Доповідь // Матеріали науково-практичної конференції «Роль музеїв у збереженні пам'яток сакрального мистецтва». 5-9 серпня 1999. – Луганськ: Знання, 1999. – С.69-71.

⁵ Див.: Фесенко В. К истории возникновения г. Луганска. // Радянська школа. – Х., 1926, №2. – С.93-97; №12. – С.85-100; його ж: Художественное литьё на старом Луганском заводе // Радянська школа. – Х., 1927, №7. – С.93-100; Значение старого Луганского завода в культурно-экономическом прошлом юго-востока Украины // Радянська школа. – Х., 1928, №9. – С.74-88; До питання про церковні архіви Луганщини // Радянська школа. – Х., 1930, №5-6. – С.90-95.

⁶ Див.: Фесенко В.А. Луганский литейный завод. 1795 – 1887. Автореферат диссертации на соискание ученой степени к.и.н. – Л., 1959.

⁷ Див.: Таранушенко С. Мистецтво Слобожанщини 17-18 ст. // 36. “Мистецтвознавство”. – Х., 1928 –1929. – С.1-9.

⁸ Борщенко Л.М. Художественное литье на старом Луганском заводе. Традиции и современность // Каталог выставки-публикации. – Луганск: Знание, 1999. – С.5.

⁹ Там само. – С.6.

¹⁰ Там само. – С.6-7.

¹¹ Там само. – С.7.

¹² Центральний державний архів вищих органів влади та управління України у м.Києві. – Ф.166. – Оп.6 – Спр.93-90.

¹³ Фесенко В.А. Художественное литьё на старом Луганском заводе. – С.93-100.

¹⁴Егерев Ю. Шедевры Луганского завода // Луганский завод. — 2000, №41, 13 марта.

¹⁵Державний архів Луганської області. — Ф.1. — Оп.1. — Спр.350.

¹⁶Каганович А.Ф.Ф.Щедрин. — М.: Искусство, 1933. — С.70-73.

¹⁷Там само. — С.71.

¹⁸Фесенко В.А. Художественное литьё на старом Луганском заводе. — С. 93-100.

Володимир ГАБЕЛКО,
*старший науковий співробітник Музею театрального,
музичного, кіномистецтва України,
член НСХ України, мистецтвознавець*

СЦЕНОГРАФ І ГРАФІК ІВАН БУРЯЧОК (1877 – 1936)

Серед митців доби Національного відродження початку минулого сторіччя художник українського театру та майстер книжкової графіки Іван Мартинович Бурячок посідає визначне місце.

Народився художник 1877 року на Вінниччині, у селі Лозуватому. Вже у дитячі роки пробудився у сільського хлопчика інтерес до живопису. За сімейною легендою, місцевий поміщик Рагульський, повертаючись із костьолу, помітив на краю села маленького Івана з олівцем і клаптиком паперу в руках. Наступного дня хлопця викликали до панських покоїв, і Рагульський, який вважав себе знавцем мистецтва, дозволив Іванові зробити декілька копій з книжкових ілюстрацій. Панська примха обернулася неочікувано для майбутнього майстра – малюнки надіслали до Київської малювальної школи М.Мурашка. Невдовзі на ім'я Івана Бурячка прийшло повідомлення, що його зараховано до славетної школи. На відміну від багатьох казенних дореволюційних шкіл і художніх училищ малювальна школа М.Мурашка прищеплювала своїм вихованцям любов до народного мистецтва, тут вивчалися кращі зразки європейського та українського мистецтва. Жива й творча атмосфера, товариська взаємодопомога панували серед учнів. Не одне покоління українських митців здобуло художню освіту в стінах цього учбового закладу (зокрема М.Пимоненко і Г.Світлицький, Ф.Красицький і С.Костенко, І.Іжакевич і Г.Дядченко). Школі надавали допомогу такі визначні митці, як І.Рєпін, М.Ге та М.Врубель.

Культурне життя Києва наприкінці ХІХ – початку ХХ сторіч помітно поживалося. Діячам українського театру, незважаючи на численні перепони, вдавалося ставити спектаклі, знайомити глядача з новими п'єсами І.Карпенка-Карого, М.Кропивницького

та М.Старицького. В світі юнацьких захоплень І.Бурячка театр не міг не посісти чільне місце, тоді ж він уперше почув романси та інструментальні твори М.Лисенка.

Серед учнів школи М.Мурашка був Ф.Красицький, онук Катерини, рідної сестри Тараса Шевченка. Дружба з цим талановитим художником тривала усе творче життя І.Бурячка. Їхня спільна праця у журналі «Шершень» (1906) залишила яскраву і незабутню сторінку в історії українського мистецтва.

Після закінчення школи М.Мурашка молодий художник 1896 року вступає до Краківської академії красних мистецтв, де тоді викладали Ю.Фалат, Я.Станіславський, Л.Лефлер, Ф.Рушиць; у минулі роки тут працював великий живописець Я.Матейко. Варто також зазначити, що на рубежі XIX – XX сторіч в академії отримали високу професійну освіту чимало українських художників, зокрема, такі відомі митці, як І.Труш, М.Жук, М.Бурачек, О.Новаківський. За час свого успішного навчання в Академії (закінчив 1903 р.) І.Бурячок отримав кілька срібних медалей. Серед студентів-українців особливою шаною користувалися книжки Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки. Деякі твори цих авторів не видавали через цензуру у Наддніпрянській Україні. Лише повільно революції 1905 – 1907 років зміла перепони у виданні багатьох творів. На хвилі першої національної революції у Києві утворилися численні літературно-мистецькі видання, де публікували твори, насичені новими ідеями національного державотворення та питаннями про шляхи подальшого формування національної культури.

Знаменною подією стало видання сатиричного ілюстрованого журналу «Шершень». Наприкінці 1905 року, в одному з наймалювничіших куточків Києва – на Андріївському узвозі, у будинку № 15 (що має романтичну назву «замок Ричарда») відбулися перші редакційні збори журналу «Шершень», де були присутні художники Ф.Красицький, О.Сластіон, В.Різниченко, І.Бурячок. До 14 липня 1906 року вийшло 26 номерів. На редакційних нарадах «Шершня» була і Леся Українка – вона брала активну участь у формуванні демократичного спрямування журналу.

У більшості робіт І.Бурячка, вміщених у «Шершні», відбулося притаманне йому вміння театральнорозбудовувати мізансцени у багатофігурних композиціях. Щодо художніх прийомів, то він найчастіше вдавався до театральної метафоричності, спорідненій

гротеску буфонади і своєрідної «чаплініади». Найвідоміша робота Бурячка «Од молдованина до фіна...» («Шершень», № 9) створена за мотивами поеми Т.Шевченка «Кавказ». Художник не просто ілюстрував сатиричні рядки великого Кобзаря «Од молдованина до фіна на всіх языках все мовчить, бо благоденствує...», а утворив повнозвучну зорову партитуру, побудовану за законами образотворчої режисури, насичену яскравими образами-персонажами, підданцями російській імперії. Місце дії цієї карикатури — частина мапи дореволюційної Росії, де вздовж Дніпра, від Бессарабії до Фінської затоки, вишукалися, ніби для кари шпіцрутенами, представники різних націй. Уздовж шерехи — жандарми з величезними кулаками (спливає у пам'яті живописна робота самого Т.Шевченка «Державний кулак», написана у засланні).

«Шершень» спіткала доля багатьох прогресивних видань тих часів — 1906 року його було закрито. Цього ж року у творчому житті Бурячка сталася знаменна подія. Режисер і організатор першого стаціонарного українського театру в Києві, видатний актор, представник славної плеяди корифеїв вітчизняної сцени М.Садовський запросив художника створити оформлення для вистави «Сава Чалий» за п'єсою І.Карпенка-Карого. На той час І.Бурячок уже здобув високий мистецький авторитет. Його роботи в «Шершні» і полотна, виставлені на художніх виставках Києва та Львова, були широко відомі. Львівський живописець І.Труш дав високу оцінку роботам київського митця, якого заслужено долучали до сузір'я тодішніх провідних діячів національної демократичної культури. Водночас із Бурячком у театрі Садовського оформляв деякі вистави визначний український художник В.Кричевський (Докладніше про творчість В.Кричевського у театрі див.: «Міст» № 1, К., 2003. В.Габелко «Сценограф Василь Кричевський». С.39–42).

Макет до вистави «Сава Чалий» зберігся, він експонується на стаціонарній експозиції Музею театального, музичного та кіномистецтва України. Оформлення побудоване за класичним принципом трьохстінного інтер'єру. Лаконізм оформлення позначився на загальній композиції сценографії, барвиста метафоричність декорацій поширилася й на вирішення костюмів для окремих груп персонажів. Художник розподілив костюми відповідно до сюжету п'єси на чотири групи: молоді гайдамаки (паруб-

ки), старі гайдамаки, новоприбулі до табору запорожці та селяни, озброєні вилами, косами, сокирами. Костюмам запорожців сценограф надав кольорової домінанти — їхній одяг простий і небагатий, але насичений яскравими фарбами.

У 1908 — 1909 рр. І.Бурячок створив низку ілюстрацій до видань «Українська муза», збірки польських поетів під назвою «Бард польський» і першої збірки творів Лесі Українки у видавництві «Дзвін». Ці роботи вирізнялися вишуканістю й витонченістю композицій та малюнка. Художні прийоми, образи, що народжувалися під час роботи митця над ілюстраціями до книжок, знаходили свій подальший розвиток і продовження у сценографії. Наприклад, відомий малюнок-заставка до поетичної антології «Українська муза» сюжетно близький до монументальної роботи художника у сфері сценографії — головної завіси в театрі М.Садовського, виконаної 1911 року. Зокрема, в ілюстрації до поетичної антології на першому плані зображено у профіль дівчину в простому українському вбранні, з віночком на голові, яка замріяно дивиться вперед. Ліричний та елегійно-розповідний характер малюнка доповнює краєвид на другому плані, де зображене зоране поле, кілька дерев, ще не вкритих листям, вітряк. Малюнок виконаний подовженими кантиленими лініями, кути заовалені, трохи нагадуючи сценічну драпіровку. На сцені театру М.Садовського подібний сюжет був вирішений за законами просторового комплексного оформлення театрального середовища — від фойє до сцени. В.Василько, який розпочинав свій творчий шлях у театрі М.Садовського, так передає свої враження від цієї етапної роботи Бурячка: «...На новій завісі був намальований український краєвид. Вдалині — аж до обрію — зоране поле, праворуч — з-за пагорбів сходить сонце. На першому плані ліворуч — кілька молодих берізок, серед них дівчина-українка; стоячи у профіль до глядачів і приклавши козирком руку до очей, вона дивиться як сходить сонце. Цей художній образ — символ відродження України. Пейзаж облямовував рушник з орнаментом XVIII століття, низ завіси прикрашав старовинний рослинний орнамент.

Починаючи з цього сезону, капелъдинери та гардеробники були одягнені в українські темно-червоні жупани, такі ж шаровари, чорні чоботи і підперезані зеленими поясами...»¹

1912 року І.Бурячок стає головним художником театру, поруч із М.Садовським він торував шлях мистецьким пошукам, подальшому розвитку традицій і новаторства на українській сцені. З ініціативи І.Бурячка тодішній репертуар театру поповнюється новими творами. 1911 року Леся Українка надає художникові можливість ознайомитися з рукописом «Лісової пісні». Експромтом він створює цілу графічну сюїту костюмів персонажів п'єси. Поетеса власноруч на кожному з листів зробила свій напис з іменами персонажів. Декілька таких графічних листів експонується в Музеї театрального, музичного та кіномистецтва України. На жаль, Лесину поему-феєрію тоді поставити на сцені не вдалося.

М.Садовський прилучає до активної роботи в театрі видатного композитора М.Лисенка, з яким у І.Бурячка були тісні творчі й родинні зв'язки. 1911 року композитор став хрещеним батьком сина митця, якого на честь композитора назвали Миколою (згодом — відомий художник-монументаліст). Тонкий музичний смак і розуміння творчості М.Лисенка допомогли художнику в праці над постановками опер «Наталка Полтавка» (1912 р.) і «Різдвяна ніч» (1913 р.). Автор цих рядків знайшов в архіві Бурячка, який дбайливо зберігає Є.Бурячок, вдова сина художника, ескізи до «Наталки Полтавки». Два скромних на вигляд аркуші виконані чорною тушшю та аквареллю; вони ніби сповнені цнотливого та поетичного ставлення самого сценографа до цього твору. Строгий відбір різних засобів, лаконічність композиції були характерні для цієї постановки. «...Замість старих декорацій українського села «взагалі» Бурячок зробив нові, що за змістом і колоритом точно відповідали текстові й музиці опери. Це було не тільки українське село, а саме село початку ХХ століття, село над річкою Ворсклою, недалеко від міста Полтави. На задній збірці, яка складалася з двох частин, було намальовано річку, хати, городи. На задньому плані — поле, могили, вітряки, повз які лежав шлях на Полтаву, а далеко на обрії виднівся полтавський монастир»².

Органічним поєднанням романтики, лірики та народної фантастики відзначалися декорації до опери «Утоплена» М.Лисенка. Ця вистава стала для Бурячка однією з етапних робіт, де вповні розкрився його талант (прем'єра опери відбулася 25 вересня 1913 року). Художник у процесі роботи над постановкою «Утопленої» вдався до складного комплексу композиційних і колористичних

прийомів. Домінанта в колористичній партитурі декорацій біло-блакитної гами в картині, де зображене українське село травневої ночі, сприяла виникненню у глядача тонких асоціацій живопису та музики. Своєрідний дисо-нанс, колористичну експресію у картині «Палац сотника» створював ефект контрасту, виникаючи завдяки імітації місячного сяйва на другому плані, в глибині сцени. Водночас, художник підкреслював різкість контурів на першому плані, що, разом із введенням додаткового джерела освітлення глибини сценічної перспективи, посилювало напівфантастичний показ окремих фрагментів архітектури.

Наступного 1914 року І.Бурячок був серед ентузіастів, які наполягали й сприяли постановці «Камінного господаря» Лесі Українки. М.Садовський не сподівався на касовий успіх цієї п'єси, а ризикувати фінансовим становищем у ті нелегкі для театру часи не бажав. Відтак, готували виставу у складних умовах. І.Бурячок був не тільки першим ілюстратором творів Лесі Українки, але й палким пропагандистом її творчості. Філософський зміст, складний внутрішній світ персонажів і особливості поетичного ладу «Камінного господаря» вимагали від художника нової стилістики, поглибленого проникнення в епоху, стислої і виразної подачі героїв. Стримана барвистість декорацій поєднувалася із розкутою й, водночас, лаконічною композицією. Це відповідало задуму драматурга.

Невичерпна глибина поетичних образів і логічно струнка за композицією структура драматургії Лесі Українки часто моделювалася за законами зорового ефекту і пластики. Ще на початку ХХ століття І.Франко вказав на цю відмінну якість поетичних образів письменниці: «Головною її силою є лірика і малюнки сцен і ситуацій, що впливають з ліричного настрою. Тут кожне її слово має силу і пластику...»³. Архітектоніка зорових образів у поетеси завжди була насичена й колористичними співвідношеннями — навіть ремарки драматичних поем рясніють авторськими вказівками щодо колористики.

Відчуттям образного ладу поезики Лесі Українки просякнуті декорації й костюми до «Камінного господаря» — однієї з найкращих сценографічних праць І.Бурячка. Декоративне розв'язання вистави принципово заперечувало описовість і безконфліктність, натомість було насичене здоровими антитезами, поліфонічним

поєднанням різних живописних мотивів. Між окремими діями художник вдавався до колористичних контрастів. Так, осяяна сонцем картина, де закрите від навколишнього світу мавританське подвір'я ніби живе за своїми внутрішніми законами, змінювалася в наступній дії холоднуватими за тоном, майже монохромними декораціями, що зображували мадридське кладовище зі вкритими снігом деревами й застиглими мармуровими надгробками. Єдиний сценографічний задум художника поширювався й на рішення костюмів. Театральне вбрання своїм ахроматизмом (біле з чорним плаття Донни Анни, ефектний білий костюм Командора та чорний одяг Дон Жуана) утворювало здорову конфліктну антитезу.

І.Бурячок, вочевидь, знав про такий авторський задум Лесі Українки, яка в листі до О.Кобилянської від 3 травня 1913 року писала: «...Я не люблю багато мережання та візерунків на статуях, а ся драма повинна була нагадувати скульптурну групу – такий був мій замір...»⁴.

Серед останніх визначних робіт Бурячка цієї доби помітне місце посідають здійснені ним постановки творів на гоголівські сюжети – п'єси «Вій» М.Кропивницького (прем'єра відбулася 28 вересня 1914 р.) та опери «Різдвяна ніч» М.Лисенка (1915 р.).

Постановку фантастичної музичної комедії «Вій» було здійснено з ініціативи І.Бурячка та диригента О.Кошиці. Жанр вистави яскраво відбився і в сценографії. Місце першої дії – Поділ – митець означив за допомогою зображення брами Братського монастиря та статуї Самсона, поданої у гротесковому плані. В дії, що відбулася у дерев'яній церкві XVIII століття, художник розробив світлову партитуру вистави так, що архітектурні форми, світлотіньові ефекти набували неабиякої пластичної виразності.

Уроки Першої світової війни становили для театру М.Садовського погіршення, деякі провідні актори пішли з театру. У січні 1919 року М.Садовський з частиною трупи поїхав спочатку до Вінниці, згодом до Кам'янець-Подільського. І.Бурячок мешкав у Вінниці до 1922 року, де у Вінницькому Народному домі було організовано театр з частини трупи М.Садовського. Художник оформив тут ряд вистав, серед яких «Катерина» за Т.Шевченком, «Ревізор» М.Гоголя, «Сватання на Гончарівці» Г.Квітки-Основ'яненка, «Сорочинський ярмарок» за М.Гоголем і «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського.

1922 року митець повернувся до Києва, де театральне і мистецьке життя почало відновлюватися, і вступив до Народного театру, на базі якого згодом було утворено театр ім. М.Заньковецької (нині цей театр успішно працює у Львові). У літопису театру збереглися назви п'єс, над якими працював І.Бурячок у сезоні 1922 – 1923 років: «Лихоліття» Г.Хоткевича (реж. Б.Романицький), «Розбійник Кармелюк» Л.Старицької-Черняхівської (реж. Б.Романицький), «Гайдамаки» за Т.Шевченком (реж. Лесь Курбас), «Чорна рада» С.Черкасенка за П.Кулішем (реж. О.Корольчук), «Розбійники» Ф.Шіллера (реж. П.Саксаганський) та «Остання ніч» М.Старицького (реж. О.Корольчук).

У середині 1920-х років І.Бурячок ненадовго виїжджає до Харкова, працює з 1926 по 1927 роки художником у газеті «Радянське село». Повернувшись до Києва, він оселяється на мальовничій околиці міста – Микільській Борщагівці, у невеликому будиночку із затишним садком. В останні роки життя І.Бурячок періодично працював у галузі театрального живопису. В роботі мистецві допомагав його син, М.Бурячок. Батько й син стали 1936 року співавторами сценографії до вистави «Вій» за твором М.Гоголя у Київському театрі музичної комедії. Ця робота була останньою сторінкою у творчому житті І.Бурячка. 24 жовтня того ж року він відійшов у вічність.

З ім'ям І.Бурячка в українському образотворчому мистецтві пов'язана ціла епоха. Творчість художника-сценографа, графіка та карикатуриста була на деякий час призабута. Поодинокі роботи визначного майстра лише зрідка друкували у виданнях, присвячених українському театру 1900 – 1910 рр. та політичній графіці 1905 – 1907 рр. Багато його робіт втрачено, розсіяно по особистих колекціях або зберігається у музеях. Величезну мистецьку спадщину І.Бурячка належить повернути нашим сучасникам уповні – на часі видання альбома-монографії про творчість митця з когорти українських корифеїв доби Національного відродження, які прискорили своєю працею розвиток вітчизняної культури.

¹Василько В. Микола Садовський та його театр. — К., Держвидав образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. — С.70.

²Там само. — С.75.

³Франко І. Леся Українка. — Зібрання творів у 20 томах. — К.: Держлітвидав, 1955. — Т. XVII. — С.263.

⁴Леся Українка. Зібрання творів у 12 т. — К.: Наукова думка, 1979. — Т.12. — С.461.

Орест ГОЛУБЕЦЬ,
*доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи Львівської
національної академії мистецтв*

ПОВЕРНЕННЯ НА ЗБАРАЗЬКУ ЗЕМЛЮ

На горі у Збаражі височить старовинний замок, збудований у першій половині XVII ст. голландським архітектором Ван Пее-ном і внесений нині до реєстру Національного заповідника «Замки Тернопільщини». У виставкових залах замкового комплексу в лютому 2007 р. відкрилася персональна виставка відомого львівського художника Тараса Левківа. Цей вернісаж у Збаражі не був випадковим — поруч із чималою кількістю персональних виставок в Україні і за кордоном, у долі митця він відіграє особливу роль.

Коріння творчості кожного художника сягає дитинства, властивого лише йому щирого та емоційного сприйняття навколишнього світу. У Т.Левківа пізнання світу розпочалося у батьківському селі Березовиця Мала, що на Збаращині. Тут він отримав незабутні на все життя враження, відчув таємничу красу давніх звичаїв і традицій народного мистецтва. Незнищений і немов би назавжди закодований відбиток залишили в душі юнака безкінечні ряди орнаментів-символів на тканих виробах його діда, який походив з розташованого неподалік відомого ткацького осередку — села Кобилля.

Сповнений надій юнак приїхав 1959 року до Львова, де йому судилося жити і творити все наступне життя. “Зрадив” дитячому захопленню радіотехнікою і за порадою старших друзів поступив до Училища прикладного мистецтва ім. І.Труша на відділ кераміки. Наполегливо осягав секрети ремесла і все більше переконувався у правильності свого вибору. Ази гончарства пізнавав самостійно, головним чином завдяки скрупульозному вивченню книги відомого чеського кераміста П.Радова, з яким особисто познайомився і заприятелював уже в зрілому віці.

Відаючи належне таким вродженим якостям, як наполегливість і працьовитість, можемо стверджувати, що Т.Левківу до пев-

ної міри поталанило. Адже становлення його творчої особистості відбувалося у бурхливий і короткотривалий, як спалах, період національного відродження — час “шістдесятників”. В умовах тодішньої “відлиги” львівська кераміка відіграла особливу роль, об’єднала значний творчий потенціал, який розкрився гроном непересічних індивідуальностей, реально сприяла збереженню засад вільної, незаангажованої творчості. Надзвичайно важливою у житті молодого митця стала зустріч із педагогом, який дав йому ключ до глибокого розуміння і зацікавленого філософського осмислення багатьох природних і мистецьких явищ, — Тарасом Драганом. Їхнє спілкування перейшло у багатолітню духовну близькість і справжню дружбу.

Виняткова працездатність вирізняла Т.Левківа серед ровесників під час навчання у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва. Наприкінці 1970 року в місті відбулася унікальна, як на той час, подія — персональна виставка студента. Представлені ним твори розкрили нові можливості давньої техніки гончарного круга. Нестримні пластичні фантазії трансформували природні форми та явища, предмети і людські фігури. Оригінальні композиції здебільшого торкалися національної тематики, несли виразні ознаки етнографізму, виражали характерні для народного мистецтва оптимізм і гумор, що в умовах тоталітарного суспільства набирали особливого забарвлення. Твори художника “Козак б’є у литаври”, “Галицьке військо”, “Троїста музика”, “Чугайстер” стали немов своєрідними символами часу. Концептуальним завершенням цього періоду можна вважати дипломну роботу “Енеїда” (1971).

Наступні події суттєво вплинули на характер і напрямок творчих пошуків митця. На зміну “шелестівському” захопленню козацькою минувиною в Україну прийшла відверта реакція, політика вірнопідданства і беззастережного підпорядкування централізованим союзним структурам. На довгі роки були припинені виставки “Львівська кераміка”, які концентрували актуальні мистецькі проблеми і здобули неабияку популярність. Але саме у цей час перед керамістами відкрилися несподівані перспективи — вихід на всесоюзні і міжнародні симпозіуми художньої кераміки. На творчій базі у Дзінтарі (Латвія), куди Т.Левків потрапив першим зі Львова, відбулося його знайомство з видатним, знаним і шанова-

ним у світі митцем і педагогом — П.Мартінсоном. Цей незабутній контакт переріс у взаємну приязнь, сприяв активному розширенню кругозору, швидкому пізнанню нових матеріалів і технологічних можливостей, відчуттю впевненості у власних силах.

З цього часу творчість художника еволюціонує немов би у двох напрямках, кожен з яких виражає протест проти насаджуваних у мистецтві обмежень і постулатів. Перший — представляє сміливі експерименти у ділянці вільного формотворення, офіційно забороненого в скульптурі. У своїх працях Т.Левків застосовує елементарні об'єми, які утворюються в процесі використання техніки гончарного круга, — циліндр, кулю, конус. У цьому прослідковуються очевидні аналогії з пластичним розумінням простору, властивим кубізму. Тематично композиції такого плану ув'язуються з пейзажними мотивами (“Осінні гори”, “Відображення”, “Високі гори”, “Гірські хутори”, “Захід сонця”) чи природними явищами (“Кульбаба”, “Перевесло”, “Квочка”).

Другий напрямок також свідчить про небажання художника йти на компроміси і виконувати вимоги офіційної влади, про його власні суспільно-політичні переконання, вміння втілити і, що найголовніше, донести їх до глядача в оригінальній мистецькій формі. Яскравим прикладом може служити композиція “Оазис” (1977), де краплеподібний блискучий об'єм із фарфору, вкритий пишним розписом, сприймається як дорогоцінна перлина серед безплідного ґрунту пустині, відтвореного за допомогою грубих, зернистих кусків шамоту. Ще конкретніші для кожного українця асоціації викликає пластика “Північне сонце” (1977). Охристо-оранжеву, блискучу кулю ніби намагаються розчавити дві масивні півкулі, вкриті згустками білої емалі. Простими і виразними засобами автор відтворює безсилля життєдайного тепла проти суворой вічності снігів.

Подібний підтекст притаманний, наприклад, композиції “Яблуня”, де яскраві, розмальовані кульки розташовані поміж дерев'яними масивними “гратами”. Таке ж “подвійне” враження справляють композиції “Квіти на камені” (1975) або “Квітучі пеньки” (1978). А в роботі “Вибух” (1979) барвисті “плоди” прагнуть вивільнитися з-під грубої сірої “шкарлупи”.

У 1970-х роках Т.Левківа підтримує і надає творчої наснаги постійна участь у всесоюзних творчих групах і міжнародних конкурсах

кераміки. Так, 1972 р. він стає першим представником від України (серед п'ятох від тодішнього СРСР) на третьому міжнародному бієнале у Валлорисі (Франція), де з 1945 р. в кераміці періодично працював знаменитий Пабло Пікассо. Згодом – одержує почесні дипломи конкурсів художньої кераміки у Фаенці (Італія 1974, 1978, 1979, 1980). Участь художника у таких престижних акціях стає можливою завдяки персональним запрошенням із Москви: столичні спеціалісти змушені толерувати формальні пошуки і представляти мистецтво “радянських народів” за кордоном, створювати там ілюзії “вільного” творчого процесу. Цей факт викликає відверте роздратування у київських керівних структурах, де професійному декоративно-прикладному мистецтву відводилася місія копіювання і “вдосконалення” народних традицій. Не даремно перша персональна виставка митця у столиці радянської України опинилася на грані закриття (1979 р.). Висловивши своє негативне враження, “ідеологічні цензори” все таки не наважилися заборонити вернісаж, проте у пресі незабаром з'явилася стаття під назвою “Збочивши на манівці”, де творчий доробок митця зазнав нищівної критики.

У 1980-х роках коло творчих зацікавлень Т.Левківа сягає інших сфер. Художник немов би прагне покинути буденний світ, земні незгоди і суспільні несправедливості, стремить до вищої логіки і порядку. Переважання у ранніх творах об'ємів, утворених під час обертання гончарного круга, логічно трансформуються у пріоритет космологічних мотивів. Але й у “космосі” відбуваються події, безпосередньо пов'язані із земними проблемами, зокрема, екологічними – “Кам'яні вихори” (1980), “Обережно, крихке” (1984), “Космічний спрут” (1987), “Космічні подарунки” (1987), “Реставрація планети” (1988) та інші. Тема космосу осмислюється автором надзвичайно широко і розвивається не лише в об'ємно-просторових керамічних композиціях, але й у площинних, виконаних у графіці та інтарсії. Його твори досягають надзвичайної виразності, пластичної довершеності і лаконічності. Т.Левків представляє свої праці на персональних виставках у Тбілісі (1985), Ленінграді (1986) і Тернополі (1987), знову стає учасником вернісажів “Львівська кераміка”, організація яких відновлюється після п'ятнадцятилітньої перерви. Паралельно він здійснює керівництво кафедрою кераміки Львівського коледжу декоративного і прикладного мистецтва ім. І.Труша.

Логічним наслідком безкомпромісної життєвої позиції митця стає його обрання в роки утвердження суверенітету України депутатом першого скликання Львівської обласної та Винниківської районної рад. З особливим завзяттям Т.Левків кидається у вир політичних перипетій, як завжди приймає все близько до серця, за що платить власним здоров'ям. Проте ніяка хвороба не здатна здолати художника і на Третьому Всеукраїнському симпозіумі кераміки в Опішному (1999) він знову здобуває одну з найвищих нагород. Його композиція “Біломорканал” вражає масштабністю і оригінальністю задуму, моторошною внутрішньою напругою, що звучить як попередження прийдешнім поколінням.

Незважаючи на роки, митець відчуває молодечий запал і бажання до праці, про що яскраво свідчать представлені на виставці новостворені роботи. Іншою, невидимою, на перший погляд, але надзвичайно важливою частиною його нинішнього доробку є покоління студентів, молодих керамістів, з якими він щедро ділиться багатим досвідом. Саме у їхній повазі і любові криється відчуття безперервності традицій і переконання в доцільності пройденого життєвого шляху. У зрілому віці митець немов би віддає шану батьківській землі: його твори експонуються у головній її твердині — Збаразькому замку.

Дмитро ГОРБАЧОВ

ШАРОВАРНО-ГОПАШНА КУЛЬТУРА ЯК ДЖЕРЕЛО СВІТОВОГО АВАНГАРДУ

Доповідь на конференції в Гарварді (США), 2007

Йтиметься саме про культуру, а не про шароварно-гопашне безкультур'я. Український фольклор, вивчений у ХІХ – ХХ ст.ст. зусиллями дворянської інтелігенції з Тарасом Шевченком включно, став джерелом для авангардових новацій. Фольклор села зберіг у собі спадок неоліту, втрачений містом, а саме: архаїчні архетипи, тобто мимовільну модель нашої поведінки, а також первісний анімізм, тобто відчуття одухотвореності усього сушого (щось на зразок Семенкового: «Трамваї – люди, візники – люди»). Саме в неоліті людство усвідомило космічну приналежність свого буття і свою причетність до вічності. Авангардисти активізували архаїчні шари свідомості, найменувавши їх зоною підсвідомості, бо ж вона, тая зона, більш продуктивна для мистецької діяльності, аніж новітня наука, бездушна, беземоційна, залогізована до нудьги. Архаїка, резервуар колективних неусвідомлених емоцій, стимулювала авангардовий космізм, віталізм і колективізм.

ГОПАШНИЙ КОСМІЗМ

Російсько-український поет Хлебніков казав, що сільська народна пісня говорить про життя, а індивідуалістична поезія містян-символістів заколисує солодким нашіптуванням смерті. Самітник містянин панікує перед смертю і гарячково хапається еротики, цієї сумнівної протидії Танатосу. В народній пісні ні Ерос, ні Танатос не руйнують психіку, а на кпини береться й сама матінка-смерть:

А як прийде, браття, Костомаха –

Я скажу їй: будь здорова, свахо.

Тут страшне перетворюється на смішне, і Бенкет життя триває неперервно. У поемі Хлебнікова „Ладомир”, що її написано 1920 року у Харкові на Сумській вулиці, описане космічне знамення – провісник настання земного Ладомиру:

На хвилях світового танцю

Здійметься вихор гопака.

Тоді зникне страх, цей нищівний супутник людського існування, і, за Хлебніковим, „не боятиметься дня Шевченко”.

СЕЛЯНИ І ДВОРЯНИ – БХАЙ-БХАЙ

Селянська культура не цуралася міських впливів. Каналом зв'язку були монахи і дворяни — також сільські мешканці і власники тих-таки селян. Народне мистецтво останнього тисячоліття послідовно відгукувалося на візантізм, готику, ренесанс, бароко, рококо, класицизм, романтизм, реалізм, сецесію, футуризм, залишаючись народним мистецтвом. Міська культура від часів ренесансу, навпаки, до всього сільського ставилася часто-густо з погордою, як до жлобства. Міська культура воліла оновлень. І все ж таки потреба у традиціях, стабільних і психологічно надійних, перемогла міські упередження. Авангардисти рішуче повернулися в село; українці — в українське, Пікассо — в негритянське. До речі, взаємодія, інформаційний взаємообмін між дворянами і селянами спростовують теорію непримиренної класової ненависти, витворену романтиками, цими любителями конфліктів і різанини. Одначе, на терені культури скандальність, властива людям, вщухає. Народна і професійна культури щеплять одна одну. Так з'явилися гібриди: народна футуристка Г.Собачко (Шостак) і неопримітивісти-дворяни О.Григорович (Екстер), К.Малевич, брати Бурлюки ...

МИСТЕЦТВО ЯК МАГІЯ

Нагадаю ізнов: авангардисти черпали переживання з глибин колективної свідомості, підсвідомості, надсвідомості. Магічне мистецтво архаїки пробуджувало волю до життя. Народжене колективною жагою виживання серед природних стихій, воно не знало самотньої приреченості. Авангардисти поклали собі ретранслювати життєтворчу енергію, яку Архипенко найменував „космічним динамізмом”.

Древнє анонімне мистецтво виявилось суголосним сучасності — своїм, сказати б, діонісіємством, умінням знаходити вихід із трагедії

життя до рятівного гумору, переключатися з високого духовного регістру на низький тілесний, умінням виповняти побут символікою. Фольклор грає з часом і простором, пародіює й дезорієнтує сили, ворожі людині, розбиває з допомогою парадоксів жорсткі нормативи буденности, повертаючи свідомости дитячу свіжість і святковість. Крізь простоту і простакуватість раптом прозирне у фольклорі непомилне знання людських потреб а чи художня бездоганність, котра мимоволі вражає, як ото стареча мудрість в устах дитини.

В авангардовій крові «безліч архаїчних атавіз» (М.Семенко). Авангард — то перемога стихійного, емоційного начала над ренесансною приземленою унормованістю. Земне життя без небесного відчуття пригнічує як безнадійна каторга. Ренесансну поземну перспективу Малевич називає стійлом для художників, а небесну перспективу, набачену ним у хатніх розписах селянок Подільської губернії, охрестив супрематизмом (від слова *supremus* — вищий). До 17 років Малевич жив по селах України. Саме пам'ять про художній світ хати-мазанки вивела його на космічну орбіту. „Супрематичне полотно зображує білий простір, а не синій. Причина зрозуміла: синє не дає реального уявлення безконечности”¹. Дитиною Малевич бачив: на білому тлі стіни або печі рухаються та чергуються за законами ритму геометричні площинні форми. Ці орнаменти символізують світовий розквіт, прикликають добрі сили вогненної світової речовини. Біле тут — безконечність. У ній проростають ритми життя, котрі долають аритмію смерти. У селянських композиціях він бачив птахів вічності і тотемних коників, спрощених до умовного знаку. Від картин Малевича, де на білому тлі розкидано чітко окреслені візерунки-заливки, віє духом народної космогонії. Хіба що стабільний порядок селянського орнаментального „древа життя” тут драматизовано, динамізовано, збуджено в дусі карколомного ХХ сторіччя.

В народі його абстракції сприймалися саме як орнаментальні малюнки-мальовки: за шкiцями Малевича майстрині села Вербівка на Київщині робили вишивки для шаликів та подушок².

У Києві 1890-х Малевич ще дихав селом: на картинах свого навчителя М.Пимоненка бачив соковите зілля та колодязну воду: „Показував він мені картину „Гопак”. Я був у захопленні від усього побаченого у його майстерні”³.

ШАРОВАРНЕ МОРЕ

„Пригадуються мені весілля, на яких княгині з друзками були якимсь барвистим візерунчастим народом. Молодий та його бояри — у блакитних шароварах, на їх пошиття ішло не менш як 12 м краму”⁴. Молодий у таких нескінченних штанях виглядав, як парус в синім морі.

Принагідно згадаю естетичне потрясіння авангардистки Соні Делоне, що воно стало вирішальним в її мистецькому життю: „Ясні барви до вподоби мені. Барви мого дитинства, барви України. Згадую селянські весілля у моїй країні, коли червоні і зелені вбрання, рясно прикрашені биндами, несамовито кружляли у танці”⁵.

АБСТРАКЦІОНІЗМ ПО-СЕЛЯНСЬКИ

Відродженням підупалих було українських народних промислів на Київщині, Полтавщині, Галичині, Буковині займалися діячі Київського земства княгиня Яшвіль, шляхтичі Кричевські, дворяни Біляшівський і Гудим-Левковичі, поміщиця Семиградова.

Дворянка Олександра Екстер, відкриваючи виставку селянки Ганни Собачко у Києві 31 березня 1918 року, за Центральної Ради, промовила: «У старовинних іконах колорит досягає максимального напруження, а композиція має внутрішній ритм і рівновагу. Зразки сучасної народної творчості у слов'янському мистецтві також виявляють чистоту та інтенсивність барв. У народній творчості ми вбачаємо розвиток від ритму примітивного (килим, глина) до динамічного (великодня писанка)»⁶.

Оригінальний кубофутуристичний різновид абстракціонізму від Екстер також має за джерело селянське мистецтво. Ще 1906 року, готуючи у Києві Першу виставку ужиткового мистецтва та кустарних промислів, Екстер вигадала оригінальний принцип демонстрації килимів і вишивок, де вже вбачаються перші спроби побудови абстрактних композицій. Килими розвішувалися впритул так, що нижні береги утворювали ступінчасту лінію. Г.Коваленко, відомий дослідник творчості Екстер, пише: „Вздовж цієї лінії своєрідним фризом ішли ряди писанок. Під фризом експонувалися вишивані сорочки, але лише вишитими зонами. Виникали то зиг-

загоподібні смуги, то стрімкі навскісні низки вишитих прямокутників, то різного гатунку геометричні фігури”⁷.

Зауважимо, що того 1906 року Екстер свідомо виокремлює абстрактну складову утилітарних речей задовго до абстракціонізму Кандинського і Малевича.

РИТМ ТА ІНТЕРВАЛ

Людина вписується у світовий порядок, імітуючи ритми Всесвіту, тобто повторюючи рисунок енергетичних хвиль. Танок ліній орнаменту креслить формули космічного динамізму — спіралі, хрести, квадрати, кола. Авангардист Богомазов ґрунтує свою теорію ритму саме на аналізі народного орнаменту, де пластична напруга чергується із інтервалами — зонами спокою. Павзи — не менш важливий компонент, ніж активна зона.

„Білий звук”, мінімалізм малюнків Богомазова психологічно виправданий: людина потребує спокою так само, як і напруги. Приятель Богомазова, різьбар Архипенко уславився тим, що ввів до своїх скульптур пробіли, інтервали у вигляді наскрізних отворів і увігнутостей (конкейвів). Інтервал, велика павза — то київська і, ширше, — українська мистецька прикмета, ознака степової ментальності. Степ — це те, чого немає, жартував М.Йогансен.

БЛАЖЕННІ УБОГІ ДУХОМ

Первісні художники викликають у Богомазова більшу повагу, як сучасники-академісти. Інтелект академістів — це бар’єр на шляху до таємниці душі, до нашого мікрокосму. На сім шляху необхідно зруйнувати барикади понять, що роз’єднують дух із Космосом. „Знайти сю втрачену єдність, сю гармонію — завдання сучасного мистецтва. Якщо раніше це удавалося стародавнім художникам, то лише тому, що їхня психіка була примітивнішою за нашу”⁸. Художник, за Богомазовим — великий резонатор ритмів Життя. Первісний художник живіший за сучасних натуралістів. Безнебий натураліст ковзає по земній поверхні і не визнає за естетикою самодостатньої ролі, ролі передавача ритмічних сигналів. Він, натураліст, покладається лише на драматургію поточного життя і тим рокує глядача на нудьгу, цю рідну сестру розпу-

ки і безнадії. Тимчасом як художник-маг записує сигнали-ритми, од яких серце б'ється, ожива, од яких майви по всесвіту всьому. Художність — то азбука Морзе Всесвіту.

ПОГЛЯД НЕБОЖИТЕЛЯ

Авангардисти не лише зазирали в небо, але й поглядом олімпійця роззиралися на землю. Небожитель Малевич спостерігав за рухом кольорової енергії між містом і селом. Містяни „кольоро-боязливі”, вдягаються у строї темного кольору, протилежні одягу мешканців глибокої провінції. У міському мистецтві, передбачав Малевич, гами чорного і білого посядуть почесне місце. А тимчасом, коли більшість городян потрапили в місто з природи, у людей великого культурного базару (себто міста) час від часу спалахує пам'ять про безпосередній зв'язок із природою. Тоді людина міста забарвлює вулиці, і місто набуває вигляду квіткового поля. „Будемо розглядати столицю як приймач кольорової енергії, що вона лине з сіл — цих маленьких центрів глибокої провінції — через повітові і губерньські міста. І в кожному центрі кольоровий промінь зустрічається з променем затемнення”⁹.

ПОХВАЛА ПЛАХТИ

А тепер вислухаймо ще одного вельтмейстера — Василя Єрмилова з Харкова. Його заворожувала плахта. У ній бачив він готовий оп-арт, коли перед очима виникають нескінченні мінливі сполучення геометричних форм — метафора неміряної плодючої спромоги матері-землі. Єрмилов не раз уводить до своїх дизайнерських проектів плахту наживо. Його книжковий дизайн репрезентує, сказати б, біологічний різновид конструктивізму (в кіно цей напрям дав „Землю” Довженка). Під рукою митця елементарні друкарські форми, т.зв. плашки, розсипом сновигають по спускових і кінцевих сторінках книги, наче розмножуючись і відбруньковуючись, несучи ідею плодючості, запозичену у плахти. Поплічники Єрмилова по конструктивізму В.Поліщук і М.Йогансен наполегливо зображали невпинну фізіологічну роботу людського організму. У харківському часописі „Авангард”, зокрема, так описано черговий проект зручного подовження

роду людського: „Художник-конструктор Єрмилов у порядку раціоналізації побуту конструює ідеальний станок для парування. У цій праці допомагає художникові порадами його дружина”¹⁰.

Мотив плахти правив за рухливий задник у декораціях Хвостенка-Хвостова до опери Даргомизького „Русалка”. Замість Дніпра, прописаного у лібрето опери, бачимо плахту, подану у хвилястій формі авангардиста Г.Арпа.

На закінчення доповіді наведу три промовисті факти. Перший стосується Володимира Татліна, засновника світового конструктивізму, професійного бандуриста, професора Київського художнього інституту. Пікассо згадував 1914 рік: „У нас був ще такий Татлін. Він чудово грав на своєму музичному інструменті і при цьому ще собі підспівував”¹¹. У репертуарі Татліна були козацькі думи. У Берліні того-таки 1914 він співав їх кайзерові Вільгельму II. У складі трупи кобзарів із заплученими очима удавав сліпого бандуриста: „Німкені жаліли мене, розпитували, коли я засліп. Я позирав крізь примружені очі. Були й нічогенькі, але крупнуваті”. Шаровари і сіряк Татлін пошив сам. Один з його рельєфів зображує кубізовану жовто-блакитну бандуру, в той час як інші адепти Пікассо стилізували гітару або скрипку.

Факт другий. Український батько російського футуризму Давид Бурлюк-Писарчук за його свідченням, «намалював безліч українських баских коней. І мені могло б пасувати наймення „співця кобилиць” перефразуючи Геродота»¹². Десятки разів малював „Козаків-мамаїв”, відтак увійшов він до лав українських характерників. Бо ж традиційний козак-мамай є пародія на високий бароковий штиль, це епатаж аристократичного смаку і вульгаризація героїчного жанру. Козак-мамай — безпосередній попередник футуризму! Дитинно-цинічний, Давид Бурлюк подитячому анімізує навіть неодухотворені предмети. За Юнгом, аніма — чи не головний архетип людства. Ось приклад з бурлюкового оповідання „Предки мої”: „Паротяг залізниці Харків — Суми на станції Боромля кидав іскри зі спалених у його череві сусідніх лісів. Семафор стояв, як вартовий. Сторож ударив тричі — мідь сповістила поміж козачих теплих мазанок відхід поїздові”. За Бурлюком, правдивим архаїстом-новатором, потяг — люди, дзвін — люди, семафор — люди.

Факт третій і останній. Поет Андрій Чужий був автор фонетично-зорового віршу „Марх. Шарада. Татліну”. Ось фрагмент:

Мар
х (невідомість)
сказ
казав
ававававава
є (in pleno)
дна
айайайай
сссс
я
пер
ер
реп
плі!
Пліт
літ
літа
іта
та та та та
айайайайайай
сссс
Я
Гррр!
О!
Оно?
но
ном

Для Чужого, як і для мешканців неоліту, цієї колиски нашої духовности, світ — то великий фонограф. Потужний звук мав налякати злі сили свиріпої світової речовини, мав приховати за абстрактними вигуками священну формулу.

У Андрія Чужого звуково-зорове багатство повстало з банально-сакральної фрази 1920-х: „Маркс сказав: Єднайся, переплітайся, гроном зростай, рієм налітай, громом розливайся, все буде твоє, пролетар, єднайся”.

¹ Малевич К. Супрематизм. — Витебск, 1920. — С.2

² Каталог 1915 р. виставки сучасного декоративного мистецтва. / Малевич та Україна. — К., 2006. — С.386

³ Малевич К. Розділи з автобіографії // Хроніка 2000. — К., 1993. — № 3-4. — С.246.

⁴ Там само. — С.244.

⁵ Delaunay Sonia. Nous irons jusqu'au Soleil. — Paris. P.11.

⁶ Олександра Екстер. Доповідь.../Український авангард 1910-1930. Альбом. Київ. 1996. Додаток.

⁷ Коваленко Г. Александра Экстер. Первые киевские годы // Искусствознание. — М., 2005. — №1. — С.555.

⁸ Див.: Горбачов Д. Не для грошей народжений, або логіка краси // Хроніка 2000. — К., 1992. — №1. — С.130.

⁹ Малевич К. Спроба визначення залежності між кольором та формою в малярстві / Нова генерація Харків 8-9, 1930. — С.59

¹⁰ Хроніка // Авангард. — Харків, 1929. — №2.

¹¹ Хроніка 2000. — К., 1994. — №1-2. — С.253.

¹² Хроніка 2000. — К., 1994. — № 3-4. — С.237.

Наталія ГРОМАДЮК

ОБРАЗНІСТЬ КОНЦЕРТНОГО ВБРАННЯ У ТВОРЧОСТІ ГАЛИНИ ЗАБАШТИ

Сценічне вбрання київської художниці-модельєра Г.Забашти, розроблене для Народної артистки України Ніни Матвієнко, представляє спектр художніх образів, створених з урахуванням законів великої сцени. Моделювання сценічного одягу, як вид візуального мистецтва, обране, як прототип семантичного поля, де вдало і виразно змодельовано і максимально сконцентровано унікальне авторське розуміння образу України з прадавніх часів і до сьогодення.

Ім'я художниці неодноразово згадують у мистецтвознавчих працях, присвячених галузі моделювання одягу, зокрема у навчальному посібнику З.Тканко і О.Коровицького «Моделювання костюма в Україні ХХ ст.» (Львів, 2000) та у підручнику З.Шульги «Рукотворна тканина. Традиції та сучасність» (Львів – Сургут, 2005).

У першій праці авторами виділені цікаві у плані розвитку традицій національного костюма роботи Г.Забашти, розроблені за мотивами історичної художньої спадщини України. Про це свідчать назви самих моделей: «Скіфський степ», «Київська Русь», «Дивоптах», «Українське бароко» та ін. Зазначено, що роботам художниці притаманний художньо-асоціативний підхід у творчому вирішенні моделей¹.

З.Шульга у своїй праці згадує про львівських випускників, які сприяли становленню школи моделювання одягу в Україні і виділяє таких, як Г.Забашта у Києві, О.Теліженко у Черкасах, І.Шух у Молдові, О.Дробаха у Кишиневі. Саме ці колишні студенти ЛДІДПМ отримували переконливі перемоги на багатьох конкурсах художнього моделювання².

Київська художниця-модельєр Г.Забашта створила концертні костюми для багатьох артистів України, зокрема, Н.Матвієнко, Р.Кириченко, А.Кудлай, В. Антонюк, а також сценічні костюми для Київського муніципального камерного хору «Хрещатик», вокального тріо «Золоті ключі» (у складі Народних артисток

Н.Матвієнко, В.Ковальської, М.Миколайчук), тріо бандуристок «Вербина» (Черкаська філармонія).

Апогеем творчості, глибиною думки, змістовим і вишуканим вирішенням характеризується концертне вбрання створене Г.Забаштою для Ніни Матвієнко. В цьому одязі втілена духовність, традиції і звичаї українського народу, властиві йому з прадавньої глибини віків.

Аналіз концертного вбрання, створеного для Ніни Матвієнко, проведемо на прикладі ювілейного вечора співачки. Він відбувся у м. Києві, у палаці «Україна», 11 березня 2006 року як музично-сценічне дійство під назвою «Золотий камінь посіємо». Це було широке епічне полотно, своєрідний народнописаний літопис, що бере свій початок з найдавніших часів, і продовжує творитися до сьогодення.

Попри багаторазову зміну сценічного вбрання, у загальному дійстві була присутня концепція продуманої і змістовної системи подачі інформації, яку здійснювано у триєдиній гармонії — «Артист — Костюм — Сцена». Вдало підкреслені значення і роль вбрання, а також специфіка мислення модельєра. Г. Забашта вміло застосувала свої знання з історії українського народу, вміння і навички у галузі художнього моделювання одягу.

Поряд зі зверненням до народних традицій, створене художницею вбрання торкається проблем ідентифікації в умовах глобалізаційної політики сьогодення.

В процесі перегляду згаданого вже ювілейного концерту зафіксовано ряд образів, створених Г. Забаштою для Н.Матвієнко. Їх варто виокремити і розглянути, як справжнє явище в галузі сценічного мистецтва України.

За програмою концерту було проведено кілька частин дійства. Перша — створення світу «Коли не було з нащадка світа»... — музично-хореографічний епізод. Друга — весна світу «Ой, ти, соловейку», весняні забави («Зайчику», «Ой на горі льон»), «Русальна», «Орел поле поорав» — обробка українських народних пісень. Для згаданих двох частин Г.Забашта створила образ „Великої Богині”. Н.Матвієнко стоїть у центрі великої концертної сцени палацу „Україна” на підвищенні зі дзеркальної поверхні ніби богиня, яка символізує створення світу, його народження через об’єднання сил природи, і уособлює жінку періоду матрі-

архату. Такий творчий задум мисткині вповні відкривається перед глядачами завдяки майстерному втіленню певного образу у вбранні, призначеному для великої сцени. Прекрасний трико-тажний виріб ретельно декорований стилізованими стародавніми орнаментальними мотивами. В основі образу – тунікоподібний крій і білий колір, як символ душі. На його тлі вдало і майстерно розкладені відбитки орнаментів доби.

Детальним опрацюванням вирізняється корона на голо-ві у співачки. Технічно її складну конструкцію за рисунками Г.Забашти виконала М.Нірод – художниця театральних костю-мів, ювелір. У складній за структурою короні застосовано пле-тіння з ниток, велику кількість перлинок, що символізують росу або сльози і вважаються символом жінки. У композиції також застосовані перламутрові річкові мушлі. Саме на місці, де пе-ретинаються вертикаль фігури з горизонталлю плечевого пояса (вертикальна лінія – це зв'язок із космосом, усім небесним, духо-вним, а горизонталь – усім земним і матеріальним) увагу глядача зосереджено на великій річковій мушлі. Це не випадково, адже відомо, що саме частина між грудьми і плечима жінки вважається найбільш незахищеною і саме тому в стародавні часи цю частину жіночого вбрання завжди закривали. Вважалося, що там знахо-диться душа людини, яка має бути закрита і захищена завдяки відповідному покрою і декору.

Змінюючи під впливом міської моди деталі орнаменту на ви-шитих сорочках, вишивальниці не відважувалися змінити розта-шування вишивки на комірчику, пазусі, так як і неможливо змі-нити старовинний зміст оздобу української жіночої сорочки³.

У третій частині – «Русь прадавня» Н.Матвієнко представ-лена в образі Жриці. Сценічний костюм, створений Г.Забаштою, не має прямих цитат чи певних наслідувань етнографічного або історичного костюму, особливо в контексті цього дійства. Перед нами своєрідне синтезоване вбрання дохристиянської доби. Воно орнаментоване по основних частинах за давніми звичаями дав-ньоукраїнської археологічної трипільської культури. Комплекс сценічного одягу складається із сукні та головного убору. Силует –прилягаючого типу. Декор гармонійно розташований у верхній і нижній частинах одягу, а також на рукавах. Дизайнер шляхом застосування плавних, ритмічних ліній вдало підкреслює фігуру

артистки. Орнамент, що означає вічний розвиток та хвилеподібні лінії і символізує рух води, розташований за принципом рапортної композиції по всій моделі сукні. Оригінальні акценти та найяскравіший орнамент знаходяться на плечах, на рукавах і внизу виробу. Вдало знайдені ритм ліній і гармонія кольорових співвідношень, насиченість кольорового орнаменту зверху і знизу витримані в одній гамі: золото, жовтий, колір глини, вогню, земляний і білий, як обов'язковий (за прикладом статуеток розписаних у трипіллі). Використані засоби сприяють візуальному видовженню фігури. Головний убір вирішено у вигляді обруча, на якому вдало посередині закомпонована фігурка у вигляді оленя, який асоціюється з мистецтвом скіфів, а з обох сторін головного убору на фігуру спадають тасьми. Матеріалом для такого виробу послужила позолочена фібра (шкіра – картон). Костюми «Великої Богині» і «Жриці» символізують дохристиянську добу.

Наступна частина за програмою концерту – «Княжа Доба». Сценічний образ Н.Матвієнко під назвою „Храм” сприймається як символ Київської держави, доби державотворення. В орнаменті використані зображення птахів, звірів. Конфігурація країв накидки утворює спереду фігури немовби портал храму. Силует вбрання прямий, але за рахунок накидки виглядає трапецієвидним, що створює ефект монументальності і збагачує його загальом. Декор зосереджено на накидці і внизу чистого тла, що тільки частково прозирає через накидку. Остання вражає багатством пластики, змістом орнаментів і членувань крою. Орнамент накидки на плечах – райські птахи-колти (птахо-люди), навколо – мотив проростаючого дерева, що символізує життя. На сукні застосовано стрічковий декор у вигляді тварин і птахів. Отже, візуально сприймаємо тварини – внизу, а вгорі – райські птахи.

Важливим доповненням моделі є головний убір півсферичної форми, що завершується хрестом. Вочевидь, Г. Забашта хотіла донести до свідомості глядача значення хреста, символізуючого зв'язок із Космосом, з неземним, духовним. Те, що всі костюми побудовані на симетрії, теж не випадково. Вони викликають відчуття стабільності, стійкості, монументальності і фундаментальності. Оскільки храми християнської держави традиційно завершували хрестом, дуже важливо було в даному образі не обрізати візуальну вертикаль сценічного вбрання, а логічно завершити її

згаданим символом усього духовного, у вдалому і гарно викона-
ному головному уборі з наміткою.

Центральна фігура Н.Матвієнко зосереджена посередині
сцени. Важливу роль в цьому випадку відіграє підвищення з
дзеркальною поверхнею. Оскільки пісня — не матеріальна час-
тина земного буття, а земне життя є відображенням усього неви-
димого, духовного, артистку важливо було підвищити над тим,
що відбувається на Землі. Використання згаданого підвищення
значно видовжує та зорозовує підносить фігуру співачки. На друго-
му плані розташований хор, який відіграє роль кольорового фону
на сцені і, разом з тим, символізує княжих воїнів. Загалом ство-
рений величний, чудовий образ доби Київської Русі.

Здавалося, що вже нічим не здивувати глядача після тако-
го монументального і святкового дійства. Проте у п'ятій частині,
«Козацька держава», Г. Забашта знову зацікавлює глядача неорди-
нарним вирішенням сценічного образу під назвою «Ангел». Як і по-
передні, цей костюм є символічно-знаковим. Ангел — той, що несе
звістку, тож в епоху розквіту науки, культури, освіти, будови храмів і,
одночас, кривавих війн, трагедій, напруги в політичному житті, він
несе надію і є надзвичайно доречним. За першоджерело модельєр
бере вівтарну частину інтер'єру відомого храму Софії Київської.
Якщо «Княжа доба» була представлена блакитно-білими і золотим
кольорами, то Ангел — білим і золотим. В основі костюма — туніка.
Пластика орнаменту взята з барокової доби. Рукави символізують
крила — символи духовної звістки, невидимої суті, яка приходить до
нас з певною інформацією. Орнамент визначили рослинні мотиви,
широко використовувані в давньоруських храмах. Зверху на сукні —
накидка, що, як і вся модель, виготовлена з трикотажу.

Гармонійно завершує і підкреслює образ корона зі вкритими
позолотою рослинними мотивами. Перед нами синтезований,
асоціативний образ іконостасу з бароковими капітелями, архі-
тектурною ліпниною, рослинними мотивами.

Відповідно до режисури образ Ангела розташований посе-
редині сцени. Другий план — це хор, візуально замикаючий ком-
позицію. Він створює білий фон, який за рахунок синього світла
створює ілюзію загадковості і таємничості на сцені.

Шоста частина концерту називалася «Ввійди і ти у цей со-
бор». Для заключної частини концерту Г.Забашта створила чу-

довий образ під назвою «Душа». Вбрання будувалося на основі контрасту і складалося із білої сукні, виготовленої з ажурного трикотажу (ефект — білим по білому) і двох шалей — темної та кольорової. Шалик, довжиною до трьох метрів, зроблений за допомогою техніки батику. Це чудова річ живописного характеру. Автор сценічного вбрання хотіла за допомогою згаданого контрасту передати всю драматургію концерту, увесь розвиток історичних подій, що завершуються образом «Душі», як символічного начала людського існування.

Відтак, можемо стверджувати, що характерною ознакою творчих пошуків Г.Забашти є застосування та інтерпретація храмів, міфічних істот, птахів, рослин, які мудро і раціонально розташовуються залежно від задуму автора. Оповитий орнаментом концертний костюм для Н.Матвієнко інтерпретований згідно традиційного українського вбрання і, головне, не позбавлений автентичної аури.

Сценічний одяг, створений Г.Забаштою, витриманий у яскравій індивідуальній творчій манері. Київська художниця-модельєр впевнено і доречно розвиває, впроваджує і подає кращі взірці сценічного вбрання у сучасному видовищному мистецтві. Для порівняння згадаємо відому черкаську художницю-модельєра О.Теліженко, яка також дуже успішно працює в галузі проектування одягу, призначеного для сцени. З одного боку, творчість Г.Забашти і О.Теліженко різняться так, як можуть різнитися дві творчі особистості. Кожній притаманна власна мистецька парадигма. Разом з тим, натхненну працю обох майстринь можна було б назвати «творенням образу України» власними виражальними засобами. О.Теліженко обирає фольклорно-етнографічні об'єкти з яскраво вираженими народними орнаментами, втіленими у вишивці, аплікації, мереживі. Сценічне вбрання, створене нею, наповнене знаками і символами українського народу. Концертні костюми черкаської художниці-модельєра завжди несуть потужний поліфонічний акорд, наповнений внутрішньою силою. Ефекту досягнуто завдяки композиційному виваженню великих локальних плям, чіткій ритмічності оригінальних орнаментальних мотивів, а також вмілому підбору деталей.

На відміну від О.Теліженко, Г.Забашта створює образи, притаманні давнім археологічним культурам: трипільській, скіфській,

Київської Русі. Обидві художниці звертаються до орнаментальних мотивів українського одягу, але різними методами застосовують їх у сценічному костюмі. О.Теліженко формує сценічний образ на основі традицій черкаської вишивки методом геометризації форм. Г.Забашта володіє пластичністю та мелодійністю форм, беручи їх з аналогів давніх археологічних культур, а для кінцевого образу використовуючи свою власну живописну манеру.

Багатий і унікальний світ творчості Г.Забашти дозволив їй створити цілу низку сценічних образів. Вони засвідчують її неповторне світобачення образу у концертному вбранні, що представляє непередбачуваний синтез багатьох макросвітів, різних культурних нашарувань. Видовишне мистецтво і сценічний костюм київської художниці-модельєра Г.Забашти, є однією зі сторінок її творчої діяльності. Тут в особливий спосіб поєдналися індивідуальність автора та унікальність і неповторність сценічного мистецтва.

Подальші дослідження будуть проводитись із залученням цього матеріалу до вивчення українського сценічного мистецтва, досвіду творення концертного вбрання, як унікального художнього образу на сцені, для артистів України другої половини ХХ ст. зокрема, з урахуванням традиційних і новаторських підходів та методів у створенні сценічних образів.

¹ Тканко З., Коровицький О. Моделювання костюма в Україні ХХ ст. / Навч. посібник. — Л.: Брати Сиротинські і К, 2000. — С.19.

² Шульга З. Рукотворна тканина. Традиції та сучасність/ Метод.-навч. посібник у 3-х частинах. — Львів, Сургут, Гердан: Графіка, 2005. — С.18.

³ Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. — Харків: Фоліо, 2005. — С.409.

Віктор ДАНИЛЕНКО

**НОВИЙ ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДИЗАЙН:
ЦЕНТРАЛЬНО-СХІДНА ВЕРСІЯ
(Зіставлення дизайну Чехії, Польщі, України з
дизайнерською мапою світу)**

Світові дизайнерські процеси упродовж XIX – XX сторіч мали дві тенденції розвитку: інтегративного руху до інтернаціонального, глобалізаційно орієнтованого дизайну, з одного боку, та диференційного руху до регіонально та національно орієнтованого дизайну – з іншого.

Це виявилось, як показують проведені дослідження, у тому, що країни-лідери світового дизайну мають різний вміст зазначених тенденцій. Так, Фінляндія, Італія, Японія упродовж XX сторіччя продемонстрували своє тяжіння до національно зорієнтованого дизайну більшою мірою, ніж Велика Британія, Німеччина, США. Натомість останні виявили потужність у генеруванні тенденції саме інтернаціоналізованого модерністського дизайну XX сторіччя. Всі зазначені країни знаходяться у Північній півкулі. Південна ж півкуля не народила явно виражених лідерів світового дизайну. Вона, за деякими винятками, являє собою дуже слабо розвинену у дизайнерській сфері зону і, в кращому разі, копіює надбання дизайнерської Півночі.

Таким взагалі є світове тло розвитку дизайну з огляду на дві зазначені тенденції. Проекціювання на це тло узагальнених рис розвитку дизайну певної країни чи групи близьких країн дає змогу глибше усвідомити місце кожної групи у світовому розподілі дизайнерської праці.

Зіставлення культури України, Польщі, Чехії із загальносвітовим тлом показує, що дизайн цих країн є вельми розвинений — це явно не Південна півкуля. Якщо порівняти із лідерами півкулі Північної, то видно, що впродовж XX сторіччя дизайн цих країн «ганявся» за модерністськими тенденціями і дещо таки впіймав. Він упіймав навичку підроблятися під загальноприйнятну серед лідерів моду і слідувати їй. Це з одного боку. Але, водночас, він

якоюсь частиною свого тіла пручався: подекуди хотів бути самим собою. Маємо приклади цього у вигляді національно орієнтованих проявів проектування предметно-просторового середовища. Україна, наприклад, перебуваючи понад 70 років у складі СРСР більшістю своєї території й населення і продовжуючи втрачати національне ядро в усьому, однак в архітектурі, дизайні ужиткових предметів, графіці зуміла проштовхувати на поверхню культурного життя суто національні форми. Але то були, здебільшого, форми, запозичені у селянського мистецтва. У Польщі та Чехії відбувалося щось подібне.

Ця тенденція заслуговує на увагу як приклад непідпадання під загальне нівелювання. Але вона вступає у протиріччя з урбаністичним сьогоденням де, власне, знаходиться «місце народження і проживання» сучасного дизайну.

Північна півкуля дає нам певні приклади розв'язання зазначеного протиріччя в деяких країнах. Це, приміром, всесвітньо відомий фінський дизайн, який хоч і сягає деякими своїми коренями у селянське мистецтво, але не усіма. Він народив добре переосмислений національний продукт, що подобається сучасному урбаністичному світу. Ось як треба черпати енергію дизайнерської творчості з глибини. Тобто по вертикалі.

Те, як брати таку енергію збоку, тобто по горизонталі, найкраще показує Японія. Впродовж XX сторіччя вона примудрялася демонструвати процес залагодження конфлікту між традиційною національною культурою і запозиченою із Заходу промисловістю. Відбувалося це, переважно, шляхом своєрідного нарощування новацій на тіло традиційної естетики.

Що стосується країн Центрально-Східної Європи, то їм не завжди вдавалося корисно для себе запозичувати досвід збоку у такий спосіб, щоб, переплавивши його у своєму власному казані, видати назовні нове й цікаве світу.

Хоча подекуди скромні прориви таки відбувалися. Зокрема, на початку XX сторіччя найгучнішим дизайнерським явищем серед країн, що розглядаємо, був чеський кубізм. Він, як водиться, ґрунтувався на тогочасному загальноєвропейському стилі. Проте, певною мірою, мав й окрему версію через так звану «гру з кристалом», що було покладено чеськими митцями в основу свого кубізму. Чогось подібного за ступенем світового визнання

в Україні та Польщі того часу не було, бо інакше воно потрапило б до світових мистецьких друкованих видань, як то сталося із чеським кубізмом.

У зв'язку з іншими стилями, модами, віяннями кінця XIX початку XX сторіччя та подальших десятиріч Чехія, Польща і Україна так, по суті, не були помічені світом. Цього не відбувалося з так званим «японізмом», який прокотився Європою, народившись, свого часу, у Франції. Не відбулося і в рамках «ар нуво», хоча цікаві роботи у цьому стилі з'являлися у Центрально-Східній Європі. Проте їх не дуже помічають. Адже завжди зають першопроходців, а повторювальники вже не привертають особливої уваги. Не помітив світ і раціоналізму, що виник в італійському місті Мілані 1926 року в групі молодих архітекторів і поширився потім повсюдно, зачепивши й наші країни. Можливо, світ теж винен, що не добачає? Але більше «винен», мабуть, таки той, хто не вирвався догори, щоб його було видно іншим.

Як ми вже казали, траплялися й деякі невеликі прориви. Не без того. Наприклад, витвори чеського індастріал-дизайну 1930-х років, що заявили про себе на міжнародних промислових виставках. Але ті прориви загалом погоди не робили.

Десятиріччя після Другої світової війни не додали чогось суттєвого, а в Польщі та Чехії ще й відняли — бо вони втратили незалежність. Щодо України, то вона і того не мала.

Дизайн України впродовж другої половини XX сторіччя демонстрував розвиток лише інтернаціональної його складової, замішаної на гіпертрофовано колективістській офіційній ідеології. У цілому дизайн СРСР 1960 – 1980-х років (і український в його складі) отримав у спадок від дизайну 1930-х необхідність існувати в суспільстві індустріальному, але з постійним дефіцитом предметів побуту — меблів, одягу, взуття, побутових приладів, товарів особистого користування, що не можна було купити, а лише «дістати». Те саме відбувалося у Польщі та Чехії з встановленням комуністичного режиму.

Нечисленні новинки, що з'являлися у магазинах в 1960-ті роки, різноманітністю не відрізнялися, отже, відсутньою була сама можливість вибору. Поступово у наступні десятиріччя асортимент товарів став більш різноманітним, але не настільки, щоб виховати в населення хоча б зародкову культуру споживання.

Тому советське суспільство не було по-справжньому готове до прийняття дизайну, а тим більше — до його активного впровадження у повсякденність. Утім, «гомо советикус» час від часу дивився зарубіжні кінофільми, дехто зрідка їздив у відрядження чи то туристом на Захід і там бачив предмети побуту, захоплювався їхніми естетичними якостями, продуманістю, зручністю. Натомість офіційна пропаганда подібне захоплення розцінювала як «поклоніння» перед Заходом, моральний занепад тощо. Разом із тим, промисловість СРСР щоденно копіювала форми та конструкції закордонних предметів, що не тільки офіційно допускала, але й заохочувала Торгова палата. Так, за «освоєння закордонного досвіду» передбачалися навіть премії відповідним підприємствам та конкретним особам. Згодом було впроваджено присвоєння «знака якості» кращим промисловим виробам (своєрідна відповідь Радянського Союзу західному світу), однак і така практика за умов товарного дефіциту дуже швидко заформалізувалася й не виправила становища. Отже, дизайн наче офіційно виштовхували як західні «підступи», але все одно він проникав з того ж таки Заходу до СРСР та його країн-сателітів.

Водночас, використовувати дизайнерські розробки, хай навіть і скопійовані із західних, було важко за умов ідеологізованої економіки. Скрізь доводилося організовувати «відділи впровадження». Часом у проектних інститутах впровадженням були зайняті до однієї чверті співробітників. Але на промислових підприємствах отриманий прибуток відбирався державою. Через це ніхто там не був зацікавлений у новаціях, у тому числі й дизайнерських. Треба було виконувати план, а при освоєнні нового завжди виникав ризик його недовиконання.

У країнах, що стали лідерами дизайну, держава поводитися інакше. Найяскравіший приклад ефективних дій держави щодо впровадження дизайну в життя продемонструвала Велика Британія. Її уряд ще 1944 року зрозумів, що спустошена війною Європа матиме великий дефіцит на ринку промислових товарів і заповнить його американська продукція. Протистояти товарам з Америки, зазвичай крикливо, настирно оформленим, розрахованим на зовнішній ефект та потурання потягу до престижності, можна завдяки високій якості та бездоганній обробці. Але це потребує вкладання коштів, тож урядовці добре знали психологію

власників підприємств і розуміли, що без стимулів ззовні вони на додаткові витрати не підуть, тому влада мусить своїм капіталістам допомогти. І допомогти не лише грошми, а тими процедурами, які можливі у межах ідеології вільного ринку. Тоді при уряді було організовано Раду з технічної естетики, місія якої полягала у виявленні та інформаційно-рекламній підтримці всього кращого, що виробляє британська промисловість. Рада розпочала видавати журнал «Design», що незабаром став всесвітньо відомим. Було також влаштовано пересувні виставки, передовсім для європейських країн, під девізом «Британія може це зробити». Авторів кращих творів дизайну нагороджували преміями, їхній продукції присвоювали спеціальний ярлик. Придбаючи примірники того ярлика та розміщуючи їх на своїх товарах, фірма користувалася додатковою, вельми авторитетною рекламою.

У Великій Британії 1940 – 1950-х років було організовано Дизайн-центр, де проводили найрізноманітніші дизайнерські виставки. У центрі готували «Дизайн-індекс», тобто перелік усіх приватних дизайнерських бюро та окремих дизайнерів, що працюють на замовлення. Завдяки цьому будь-яка фірма могла підібрати собі дизайнера для виконання певної роботи. Спеціальна група експертів у Раді аналізувала продукцію, представлену фірмами на конкурс з метою отримання ярлика, і якщо продукція потребувала доопрацювання, рекомендувала їм фахівця. Потім група експертів допускала продукцію до рекламної публікації і ця публікація йшла вже не від імені виробника, а під егідою Ради, що забезпечувало довіру покупців.

Унаслідок впровадження цих заходів світ досить швидко став визнавати британську продукцію, і майже усі європейські країни тією чи іншою мірою провели схожі реформи: організовували дизайн-центри, створювали експертні служби, а подекуди — й спеціальні науково-дослідні інститути дизайну.

Цей рух, доволі широкий у Європі, захопив певною мірою і СРСР з його сателітами. Але зазначені заходи, органічні в ринковій економіці, у советській реальності не спрацьовували або мали слабкий та викривлений ефект. Незграбні державні установи зі спущеним згори планом замість здійснення нових проривів у дизайнерському формотворенні та впровадженні результатів у виробництво більше вправлялися у зовнішньому копіюванні за-

хідних зразків, та й ті розробки у переважній більшості залишалися нереалізованими проектами. Таким чином, у СРСР разом із його сателітами впродовж 1960 — 1980-х років складалася дизайнерська діяльність, що була наслідувальною за своєю сутністю.

Натомість дизайнерська сфера західноєвропейських суспільств продовжувала розвиватися. Одну з найяскравіших версій цього процесу продемонструвала тоді Італія. Вона організувала рух «Новий дизайн», що мав плюралістичну та антиапріорістську позицію на початку свого розвитку і дав живильний ґрунт для подальшого формування нових концепцій дизайну кінця XX сторіччя. Італійські концепції дизайну продемонстрували високу адаптивну здатність на новому, постіндустріальному етапі розвитку дизайну. Італійське «слабке» проектування намагається зупинити нескінченну гонитву за майбутнім, характерну для модерністської культури. Проектній концептуалістиці в Італії притаманний принцип діалогізму та ширше — полілогізму, що протиставляється авторитарності та монологічності технократичної свідомості. Дизайн по-італійськи періоду останньої третини XX сторіччя є сферою діалогу та навіть полілогу різних сегментів сучасної культури. У цій багатій картині світу, що освоюється італійським дизайном, є місце для проявів регіональної, етнічної, національної ідентичності. А отже, італійський дизайн показав приклад пошуків нової ідентичності для національного дизайну інших народів на початку III тисячоліття.

Цьому прикладу слідує певна частина дизайнерів західноєвропейських країн. Але інша частина продовжує тиражувати принципи — загальні, інтернаціональні, такі, що йдуть від традиції класичного раціоналізму (на кшталт естетики раціоналізму у Франції) — та ще не полишила модерністські настанови дизайнерської свідомості.

Тим часом регіон Східної Азії (головним чином — Японія) демонстрував дещо інше, ніж значна частина Європи. У другій половині XX сторіччя заявив про себе японський дизайн. Не останню роль у формуванні його особливостей відігравали дизайнерські навчальні заклади. На відміну від більшості європейських та американських, там провадили підготовку спеціалістів так, що в ній віддзеркалювалися своєрідні культурні традиції не просто «середньояпонські», а й навіть тих регіонів, де заклад розташовувався.

Це дало силу тодішній дизайнерській молоді Японії подолати протиріччя між величезним пластом національної культури та промисловістю, орієнтованою на досвід західноєвропейських країн.

Ще один потужний дизайнерський струмінь у сучасному світі — дизайн США. Американці, хоча й дуже різні за походженням, виявили здатність об'єднатися навколо цінностей, породжених емігрантською психологією та утвореною нею специфічною емігрантською культурою. Проявами цінностей такого суспільства стали фетишизація комерції та догодження масовому смаку як необхідні чинники успішності; технократична орієнтованість понять про естетику довкілля як уособлення ідеалу країни майбутнього.

Ця тенденція розповсюдилася у світі і зробила великий внесок у розвиток інтернаціонального за художніми проявами дизайну XX сторіччя. Але у цей час деякі країни Західної Європи та Східної Азії успішно розвивали національно орієнтовану складову дизайну. З огляду на ці дві тенденції дизайн, наприклад в Україні, за часів СРСР демонстрував цілковиту прихильність першій із названих тенденцій у радянському виконанні. Він наслідував західні інтернаціоналізовані зразки і намагався впровадити їх у промислове виробництво, проте, порівняно з промисловою практикою західних країн, вітчизняна була дуже вузькою.

Що стосується другої із зазначених тенденцій, то у професійній дизайнерській сфері Радянської України вона була майже відсутня. Тобто потяг до індивідуалізму, тяжіння до ідеї мати свою індивідуальну власність — частково присутні в українському менталітеті і більше розвинені порівняно з менталітетом російсько-сибірського цивілізаційного конгломерату — у дизайні 1960 — 1980-х років в Україні не набули майже ніякої реалізації.

Загалом дизайн 1960 — 1980-х років у країнах Центрально-Східної Європи, як, власне, й інші сфери життя, зумовили спрощення, примітивізацію всіх суспільних механізмів, що було органічним стрижнем функціонування тоталітарного устрою. Насильство замінювало складні механізми саморегуляції. Період комуністичної диктатури дався взнаки, і культура, економіка, політика цих країн на зламі II та III тисячоліть нової ери виявилися занадто слабкими для динамічної розбудови культурного та цивілізаційного життя за умов жорсткого, висококонкурентного світового ринку. Одним із проявів цієї слабкості став їхній дизайн.

На початку 1990-х років політико-економічна ситуація, як відомо, змінилася. Це потяг-ло за собою зміни у творенні предметно-просторового середовища розглядуваних країн. За останні 15 років дизайн цих країн розвивався досить бурхливо, але це відбувалося у межах, заданих Заходом. Загіпнотизовані ним центрально-східноєвропейські дизайнери у переважній більшості під гарним дизайном, який вони мріють створити, мали на увазі все ж таки західний дизайн, зроблений власними руками. Це їхня найвища мета. Теж непогано. Але ще краще за найвищу мету ставити творення своєї версії дизайну. До цього художньо-проектні спільноти країн Центрально-Східної Європи вже підійшли впритул, але про те на повний голос ще чомусь не кажуть.

У цілому зіставлення дизайну України, Польщі та Чехії з дизайнерською мапою світу показує, що суб'єктивних зусиль до творення власної версії дизайну ще не докладено. Немає достатньої кількості спрямованих на це виставок, дискусій навколо них, критичних статей тощо, до яких приклали б руку конкретні суб'єкти професії. У той час як це відбувається, скажімо, в Скандинавії, в Італії, у Японії.

Тепер про об'єктивне. А воно показує, що поки наші суб'єкти сплять, об'єктивна обстановка у містах і містечках Центрально-Східної Європи є більш європейською, ніж в американізованих, африканізованих та азійзованих Західній Європі. Це будь-якому туристу видно.

За такої об'єктивної обстановки гріх суб'єктам продовжувати спати.

Валентина ЄФРЕМОВА

ХУДОЖНЬО-МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА СУМЩИНИ

*Завдяки історії та культурно-мистецьким надбанням,
ми уявляємо себе єдиним, самобутнім
українським народом у світовій спільноті*

Щоб уявити всю велич і красу Слобожанського та Поліського країв, треба перше побувати тут, прочитати про історію краю, познайомитися з численним художньо-мистецькими творами, де відображені землі Сумщини. Створені сумськими митцями твори свідчать про надзвичайну обдарованість людей цього краю. Отож, зробимо коротких екскурс в історію.

Кілька слів про перебірне ткацтво. Ткані рушники крелевецьких майстрів давно стали візитною карткою Сумщини далеко за її межами. Витоки його вбачають у творах майстрів К. Бичко, Г. та П.Лисенків, С.Середніченко, родини Оболенських, які працювали у 2-й половині XVIII сторіччя. Спочатку рушники мали геометричний орнамент, що сягає сивої давнини, відбиває народні вірування та звичаї, а згодом збагатився рослинними композиціями. Крелевецький рушник є не тільки вишуканим твором музейних експозицій, а й стає учасником державних урочистостей, прикрасою адміністративних, громадських, культурно-мистецьких установ, фестивалів, святкових проєктів.

Слід відзначити вишивки Лебединських, Охтирських, Липово-Долинських майстринь. Особливу привабливість мали мотиви квіткових орнаментів кінця XIX — початку XX сторіччя. Близькі до реалістичних візерунків зображення тюльпанів, мальв, гвоздик, створюють фантастичні композиції. Потім ці мотиви перейшли на керамічний посуд, вишиванки поясів, сорочок, килимів. У Лебединському музеї зберігають вишивки тамбуром та гладдю, з використанням старовинної орнаментики, які отримали назву “старшинської”.

У кінці XIX – на початку XX сторіч на Роменській землі, у містечку Глинськ виробляли гончарний посуд, пічні кахлі. Відомо, що там була створена гончарна майстерня, яка існувала до 1933 року. Розвинуте було і килимарство. Відомі зразки килимів, виконані для козацької старшини, в тематиці яких розкривалось уявлення наших предків слов'ян про всесвіт. Вишивки часто оздоблювались золотими, срібними, шовковими нитками в них відчутний вплив бароко.

У XVIII столітті особливого розквіту набуло золотарське мистецтво (переважно в Глухові, Лебедині, Охтирці, Ромнах, Сумах). Історія зберегла для нас імена майстрів-золотарів 30 – 50-х р.: Матяш, Д.Герсанович, Я.Носович, Сисой Шалматов. Яскравим центром цього ремесла було селище Сміле, де працювали Артем Сандровський, Дмитро Зуба, Григорій Федорченко та його син Леонтій, зять Петро Бабич. Вироби смілівських майстрів можна побачити у музеях Ромнів, Києва, Петербурга, Москви.

Уславилися майстри й виробами зі шкіри, зокрема кожухами, які оздоблювали стрічками, вишивками, мерлушкою, смушками. До цього слід додати пошиття корсеток, білих свиток, спідниць, сорочок.

Кращою килимарницею початку XX століття у Смілому була Уляна Дудчиха. Відомо, що купець Сікало скуповував по 3,5 тисячі килимів і вивозив їх на ярмарок в Ромни і навіть до Парижа. У селищі було поширене плетіння вовняних запасок, поясів, крайок. Відомі майстрині Н.Плювака, В.Сахно, І.Овсійко-Лебідь, В.Ситник, М.Кулибабка (якому передав досвід крелевецьких ткачів О.Чорнуха, який переїхав туди з Смілого). Майстриня Шейчиха згодом виїхала на Чернігівщину і стала там викладачем.

Сумщина мала чудових будівельників, які створювали неповторної краси дерев'яні храми. В одній із поїздок відомий мистецтвознавець П.Білецький звернув увагу саме на дерев'яне храмове зодчество цього краю.

Всього на Сумщині існувало 20 монастирів, що мали майстерні іконопису, золотарства. Найбільш знані серед них Софронієвсько-Печерський (чоловічий) та Молчанський (жіночий), Глинська пустинь.

Незважаючи на ліквідацію автономії на Лівобережжі і Слобожанщині, посилення русифікації, на початку XIX століття починається доба національного відродження. Такі знані люди, Г.Полетика, Я.Маркович, О.Лазаревський, О.Потебня, М.Неплюєв, Н.Онацький, Ф.Туманський, М.Макаренко вивчають фольклор, збирають козацьку старовину. Ці особистості зробили значний внесок у систематизацію історичних документів, наукових праць, культурно-мистецької спадщини краю.

За регламентацією Закону України “Про охорону культурної спадщини” в Сумській області на обліку перебуває понад 2700 об’єктів культурної спадщини, в т.ч. археологічних – 687, історичних – 1451, монументального мистецтва – 95, архітектури та містобудування – 515, садово-паркового мистецтва – 21. Гордістю Сумщини є три пам’ятки історії та 17 археології національного значення. Унікальні археологічні комплекси знаходяться біля сіл Зелений Гай, Шпилівка Сумського району, села Журавне Охтирського району, села Басівка Роменського району.

В області діють 11 державних музеїв, серед яких Художній музей ім.Н.Онацького та Лебединський художній музей мають рідкісну колекцію творів українського, російського та зарубіжного мистецтва.

Сумський обласний художній музей ім.Н.Онацького існує з 1920 року. Сучасні фонди музею налічують понад 14 тисяч експонатів. Гордістю є колекція вітчизняного і зарубіжного образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва XVII – XX ст. Основою музейного зібрання стала частина націоналізованої приватної колекції знаного збирача О.Гансена. Понад 11 років працював у музеї художник, невтомний дослідник, археолог, викладач, подвижник Н.Онацький. Він зазнав переслідувань з боку сталінського режиму, але завдяки йому ми маємо сучасний музей з вишуканою колекцією рідкісних творів.

Музей пишається скульптурною галереєю творів І.Кавалерідзе. Сучасна експозиція образотворчого мистецтва репрезентує мистецтво України та Росії XVIII – початку XX ст., а також країн західної Європи – Італії XVI – початку XIX ст., Голландії та Фландрії XVII – XVIII ст., Франції XVII – початку XX ст.

В експозиції вітчизняного мистецтва – іконописні твори, портрети козацької старшини, “Портрет Н. Розумовської” пензля придворного живописця гетьмана К. Розумовського, уродженця Ромен – Г. Стеценка, картини мариніста І.Айвазовського, жіночі портрети І.Репіна та М.Ге, пейзажі І.Шишкіна, А.Куїнджі, О.Саврасова, І.Левітана, офорти Т.Шевченка, картини О.Богомазова, Р.Фалька, твори І.Кавалерідзе, спадщина родини Кричевських, К.Власовського, І.Прянишникова, скульптурні роботи П.Клодта, Е.Лансере та ін. Окремим розділом представлена творчість сучасних місцевих художників.

Художні музеї у Сумах та Лебедині, краєзнавчі в Глухові, Охтирці, Ромнах, Сумах, Лебедині, Путивлі, Тростянці, Бурині та численні меморіальні музеї зберігають надзвичайно яскраві, неповторні творчі доробки митців як образотворчого, так і ужиткового мистецтва. Вони є вагомою часткою культурно-мистецької спадщини нашої Батьківщини та примножують її славу.

Основу музейних зібрань склали твори художньо-історичного профілю, які були передані з націоналізованих маєтків поміщиків, гетьманів, великих підприємців та меценатів таких, як Вашкевич, Калнишевський, Неплюєв, Скоропадський, Терновець, Терещенки, Харитоненки та багатьох інших.

Пишаються сумчани колекцією творів кінця XVIII – початку XIX століть – О.Кіпренського, І.Айвазовського, Т.Шевченка, В.Маковського, О.Саврасова, І.Шишкіна, А.Куїнджі, І.Левітана; кінця XIX – початку XX століть – В.Серова, А.Богомазова, А.Васнецова, Ф.Кричевського, М.Макаренка; радянського періоду – живописців Б.Йогансона, В.Задорожного, Є.Кибрика, В.Касіяна, В.Масика; скульпторів М.Манізера, І.Кавалерідзе, П.Клодта, Є.Лансере.

Сумщина має чималу збірку сакрального мистецтва. Справжніми шедеврами іконопису є твори: “Благовіщення” (з Конотопського району) – у Національному художньому музеї; “Коронація Богоматері” (з Ямпільського району), Свята Варвара (з Роменського району), “Успіня богоматері” (з Шосткінського району). До середини XIX століття відносяться: ікона

Божої матері Боголюбської, ікона Преподобного Сергія Радонежського, ікона Божої матері Курська Корінна, Розп'яття Христа (мозаїка), фрескові розписи святих Матвія, Луки, Іоанна (Собор Трьох Анастасій у Глухові).

Не можна не згадати високомистецькі різьблені іконали. Барокова різьба органічно увійшла в оздоблення храмів і вражала своєю розкішшю, майстерністю виконання, надзвичайною пластичністю. Слід назвати різьбяр Сисоя Шалматова (уродженця Тверської губернії), життя якого було тісно пов'язане з Охтиркою, але працював він і в Ромнах, Глухові, Сумах, на Запорізькій Січі.

Парусна другої половини XVIII століття була невіддільною частиною оздоблення інтер'єрів церков і маєтків Лівобережної України і, зокрема, Сумщини.

Із Сумщиною пов'язані життя і творчість відомих російських та українських просвітителів, письменників, музикантів, художників XVIII–XIX століття – Г.Сковороди, П.Чайковського, А.Чехова, О.Купріна та ін. Тут неодноразово у своїх друзів бував Т.Шевченко.

Літературна творчість та надзвичайний образ Кобзаря постійно приваблюють сумських митців. Досить згадати М.Стороженка (плафон “Т.Шевченко і світ”, мозаїка “Світло волі”); В.Масика (серія ліногравюр за мотивами “Кобзаря” Т.Шевченка: “Сад вишневий”; “Сім'я вечеряє коло хати”; “Рече та стогне Дніпро широкий”, “Вічно живий”); М.Лисенка (“Т. Шевченко”); О. Масика (“Т. Г.Шевченко”); І.Гарасюка (“Портрет Т.Шевченка”); М.Бондаренка (екслібриси на Шевченківську тему); А.Лютото (“Шевченко і Щепкін”); Н.Кізенка (“Кобзар”, “Бандурист Перебендя”); І.Роженка (“Т.Шевченко”, “Сон”) та ін.

Варто також нагадати, що перший пам'ятник славетному Кобзарю створений саме на Сумщині. Зведений він народним коштом у сповненому романтики місті Ромни. Автор його – представник українського ренесансу І.Кавалерідзе (родом був із села Новопетрівка, що на Роменщині).

Загальний високий рівень мистецького і духовного життя Сумщини позначився на творчості вихідців з цього краю. Назвемо, зокрема, художників, причетних до Академії мис-

тества та архітектури: Г.Нарбут, М.Макаренко, К.Малевиц, О.Богомазов, О.Маринченко, Ф. і В.Кричевські, М.Лисенко, О.Сиротенко, М.Різник, Н.Вергун, Я.Ковбаса.

М.Бойчук, В.Кричевський та Г. Нарбут стали засновниками нової школи української графіки, яка органічно увійшла у загальноєвропейський художній процес. Художники нової графічної школи спирались у своїй творчості на вітчизняні взірці мистецтва, графічні мотиви стародруків.

Творчість Ф.Кричевського (створив портретну галерею української еліти, один із засновників Української Академії мистецтв, її ректор) заслуговує особливого визнання та дослідження. Він успішно поєднував педагогічну роботу з творчістю (викладав у Київському та Харківському художніх інститутах). Серед його учнів були живописці світового рівня – Т.Яблонська, С.Григор'єв, Г.Меліхов, В.Костецький, О.Сиротенко, які сповідували творчі ідеали свого вчителя та розділяли його естетичні погляди.

Видатний художник Георгій Нарбут (1886 – 1920), автор “Української абетки” – неповторного графічного твору мистецтва, родом з хутора Нарбутівка Глухівського району. У кожній літері, створеній за традиціями українського бароко, митець розкривається як геніальний майстер своєрідного обдарування. Оригінальними художніми засобами він створює різноманітні персонажі, в яких розкриває душу українського народу з його веселою відвертою вдачею. Вишукані візерунки рослинного орнаменту створюють у кожній літері цілу симфонію поліфонічного звучання.

Професор М.Макаренко поєднував діяльність у Київській Академії мистецтв з громадською роботою в Інституті народної освіти, працею над демонтажем мозаїк та фресок Михайлівського Золотоверхого собору, участю в археологічних експедиціях. М.Макаренко залишив українському народу значну наукову спадщину – понад 170 праць, понад дві тисячі малюнків, серії акварелей, екслібрисів, книжних заставок.

М.Лисенко також успішно поєднував творчу діяльність з педагогічною. Достатньо сказати, що він підготував за 26 років педагогічної практики 105 учнів (В.Зноба, Г.Кальченко, М.Вронський, Ю.Синкевич, М.Рапай, В.Бородай, В.Сухенко

та ін. стали провідними фахівцями у галузі монументальної скульптури України). А монументальні скульптурні проекти майстра прикрашають міста України, розкриваючи в історичних постатях видатні події нашого багатостраждального народу. Його твори зберігаються в музеях Москви, Києва, Донецька, Харкова, Сум, Севастополя, Куйбишева, Миколаєва...

Сумщина відзначилася художниками світового рівня, такими, як засновник “супрематизму” К.Малевич.

З 1950-х років у Сумах існувало Товариство художників. Згодом осередок перетворився у художній фонд, а 1970 року, як відділення Харківської організації Спілки художників України, було створене Сумське відділення, яке очолив Ю.Александрчкін, 1984 року Сумська організація отримала самостійність. Почергово її очолювали: заслужений діяч мистецтв України В. Коростильов, В. Куц, В. Єфіменко, М. Сіробаба, О.Чередниченко. Останнім часом очолює І.Гапаченко.

У 60-ті роки заявили про себе художники-шестидесятники В. Зарецький (1925-1990), М.Стороженко, твори яких увійшли до золотого фонду українського мистецтва і представляють Україну далеко за її межами. Зацікавлення викликали твори М.Жулинського, І.Проценка, О.Гладких, О.Садовського, В.Єфименка, О.Чередниченка.

Митці демонструють самотність і неповторність творчих особистостей. Справжнім мистецьким святом у столиці України стали виставки М.Стороженка, М.Надеждіна, М.Лебеда, О.Масика, М.Жулинського, Н.Полуян-Внукової, Ю.Мануйловича, В.Михайліченка, Н.Кізенка, О.Федька, В.Шкарупи, І.Цюпки; скульптора Г.Протасова; відомої фарфористки В.Сіробаби-Климко; майстра гобелену Г.Михайличенко. Живописці представили картини на історичну тематику, краєвиди Сумщини, побутовий жанр, концептуальні композиції.

З другої половини 1980-х років заявила про себе плеяда молодих митців, які сміливо проявили себе у сучасному просторі малярства. Поряд з авангардним та концептуальним напрямками, вони приділяють увагу вивченню витоків національної культури, фольклору. Щорічні “Осінні вернісажі”, присвячені Дню художника, надали можливість показувати свою творчість

майстрам з найвіддаленіших районів краю. Спілка згуртувала художників, надала поштовх до нових творчих пошуків. Твори сумчан можна побачити на головних художніх виставках України. Сучасні галереї, арт-салони залюбки влаштовують вернісажі сумських митців. Значну допомогу в цьому надають мистецький салон “Собор”, громадська організація “Сумське земляцтво у місті Києві”.

Проект Міжнародного пленеру до року Грузії в Україні “Міст дружби” тривав майже рік. Художні виставки відбулися в Києві, Сумах, Ромнах, Конотопі, Середино-Буді, Великій Писарівці. 13 художників із Сумщини змогли показати понад 150 своїх творів у найвіддаленіших місцях області. Такий захід вплинув на поживлення творчості сільських митців, привернув увагу керівництва районів. Художники М.Лебідь, М.Нечвоглод, О.Масик, Ю.Мануйлович, І.Цюпка працюють над створенням своїх постійно діючих експозицій у місцях, де вони народились.

Влаштований “Весняний пленер-2006” відкрив для вишуканих столичних цінителів живопису такі імена, як О.Чередниченко (з Сум), С.Півторака (з Ромен), В.Борошнєва, Б.Сердюка, Т.Мінаковської (з Конотопа); митців із Шостки — О.Іваненко, Л.Логвин, Т.Мельничук; художників з Путивля — А. Дашкієва та В. Белікова. Виставка зацікавила глядачів яскравими полотнами морської та іншої тематики. Високо оцінив діяльність художників Сумщини відомий поет Б.Олійник. Постійно влаштовуються пленери, фестивалі, тематичні виставки, проводяться симпозіуми, творчі вечори.

У 60-і роки, в час т.зв. відлиги, на Україні відбувається розквіт народних ремесел, артілей декоративно-прикладного мистецтва. Проводяться декади культури, фестивалі, огляди мистецтва, поширюється виставкова діяльність. Розквітають кролевецьке ткацтво, глиньська кераміка, вишивки майстрів з Лебедина, Охтирки, різьбярство Сум, Ромен. Виникає такий вид народної творчості, як сувенірна продукція. Україна пізнає неповторні кахлі Глинська, Краснопілля, Ворожби, Куземина, Ромен. Майже у кожному селі були талановиті майстри по розпису писанок та крашанок, кращі зразки яких зараз зберігаються в музейних колекціях.

Музейними експонатами стала фарфорова продукція майстрів із села Волокитино (у ХІХ ст. Чернігівської губернії, а нині Сумської обл.), які працювали на заводі, заснованому місцевим поміщиком А.Міклашевським (проіснував понад 20 років та увійшов в історію як один з найкращих в Україні). На заводі працювало майже 130 майстрів. Відомі імена Ф.Петруні, С.Андреєва, А.Кочура, І.Сержанова, Г.Шебалітінова, Т.Тупиці, В.Смик.

Продукція сучасного Сумського фарфорового заводу спрямована на задоволення потреб споживача. У творчій лабораторії, яку очолює В.Веретьохін (з 1965 року), поступово сформувався свій художній стиль. Стали відомими твори художників В.Єрмоленка, В. та Л. Шевченків, О.Єрмоленко, В.Сіробаби-Клименко, Т.Дрозд, В.Шкарупи, С.Протасова.

На Всеукраїнській виставці народного малярства, що відбулась 2005 року в приміщенні Експоцентру “Український Дім”, серед численних представників різних регіонів України були і майстри народного мистецтва Сумщини – С.Кот (панорамні композиції “Настала пора жито молотити” та “Полотно прала, полотно білила”) і І.Цюпка (самобутні декоративні композиції на теми народних пісень – “Садок вишневий”, “Як би мені не тиночки...”, “Дощик, дощик...”).

Саме на Сумщині відродилась «кераміка раку», яка має глибоке історичне коріння. В.Шкарупа (Суми) та Г.Протасов (з Охтирки) відкрили заново цей дивний вид декоративно-прикладного мистецтва. Саме нашим земляком були започатковані Міжнародні симпозиуми з “кераміки раку”. Так старовинне японське ремесло виготовлення кераміки, призначеної для чайних церемоній, потрапило на Сумщину.

Художня обробка деревини – один з найдавніших промислів на Україні, зокрема на Сумщині. Відомо, що різьбярство було поширене тут іще з часів Київської Русі, але нове покоління вдихнуло в старовинне мистецтво сучасне розуміння краси, розкрило нові декоративні можливості дерева. Захоплюють своїми творами різьбярі І.Білевич (Шостка), С.Скляр (Охтирка), В.Шум (с.Некрасове Глухівського району), І.Роженко (с.Вовківці Роменського району). У їхніх талановитих руках різні породи дерева перетворюються на красномовні твори, що мають неабиякий емоційний вплив

на глядачів. Майстри звертаються до тригранного виїмчастого різьблення, характерного для Сумщини, до рельєфу, круглої скульптури. Теми з народного життя, образи сільських трударів часто сповнені гумором.

В Україні гуті відомі ще з XVI століття, а поширення набули вони у XVII-XVIII столітті, особливо на Гетьманщині та Слобожанщині. Гутне скло виготовляли в селах: Гузьке (Кролевецький район), Стара-Гута (Середино-Будський район), а також у Конотопському, Глухівському, Кролевецькому районах. Існував місцевий рецепт сировини для виготовлення скла. На жаль, там уже не виготовляють гутне скло.

Сумський осередок Національної спілки майстрів народного мистецтва України (НСМНМ) був створений у грудні 1991 року з метою відродження, збереження та розвитку традиційного народного мистецтва. Активна його робота розпочалась у 1993 році. Головне завдання Спілки народних майстрів — відродити забуті промисли, залучити та навчити молодь, щоб творчі здобутки давніх народних майстрів не загинули, а збереглися для нащадків.

1991 року в Сумах відкрито галерею сучасного мистецтва “АРТ / С”, засновниками якої були Г.Гідора і В.Шкарлупа. На жаль, вона невдовзі перестала існувати. Але свою добру справу зробила. Галерея ставила за мету популяризацію творчості митців сучасного живопису, графіки, скульптури та декоративно-прикладного мистецтва. Навколо неї гуртувалася молодь, особливо представники нефігуративного живопису, авангарду, концептуальних течій.

Глухів мав славу гетьманської столиці України з 1708 року. В резиденції правили гетьмани І.Скоропадський, Д.Апостол, К.Розумовський, імена яких красномовно говорять про яскравий період меценатства в галузі архітектури, мистецтва, освіти. Одна з архітектурних перлин цього міста — Собор Трьох Анастасій — родова усипальниця сімейства Терещенків — зберігає розписи братів П. та О.Сведомських, Н.Пимоненка, В.Верещагіна, Ф.Журавльова, М.Мурашка. Фрескові, мозаїчні панно вражають неповторною красою. Розкішні рослинні орнаменти, мов обереги, обрамляють арки храму, створюючи особливу задушевну атмосферу.

Архітектурний комплекс Молчанського монастиря-фортеці, Собор Різдва Богородиці XVI – XIX, Надбрамна дзвіниця XVI – XVIII, церква Миколи Козацького XVIII, церква Різдва Іоана Предтечі XIX сторіччя являють собою неперевершені зразки монументального зодчества України. У XVIII столітті на Сумщині працював відомий Петербурзький архітектор А.Квасов. У Глухові він очолював архітектурну школу, серед учнів якої були К.Борзяківський, М.Мосцепанов. За проектом А.Квасова місто відбудували після пожежі 1748 року. Окрасою його стали такі споруди, як палац і парковий ансамбль гетьмана Розумовського, будинок Другої Малоросійської колегії, Триумфальна арка, Троїцький собор, дзвіниця, садиба графа П.Румянцева-Задунайського та численні адміністративні та житлові споруди.

Рубіж XIX століття став знаковим для архітектора С.Тимошенка. Дитинство його пройшло у Конотопі, а навчався він у реальному училищі в Ромнах. Творчий діапазон видатного архітектора охоплює понад 400 об'єктів. Його споруди прикрашають Харківщину, Львівщину, Луцьк, Лубни, Північно-Західну залізницю в Києві та Північно-Донецьку залізницю у Харкові. Йому належать проекти санаторно-курортних споруд у Криму, Сочі, Туапсе, Геленджику. Слава архітектора з Сумщини відома за кордоном: його проекти були реалізовані в Галичині, Чехословаччині, США, Канаді, Аргентині.

За останні роки в області збудовано понад 40 нових культових споруд, реконструйовано десятки храмів. Засяяли куполи церкви Іверської ікони Божої Матері та Свято-Микільської в Ставропігійному монастирі Глинська пустинь, Різдва Пресвятої Богородиці в місті Білопілья та на честь ікони Божої Матері “Усіх скорботних радість” у смт Миропілья Краснопільського району, Спасо-Преображенський храм у селищі Ямпіль, велична надбрамна дзвіниця Спасо-Преображенської церкви в місті Кролевець, Вознесенська церква в місті Ромни, церкви Іоанна Богослова в смт Жовтнєве Білопільського району, Успенська в селі Лікарське Сумського району, храм Почаївської ікони Божої Матері в селі Князівка Путивльського району та Пророка Ілі в Софроніївському монастирі. У Недригайлові відкрито 1992 року Митрофанівський храм, розписи для якого викона-

ли місцеві митці Н.Кізенко та В.Рубан.

Окрасою міста Сум є пам'ятники І. Харитоненку роботи скульптора О. Опікушина та С. Супруну роботи скульптора Я. Ражби (1947). В селі Ображаївці Шосткінського району стоїть пам'ятник І. Кожедубу роботи скульптора М. Томського (1978). У Конотопі встановлено пам'ятник генералу М. Драгомірову – учаснику російсько-турецької війни. У селі Малий Вистроп Лебединського району знаходиться пам'ятник П.Рибалку роботи скульптора П.Кеніга. Так мужні захисники рідної України увічнені для пам'яті нащадків.

Культура Сумщини має глибокі самобутні корені. Колядки, щедрівки, веснянки, русальні, купальські пісні передавалися з роду в рід. Живуть вони і зараз. Так само і кращі зразки декоративно-ужиткового мистецтва несуть у собі відгомін давніх часів. Сучасні народні майстри створюють чудові, сповнені глибокої духовності твори писанкарства (майстрині з Сум Т.Суркова, В.Коздровська), килимарства (І.Дудар, Р.Калмикова, В.Савицька, Е.Коноваленко, В.Мірошніченко, В.Ракоїд з Кролевеччини), різьбярства (В.Шум з Глухова, І.Боженко з Роменщини, В.Кириченко з Ямполья, С.Скляр з Охтирки, В.Северин із Шостки), гончарства (Л. Ярош, М.Згонник з Глинська, Ю.Гордієнко з Путивля, О.Ключников із Шостки). Вони беруть участь у виставках, ярмарках, аукціонах, фольклорних фестивалях. Кращі зразки народного мистецтва зберігаються в музейних і приватних зібраннях.

Позитивно на розвиток місцевих художніх осередків впливали училища, студії. Неабияке значення мало спілкування з визначними митцями високого професійного рівня. Так, у Ромнах в період непу п'ять років проживав професор Петербурзької Академії мистецтв М. Михайловський. Його приватна студія дала поштовх розвитку місцевих художників, які потім розлетілись по Україні та всьому світу. У цій студії одержав першу фахову освіту видатний митець І.Курочка-Армашевський. Тут розкрився творчий дар місцевої художниці Л.Бреус, яка згадувала діяльність студії у своїх щоденниках, залишила декілька замальовок і з студійних занять. Згодом Л.Бреус створила приватну художню студію в Ромнах, де одержали початкову художню освіту майже 200 учнів. Зокрема, тут

навчалися живописці О.Димшиць (Київ), В.Литвиненко (Одеса), В.Зосенко та Н.Полуян-Внукова (Ромни); мистецтвознавці — В.Єфремова (Київ), М.Тамаров (Москва), викладачі образотворчого мистецтва Г.Дорофеева, Л.Рудик, заступник директора навчально-виховного комплексу В.Петрикеева, дизайнер Т.Оганезова (Ромни). Професійна підготовка студійців була настільки високою, що дозволила багатьом із них вступити до вищих учбових творчих закладів України та Росії.

В останній третині ХХ — на початку ХХІ століття заявило про себе громадське об'єднання митців “Роменська палітра”, яку взяло під опіку громадське об'єднання “Роменське земляцтво”. П'ятнадцять художників стали постійно організовувати художні виставки в Ромнах, пересувні по Сумщині, персональні в Києві. І як наслідок — путівку у творче життя тут отримали живописці І.Цюпка, С.Півторак, Н.Полуян-Внукова, різьбяр О.Федько, а також художник, історик мистецтва, краєзнавець М.Семенчик, чий внесок у формування художнього фонду і краєзнавчі дослідження є дуже вагомими.

У Конотопі успішно діяла студія випускника Петербурзької Академії мистецтв О.Гофмана. Її вихованці з часом стали відомими митцями, зокрема А.Велічко, Л. та В.Масики, Л.Резнік, Є.Лученко, О.Сиротенко. Багато з них продовжили навчання у Дніпропетровському художньому училищі.

В останні роки активно діє художньо-мистецький центр під керівництвом художника В.Борошнева. Там організуються виставки дитячої творчості.

У Великій Писарівці у 50 — 60-х роках минулого століття працювала художня студія під керівництвом П.Обідця, одного з найобдарованіших випускників студії М. Бончевського. Там проводили місцеві виставки, пленери. Студія дала поштовх для подальшого навчання багатьом місцевим творчо обдарованим дітям, молоді.

Студія образотворчого мистецтва у Сумах, де викладав М.Бончевський (1901 — 1967) була справжньою кузницею для виховання художників Сумщини. До видатного викладача злітались талановита молодь з усієї Сумської області — В.Куц, М.Сіробаба, О.Єрмоленко, І.Цюпка, М.Троценко та багато інших.

Мало хто знає, що на Сумщині, у найвіддаленіших сільських місцевостях існують сучасні картинні галереї. Так у селі Перекопівці, що на Роменщині, упродовж 30 років діє приватна художня студія місцевого художника М.Троценка. Його успішну діяльність з навчання сільських дітей образотворчому мистецтву важко оцінити. Він веде майстер-класи, влаштовує виставки до свят, тематичні експозиції, а також виставки до сімейних свят. Отримавши знання в студії М.Бончевського, митець, свого часу, одержав освіту в Московському заочному університеті мистецтв і з того часу успішно поєднує творчу діяльність з педагогічною практикою.

На Глухівщині, у селі Сваркове, створена галерея на честь М.Лисенка. Вдячний син – О.Лисенко подарував землякам твори свого батька.

Сотні сільських дітей мають змогу навчатися у школах мистецтв Путивля, Конотопа, Сум. Сотні дітей навчаються у художній студії в Конотопі (керівник В.Борошнєв), Кролевці, Тростянці, с.Токарівка Сумського району. У Ромнах щорічно проводять виставки-конкурси дитячої творчості при краєзнавчому музеї. Їх влаштовує благодійник, меценат В.Зеленський. Місцеві обдаровані підлітки мають можливість показати свою творчість, навчатися в художній студії “Мистецтво” (керівник М.Кибець), студії ім. Л.Бреус (керівник Г.Дорофієва), студії “Роменцвіт” (керівник Л. Рудик) та ін.

У Шостці діє зразкове творче об’єднання “Витинанки” міського Центру естетичного виховання дітей та юнацтва, де молодь опановує споконвічне мистецтво. Об’єднання створене за ініціативою педагога образотворчого мистецтва С.Романцова. Твори учнів експонуються не тільки на місцевих виставках, а й у виставкових залах Києва, займають призові місця на фестивалях та конкурсах дитячої творчості.

У Путивлі проводять фольклорні фестивалі “Золотая кувшинка” („Золоте латаття”), які влаштовує художниця Н. Кібрик (Москва). Щорічно проводять пленери в Конотопі, керівником яких є живописець В.Борошнєв, а після їх завершення – влаштовують презентації художніх творів. Значну культурно-просвітницьку роботу веде мистецький центр “Собор” у Сумах (виконавчий директор В.Чубур).

У Сумах та Ромнах відкрилися відділення Українського фонду культури, що сприяють духовному відродженню Сумщини, допомагаючи здійснювати програми “Пам’ять”, “Відродження рідного краю” (підтримка і розвиток народних промислів, збереження традицій, обрядів, сприяння у розвитку туризму на Сумщині, відкритті музеїв, художніх галерей тощо).

Людмила ЖОГОЛЬ,
кандидат мистецтвознавства,
народний художник України,
академік Української Академії Архітектури

НАШ МУЗЕЙ: ЯКОМУ ЙОМУ БУТИ?

"Наш музей" — бо зберігає наші твори, а це наші почуття, наше мислення, наше сприйняття краси. Нещодавно відсвяткували 100-річчя від дня його заснування, відсвяткували й шестидесятиріччя повоєнного відродження. "Наш музей" налічує понад 75500 творів (чомусь музейники називають одиниць) з усіх куточків регіонів України. Уявіть собі — 75500 творів!.. Якби ви змогли продивитися цю колекцію одночасно! Та це неможливо навіть за один день. Колекцію "почуттів та любові" збирали видатні люди Д. та В.Щербаківські, М.Беляшівський, а в повоєнні роки ХХ сторіччя, вважаю, виділяється постать В.Нагая. Вони спокійно, без галасу робили велику неоціненну справу — збирали кращі твори народного і декоративного мистецтва. Досить назвати хоча б тільки дві колекції світового значення — твори Катерини Білокур та Марії Приймаченко. Але в музеї є твори знаних майстрів с. Петриківки, Поділля, вишивки усіх регіонів України (їх вистачило б для створення окремих музеїв), чудова кераміка, скло, дерево, килимарство, одяг. А ще писанки — цей великий пласт народного мистецтва, якого немає ніде у світі!

Проте, варто сказати й про наболіле. Тільки десять відсотків творів експонується! Чому так? Причин досить багато. Одна з головних — держава не дуже цінує мистецтво, його збереження і поповнення музеїв. У країні проходять надзвичайні події в музейному житті. Як може музей народного і декоративного мистецтва, що має світове значення, не мати статусу "Національного"? Музей підпорядкований управлінню культури міста. А чому не Міністерству культури України? А це значить, що «Наш музей» бідний — грошей, як на комунальне господарство, не має. І це так відчутно. Бо дах над одним великим залом (200 кв.м) зруйновано, підлога від вологи теж нікудишня. Зал закритий близько

20 років, а в ньому була колись найбільша експозиція "наших" творів скла та фарфору. Експозиційна площа все зменшувалась. Десь наприкінці XX століття ще два зали відійшли від експозиції — тепер там зберігають твори від "грибкової" поразки. "Наш" дім усе зменшується, а художнє життя все ж вирує. Художники і народні майстри попри все живуть і, як не дивно, працюють, їх надихають життя та події, що відбуваються в Україні. Художники-професіонали перебувають у постійному поєднанні з народним мистецтвом, що не означає сліпу, механічну цитатність народного мистецтва. В 60 — 80-ті роки саме цю рису підтримували, заохочували. Хоча зазначений напрямок був відчутний ще у 30 — 40-і роки. Саме тоді замовляли ідеологізовані гобелени, а цитування лозунгів та емблематики зазнало поширення починаючи від 30-х років на всі види творів.

Ми можемо за творами мистецтва виявити і проаналізувати час, в якому ми існували. Дуже прикро, що багато талановитих художників примусово виконували такі заполітизовані твори, бо за це платили великі гроші. Вони зараз у фондах і, мабуть, довго будуть там знаходитись. Наприклад, гобелени І.Литовченко "Ленін", С.Кириченко "Гімн мистецтву" з портретом Леніна, різьблені тарелі І.Балагурака, М.Грипиняка, І.Савченка, ткані полотна-рушники С.Нечипоренка та І.Нечипоренка, художнє скло Н.Белової, метал М.Пономаренко, вишивка Л.Лебіги та багато інших. Жодна виставка не проходила без "плакатних" ідеологізованих творів.

Кожна епоха має позитивні і негативні риси. Але 70 — 80-і роки залишили нам у спадок і багато визначних творів мистецтва: килими Н.Бабенко, Л.Товстухи; тканини А.Бондаренко, Н.Грибань, М.Кирицької; скло А.Балабіна, А.Бокотєя, І.Зарицького, Я.Митяєвої; фарфор І.Вицька, В.Трегубової.

Варто зазначити, що майстерність виконання цих творів — висока. Ще раз зауважу, що мистецтво у всі часи не застраховане від заідеологізованості. Починаючи від Стародавнього Єгипту, за Середньовіччя, в епоху Відродження, в епоху фашизму і соціалізму — ідеологія могла бути присутньою у мистецьких творах. Так і в нашому декоративному мистецтві. Але цінність не в ідеології твору, а в майстерності виконання. Гобелен "Інавгурація Наполеона", який є складовою інтер'єра державного приміщення Люксембурзького палацу у Парижі, не турбує парламентарів сьогодення Франції —

це твір мистецтва. І президенти Франції приймають урядовців інших країн на фоні цього чудового гобелена.

У нас же знищують твори, виконані у 80-ті роки. Маленький червоно-синій прапорець у гобелені "Київська осінь" дратує окремих депутатів. Відсутність культури, елементарного знання мистецтва призводить до нищення творів живопису, скульптури, декоративного мистецтва. Зокрема, у тому ж таки гобелені "Київська осінь" на вимогу неуків-депутатів довелося вишити жовто-блакитний прапорець (10 x 6 см) над будівлею Верховної Ради, хоча загальна площа гобелена 4 x 6 метрів. Виникає парадоксальна ситуація — гобелен виткано 1988 року, коли самостійність України видавалася далекою мрією, й, звичайно, не йшлося про власні національно-державні клейноди. Невже авторка була настільки далекоглядною, що вже у ті роки передбачила рух нашого сьогодення? Безумовно — ні. Щодо цього музейні колекції дбайливо зберігають історію країни, держави. Натомість дуже прикро, що «Наш музей», починаючи з 90-х років, майже не має творів, які засвідчили б 15 років нашої історії. Це не означає, що митці не працювали — хоча великі промисли зазверли, художники творили, але їхні твори не закуповували. Цей час в історії музеїв, і не тільки народного і декоративного мистецтва, лишиється не відображеним, темним, адже більша частина творів зазначеного періоду знаходиться у приватних колекціях, і, на превеликий жаль, за кордоном.

Життя "нашого" музею сповільнюється. Приміщення фізично зменшується, закордонних виставок меншає (немає грошей), фонди не зростають (теж немає грошей). Виставкова діяльність стає більш комерційною. Майже немає публікацій, а якщо якісь матеріали виходили друком, то здебільшого переписані з уже колись вдрукованих.

Наразі, усе має свій кінець, і погане — теж.

Музей живе, пульсує, відроджується, і так має бути. Хоча закуплених творів поки в музеї не густо. Але вражає своєю новизною виставкова діяльність. Зокрема, виставка художниці Н.Бондаренко, творчість якої виросла на народному мистецтві, розповіла про пульсуючий її талант. Виставка "Хортицькі візерунки" відкрила нові імена чудових запорізьких майстрів вишивки, їхні рушники відобразили різноманітність композиції, орнаменту, кольору та й техніки виконання.

Останні виставки вирішують певну концепцію, і це чудово! Наприклад, виставка "Український костюм. Традиції та сучасність", організована напередодні Євробачення – 2005, несподівано розкрила неперевершену красу українського вбрання, що підкреслював чарівність жінок будь-якого віку. У цій же виставці по-новому прозвучав льон, який із прадавніх часів використовували в Україні на Поліссі. Були різні моделі одягу, та найцікавішими, на мій погляд, були ті, що відображали чіткі строгі форми. Моделі з різними воланами, оборками – набагато гірші, це не властиво льону як матеріалу.

А яка чудова виставка "Живий вогонь далеких предків" (гуцульська культура)! Я немов на сорок років помолодшала, бо гуцульську культуру пізнавала зсередини – з тих гір, із тих хат, зі спілкування з гуцулами сіл Шешури, Бабин, Яворів, Річка, Криворівня та багато інших. Я навчалася у цих майстрів. Вдивляючись у кожний експонат, згадувала начиння всієї хати – від кахляної великої печі до пухнастих ліжників, чудових килимів, верет, різьблених чи випалюваних виробів з дерева, казкової мови. А подаровані мені писанки, що їх збрала немало, й досі зберігаю. Пригадую чудові вечори у помешканні дружини Є.Сагайдачного серед величезної колекції творів Гуцульщини. Розглядаючи експонати цієї виставки, навіть пригадала той місточок над річкою у Косові, де я зупинила стару гуцулку з бесагами і попросила її розповісти, як плетуть жінки гуцульський шнурок у чотири нитки. Вона люб'язно і розказала, і показала, як його плести. До речі, використовуючи цю техніку, 1962 року я виконала декоративне панно.

Такі виставки розкривають найцінніші сторінки історії краю мистецтва, а художника надихають на створення нових творів з використанням старовинних технік.

В цьому ж плані цікава й виставка "Мереживо гуцульського різьблення", що ілюструє найбагатше мистецтво Карпат.

Хоча площі залів зменшили, навіть невелика за розмірами виставка "Чайний посуд XVIII – XX сторіч" стала подією, бо показала, які ми багаті на справжнє вишукане мистецтво.

Окремо слід відзначити високу майстерність експозиції всіх названих виставок – бо є бажання, є любов до свого музею, до Нашого музею.

А тепер поміркуйте — якби музей мав достойне приміщення, якби великий зал мав над собою дах, якби два зали не віддали під збереження фондів, і головне, якби хоч 50 відсотків експонатів фонду вийшли з темряви сховищ на світ Божий, то люди узріли б, яке ми маємо Багатство! Був би великий Музей Великого Мистецтва.

А що краще — один великий музей з різними збірками та видами мистецтва, чи багато маленьких за видами мистецтва? Вважаю, може бути два шляхи музейного розвитку. Музей Ватикану — великий музей, а музей кераміки в Орв'єто чи Сієні — не менш значущі. Мене, зокрема, вразили музеї у словацькому місті Брно. Є музей сучасного мистецтва, нова сучасна споруда, де проходять всесвітні виставки-бієнале графіки. А є маленькі музеї годинників, мережива, металевих посуду. Вони запам'ятовуються своєю колекцією.

Музей народного і декоративного мистецтва — це музей України всіх регіонів і часів. Тому колекція повинна бути збережена. В жодному разі не заперечую проти створення нових музеїв скла (у Львові уже є збірка такого музею), кераміки, килимарства, тим більше, що народне мистецтво знаходить нові форми існування, бо державні підприємства народного мистецтва майже знищені (немає "Гуцульщини", фабрик в Решетилівці, Богуславі, Дехтярах, Санжарах). Народне мистецтво тримається на окремих майстрах. Головна помилка у розвитку народного мистецтва другої половини ХХ століття — планове існування. Не можна давати план на "почуття". Тому зменшувалося виготовлення складних художніх, дорогих творів і збільшувалася кількість посередніх, але дешевих робіт, їх навіть творами мистецтва не можна назвати, так просто — товар.

Художники-професіонали створюють нові цікаві твори, про це свідчать численні виставки і каталог-альбом "200 імен" мистецтвознавця З.Чегусової.

Чи зміниться щось на краще в нашому культурному житті? Треба, щоб змінилося.

По-перше, музей як скарбниця високої культури обов'язково повинен мати статус "Національного".

По-друге, Міністерство культури має забрати музей під своє крило і збільшувати фонди музею щорічно.

І головне — наші державні діячі мусять пильніше придивитися, чому в їхніх інтер'єрах — не національне мистецтво, а "кічові" чужинські твори. Це не означає, що скрізь треба використовувати рушники. Але, приміром, на підлозі у Голови Верховної Ради — килим східного малюнка, чому не наш неповторний полтавський, вишуканий за кольором і малюнком? Інтер'єри державних діячів розкривають культуру України. Якщо у вітчизняній культурі превалюватимуть "сердючки" та "поплавщина", то це може зачепити й наше музеєзнавство. Проте у «Нашому музеї» цього не станеться!

Людмила ЖОГОЛЬ,
кандидат мистецтвознавства,
народний художник України,
академік Української Академії Архітектури

ОЛЕКСАНДР САСНКО – МИТЕЦЬ ІНТЕР'ЄРІВ

*“Я бачив своє завдання в тому,
щоб мої твори не тільки
прикрашали виставкові зали,
а ввійшли у щоденний побут людей”*

Нині – бум будівництва в Україні. Будують житло, офіси, готелі, церкви, менше – шкіл, лікарень, та все ж і їх будують. В ідеалі кожна будівля повинна мати свої інтер'єри, відповідні функціональному призначенню. Та хіба все гаразд у цьому високому мистецтві? Дуже влучно про інтер'єри экс-Президента України висловилася журналістка О.Дмитричева, назвавши їх “купецьким ісламом імені Дагаєва” (Управління справами Адміністрації экс-Президента)¹. Авторський колектив, який створював інтер'єри, надавав більше уваги золоту – все блищить – люстри, меблі, золоті, немасштабні рами, які ще більше підкреслюють невизначні плакатні гобелени. Не можна сказати, що немає загального стилю – є, натомість він яскраво свідчить про поганий смак і відсутність української культури, про адресність держави у цих інтер'єрах.

На відміну від урядових приміщень багатьох держав світу, де в інтер'єрі присутні елементи національної культури, у вітчизняних урядових приміщеннях вони відсутні. Чому я наголошую на цьому питанні? Бо є в українській історії мистецтва яскрава сторінка створення національного інтер'єру. Сторінку цю «написав» видатний художник України Олександр Ферапонтович Саснко.

Я особисто знала Олександра Ферапонтовича. У 70-ті роки наш відділ Академії архітектури виконав понад десять чудових декоративних тканин за його ескізами. В 1961 – 63 роках митець брав участь у створенні творів для готелю “Дніпро” в Києві. Талановита архітектор Наталія Борисівна Чмутіна об'єднала цілу когорту художників, які розуміли цінність національного мис-

тецтва в сучасній архітектурі. Найяскравішим у цій когорті був Олександр Ферапонтович. Він створив чудове монументальне панно для кафе. Панно на перший погляд було дуже просте — ритм гілок верби, але як символічно воно розкривало панораму українського краєвиду. З невід'ємними розлогими вербами, різнобарвними казковими птахами. В цьому панно яскраво виявлена ритмічна композиція і особливий “саєнківський” неповторно-радісний колорит, який створено золотисто сяючою соломою. В цьому панно відчуваєш не тільки сяяння життя, а й якийсь відчуття певної туги, страти прекрасного — це підкреслюють гілки верби, які схилили свої віти до самої землі, немов вибачаючись перед руйнівною людською силою. Твір Олександра Саєнка органічно ввійшов в інтер'єр кафе. Він надав тонкого, високого сприйняття мистецтва в архітектурі, зумів поєднати самотутню техніку і оригінальну інтерпретацію народних мотивів, які органічно ввійшли в нове архітектурне середовище. До речі, треба обов'язково нагадати, що Наталія Борисівна Чмутіна, цінуючи високо народне мистецтво України, дуже відповідально вибирала художників кераміки, текстилю і монументального мистецтва. На жаль, наші “всезнаючі” керівники знищили панно Саєнка, твори текстилю. Залишилось тільки панно з декоративних таріль, та цілісність цього панно розбивають так звані “грецькі” колони. До чого вони тут? Невідомо. На жаль, це панно було одним із останніх у громадському інтер'єрі. О.Саєнко мав дар синтетичного мислення і вміння творчо розуміти архітектурні вимоги. Про це свідчать його проекти. Так, 1965 року він створює декоративні панно для інтер'єрів помешкання письменника Михайла Стельмаха. Архітектор Людмила Мешкова спроектувала інтер'єр кабінету, використовуючи мотиви сільської хати, але не було етнографічного перекладу, а образне відчуття у використанні народних мотивів, вирішення меблів та матеріалів — натуральної деревини. І це не випадково, бо Олександр Ферапонтович займався проектуванням інтер'єрів ще в молоді роки.

У 1977 та 1980-му він, мабуть, востаннє приймав участь в оздобленні інтер'єрів. Так, 1977 року О.Саєнка запросили до створення творів для Будинку культури в Бресті (Білорусія), а 1980 року — для Будинку культури заводу “Точелектроприлад” у м. Києві. І все ж таки, не зважаючи на невідповідність повною мірою ви-

могам синтезу архітектури і мистецтва, прислухаючись до побажань архітекторів, він створив для інтер'єрів Будинку культури у Бресті декоративні панно, які органічно увійшли в архітектуру і надали їй своєрідної камерності. Особливої витонченості, легкості набув концертний зал, де тонкої музичності надавало мерехтіння освітленого панно з соломи. Для Будинку культури заводу “Точелектроприлад” у Києві Олександр Ферапонтович створив велике монументальне панно “Квітучий сад”, завдяки якому фойє концертного залу засяяло добрим настроєм (панно виконано в техніці, властивій автору, — інкрустація соломою). Розлоге дерево стилізованих квітів та гілок створило простір квітучого саду, землі, створювало настрій спокою, радості, життя.

Наприкінці 70-х років він створює ескізи меблів, інкрустованих соломою, пізніше виконує вироби меблів, в яких здійснює свої задуми — вироби повинні за формою та оформленням відповідати традиціям народного меблярства, яким надавалося великого значення у 20-х роках. Дуже добре, що один зразок такого унікального меблярства зберігся. От би нашим архітекторам та художникам звертатись до цих зразків при проектуванні сучасних меблів для державних та парламентських інтер'єрів, а не привозити арабські золочені вироби! Названі вище твори для інтер'єрів стали останніми, вони підсумовували погляд майстра на інтер'єр, як на національне відображення, відчуття синтезу архітектури та мистецтва.

Проекти О.Саєнка, що були частково здійснені, свідчать про високу майстерність, вимогливість і небайдужість при створенні і використанні творів для інтер'єрів різних функціональних призначень.

Як він тепло, легко подає проект зали дитячого садка (1924 р.)! Усе легко, сяє, в золотавому кольорі. Ніжні блакитні килимки, легкі вибіячасті тканини, тонко й ненав'язливо вписаний фриз, розкриваючий сільську працю. Цей фриз подано розумно, як буквар життя-праці. Тут немає плакатної настирливості. Я вважаю, що цей проект можна використати сьогодні, у ХХІ столітті, в інтер'єрах дитячих садків.

1922 року Олександр Ферапонтович створив проект помешкання. Скільки високої культури в цьому проекті! Лише орнаментальні унікальні килими чого вартують, так само, як і ме-

далійонні тканини на стільцях! Їх можна порівняти із меблями Наполеона — і тут і там є певний стиль. Він також виявлений у проектах оформлення зали засідань (1922 р.) і клубу в селі Кінашівка (1920 — 1922 рр.), сільради і приміщень Червоної Армії (1934 р.), жилих кімнат робітника і сільської нової хати.

Кожна деталь інтер'єру відповідає призначенню. Як активний акцент художник пропонує унікальні композиції декоративних панно і килимів. Чудово, з великою відповідальністю підкреслено засобами орнаментальності окремі площини стіни (килими, панно або вибійка), печі (кахлі або розпис), шафи, полички. Навіть доріжки на підлозі підпорядковані загальному кольоровому та орнаментальному рішенням. Усе тримається в єдності стилю. Найвишуканішим акордом у “саєнківській” симфонії ліній є проект його майстерні (1924 р.). Як він вирішив меблі (стіл та крісло, світла, майже біла деревина і вишукана мебльова тканина із медальйонною композицією). Малюнок медальйона виразно графічний із яскравими вкрапленнями вохристих золотавих кольорів, підкреслений чорним контуром. Менший за масштабом малюнок мебльової тканини дозволив виявити більш контрастне кольорове рішення, тоді як килим вирішено м'яко по кольору — золотаві й білі квіти-вазони на легкому блакитному тлі створюють певний спокій у помешканні. Вдивіться, як віртуозно Олександр Ферапонтович оперує в композиції кольором. Він навіть підказує, що кераміка, книжки й решта деталей повинні бути золотавими, різної тональності. Це довершеність Великого Майстра! У кожному його творі відчуваєш досвід, мудрість, ширість!

На превеликий жаль, більшість наших архітекторів і художників орієнтуються на “американізм”, бездуховність. Мене пригнічують інтер'єри приміщень Голови Верховної Ради, екс-Президента, де домінують важкі, з позолотою меблі. В жодному із них ви не побачите українського килима. На підлозі — іранські, в'єтнамські, азербайджанські, бельгійські. Та хіба наші полтавські килими не надали б вишуканості та адресності інтер'єру, який належить саме українській державі?

Нещодавно побачила по телебаченню молоду жінку, яка упевнено доводила необхідність нових рішень інтер'єрів резиденції на вулиці Липській. Я її впізнала — вона працювала офіціанткою в готелі “Київ”, потім наглядалицею спочатку банкетного залу

готелю, трохи пізніше — маленького будинку прийомів, що на розі вулиць Грушевського та Лепської, тепер — резиденції на Липській. Вона вишиває хрестиком ікони по надрукованим малюнкам. І ось вона по телебаченню “віщає”, яким чином треба по-новому вирішувати інтер’єри, використовуючи рушники і вишиті ікони. А чи знає ця жіночка закони архітектури, стилістичні поєднання всіх деталей мистецтва в архітектурі, про гармонійне поєднання в єдине ціле, про створення духовно-естетичного середовища, що зумовлює основи українського стилю? Цьому треба навчатися у видатного митця Олександра Ферапонтовича Саєнка. Журналіст Сергій Трибмач сказав: “Тільки від тебе залежить, на що перетвориться прожите — на тлін, на тире між двома деталями, або на духовний космос, відкритий і привабливий для інших”. Саєнко все більше розкриває нам КОСМОС МИСТЕЦТВА!

1 Дмитричева О. Палацова інтрига // “Зеркало недели”, 11 червня 2005 р.

Тетяна ЗІНЕНКО

**ПЕРШИЙ МОНУМЕНТАЛЬНИЙ
(Про перший симпозиум монументальної
кераміки в Опішні „Поезія гончарства на
майданах і в парках України”
(Опішне-1997) з нагоди його десятиліття)**

Життя коротке. Минуло 10 років з того часу, коли відбувся Перший симпозиум монументальної керамічної скульптури „Поезія гончарства на майданах і в парках України” (червень-липень 1997 р.). Так начебто й не було цілого пласту художнього життя наприкінці минулого століття — ряду симпозиумів, пленерів, на яких без перебільшення, шліфувалися найкращі, практикувалися посередні і **ВЧИЛИСЯ** молоді... Чи може це були просто збіговиська, на яких, крім пустопорожніх розмов, вартісність яких визначалася кількістю вжитої “життєдайної вологи, яка, як відомо, так зближує і єднає людей”, не було нічого? Ні. Усе було з точністю до навпаки. Я свідчу, бо маю на це право. І пропоную екскурс у світ моїх свідчень. Екскурс у світ симпозиумного руху, що розгортався в Опішному з 1997 до 1999 року. Десять років — краплина не тільки в морі людської історії, а навіть і в людському житті. За ці 10 років ми осиротіли без Івана Білика, Михайла Денисенка, Якова Падалки, Миколи Маричевського, Фаїни Петрякової, Леоніда Богинського... Тож мусимо пам’ятати про титанічно-монументальні зусилля цілої групи небайдужих людей, які формували під „високим небом Опішного” сьогодення та майбуття нашої культури. Події десятирічної давнини вже давно стали історією. На нас самих — очевидців, учасників і тих, хто творили творчість художників: Олеса Пошивайла, Таню Зіненко, Таню Литвиненко, Люду Гурин, Ніну Чопенко, Свету Коношенку, Юрка Пошивайла, Валю Кульбаку, Свету Пошивайло, Наталю Олійник, Валю Мотрій, Надю Слободську і всіх інших тодішніх співробітників музею — нинішнє музейне покоління вже дивиться як на „монументи”, подібні до тих, які ми намагалися і створити і зрозуміти.

Може, десь і знайдеться в Україні людина, яка не чула нічого про Опішню як центр гончарства, може хтось і не бачив чудових мальованих тарілок, горщиків і глечиків, які не тільки годують, поять і зберігають людину, а й додають їй гарного настрою? Може. Але ж винятки з правил лише підтверджують їх істинність. Тож Опішню знають всі. Ще на картах відомого французького мандрівника і дослідника Гійома де Боплана у середині XVII століття вона позначена як містечко. А численні археологічні дослідження стверджують, що тут спокон віку жили гончарі, і копалися глини, і робився гончарний посуд, і передавалися з покоління в покоління таємниці гончарювання... Тобто центром українського гончарства Опішня стала давно і заслужено. А цікава і важлива справа завжди оточена, кажучи сучасною мовою, кураторами — тобто людьми та структурами, які знаходяться БІЛЯ, НАВКОЛО. І Опішні у цьому плані щастило завжди: наприкінці XIX століття Іваном Зарецьким було засновано Опішнянські керамічні майстерні, для яких за проектом Василя Кричевського було споруджено у 1916 році комплекс земської губернської майстерні, потім у 1929 році вже з ініціативи радянської влади було створено артіль “Художній керамік”, яка згодом стала одним з найбільших в Україні і в колишньому СРСР керамічним заводом, та артіль “Червоний гончар” у 1932 році. І нарешті у 1986 році було створено Національний музей-заповідник українського гончарства, який поклав собі за мету “збереження та популяризацію гончарської спадщини України”. Значення факту створення музею важко переоцінити: зібрано багатющі фондові колекції, діють Національний архів українського гончарства, найбільша в країні спеціалізована бібліотека — Гончарська книгозбірня. І найголовніше, як на мене, те, що музей сформував і продовжує формування цілого пласту цікавих, освідчених, культурних людей, які створюють умови для перетворення Опішні у науковий та культурний центр. Але усе це тема окремого дослідження. Ми ж зупинимось на одній із яскравих сторінок діяльності музею — організації і проведенні Першого симпозіуму монументальної керамічної скульптури.

Перший симпозіум гончарства (справді таки — гончарства) був проведений музеєм 1989 року.

Мені пощастило бути директором трьох з половиною симпозиумів. Три з них називалися — симпозиуми монументальної керамічної скульптури (1997, 1998) та монументальної кераміки (1999) “Поезія гончарства на майданах і в парках України”. 2000 рік — Перший національний симпозиум гончарства “Опішне-2000”. Рисом, що об’єднує, відзначає, викристалізовує усі мистецькі форуми в Опішному за 5 років, є їх керамічність, яка, на думку дослідника Олега Перця, надає особливого, полтавського звучання цим мистецьким заходам. “Кераміка виступає тим матеріалом, який стає в руках митця-учасника неповторним образотворчим засобом для втілення задуму... Поява керамічної школи в центральній частині Держави, на Лівобережжі, робить полтавську ініціативу такою, що радіально поширюється на всі регіони країни, багаті керамічною сировиною, з численними виробництвами цього профілю. Ця ініціатива має головною метою сформувати вищу школу, що ґрунтується на полтавських мистецьких традиціях, але враховує найсучасніші мистецькі досягнення у галузі кераміки і образотворчого мистецтва взагалі, тобто сформувати повноцінну школу декоративно-ужиткового мистецтва” [1, с.18].

“Особливі увагу слід звернути на опішненські симпозиуми з монументальної кераміки 1997–1999 років. Рівень складності творчого завдання та вагомість проблем, які ставилися перед учасниками, виводять цей захід на міжнародний рівень (учасник повинен виконати роботу розміром близько 1,5 x 1,5 x 1,5 м), який буде досягнуто за умов повного вирішення питань технологічного характеру. Для Полтавщини симпозиуми в Опішному стали зразком сучасного художнього життя і врешті-решт підштовхнули до активності певні мистецькі кола в самій Полтаві” [1, с.16].

Пам’ятаю, коли 1995 року у музеї було створено сектор сучасної кераміки, завідувачем якого випало бути мені. І випадково у Черкасах я познайомилася з художником Миколою Теліженком, який розповів про свої проекти встановлення шамотних скульптур на курганах, “де небо — зізд, а сторони горизонту — стіни”. Його Кобзарі, що, наче ковила, хиляться за вітром, його старенькі сільські бабусі і кози, його коні, що погрузли у землі, як у болоті, і надривно намагаються порвати

пута, його монашки і писанки, його мадонни... Усе це невідомо втягувало у зовсім інший світ, світ далекий від буденної реальності, від визначених правил і штампованих заготовель. Світ художніх образів і асоціацій, де пляма, колір, гра світла й тіні породжують іншу реальність, світ, який не можна побачити оком, якщо не бачиш серцем. Світ мистецтва. І чомусь зразу ж уявилися ті величні козаки, кобзарі, баби, кози, коні на наших опішнянських Лисих горах. Як скіфські кургани чи баби, що стали величним символом своєї епохи. (Так народилась ідея монументалізації кераміки і керамізації монументів!). Але ж, усім відомі класики добре вчили нас тому, що “ідея тільки тоді стає силою, коли вона оволодіває масами”. А пресловутими масами, які першими проковтнули нову ідею, були учасники IV Гончарівських читань, які проводилися у Київському музеї Івана Гончара взимку 1996 року. Виступаючи з доповіддю “Роль професійного художника-кераміста...” я познайомила загал з намірами музею-заповідника провести симпозіум, особливістю якого буде спільна творча праця художників і гончарів над композиціями монументального характеру. Головним опонентом виступив відомий монументаліст, тодішній голова Національної спілки майстрів народного мистецтва України, народний художник України, лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка Володимир Прядка. Він сказав, що в жодному разі цього не можна робити, не можна зводити в рівних умовах професійних художників і народних майстрів-гончарів, позаяк це призведе до розвитку серед останніх комплексів меншовартості тощо. Ще пам’ятаю, коли я назвала серед художників-керамістів ім’я Миколи Теліженка, хтось із зали крикнув: “Він же скульптор, а не кераміст!” Так чи інакше, ідея народилася, вона лежала під ногами, і взяти її на руки і довести до пуття належало Комусь. Цією людиною цілком не випадково стала цікава й неординарна, яскрава і суперечлива особистість Олесь Пошивайло – генеральний директор Державного музею-заповідника українського гончарства. Слід зазначити, що для Олесь це був нелегкий крок. Етнограф за освітою і за покликанням, послідовний утверджувач цінності і значення гончарства не тільки як промислу, а як духовного провідника культури нації, він одним із перших відчув “вітер змін” і зрозумів, що

проблема професійного, самодіяльного і народного мистецтва надумана і не має у своїй основі нічого, крім задоволення чийхось амбіцій. Бо мистецтво або є, або його немає. І коли воно є, то до якого б виду ми його не відносили, “природа його незмінна, воно відповідає тим же критеріям, що і будь-яке інше і в тій же ситуації: природна обдарованість, яскрава і неповторна індивідуальність, безпосередність творчої реакції, сила та інтенсивність художнього переживання і висловлювання, чисто-сердечне і щире сприйняття, свіжість і неординарність виражальних засобів, вражає гостра спостережливість і відмінне знання предмета, стихійне розуміння його сутності, свобода як від школярських правил, так і від канонів традиціоналізму, і нарешті, непорушний зв’язок з народною естетичною свідомістю, споконвічним уявленням про добро і зло, і красу...” [2]. Так чи інакше, симпозіум готувався під безпосереднім керівництвом Олеся Пошивайла, який взяв на себе сміливість запросити до участі і професійних художників (і не тільки керамістів). Серед учасників Першого симпозіуму були ювеліри, живописці, скульптори — ті, кому небайдужа кераміка, або в кого виникла цікавість спробувати себе в роботі з новим матеріалом. Таким чином, учасниками Першого Всеукраїнського симпозіуму-практикуму монументальної керамічної скульптури, що відбувся в Опішному з 23 червня до 13 липня 1997 року стали:

Настя Білик-Пошивайло (майстер іграшки, Опішне)

Леонід Богинський (художник-кераміст, Київ)

Анатолій Величко (художник по металу, Полтава)

Любов та Дмитро Громові (керамісти, Опішне)

Володимир Данилейко (культуролог, голова Полтавського осередку НСМНМ, Полтава)

Ніна Дубинка (кераміст, Опішне)

Михайло Китриш (гончар, Опішне)

Анатолій Котляр (художник-кераміст, Кременчук)

Анатолій Кривобоченко (живописець, Миргород)

Сейран Маргарян (скульптор, Полтава)

Володимир Нікітченко (гончар, Опішне)

Василь Омененко (гончар, Опішне)

Олег Перець (художник станкового та декоративного мистецтва, Полтава)

Микола Пошивайло (гончар, Опішне)
Євген Путря (скульптор, Полтава)
Сергій Радько (художник-монументаліст, Межиріч, Черкащина)
Олексій Романенко (кераміст, Полтава)
Олександр Шкурпела (гончар, Опішне)
Лілія Хохлачова (кераміст, Опішне).

Усього двадцять осіб. Як бачимо, склад дуже строкатий – від старійшин-майстрів традиційного опішнянського гончарства, володарів багатьох титулів: Омеляненко, Китриш, Пошивайло, Білик-Пошивайло до відверто випадкових людей, яким мабуть просто хотілося “побувати на крутій тусовці”. Але ж це був Перший симпозіум – найменш передбачуваний і найбільш по-людськи теплий... Учасники працювали у лабораторіях музею та на заводі “Художній керамік”, жили – у мальовничому куточку – сосновий ліс, річка Ворскла – на базі відпочинку ГПУ “Полтавагазвидобування”, яке у простонародді називається „Дельбао”. Слід з особливою вдячністю згадати керівників опішнянських підприємств, які з розумінням і доброзичливістю поставилися до проблем симпозіуму: ніколи і ні в чому не відмовляв організаторам симпозіуму директор заводу “Художній керамік” Михайло Васильович Задорожний. Учасники першого симпозіуму використовували виключно заводську гончарну масу, заводські ангоби на поливи. (Цікавим є той факт, що шамотну масу художники робили самі: змішуючи вручну глину з шамотом, взятим на тому ж таки заводі). Велике значення мала також матеріальна допомога Солохівського промислу ГПУ “Полтавагазвидобування”, начальником якого в той час був Василь Михайлович Матвійко, і в кращих традиціях спонсорська допомога Опішнянського маслосирзаводу (М.П.Буклей). У плані допомоги з формуванням складу творчої групи, велике спасибі голові Полтавської організації спілки художників України Юрію Олексійовичу Самійленку.

Все тоді було вперше. Монументально-великого „Українського лева при двох головах” Василь Онуфрійович Омеляненко творив під виразні акомпоненти скептиків, які говорили: „Так не можна робити... Нічого не вийде... Треба робити частинами і частинами випалювати... Так усі художники роблять... Ніхто ще такого не робив...” *(А як на мене, головне завдання сим-*

позіуму і полягає в тому, щоб робити експеримент і не боятися нових, незвичних, креативних рішень! – Авт.). А Омеляненко просто взяв і зробив! Отак, поступово і поступально. Не боячись іти на порушення загальноприйнятих норм і технологій. Він не побоявся ризикнути (як так: визнаний народний майстер „виросше” на траві лева, вдвічі вищого ніж сам, і невідомо ще, ЩО з того може бути!”). І його сміливість і талант були винагороджені не тільки премією симпозіуму, а й усвідомленням унікальності свого дітища. Сам Василь Омелянович розкажує, як народжувався лев, так: „Взяв і вирішив ліпити лева, великого. А тоді думаю – потрібен каркас, щоб глина ж трималася. Зробили хлопці каркас, а воно ж глина до металу не пристає. Я тоді взяв і поприбивав до каркасу дерев’яні планочки, а вже до них почав ліпити. Зліпив, а він поки висох – довго, я боявся, щоб не потріскався. Все ходив, накривав. Ну, думаю, а як же випалити. Треба побудувати горно на дві топки з двох боків, щоб випалити прямо на подвір’ї. А такого ще ж ніхто не робив. Взяли закидали лева череп’ям, що з заводу „Маздою” привезли, щоб температура краще трималася, і почали палити. Палили два дні. Хвилювався я дуже, який же вийде лев. А тоді, на Покрову (14 жовтня 1997 року. – Т.З.), визволили мого лева з кам’яної неволі...” (Додаток 1. Омеляненко В.О. “Український лев при двох головах”. Глина, ліплення, ритування, теракота. 193x 164x 70 см. Опішне. 1997. НМЗУГвО, Інв. № 4265).

Справжньою подією стала тоді, в 1997 році, робота на симпозіумі відомого київського художника Леоніда Богинського. Він був перший зі столиці, хто, за висловом Андре Моруа, використав свій „шанс розвідників і предтеч, розгледіти джерело, що пробивається, і кинутися у потік першими...” Коли музейні співробітники запитали Леоніда Федоровича, що є його життєвим кредо, він відповів: „Встигнути прийти до Бога...”

Протягом 1974-75 років він працював на заводі „Художній керамік” і потім завжди приїжджав сюди як додому. На симпозіумі Леонід створив чотири прекрасні роботи, які назвав просто „Декоративні форми” (Додаток 2. Богинський Л. Декоративні форми. (4 предмети). Глина, шамот, гончарний круг, ліплення, розпис, теракота. Опішне. 1997. НМЗУГвО. Інв. № 4342-4345). На превеликий жаль, вони не відповідали умовам („півтора –

на півтора – на півтора”) і може тому не були відзначені журі. Пам’ятаю, що тоді вперше побачила, що шамотну масу можна використовувати для гончарювання на крузі, а для Богинського це була звична річ...

До знакових постатей першого симпозиуму слід віднести і Сергія Радька та його композицію „Пасе Галя гуси...” Вперше у керамічній скульптурі було застосовано поєднання глини та металу... Вперше було застосовано прийоми лощення та риткування у таких великих масштабах. Радькова Галя – взагалі “Хіт”! „Ти стоїш, моя прекрасна, на узбіччі красоти, де небес рясне проміння летіть весело згори. Тут трави зелене море, тут село і молоко...” – писав їй сам Сергій. (*Додаток 3. Радько Сергій. “Пасе Галя гуси”. Композиція з 9 предметів. Глина, ліплення, риткування, лощення, теракота. Опішне. 1997. НМЗУГвО. 208 x 55, 3 5x 40, 38 x 40. Інв. № НД 4296-4304*).

„...Во здорові, во спасеніє многая літа, многая літа...” вже вповодж десяти років співають своєму творцеві Миколі Гавриловичу Пошивайлу його козаки (*Додаток 4. Пошивайло М. “Козаки співають”. Композиція з 7 предметів. Глина, гонч. круг, ліплення, розпис ангобами, теракота. 120 x 62. Опішне. 1997. НМЗУГвО. Інв. № НД-4289-НД-4295*). І знову вперше було творено керамічний образ українця, коли все тіло формується на гончарному крузі: голова – то перекинутий горщик, шаровари та тулуб – приплеснуті посудини, шапка-бирка – гончарований конус...

Достоїнною ілюстрацію тісного переплетіння та органічного поєднання народного і професійного початків у мистецтві стала робота „Український світ” (*Додаток 5. Перець Олег, Білик-Пошивайло Настя, Шкурпела Олександр. “Український світ”. Глина, гончарний круг, ліплення, розпис ангобами, теракота. Опішне. 1997. НМЗУГвО*). Тут композиційне бачення Олега Перця було віртуозно втілене гончарем Олександром Шкурпелою та довершене життєстверджуючими скульптурками Насті Савівни Білик-Пошивайло.

Високу технологічність, образність продемонстрував у Опішні скульптор Сейран Маргарян (*Додаток 6. Маргарян Сейран. “Кіт”. Глина, шамот, ліплення, риткування, теракота. 60 x 75. Опішне. 1997. НМЗУГвО. Інв. № 4334*), віртуозну майстерність

підтвердив ще раз Михайло Китриш (*Додаток 7. Китриш Михайло. Ваза. Глина, гончарний круг, ліплення, теракота. Описне. 1997. НМЗУГвО. 85 x 30. Інв. № 4272; Китриш Михайло. Свічник. Глина, гончарний круг, ліплення, теракота. Описне. 1997. НМЗУГвО. 95 x 35. Інв. № 4271; Китриш Михайло. "Кінь". Глина, гончарний круг, ліплення, теракота. Описне. 1997. НМЗУГвО. 35 x 95. Інв. № 4270*), вдало експериментував з новим для себе матеріалом художник по металу Анатолій Величко (*Додаток 8. Величко Анатолій. "Роздуми в просторі". Глина, гонч.круг, ліплення, теракота. 110 x 45 x 26 см. Описне. 1997. НМЗУГвО, Інв. № 4340; Величко Анатолій. "Прихід". Глина, гонч.круг, ліплення, теракота, метал. 70 x 25 x 25 см. Описне. 1997. НМЗУГвО, Інв. № 4341; Величко Анатолій. "Ієрихонські труби". Глина, гонч.круг, ліплення, теракота. 60 x 48 x 22 см. Описне. 1997. НМЗУГвО, Інв. № 4339*), щиро намагалися „мономенталізувати” традиційні опішнянські гончарні форми, збільшивши їх до „потрібного” об’єму опішнянські майстри Дмитро та Любов Громові (*Додаток 9. Дмитро Громовий, Любов Громова. "Літо". Композиція з 3 предметів. Глина, гончарний круг, ліплення, розпис ангобами, теракота. 108x45, 70x50, 53x54. Описне. 1997. НМЗУГвО. Інв. № 4279-4281*), багато старання, набуття нових знань, заглиблення в далеку історію, великої кількості практичних експериментів з глиною потрібно було докласти опішнянському майстру Володимирі Нікітченку, щоб зробити мініатюрний глиняний макет трипільського житла (*Додаток 10. Нікітченко Володимир. "Хата". Глина, шамот, ліплення, ритування, теракота. 118x64x100. Описне. 1997. НМЗУГвО*). Парадоксальним, новим та свіжим було й те, що Ніна Дубинка, яка все життя до симпозіуму робила „монетку”, створила скіфського воїна в усьому обладунку з обличчям, чомусь схожим на Євгена Путрю...(*Додаток 11. Дубинка Н. "Мій скіф". Глина, шамот, ліплення, ритування, теракота. 140x66 см. Описне. 1997. НМЗУГвО, Інв. № 4245*).

Особливого, піднесено-святкового колориту надала симпозіуму присутність в якості учасника Володимира Данилейка. Його „знайомий профіль доброго Лева” було видно скрізь, але найчастіше під навісом, де працював Омеляненко. Дозволю собі навести тут пряму мову корифея, як його симпозіумну роботу: „Ідея симпозіуму виникла тому, що наше народне українське

образотворче мислення дає підстави для різноманіття вираження — від мініатюри до монументалізму, від звірів, риб, птахів — до людини, а то й людських гуртів чи суспільства... З досягненням цього спадку віків, мабуть настає нова епоха не тільки в українському мистецтві на зламі віків, а і в укладі життя, і в побудові нового українського суспільства майбутніх століть. У нашій українській ноосфері сьогодні ще багато привнесеного, непотрібного, шкідливого для природи, для території України, для українського народу, його ментальності і ідей... Цей симпозиум важливий для митців тим, що вони отримають нові імпульси бачення культури, мистецтва, історії; вони приторкаються до таких шарів і такої пластики в глині, яка веде їхні пучки і їхні очі у розуміння світу як суцільного, у розуміння космології мислення наших людей. А мислення українського мистецтва поетично-образне. У нас немає прямого відтворення усіх ліній, рис, кольорів, виразів тих же самих коней, качечок, півників, баранців, берегинь, левів. Нам говорять: де ви взяли левів на Полтавщині, вони зроду тут не водилися. Не розуміють, що народне мислення — образне, в опішненських майстрів таке: лев — це володар. Отже, коли опішняни ліплять своїх левів, вони тим самим говорять, що тут були володарі — як території, країни, так і звірів. Усі ці метаморфози мистецького бачення у нашому мистецтвознавстві ще не з'ясовані. Ми не знаємо, чому коники свистять. Хіба ж коник свистить? Він ірже. Але ж вам ніхто з майстрів-аборигенів не скаже, що коник не свистить. Він прекрасно свистить! Значить, це посвист історії! Поклик часу! Новизна, яку несе симпозиум, це те, що вперше майстри і науковці музею пробують вивищити, вивершити, знайти шляхи до монументалізації мистецьких речей із кераміки. Досі цього не було. Хіба що легендарний гончар із Міських Млинів, котрі ось поруч із Опішним, — Ночовник-Носик свого часу робив надзвичайні, ефемерні, феєричні речі із гончарної глини, особливо в останньому своєму витворі. Для мене особисто цей симпозиум є нагодою з'ясувати і проголосити монументальні можливості української кераміки"[3, с.7].

Час невпинно робить свою справу. Давно вже відпалали вогнища Першого симпозиуму. Залишилась відеозйомка і пам'ять: з динаміка лунає пісня Ніни Матвієнко, всі учасники і гості

на порожньому ще зовсім подвір'ї музею, кола урочистої ходи з Іваном Біликом на чолі, Данилейків „Фурфурт” як гімн гончарів, окурювання горна, і саме розпалене горно симпозіуму, у яке кожен по черзі підкладає своє поліно, спускаючись у „пригребицю”, і закопаний горщик з кашею (О, скільки ж там таких горщиків!— Авт.), і золоті слова Олеся Пошивайла: „ Чому саме тепер зібралися ми на цей симпозіум? Тому що вчора і сьогодні найдовші дні, далі день коротшатиме, а ніч довшатиме. Нам хотілося, щоб ми своїм дійством перешкодили трошки ночі, щоб наші вогнища, які палахкотітимуть упродовж трьох тижнів, протидіяли наступові темряви, щоб вони освітлювали душі українців і українства!” ”[3, с.1]

Час невпинно робить свою роботу. І приходить розуміння справжнього значення симпозіумного руху, розпочатого в Опішні в 1997 році. І нічого, що десь лежить досі невиданий каталог Першого симпозіуму. Всьому свій час. Адже нічого не буває випадково, а тим більше — монументальність. „Монументальне мистецтво — це великий стиль, котрий постає, коли є на те воля Неба. Його ознаки: вражаюча сила виразності, величність і переконливість форми, втілення, що з'являється від переконливості і впевненості творця” [4, с.66].

P.S. Сьогодні усе частіше виникає потреба в справжності.

Сьогодні усе непереборніше хочеться істинності в думках, в діях, в почуттях.

Світ стомився від брехні і лицемірства, від зради і віроломства, від розпусти і необмеженості, усіляких заміників та сурогатів.

Все рідше трапляється і все дорожче ціниться невимушеність спілкування, чистота очей і почуттів.

А це означає, що в одвічному двобой правди і кривди на-решті починає перемагати правда.

Хочеться писати не те, чого від тебе чекають, а те, що диктує серце.

Хочеться робити те, у чому внутрішньо переконаний і що вистраждане довгими роками.

Вперше в житті хочеться порушити своє ж правило: "Мене немає і ніколи не було" .

Хочеться іти, не прощаючись, і повертатися без передмов.

НЕ можна піддаватися на гвалт, а особливо гвалт власний. Тож важливо вміти вчасно загальмувати — оглянутися назад, зазирнути вперед, уважно подивитися з погляду вічності на свої епатажні спроби перевернути світ, не маючи жодної точки опору.

Для мене особисто перший симпозіум був першою такою спробою. І я щиро вдячна за це долі і людям.

1. Перець О. О. Мистецькі симпозиуми як засіб становлення Полтавської художньої школи // УКЖ. — 2001. — № 1. — С. 16-18.
2. Декоративное искусство.
3. Антипович Тарас. Щоб наші вогнища розганяли темряву // Полтавська думка. — 1997. — № 29 (141). — 18 липня.
4. Радько Сергій. Відшумів симпозиум // УКЖ. — 2002. — № 1. — С. 65-66.

*Тетяна ЗУЗЯК,
кандидат мистецтвознавства*

ХУДОЖНЄ ПЛЕТІННЯ З РОСЛИННИХ МАТЕРІАЛІВ В УКРАЇНІ КІНЦЯ XVIII – ПОЧАТКУ XXI СТ.

З кінця XVIII сторіччя плетені вироби в Україні виготовляли не лише для власних потреб, але й на ринок збуту. З'являються поміщицькі майстерні плетення, де працюють кріпаки. Мистецька виразність творів цього періоду характеризується вишуканістю пропорцій, ускладненими декоративними засобами ажурі та пластичності, що впроваджувались у навчальних школах і майстернях другої половини XIX сторіччя.

З XVIII сторіччя походять найдавніші пам'ятки, які дійшли до нашого часу та зберігаються в музеях Києва, Львова, Ромнів, інших міст¹. Наприклад, плетене з лози відро XVIII сторіччя з Роменського музею Сумської області є свідомством того, що давні вироби близькі до сучасних за формою, й, особливо, технікою виконання. Визначено, що “у середині XIX сторіччя існували довершені прийоми плетіння при виготовленні архітектурних конструкцій, транспортних засобів, предметів хатнього вжитку, рибальського знаряддя, деталей одягу, іграшок, речей обрядового призначення тощо”².

Відтак, можна впевнено стверджувати про існування широкої типології творів українського плетіння в XIX сторіччі.

Важливим графічним джерелом для дослідження плетених предметів початку XIX сторіччя є акварелі львівського архітектора Юрія Глоговського, які зберігаються у Львівській науковій бібліотеці ім.В.Стефаника НАН України³. Художник, малюючи в народному одязі жителів Західного Поділля, Прикарпаття та Карпат, водночас, докладно зобразив чимало плетених виробів (кошики, брилі, решета, клітки для птахів), якими користувалися селяни та міщани. З акварелей та етнографічних досліджень стає зрозуміло, що кошики були зручні для транспортування найрізноманітніших продуктів:

лісових, садових, городніх тощо. Судячи з малюнків початку ХІХ сторіччя, жінки особливо полюбляли рогозяні кошики з двома ручками у вигляді торбинки 25-30 см висотою і 30-50 см довжиною. Їх носили в руках або закинувши на руку, під пахвою і на плечах, зв'язавши ручки пасочком або настромивши на палицю.

Розвитку промислу плетіння з лози та рогози сприяли земські навчальні майстерні, запроваджувані з другої половини ХІХ сторіччя на Волині, Подніпров'ї, Слобожанщині, а також професійні школи в Галичині. 1879 року виникла одна з перших таких шкіл у с.Нижів (тепер Тлумацький р-н Івано-Франківської обл.), а невдовзі кошикарські школи відкрили у м.Сторожинці (1891 р.) на Буковині, в с.Джурові (1892 р.) і с.Стриганці (1898 р.) на Покутті, у м. Яворові (1895 р.), с.Журавно (1898 р.), с.Сокирченці (1900 р.), в м.Галичі (1902 р.), м.Надвірній (1906 р.)⁴. З 1904 року працювала Краєва центральна кошикарська школа у Львові, де чотири майстри навчали близько 30 учнів.

Аналогічні школи й майстерні діяли наприкінці ХІХ сторіччя у Києві, Полтаві, Чернігові, Черкасах та ін. Найбільше їх було організовано на Чернігівщині, що на початку ХХ сторіччя займала перше місце в Росії за поширенням цього промислу. Школи плетіння ставали базою, на якій організовували земські майстерні, що працювали на основі затверджених зразків (плетені меблі, кошики, жіночі торбинки і капелюшки). Їхні вироби мали попит на місцевих ринках і експортувалися за кордон. Кількість шкіл художнього плетіння зростала. Так, у Галичині у 1908 – 1909 роках у восьми школах налічувалось 440 учнів⁵.

Потужні осередки плетіння розмістилися неподалік Львова, а саме у Яворові, Вільшаниці, Наконечному, Підмонастирі та ін. Зокрема в Яворові 1896 року з лози і лика виготовляли кошики та інші предмети 215 родин, а рогозяні мати – 52 родини. У Наконечному з лози виробляли на продаж місткості для возів і саней та кошики; з лубу – полотна для решіт і господарські кошики; з соломи тару для збіжжя, капелюхи, мати тощо. У Вільшаниці переважно плели стрічки з соломи й рогози – для виготовлення брилів, кошиків та декорування меблів⁶. Майстри села Підмонастир виплітали різноманітні кошики з лози,

що мали, насамперед, попит у міського населення (для квітів, паперів, фруктів, рукоділля, білизни тощо).

У цей період ще більше осередків плетіння було поблизу Києва: у 22 селах Остерського повіту плетінням займалися 4519 кустарів, у тому числі майже все доросле населення сіл Микільської та Воскресенської Слобідки, Троєщини, Осокорків, які в наш час входять у міську смугу Києва.

У 1880-х роках на Закарпатті підприємець Гаймфельд засновує майстерню лозоплетіння, що знаходилася між с.Іза і м.Хуст. Працювали на ній, здебільшого, ізянци, тому вже на початку XX сторіччя Іза стає важливим центром лозоплетіння. Неабияку роль у популяризації плетених виробів відігравали господарські виставки-ярмарки у Полтаві (з 1837 р.), Харкові (з 1849 р.), Києві (з 1852 р.) та ін., а на західних землях України — господарсько-етнографічні виставки у Львові (1877, 1894), Коломиї (1880, 1912), Тернополі (1887 р.), Стрию (1909 р.) та ін.

На Львівській Крайовій сільськогосподарській і промисловій виставці 1877 року експонували решета майстрів С.Гуляка (с. Майдан Надвірнянського повіту), М. Мручковського (м. Бучач) і рогозяні мати А.Атаманюка (с. Медведівці того ж повіту). Меблі, гнуті з ліщини і плетені з лози (столик, крісло-диван, чотири крісла, дитячі кріселка), кошичок для квітів виготовив на виставку В.Антонюк з с. Мишина Коломийського повіту. Кошки І.Крука із Золочева та майстрів із с.Підмонастир були зорієнтовані на смаки міських покупців і заїжджих туристів⁷. На аналогічній виставці у Львові 1894 року були плетені кошки С.Сількевича (м. Калуш), різноманітні плетені вироби з лози і бамбука львівської майстерні та лозоплетені візочки майстерні О.Коневича зі Львова⁸.

Інтенсивний розвиток лозоплетільного промислу наприкінці XIX — початку XX сторіччя відбувається на Поділлі, Полтавщині, в околицях Києва. Провідним осередком останнього у 1880-х роках була колишня Воскресенська Слобідка, звідки плетіння поширилося у села Жукин і Осещину (Вишгородський р-н), для яких традиційним асортиментом були кошки і “сундуки”. Однак, після заснування в Осещині земської майстерні (1901 — 1905) тут налагодилося виробництво плетених меблів. Разом із тим, кількість кустарів у цьому селі за

десять років збільшилася від 250 до 366 осіб. Аналогічно проходив процес і в менших осередках Остерщини – Бортничак, Княжичак, Вишеньках. Лише у Ніжинському повіті промисел плетіння згасав через нестачу сировини⁹. На початку ХХ сторіччя в Україні було близько десяти приватних кустарних майстерень, де навчалися і виготовляли плетені вироби, та кілька фабрик. Найбільші, в містах Корсуні Київської губернії та Цюрупинську Херсонської губернії, здебільшого, спеціалізувалися на випуску традиційних плетених меблів.

Таким чином, у художньому промислі плетіння кінця ХІХ сторіччя намітилися дві тенденції. Перша – виготовлення сільськими майстрами традиційних виробів, переважно кошиків і рибальського спорядження, друга – виробництво міськими майстрами модних плетених предметів за місцевими зразками. На декотрих позначився вплив стилю модерн. Дуже розширився асортимент плетених виробів: меблі, дорожні речі, кошики, знаряддя праці, іграшки тощо. Попри відчутну конкуренцію фабричної продукції з тривкіших матеріалів, плетіння виробів з лози, рогами та соломи не втратило свого значення ні в побуті, ні у народній художній культурі. У цей період українські плетені вироби засвідчують високий технічний рівень виконання народних майстрів, відзначених нагородами на різного рангу виставках.

Суспільно-історичні події, Перша світова війна, більшовицька революція, громадянська війна в Україні, безперечно, вплинули на загальний спад економіки, у тому числі й на згасання тих видів народного мистецтва (художніх промислів), що залежали від довозу сировини або ринків збуту. Художнє плетіння з рослинних матеріалів найменше постраждало, оскільки ні перший, ні другий чинники майже не вплинули на його побутування як домашнього кустарного промислу. Плетені вироби, передовсім господарські кошики з лози, солом'яники та рогозяні кошики, були незамінними предметами для зберігання і транспортування продуктів тощо, тому мали добрий попит на місцевих ринках. Особливо стрімко розвивається виробництво плетених меблів для широкого вжитку – цим, здебільшого, займалися приватні ремісничі майстерні у містах і містечках (Кагарлицький р-н, Київщина). 27 квітня 1919 року

Всеросійський НВК видає декрет (його чинність поширюється і на Україну) про сприяння кустарній промисловості, де, зокрема, визначено, що “на місцевих базах і крамницях, а також на вивоз і рознос в околишніх поселеннях дозволяється кустарям продавати споживачам вироби таких галузей промисловості: гончарної, посудної, кошиків, меблів, плетених виробів, ткацького приладдя, скринь, скриньок, баклажок, столярного промислу, виробництва речей з соломи, ювелірного промислу, вишивки, гребінок, іконописного промислу, іграшкового та виготовлення художніх виробів” (Правда 27.04.1919)¹⁰. В останньому пункті цього документа зазначено, що місцеві органи влади не мають права реквізувати “запасів сировини, матеріалів, палива й устаткування”, необхідного для кустарного виробництва¹¹. Плетені вироби в декреті згадані не випадково, оскільки обсяги кустарних промислів з лози, рогами та соломи були значними. Ще перед війною у с.Боромля Сумської області діяла школа лозоплетіння під патронатом земства, яку 1922 року реорганізовано у профтехшколу де навчали майстрів-інструкторів лозоплетіння¹².

1923 року на Першій всесоюзній сільськогосподарській та кустарно-промисловій виставці у Москві Харківську кустарспілку “за гарну техніку виробництва з лози” нагородили почесним дипломом 3-го ступеня, а Чернігівський виставком — “дипломом вдячності”. Проте найвищою відзнакою були наділені майстри плетених меблів і кошиків з Хотянівки (нині Вижгородського району Київської обл.). Про художні особливості цих виробів зауважено, що на них, як, власне, й на інших, досить довгий час відчувався ще вплив модернізму, прищепленого народним майстрам у земських майстернях, де меблі з лози виготовляли з розрахунку на міського споживача — дачника. Цілком інакший характер мало кошикарство. Тут переплетення з лози, очерету, кукурудзяного листа та ін. мало суто орнаментальний характер. Після Всеукраїнського промислово-кооперативного з’їзду (1922 р.) було узятو курс на створення кустарних артільей художніх промислів. Перші артілі лозоплетіння й рогозоплетіння створені у містах Корсунь (1924 р.) і Кременчук (1925 р.), селах Городище (1926 р.), Білецьківка (1927 р.) Кіровоградської області, Боромлі (1932 р.) та ін.¹³.

У 1920 – 1930-х роках у Західній Україні найбільшими осередками плетіння були місто Яворів з передмістями Наконечним і Вільшаницею, села Пишківці та Хотовиця Тернопільської області. Лише у Вільшаниці плетінням з рогози заданими Секретаріату Сільського відділу сільськогосподарського банку 1939 року займалися 450 чоловік¹⁴. Тут, здебільшого, виготовляли кошики з лози, кошики з соломи для формування хліба, солом'яники для збіжжя, капці, мати на стіну та долівку, крім того, вироби з рогози (кошики – “кобілки”, мати, капці тощо).

У повоєнний період (1940 – 1950) виробництво художніх плетених виробів відновлюється. Створюються нові підприємства, артілі й дільниці, а в 1960-х роках у давніх осередках плетіння на базі артілей засновують лозомеблеві фабрики з відповідною механізацією праці. Особливу увагу звертають на конструювання предметів, їхню функціональну форму та оздоблення. 1947 року в селі Вільшаниця (тепер у межах м.Яворів) була створена артіль І.Франка, де виготовляли меблі (дитячі ліжечка та крісельця), обплетені рогозою, однак, уже наприкінці 1950-х років артіль припинила діяльність.

Від середини XX сторіччя значним осередком лозоплетіння є село Іза на Закарпатті. Наприкінці 1950-х місцева колгоспна артіль ім. Мічуріна взялася обплітати прутом лози скляні бутлі, а вже через кілька років до цього заняття прилучилися й сусідні села. Згодом асортимент плетених виробів розширили, урізноманітнили конструкцію та оздоблення (кошики, меблі, вази для цукерок і фруктів, настінні прикраси і декоративні перегородки)¹⁵.

1960 року на базі Чернігівської артілі “Лозовик” була утворена Чернігівська фабрика лозових меблів, а 1959 року – Чернігівська головна дослідно-експериментальна фабрика лозових виробів¹⁶. У її асортименті традиційні вироби іноді збагачені ажурним плетінням і кольоровими відтінками лози та поліетиленової плівки.

У давньому осередку традиційного плетіння з лози та рогози селі Городище на Полтавщині з 1959 року промислово виробляють з рогози кошики, торбинки, капці, гольники, підставки тощо. Так само артіль “Трудовий шлях” с. Боромлі Сумської

області 1966 року реорганізовано у Боромлянську лозомеблеву фабрику. Важливо, що такі заходи не були звичайною заміною вивіски, а передбачали перспективу для зростання виробництва, збільшення випуску продукції, передовсім плетених меблів шляхом механізації підготовчих процесів. Зокрема, дільниці й цехи лозоплетіння устатковували технологічними пристроями та машинами (циліндри для пропарювання лози, верстати для обдирання кори, розколювання та стругання прутів). Утім, механізація торкнулася й самого плетіння: запроваджували машини для плетення рогозових смужок, шнурів, а також механічного плетення лозових полотнищ. Звідси очевидним був шлях переходу народного художнього промислу в художню промисловість, де застосовують розподіл праці за процесами і відсутній єдиний виконавець твору. Такі підприємства не мали єдиного підпорядкування, а належали Міністерству лісового господарства, Міністерству деревообробної промисловості або Міністерству місцевої промисловості.

Важливе значення для оптимального налагодження виробництва мала лабораторія рослинної сировини, відкрита 1967 року при Українському науково-дослідному і конструкторсько-технологічному інституті місцевої промисловості. Вона складалася з лісознавчого і конструкторсько-технологічного секторів та дослідної шкілки¹⁷.

Сектор лісознавства досліджував лісовирощувальні умови ґрунтових угідь, які наділяли підприємствам для вирощування прутopodobної верби. Він також розробляв рекомендації, як закласти промислову плантацію лози, проводив селекційну роботу. Дослідна лозова шкілка спочатку вирощувала 12, а в 1980-х роках близько 50 видів верби, забезпечуючи підприємства посадковим матеріалом.

Конструкторсько-технологічний сектор розробляв нові види плетених виробів, щорічно 15 – 20 предметів. “Це набори плетених меблів, які складаються з крісел для відпочинку, крісел-гойдалок, столика для журналів, підставки для квітів, дивана та предметів домашнього побуту, сувенірів, жіночих сумочок, кошиків для квітів, грибів, ягід та інших виробів”. Нові зразки спочатку розглядала художня рада при Міністерстві місцевої промисловості УРСР і лише на затверджені

зразки розробляли технічну документацію і впроваджували на Боромлянській, Великобагачанській, Сухолюцькій, Чернігівській фабриках лозових меблів, Троєщинському лозодревкомбінаті та інших підприємствах.

Наприкінці 1960-х років в Україні підвищується інтерес до творів народного мистецтва, у тому числі й до плетених виробів з рослинних матеріалів. У моду, як доповнення до жіночого одягу, входять торбинки і кошики, плетені з лози, рогами, обгорток кукурудзяних початків тощо.

Захоплення декоративно-прикладним фольклором і фольклоризмом у міському середовищі спонукало до відкриття нових підприємств народних художніх промислів.

У цей час рогозоплетінням займалися у багатьох осередках Київської, Полтавської, Одеської, Тернопільської та Львівської областей, однак, лише на Полтавщині у с. Городище була дільниця виробів з рога Лохвицького промкомбінату, де працювало понад 20 майстрів. 1969 року Ізмаїльська фабрика господарських виробів заснує аналогічну дільницю, на якій 15 майстрів виготовляли різноманітні рогозані торбини, кошики тощо. Подібні рогозані кошики для жінок і “саквояжі” для чоловіків із застосуванням складного плетіння виготовляли у сусідніх осередках Кілії, Рені та інших селах Одеської області¹⁸.

Найбільше підприємств художнього лозоплетіння організовано у першій половині 1970-х років. Наприклад, з 1970 року в цеху лозоплетіння при колгоспі с.Жари Баранівського району Житомирської області понад два десятки майстрів обплітали великі бутлі та виготовляли плетені меблі (етажерки, столи й крісла), з 1972 року в колгоспному цеху с.Мілієво Вишнівського району Чернівецької області виготовляли з лози фруктоvníці і цукорніці. 1973 року налагодили виробництво жіночих сумочок з обгорток кукурудзяних початків у колгоспоному цеху с.Боронево Хустського району на Закарпатті. Тут також виготовляли з лози фруктоvníці і хлібніці. Цех лозоплетіння 1975 року заснує Великомихайлівське лісництво у с.Гіржеве Одеської області, де виготовляють, переважно, кошики для квітів.

Наприкінці 1974 року вийшла постанова ЦК КПРС “Про народні художні промисли” де стверджувалося, що “народне декоративно-прикладне мистецтво є невід’ємною частиною ра-

дзянської соціалістичної культури й активно впливає на формування художніх смаків, збагачує професійне мистецтво та виражальні засоби промислової естетики”¹⁹.

Втім, деякі пункти згаданої постанови показали протиріччя і недоліки тодішнього стану теорії мистецтва, особливо організаційної практики народних художніх промислів. У другій половині 1970-х років у галузі художнього плетіння було відкрито єдине підприємство — цех лозоплетіння при Полонському заводі госптоварів (1978)²⁰. 1981 року — організовано виробництво з рогози й обгортку кукурудзи молодіжних торбинок при Хмельницькому ливарному заводі, була також заснована невелика дільниця сувенірів (5 осіб.) при Смизькому деревообробному комбінаті Рівенської області, де впроваджували лозоплетіння, а в 1982 року організовано філіал Київського комбінату монументально-декоративного мистецтва Художнього фонду України у с. Мигалки Бородянського району, в якому майстри Ф.Можаровський, В.Корякін під керівництвом художника В.Парахіна відроджували призабуте плетіння виробів із кореня сосни. Як бачимо, постанова “Про народні художні промисли” мала, здебільшого, політично-ідеологічний характер і мало відчутні практичні результати.

Загалом у 1980-х роках на підприємствах народних художніх промислів лозоплетіння намітилися кризові явища як в організаційному, так і в мистецькому аспектах, що справедливо підкреслив М.Селівачов, розглядаючи вироби з Хмельницької області: “висока технічна й естетична якість не супроводжується художньою оригінальністю: рогозяні кошики — повторення лохвицьких на Полтавщині, жіночі сумочки з кукурудзяного листа не відрізняються від хустських на Закарпатті, а вази, хлібниці, підставки для вазонів і пляшок із Полонного — переспіви імпортованих зразків”²¹.

Якщо на початку 1980-х років підприємств художнього плетіння було близько тридцяти, то наприкінці десятиріччя їхня кількість зменшилася на третину. Закрилися малі підприємства з надомною працею, а також ті, що не мали власних промислових насаджень лози. Однак, на нашу думку, загальне визнання художнього плетіння окремим видом декоративного мистецтва сталося у 1980-х роках не завдяки великим підпри-

ємствам, що нараховували десятки одиниць асортименту та сотні працівників (найбільшим був Ізівський цех лозоплетіння – 531 майстер), натомість завдяки творчості окремих визначних особистостей, чиї роботи експонувалися в Україні та за кордоном. Це – Г.Кучер, Я.Малиновська, Т.Писаренко, І.Снігур, Н.Харченко, М.Чирва, В.Чохней, М.В. Щербан та ін. (лозоплетіння); М.Болтик, Н.Демчишин, А.Король, Я.Ремінецький, М.Савицька та ін. (рогозоплетіння); Я.Бойко, В.Микода, Р.Миндюк, С.Савченко та ін. (соломоплетіння). Популяризації плетіння сприяли низка виставок і творчих акцій, що відбулися в останню чверть XX сторіччя. Найперше, це поява експозиційного розділу на “Республіканській виставці майстрів народних художніх промислів”, що відбулася 1978 року на ВДНГ УРСР (павільйон народних художніх промислів) і високо оцінена мистецькою критикою²².

На кінець 1970-х років припадає активна творчість майстра Ярослава Ремінецького (м. Тернопіль). Родом зі знаменитого центру рогозоплетіння села Ішків Козівського району, він не тільки успадкував майстерність виготовлення традиційної форми кошиків, але й зумів розвинути особливий жанр дрібної пластики, що нагадує народні керамічні іграшки²³. Ремінецький захопився малою фігуративною скульптурою, тісно пов’язаною з історичною, етнографічною та літературною тематикою. Зокрема, у його творах знайшли узагальнене вираження народні типи: “Бокораш”, “Трембітар”, “Чабан”, “Коваль”, “Гончар”, “Несе Галя воду” тощо, історичні постаті “Ярославна”, “Роксолана”, “Довбуш” та інші. Важливо, що його персональні виставки творів рогозяної пластики, що відбулися у Тернополі (1980), а згодом у Львові (1983), відкрили в рогозі досі незнані можливості художньої виразності, де фактура плетіння майстерно зіставлена з окремими стеблами або їхніми частинами, розщепленими на пухнасті волокна²⁴.

1982 року в Музеї етнографії та художнього промислу вперше був створений розділ постійно діючої експозиції “Художнє плетіння” (автор художник-експозиціонер Юрій Віктюк), де на базі музейної колекції показані вироби з лози, соснового кореня, рогози і соломи XIX – першої половини XX сторіччя. Розділ експозиції майже без змін діє й досі.

1984 року (червень і липень) уперше відбулася виставка українського лозоплетіння в Музеї народної архітектури та побуту України, де на широкому матеріалі було здійснено спробу висвітлити тодішній стан етнотрадиції плетіння. На думку фахівців, це вдалося зробити лише частково. У вересні того ж року у Польщі відбувся перший світовий пленер з лозоплетіння, організований спілкою майстрів “Цепелія” під патронатом Всесвітньої ради ремесел. Його мета — виявити етнічну та локальну своєрідність художнього лозоплетіння²⁵.

Кілька важливих мистецьких виставок художнього плетіння відбулося у 1990-х роках. Передовсім, це міжнародна виставка кошикарства в Парижі (1991), у якій брали участь й українські майстри²⁶. У Львівському Музеї етнографії та художнього промислу відкрилася виставка “Плетіння з рослинних матеріалів в Україні” (січень-березень 1995), побудована на ґрунті музейної збірки. Її куратор П.Дацун зауважує: “Важливим завданням виставки також стало заохочення майстрів по плетінню до створення сучасних декоративно-ужиткових творів, спираючись на давні виробничі й культурно-побутові традиції українців”²⁷. Виставка соломоплетення Р.Ковальчука та С.Галамаги з Бродів Львівської області (1994, МХП) хоч і відзначалася галантерейною ювелірністю виробів, не властивою для традиційного плетіння, все ж привернула увагу до золотистого матеріалу не тільки аматорів (М.Шульга), але й художницю О.Приведу, що захопилася плетенням із соломі іграшкових фігурок. Схвальні відгуки отримала звітна виставка заслуженого майстра народної творчості Г.Кучер та її учнів (1999, Київ) у виставковому залі Національної спілки народних майстрів України, як і попередні покази її творів у різних містах України та за кордоном²⁸.

2003 року також у виставковому залі Національної спілки народних майстрів України відбулася перша всеукраїнська виставка „Плетене чудо”. На виставці були представлені експонати з лози, соломі, кореня сосни, рогами 46 майстрів з усіх регіонів України. Приємно дивували скульптури з соломі Т.Поліщук з Миколаєва, Н.Симоненко із Шостки Сумської обл., В.Мікулеску з Горлівки Донецької обл. Цікавими композиціями здивувала майстриня з Волині М.Кравчук. Своєю унікальністю дивували плетені

з кореня сосни вироби майстринь з Київщини Р.Корякіної та Н.Лукашиної. Виставка була багата на вироби із рогози. Підтвердженням цьому стали сюжетні композиції Я.Ремінецького та О.Дейнеки з Тернопільщини²⁹. Ця виставка показала, що традиції художнього плетіння розвиваються та відроджуються у творчості багатьох майстрів з усіх регіонів України.

На початку XXI сторіччя плетенням займалися майстри колишніх відомих осередків, водночас діяли близько десяти підприємств цієї галузі, однак менше ніж на половину своєї потужності.

Плетіння з рослинних матеріалів, ймовірно, виникло у пізньому палеоліті. У мезоліті вже плели сітки, а в неоліті кошики, начиння та частини будівель. Визначальні напрямки і техніки плетіння сформувалися у неоліті. Припускають, що керамічний посуд виготовляли спочатку на плетеній основі. Майже вся типологія сучасних плетених виробів усталилася в ранньому середньовіччі. З XV сторіччя Україна належить до провідних європейських країн, у яких інтенсивно розвивається розглянута галузь. З кінця XVIII сторіччя вироби в Україні виготовляють на ринок. У кінці XIX – XX сторіччі їх виробляють на фабриках і майстернях. Вони відзначаються мистецькою довершеністю, експортуються у західноєвропейські країни. Художнє плетіння в Україні найменше зазнало конкурентного тиску з боку промисловості, а тому успішно розвивається у другій половині XX сторіччя, експонується на спеціалізованих виставках, стає об'єктом наукового дослідження.

Разом з тим, на відміну від інших країн, насамперед, від провідної у цій галузі Німеччини³⁰, в Україні не вкорінилося плетіння, а у більшості музеїв, навіть спеціалізованих, надто довго не збиралися колекції плетених виробів. Це стало одним з основних причин відставання розвитку художнього плетіння в Україні та порівняно низького престижу цієї сфери мистецької діяльності.

¹ Див.: Станкевич М.Є. Художнє деревообробництво та плетіння з природних матеріалів // Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В. Станкевич М.Є. Декоративно-прикладне мистецтво. — Львів: Світ, 1992. — С. 191-194

² Див.: Селівачов М.Р. Українське народне лозоплетіння // НТЕ. — 1987. — № 3. — С. 41-56

³ Див.: Український народний одяг XVII — початку XIX ст. в акварелях Глоговського /Авт., упоряд. Кравич Д.П., Стельмашук Г.Г. — К.: Наукова думка, 1988. — 272 с.: іл

⁴ Шмагало Р. Художньо-промисловий та образотворчий напрямки мистецької освіти Галичини кін. XIX — п. XX ст. // ВЛАМ. — 1999. — С. 112, 122

⁵ Див.: Дацун П.І. Плетіння з рослинних матеріалів в Україні: Каталог виставки // НЗ. — 1995. — № 3. — С. 183-192; № 4. — С. 249-256; № 5. — С. 314-320

⁶ Див.: Захарчук-Чугай Р. Народне декоративне мистецтво Яворівщини. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 128-135.

⁷ Див.: Katalog krajowej wystawy rolniczej i przemysowej we Lwowie 1877. — Lwów, 1877. — 178 s.

⁸ Див.: Dziduszycki W. Katalog działu etnograficznego Powszechniej Wystawy Krajowej we Lwowie 1894. — Lwów, 1894. — 239 s.

⁹ Див.: Краткий обзор кустарных промыслов Черниговской губернии с приложением очерков по производству изделий из прута и кожевному производству. — Чернигов, 1914. — С.35-38.

¹⁰ Бутник-Сіверський Б.С. Українське радянське народне мистецтво. — К.: Наукова думка, 1966. — С.106.

¹¹ Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-крестьянского правительства Украины. — Харьков, 1921. — № 11. — С. 365-366

¹² Кустарно-промислова кооперація й кустарна промисловість Чернігівщини // Укр. кооперація. — Харків, — 1923. — № 3. — С. 126

¹³ Див.: Дацун П.І. Художнє плетіння // Народні художні промисли УРСР. Довідник. — К.: Наукова думка, 1986. — С.89-93; Архів ІН, ф.1, оп. 2, од.зб. арк.1-24.

¹⁴ ЦДІА України у Львові, ф.808, оп. 5, спр. 269, арк. 4.

¹⁵ Див.: Кляп П.І. Лозоплетіння у селі Ізі: НПЗ. – Ужгород: Карпати, 1969. – С.54-60

¹⁶ Народні художні промисли УРСР. Довідник. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 139

¹⁷ Тарасенко В.М., Петрова А. И. Конструирование и производство плетеной мебели. – М.: Лесная промышленность, 1983. – С. 204

¹⁸ Див.: Селівачов М. Р. Народне мистецтво і сучасність. – К., 1980. – 48 с., іл.

¹⁹ Некрасова М.А. Актуальные проблемы теории и практики народного искусства в свете постановления ЦК КПСС “О народных худ. Промыслах” // Проблемы народного искусства. – М., 1982. – С. 7

²⁰ Див.: Изделия из лозы Полонского завода хозтоваров: Буклет. – К., 1983.

²¹ Селівачов М. Р. З лози, ліщини, рогози // Наука і суспільство. – 1982. – №2. – С.58.

²² Жук А.К, Селівачов М.Р. Республіканська виставка творів народних художніх промислів// НТЕ – 1979. – №3. – С.103.

²³ Майстер рогозоплетіння Ярослав Ремінецький // НТЕ. – 1984. – № 4. – С. 75-76.

²⁴ Лашук Ю.Ф. Скульптура из рогозы // ДИ. – 1983. – № 4. – С. 22; Чаговець Т. Розкрилює мрій береги...// Чарівне веретено. – Львів: Каменярь, 1990. – С. 62-64

²⁵ Ющенко О.О. Виставка плетених виробів // НТЕ. – 1985. – № 1. – С. 92-93

²⁶ Див.: Лозоплетіння Галини Кучер / Автор-упорядник М.Селівачов. – К.: Редакція вісника „АНТ”, 2001. – 27с.: іл.

²⁷ Див.: Козакевич М. З. Дерев’яний посуд та вироби з лози, рогози і соломи/ Довідник по фондах Українського державного музею етнографії та художнього промислу Академії наук УРСР. – К., 1956. – С.100-113.

²⁸ Селівачов М. Проблеми сучасного розвитку лозоплетільного промислу: німецько-українські паралелі / Гончарівські читання (п’яті). Феноменологія українського народного мистецтва: форма і зміст. Тези доповідей і повідомлень. – К.: Музей Івана Гончара, 1998. – С. 114-115; Виставка образот-

ворчого та декоративно-вжиткового мистецтва в Бережанському краєзнавчому музеї. Присвячена дню художника 10 жовтня 1999. — Березень, 1999. — С. 5.

²⁹ И лоза, и рогоза // Киевские ведомости. — 2003. — 9 жовтня.

³⁰ Див.: Селівачов М.Р. Між Ройном і Майном // Всесвіт. — 1999. — № 4. — С.136-144;

Deutsches Korbmuseum Michelau. Begleitbuch zur Dauerausstellung. — Michelau, 1994. — 212 s. — Рецензія на цей путівник уміщена в журналі “Ант”. — К., 1999. — № 2-3. — С.78.

*Галина ІВАШКІВ,
кандидат мистецтвознавства*

ОБРАЗИ СИРЕН ТА РУСАЛОК НА УКРАЇНСЬКИХ КАХЛЯХ

(Мистецтвознавчий та фольклористичний аспекти)

Розкриття генезису фольклористичного та мистецького змісту зображень на глиняних предметах є нелегким завданням, адже воно пов'язане зі складністю науково аргументованої інтерпретації самої української міфології, яка, виникнувши на ранніх етапах еволюції людства, довгий час залишалася основним способом пізнання довкілля, проте у своїх головних сюжетах була частково знищена у часи християнізації. Таким чином, на думку деяких дослідників, сама “релігія європейських народів до прийняття християнства, чи інакше міфологія, власне була поетичними поглядами на природу”¹. Відтак, особливості міфологічного мислення не могли не вплинути на духовну та матеріальну культуру народу і його мистецьке мислення загалом.

Міфологічні істоти часто ставали головними зображеннями у творах нашого народного мистецтва, а також кахельдесь із XVI сторіччя (знайдено кілька кахель цього часу з різних територій), але найяскравіше це виявилось в оздобленні збережених до нашого часу глиняних виробів XVIII ст. з Чернігівщини. Поява таких зображень була зумовлена різними обставинами. Так, на думку О.Александровича, розпис кахель С.Перепілки з Городного образами міфологічних та фантастичних істот був виразом авторського світосприйняття, глибоко пройнятого релігійними та іншими віруваннями². До таких образів майстрів гончарної справи, мабуть, спонукало й те, що у лісах тоді водилося багато диких звірів, які здавалися неймовірними чудовиськами та “могли зробити людині шкоду”, а тому викликали її на постійну боротьбу. Виходячи з цього, відтворено цілий спектр образів неприродно великих розмірів:

чудовисько з рогами та риб'ячим хвостом, дракон, сом, рак, ведмідь та інші³.

К.Шероцький пояснював причини появи цих зображень обставинами побуту тодішніх українців, зокрема козаків. На думку дослідника, ніхто так не любив природу, як козак, але водночас ніхто, окрім нього, “не вмів так боятися і населяти її таємничими істотами”⁴.

У XIX ст. тема фантастичних образів та істот знаходить своє продовження переважно у декорі виробів гончарів Гуцульщини та Покуття, наповнених багатим знаково-символічним репертуаром. Це закономірно, бо саме там фольклористи записали чимало колоритних народнопоетичних текстів, які зберегли релікти прадавніх космогонічних уявлень наших предків.

Серед розмаїття міфологічних образів своєю своєрідністю вирізняються образи сирен та русалок, які були популярними як в усній народній словесності, так і народному мистецтві. Відомо, що сирени — це міфологічні істоти, верхня частина тіла яких жіноча, а нижня риб'яча (рідше — пташина), а тому їх іноді ототожнювали з русалками, вілами, мавками чи нявками. Про сирен уперше згадується в “Одіссей” Гомера. Їхній опис можна знайти у творах Аристотеля, Плінія, Овідія, у “Фізіологу”, середньовічних бестіаріях.

У X ст. з'являються зображення двоххвостих сирен на тимпанах церкви св. Михайла в Ле Пюї, а сирен-птахів — на Сент-Бенуа-на-Луарі (Франція); пізніше на капітелі в апсидах монастиря Сан Кюгат⁵. Образ двоххвостої сирени інтерпретують як жінку-рибу і як божество на кшталт статуеток із критськими жрицями. На Балканах зображення сирен трапляються в інтер'єрах православних церков, зокрема іконостасах. Подібні образи (мальовані та виконані у невисокому рельєфі) можна побачити у католицьких храмах Південної Європи, а також на амулетах, медових пряниках (їх печуть на весілля або в деяких місцевостях на окремі свята), глиняних формах для пудингів і тортів тощо⁶.

У візантійському, а згодом і давньоруському мистецтві сирену зображали з німбом чи шапочною на голові. Подібні образи є й на галицьких плитках XII сторіччя⁷, де сирена, як правило, замкнена у “медальйонну” композицію, а діа-

метр кола прирівнюється до довжини сторін квадрата плитки (Львівська галерея мистецтв). Це міфологічна істота з двома закрученими догори хвостами, кінці яких тримає руками. Особливість композиції полягає у нестандартній закрученості хвостів, укладених із групи менших та більших рельєфних ліній. Кути плитки прикрашені трилисниками, а вся композиція наділена витонченою пластичністю абрисів на тлі світлої теракотової структури.

Друга половина XIV ст. позначена багатим іконографічним репертуаром зображень сирен на бернських рельєфних кахлях (Швейцарія), вкритих темно-брунатною та зеленою поливами⁸. Це зображення в анфас або профіль двоххвостої сирени, яким дослідники дали назви сирени-птаха або істоти з головою людини та тілом змії.

У XVI – XVII ст. образами сирен часто ілюстрували стародруки. Так, подібні “короновані” та прикрашені рослинними мотивами істоти можна побачити на сторінках Стратинського Службника 1604 р., в тому числі й у декорі ініціалів “И”, “П” тощо⁹. Їх зображали також на тканинах, килимах, покривалах народів Південної Європи, де вони відігравали таку ж роль, як і дракон, єдиноріг, гриф, орел, лев, Божий агнець. У XVII ст. їхні карбовані зображення були характерними для оздоблення металевих вафельниць із Вестфалена (Німеччина). У XVIII – XIX ст. сирени з’являються на голландських та південнонімецьких вишитих хустинах¹⁰.

На окремих фрагментах українських зелено-полив’яних кахель XVII ст. сирена поміщена між закрученими водоростями, де вдало підкреслено поєднання об’ємності окремих елементів фігури міфологічної істоти і контурних окреслень звивистих рельєфних гілочок (Львівський музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України, далі МЕХП). Абриси окремих мотивів та елементів, колір поливи дають підстави припускати, що це виріб майстра львівського гончарного цеху.

Аналогічною композицією відзначається теракотова кахля XVII ст., яку на підставі двох фрагментів, знайдених у різних місцевостях Львівщини – Потеличі та Олеську, але відтворених за допомогою однієї форми, реконструював відомий

збирач кераміки і реставратор П.Лінинський. Над головою сирени — поєднання малих та досить крилатих більших гілочок, які виходять з одного центру, вище — мотив подвійної дуги. Подібне укладення геометрично-рослинних елементів бачимо і в нижній частині кахлі. Відмінності між різними фрагментами вже цільної реконструйованої кахлі полягають, хіба-що, у відтінках теракоти (жовтому і червонястому). Це означає, що образи сирен на кахлях (здебільшого теракотових та полив'яних зеленою поливою) були досить поширеними на території Східної Галичини.

Підтвердженням цьому може слугувати й подібне трактування образу сирени у композиції кахлі з околиць Ярослава (Лемківщина, тепер — територія Польщі). Тут дещо розширено саму схему та мотивний ряд — досить схематично трактована сирена з прикрасою із пір'я на голові та обрамлена колом з гілочками всередині, а над піднятими догори руками — зображення двох птахів зі складеними на тулубі крилами¹¹. Очевидно, йдеться про тип карнизної кахлі з двома колами, поміж якими у верхній частині — півкола, а в кутах кахлі — четвертини подібних кіл, заповнених трілисниками. Тло кахлі голубе з поєднанням зеленого відтінку, сирена, коло та птахи білі, а корона — жовта. Польська дослідниця Я.Ольшевська зазначала, що подібних зображень не знайдено серед польських кахель. У той же час аналогічні до них образи є в угорському кахлярстві XV сторіччя, зокрема у виробках, знайдених на територіях замків в Ниеку та Вудзе. Такі сирени зображені з короною на голові та в короткій спідниці з фальбанамі, з обох боків від голови поміщено зображення орлів. Вплив угорської кераміки на ярославську Я.Ольшевська пояснює тісними торговельними стосунками, водночас зазначаючи, що в цей час були поширені й “мандри” майстрів (членів гончарного цеху) до різних країн “на науку”¹².

На одній з чеських кахель XV — XVI ст. ця істота зображена з короною на голові, а вся композиційна структура відзначається досить високим рельєфом та підкресленою виразністю лінійних абрисів¹³. Жоден із елементів та мотивів не руйнує дзеркально-симетричної схеми. Закінчення на досить великих хвостах (на рівні голови сирени), суцільно вкритих мотивом “риб'ячої луски”, гармоніюють із короною на її голові. До-

повненнями до центральної композиції виступають рослинні елементи у вигляді пуп'янків у нижній частині кахлі.

Образ сирен, яких, здебільшого, називали “морськими людьми”, був відомий і в українському фольклорі. Розповіді про них записали П.Куліш та П.Чубинський. У цих оповідях вони постають як істоти з дохристиянських часів. Так, П.Чубинський у Грубешівському повіті записав таку розповідь: “Морські люди” получили свое начало с того времени, когда фараон гнался за евреями в Чермное море, а вода и достигла его сов сем воском на самой середине, с тех пор они и превратились в морских людей, приняв форму в нижней части тела — рыбью, а верхняя осталась человеческою”¹⁴.

Образи русалок зафіксовано лише у декорі українських глиняних виробів ХІХ сторіччя, головню з території Гуцульщини, де міфологічний образ покладено в основу для створення композиційних схем окремих кахель. Це не означає, що їх в Україні не могло бути раніше, а хіба лише те, що такі зображення не збереглися до нашого часу.

Відомо, що русалками вважали “жительок” русла (середни ріки), звідки, ймовірно, походить і їхня назва¹⁵. Про велике значення цих істот у житті слов'ян писав М.Костомаров, який зазначав, що упродовж певного часу “зберігалася не тільки пам'ять про них, а й віра в їх існування”¹⁶. Загалом русалками називали дівчат, які втопилися під час купання. За записом П.Чубинського в Остерському повіті, вони “жили” на дні ріки в чудесних кришталевих палацах¹⁷.

М.Маркевич у своїй праці помістив відомості, що русалки уявлялися водяними красунями, які на голові мали вінки з осоки чи різних гілочок. Коли світив Місяць, русалки виходили з води, сідали на траву і розчісували коси чи водили хороводи¹⁸. З цими образами пов'язані язичницькі ігрища — Русалії (тиждень перед Зеленими святами)¹⁹. Окрім того, на Русальному (інакше — Клечальному тижні, коли поминають покійників), русалки виходили з води на землю, щоб “цвітом бралися посіви, щоб жита родили, бо де русалки танцюють, там врожай кращий”²⁰. У народній демонології українців відомі й польові русалки, колоритний образ однієї з них у “Лісовій пісні” створила Леся Українка²¹.

На Гуцульщині та Покутті русалок часто пов'язували також з лісами і горами. Як зазначає Р.Кирчів, у більшості місцевостей назва “русалка” невідома, а тому їх називали “нявками”, “мавками”, “майками”, “малфами”, “лісними повітрулями”, і лише зрідка “русавками”²². За легендою з Жаб’є (тепер — місто Верховина Івано-Франківської обл.), яку В.Шухевич записав від М.Гутинюка, гуцулам відомі “Русавки-Люзони”. Це були антропоморфні істоти в образі дівчат, що померли перед вінчанням. У них тіло напівлюдське (верхня частина) і напівриб’яче. Вони, здебільшого, сидять у воді, однак влітку (особливо на св. Юрія, св. Івана, св. Петра або у святу неділю²³) виходять на берег і співають усяких пісень, вигадують байки та молитви, а “люде слухають та переймають від них”²⁴. Їх нема в горах, а “живуть” вони переважно у “далеких краях над великими водами. Вони мають велику силу и ідуть лиш великов водов, а до нас в гори не приходь”²⁵.

Точно описати зовнішній вигляд русалок на підставі народних вірувань дуже непросто²⁶. Найдавніші жіночі зображення з рибиною чи пташиною нижньою частиною тіла походять ще з античних часів. Вони нагадують сирен — морських істот, однак мають лише один хвіст. На думку Р.Пеша, на початку XIX ст. у Німеччині, Фландрії та Англії популярними були романи про міфічну істоту — “гарну Мелюзіну”. Дослідник зазначав, що такі сюжети походили з французького лицарського роману кінця XIV ст. і поширювалися у Центральній, Північній та Східній Європі. У XVIII ст. русалка стає одним з найбільш популярних народних зображень²⁷. “Ця фігура, — писав Р.Пеш, — приваблює тим, що дає можливість зобразити верхню частину людського тіла голим, не порушуючи традицій і канонів, оскільки йдеться не про людину, а про відому казкову істоту”²⁸. Зображення русалки відоме на металевих та різьблених дерев’яних виробах, формах для печива, тарілках, мисках, кахлях Центральної Європи, а також прялках XVIII ст. з Данії, дверних ручках періоду Ренесансу, а двома сторіччями пізніше — воротах домівок знаті. Верхню частину русалок іноді прикривали одягом²⁹. Окрім того, у XVII ст. в Англії в оздобленні виробів поширеними були сюжетні композиції “Русалка, яка розчісує волосся”.

Прикладом останньої може бути велика тарілка зі жовтим тлом і розписом брунатного та цеглястого кольорів. Тут русалка постає в образі гарної стрункої дівчини з довгим густим волоссям, дзеркалом та гребінцем у руках³⁰. Відмінним від інших зображень є змалювання хвоста, який виходив не від талії, а дещо нижче, і формою нагадував не риб'ячий, а скоріше зміїний. Декоративності загальної схеми сприяють не лише орнаментальні композиції з овалів, з'єднані у формі ланцюжка, а й мотив сітки та виразний підпис її автора Томаса Тофта на берегах тарілки.

Якщо розпис попереднього виробу підкреслював його архітектоніку з виразним виділенням кожної частини, то в основі композиційної схеми миски (датована бл. 1800 р.) норвезького автора покладено принцип вільного укладання. Він полягав у змалюванні русалки як усміхненої рухливої дівчини поміж звивистими гілками-водоростями, які, окрім заповнення боків миски, частково “переходять” на її вінця³¹.

Виявлено кілька прикладів із зображеннями русалок на деяких різьблених виробах із Гуцульщини, зокрема на сволоках. Сволоки, будучи предметом своєрідної гордості господаря (на ньому, здебільшого, вирізьблювали дату спорудження хати, рік народження господаря, інколи й уривки молитви чи короткі народні побажання, важливі події, що відбувалися в житті родини та суспільства), символізував міцність оселі та достаток мешканців³². На сволоку часто зображали різноманітні солярні та християнські символи – Сонце, Місяць, зорі, птахів, квіти, хрестики (мальовані крейдою, різьблені і випалені свічкою, виліплені з тіста), шестипелюсткові розетки тощо, прикрашали зіллям³³.

Неординарним за композиційним наповненням є сволок 1836 р. (автор Д.Еколюк, село Білоберізка, що Івано-Франківщині), на якому русалка зображена поруч із солярними (шестипелюсткові розетки в колі) та християнськими (хрести з кількома раменами та Розп'яттям) мотивами, зображенням церкви, птахів і тварин³⁴. Кожний із цих мотивів-символів “виступав” своєрідним апотропейоном для мешканців оселі. “Як для оберегової функції житла, – слушно зазначає М.Станкевич, – то цих символів вистачило б на кілька сволоків. Можливо, автор сволока хотів подивувати односельчан?”³⁵.

Стосовно зображень русалок у кераміці, то звертаємо увагу на дві косівські кахлі 1851 р. роботи, ймовірно, косівського майстра Петра Гавришів. На одній з них відтворено у профіль постать напівжінки-напівриби (верхня частина – жіноча, нижня – риб'яча), яка знаходиться у воді між іншими двома зображеннями риб. Правою рукою вона тримає ріжок, притуливши його до губ. Вгорі зліва змальовано Сонце із виразними антропоморфними рисами (брови, очі, ніс, рот), праворуч – птах (ймовірно, голуб), що летить. Оскільки голуб у всіх слов'ян є символом кохання, то можемо припустити, що русалка награв якусь любовну мелодію (МЕХП). Адже фольклорні записи свідчать, що русалки були “символом спокуси, небезпеки, яка чатує на людину у воді. Своєю чарівною зовнішністю, співом чи грою русалки зваблювали молодих хлопців і навіть одружених чоловіків”³⁶. Уся композиція кахлі побудована на контрасті площинного трактування фігури русалки та більш об'ємної подачі інших мотивів (наприклад, птаха та Сонця), грі білих та зелених плям. Окрім того, для повноти образів автор вводить також елемент рослинного характеру – мотив короткої гілочки. (Іл. 3)

Дещо відмінна сюжетна композиція іншої кахлі – на кораблі зображено двох чоловіків (старшого й молодшого); молодий хлопець у правій руці тримає гілочку з квіткою, очевидно, призначену для русалки, яка зображена у воді з простягнутою рукою. Можливо, маємо відтворення романтичної сцени сватання молодого хлопця до русалки (Київський музей народної архітектури та побуту НАН України).

Окрім цих образів, кахляр угорі зобразив небесні світила – Сонце і Місяць, які, як вважали гуцули, завжди їм допомагали у життєвих ситуаціях. Персоніфікація Сонця, Місяця, зірок чи інших явищ природи, на думку дослідників, була пережитком давнього світогляду не лише мешканців цих країв, а й деяких інших народів світу³⁷. Відомо, що в системі релігійних вірувань давніх слов'ян вагоме місце відводилося саме пошануванню неба та небесних світил, що виражалося у численних символічних знаках, а також фольклорних творах. Адже українці, наділені добрим розумом і багатою фантазією, дбайливо ставилися до небесних “з'явищ”³⁸. Логічно, що у цій системі най-

більшого значення надавали культові Сонця, а самі вірування про сонце належали до певної системи поглядів на світ³⁹.

Отже, ми виділили найбільш яскраві, на нашу думку, образи українського міфологічного фольклору — сирен та русалок — у композиційних схемах глиняних пам'яток різного часу в їх зіставленні зі зображеннями на багатьох групах декоративно-ужиткового мистецтва України та інших європейських країн.

¹ Аничков Е.В. Язычество и Древняя Русь. — СПб.: Типография М.М.Стасюлевича, 1914. — С. VIII.

² Александрович М.Н. Кафельные памятники XVIII века // Киевская старина. — 1883. — Т. V. Январь. — С. 211.

³ Александрович М.Н. Кафельные памятники XVIII века. — С. 211–213, Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. — К.: Типография С.В.Кульженко, 1914. — Ч. I. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. — Рис. 40.

⁴ Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. — С. 105.

⁵ Керлот Х.Э. Словарь символов. — М.: REFL-book, 1994. — С. 470.

⁶ Peesch R. Ornamentik der Volkskunst in Europa. — Leipzig: Edition Leipzig, 1981. — S.126.

⁷ Кошовий О. Керамічні плитки стародавнього Галича: імпліцитний хрест // Українська хрестологія. Народознавчі Зошити (Спеціальний випуск) — 1997. — С. 103.

⁸ Roth Kaufmann E., Buschor R., Gutscher D. Spätmittelalterliche Ofenkeramik in Bern: Herstellung und Motive. — Bern: Staatliche Lehrmittelverl, 1994. — II. 65-67.

⁹ Свенціцкий І. Початки книгопечатання на землях України. — Жовква, 1924. — Ч.45 (4, 9).

¹⁰ Peesch R. Ornamentik der Volkskunst in Europa. — S. 126.

¹¹ Olszewska J. Zabytkowe kafle muzeum w Jarosławiu. Katalog. — Rzeszów: Muzeum Okręgowe wojewódstwa w Rzeszowie. Muzeum w Jarosławiu. — 1969. — Rys. 4, 5.

¹² Ibid. — S. 32.

¹³ Ambrosiani S. Zur typologie der Älteren kacheln. — Stockholm: Kungl. Boktryckeriet. P. A. Norstedt & Söner, 1910. — Fig. 91.

¹⁴ Чубинський П. Мудрість віків: Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського. — К.: Мистецтво, 1995. — Кн.1. — С. 208.

¹⁵ Костомаров Н.И. Несколько слов о славяно-русской мифологии в языческом периоде, преимущественно в связи с народной поэзией // Костомаров М.І. Слов'янська міфологія. Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. — К.: Либідь, 1994. — С. 228.

¹⁶ Там само. — С. 227.

¹⁷ Див.: Чубинський П. Мудрість віків. — С. 208.

¹⁸ Маркевич Н. Обычаи, поверья, кухня и напитки малорос-
сиян // Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. — К.:
Либідь, 1991. — С. 114.

¹⁹ Войнович В. Українська міфологія. — К. Либідь, 2002. — С.
447-448.

²⁰ Там само. — С. 450.

²¹ Ось як виглядала польова русалка пізнього літа: “зелена
одіж на їй (Русалці Польовій. — Г.І.) просвічує де-не-де крізь
плащ золотого волосся, що вкриває всю її невеличку постать;
на голові синій вінок з волошок, у волоссі заплутались рожеві
квітки з кукوليو, ромен, березка” (Українка Леся. Лісова пісня
// Українка Леся. Зібрання творів: У 12 т. — К.: Наукова думка,
1976. — Т. 5. — С. 252).

²² Кирчів Р.Ф. Усна поетична творчість гуцулів// Гуцульщи-
на. Історико-етнографічне дослідження. К.: Наукова думка,
1987. — С. 253.

²³ Святкові дні були особливими загалом для сирен та русалок
в уявленнях багатьох народів Європи. Р.Пеш, аналізуючи образ
сирени зазначив, що головною героїнею роману “Гарна Мелю-
зіна”, була дівчина Сирена, “дивовижна таємниця якої поляга-
ла в тому, що кожного недільного вечора вона перетворюється у
морську німфу, яка [...] до пояса є дуже гарною жінкою, а від талії
донизу має хвіст, який виблискує сріблясто-синім кольором”.
(Peesch R. Ornamentik der Volkskunst in Europa. — S. 124.)

²⁴ Шухевич В. Гуцульщина. — У 5-ти ч. — Львів: Із “Загаль-
ної друкарні”, 1908. — Ч.5. — С. 201. Цей мотив дуже нагадує за-
пис П.Куліша, зроблений у середині 1840 — 1850-х років в Борзні
Чернігівської губернії “Превращение в сирен”, який, на думку
І.Франка, дозволяє сказати, що український народ причини поя-
ви народних пісень пояснював міфологічними чинниками: “Піс-
ні не народ складає, а морський люде. В суботу грає море; на море
впливають морський люде, що половина чоловіка, а половина
риби, впливають і співають усяких пісень; а чумаки стоять на
березі да й учатся” (Записки о Южной Руси. Издал П.Кулиш. —
СПб., 1857. — Т.2. — С. 36).

²⁵ Шухевич В. Гуцульщина. — С. 201.

²⁶ Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. — Луцьк: Вежа, 1997. — С. 154.

²⁷ Peesch R. Ornamentik der Volkskunst in Europa. — S. 125.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid. — Pl. 23.

³⁰ World ceramics. An Illustrated History From Earliest Times., — By Ed. Robert J. Charleston. — New-York: Crescent Books, 1990. — P. 124-125.

³¹ Peesch R. Ornamentik der Volkskunst in Europa. — Pl. 144.

³² Данилюк А. Г. Українська хата. — К.: Наукова думка, 1991. — С. 61.

³³ Войтович В. Українська міфологія. — К.: Либідь, 2002. — С. 464-465.

³⁴ Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття. — Київ: Мистецтво, 1991. — С. 22-23.

³⁵ Станкевич М. М. Українське художнє дерево. — Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. — С. 214.

³⁶ Довбня Л. Русалки // Потапенко О.І., Дмитренко М.К., Потапенко Г.І. та ін. Словник символів. — К.: Редакція часопису “Народознавство”, 1997. — С. 42.

³⁷ Кирчів Р.Ф. Усна поетична творчість гуцулів. — С. 244; Онишук А. Матеріали до гуцульської демонології // Матеріали до українсько-руської етнології. — Львів, 1908. — Т.Х. — С. 7.

³⁸ Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології (Видання друге). — К.: Обереги, 1993. — С. 3-4.

³⁹ Петров В. Мітологема “сонця” в українських народних віруваннях та візантійсько-гелліністичний культурний цикл // Етнографічний вісник. — Кн. 4. — К., 1927. — С. 88-89.

*Анатолій ІЗОТОВ,
мистецтвознавець,
зав. сектором пам'яткоохоронних проблем
Національного Києво-Печерського
історико-культурного заповідника*

ІДЕОЛОГІЧНЕ ТА ХУДОЖНЄ В АРХІТЕКТУРІ ТРАПЕЗНОЇ КИЄВО-ПЕЧЕРСЬКОЇ ЛАВРИ АРХІТЕКТОРА В.НІКОЛАЄВА

“Тогда имелись серьёзные инженерные достижения, но художественная форма им не соответствовала — сплошная стилизация или того хуже — безнравственное смешение стилей, то есть эклектика. Что же касается самих зодчих, то их обычно представляли...как беспринципных и полуграмотных торговцев стилевыми формами, подобострастно предлагавшими своё ремесло состоятельным заказчикам”¹. Так В.Тимофієнко у статті-рецензії (1989) писав про сприйняття архітектури кінця ХІХ — початку ХХ сторіч, коли відбувався процес пошуку та формування принципів соцреалізму, в тому числі й в архітектурі. Нажаль, усвідомлення надбань останньої у розглядуваний період як позитивного явища історико-художнього процесу, сьогодні знову піддають перегляду. Зокрема, щодо Києва, центральна історична частина якого сформована переважно у період кінця ХІХ — початку ХХ сторіч, часто висловлюють сумнів про необхідність збереження її забудови, доцільності й можливості включення її у формування майбутнього обличчя. Чи не тому окремі з будов по-варварськи знищують?

Та чи варто ставити питання в такому різкому й безкомпромісному ключі? Тим паче, що історичну частину Києва після татаро-монгольської руйнації, здебільшого не розбудовували, а те, що маємо (звісно, крім осібних шедеврів часів Київської Русі та ансамблевих — доби бароко, класицизму й найбільш вдалих “пам’яток” радянської архітектури), то це і є той самий кінець ХІХ — початок ХХ сторіч, коли відбувався процес пошуків та формування змістовно нових стильових напрямлень. На цей час

в Києві припадає й активна та плідна діяльність архітектора Володимира Миколайовича Ніколаєва.

Про його творчість маємо чимало статей у періодиці та у ґрунтовних працях по Києву і Києво-Печерській лаврі. Це, зокрема, праці Б. Єрофалова-Пилипчака (2000), О. Сіткарьової (2001), С.Кілессо (2003), “Пам’ятки історії та культури Києво-Печерської лаври” (2006), статті В.Ясиєвича (1989), В. Керекеша (1995), М. Кальницького (2005) та ін².

Проте певні особливості творчої спадщини В.Ніколаєва залишаються поза увагою авторів, які переважно оперують історико-оповідальною констатацією фактів при дослідженні того чи того архітектурного об’єкту. Звичайно, і такий метод є важливим, бо інтересний з точки зору подання історіографічного матеріалу, хоча, здебільшого, й без аналітичної бази. Автор пропонованого тексту у попередніх наукових розвідках (2005)³ спробував проаналізувати особливості творчого методу В.Ніколаєва, його новаторські пошуки конструктивних та стилістичних особливостей споруд. Однак окремі питання, що потребують свого вирішення, залишилися поза увагою та до кінця не були з’ясованими. Варто врахувати суперечності у висновках попередніх дослідників творчості В.Ніколаєва та його ролі у формуванні архітектурного обличчя Києва. Це й визначило актуальність поставленої автором проблематики.

1872 року, через рік після отримання професійної освіти в Імператорській Академії художеств, В.Ніколаєв приїздить до Києва, де і працює близько сорока наступних років. Тут, в адміністративному центрі Волинської, Київської та Подільської губерній, у двадцятирічному віці він обійняв посаду міського архітектора, а з 1875 по 1898 київського єпархіального архітектора. Сфера його діяльності — будівництво промислових та прибуткових будівель і споруд, проектування церков. Відтак слід зауважити, що його діяльність як проєктанта промислових будівель в компанії інженера О.Термена не в усьому позитивно позначилася на вже повністю самостійній творчій роботі над окремими церквами.

Початком роботи В.Ніколаєва у галузі будівництва культових споруд слід вважати період між 1876 — 1896 роками, коли він керував на завершальному етапі спорудженням Володимирського собору, який було спроектовано архітектором І.Штромом та

частково змінено в наступних проектах архітекторами І.Спарро й О.Беретті. У зв'язку з невдачами, що супроводжували будівництво, останній був відсторонений від робіт. Після тривалої перерви у будівництві в проект був залучений Рудольф Бернард. Він склав остаточний проект храму і 1876 року призначив молодого В.Ніколаєва наглядати за будівельними роботами. Саме за час керування В.Ніколаєва до 1882 року було завершено архітектурну та інженерну частини собору, хоча його опорядження велося ще наступні чотирнадцять років.

Мабуть, саме ці перші, вже в дечому самостійні кроки при будівництві Володимирського собору із застосуванням елементів візантійської архітектури й визначили подальші шляхи творчих пошуків В.Ніколаєва. Так, зокрема, Введенська церква на Подолі (1882 – 1885), Стрітенська на Львівській площі (1883 – 1884), Вознесенська на Байковому кладовищі (1884 – 1889), Благовіщенська на Новій забудові (1885 – 1887), церква Олександра Невського на Липках (1888 – 1889), церква святого Михайла при Олександрівській лікарні (1893 – 1895) і, нарешті, трапезна Києво-Печерської лаври (1893 – 1895) достатньо повно дають уявлення про творчий метод майстра, зокрема мають чітко виражені форми та деталі візантійської архітектури. Тут варто наголосити, що зведення кафедрального собору Святого Володимира та церкви Антонія і Феодосія з трапезною палатою в Києво-Печерській лаврі були найяскравішими його творіннями⁴.

Проте характеристика діяльності В.Ніколаєва буде неповною, якщо не згадати й такі архітектурні шедеври, як Покровська церква (1889 – 1890) та Миколаївський собор в Покровському жіночому монастирі (1896 – 1911). Тут застосовано елементи московської архітектури XVII сторіччя, тобто маємо типові зразки архітектури неоросійського стилю. Проте це радше виняток, бо упродовж усього шляху творчих пошуків В.Ніколаєв здебільшого дотримувався “візантійського варіанту”. При проектуванні житлових й промислових споруд він застосовував і модернізовані елементи готики, бароко, романської та мусульманської архітектури, які в сучасному науковому обігу позначають терміном з приставкою “нео”.

Зазначу, що деякі споруди Лаври та у підпорядкованих їй монастирях були або спроектовані або побудовані В.Ніколаєвим з метою лише розширення чи реконструкції. Так, зокрема, сталося

з церквою Різдва Богородиці Києво-Печерської лаври, в якій між кутовими вівтарями було споруджено цегляні притвори (1894), і, таким чином, план споруди прибрав прямокутної форми⁵; Троїцькою церквою в Китаївській пустині (1892), яку було добудовано — нартекс (варто сказати, що це негативно позначилося на ідейно-образному задумі її автора С.Ковніра⁶). В.Ніколаєв проектував також і житлові споруди для монастирів, зокрема Ілларіонівський корпус у Спасо-Преображенській пустині Лаври⁷, який було виконано із суворим додержанням стильових норм неокласицизму. І тут слід звернути увагу на те, що коли В.Ніколаєв проектував виключно нову споруду, то вона гармонійно вливалася у довкільний ансамбль чи комплекс, стаючи унікальним, повноцінно завершеним твором. Однак все було інакшим, коли він втручався у композицію вже існуючої споруди, не бездоганно сполучаючи нове та старе в архітектурі, хоча при цьому і добре знаючи та відчуваючи всі особливості попередніх стильових течій⁸. Саме цей висновок стане домінуючим далі в оцінці творчості майстра.

Для цього найзручніше розглянути трапезну церкву та палату Лаври, спроектовані й зведені В.Ніколаєвим у 1893 — 1895 роках. Доцільність цього визначають передусім деякі характерні особливості творчого підходу у розв'язанні завдань, які саме в цій пам'ятці показово втілені.

В 1684 — 1694, 1720 роках у Києво-Печерській лаврі зводили трапезну палату з трапезною церквою святих Петра і Павла, у тодішньому стилі українського бароко. Після майже трьохсот років, ця споруда була розібрана для будівництва нової з ідентичним функціональним поділом на трапезну церкву (освячена в ім'я преподобних Антонія і Феодосія) та власне трапезну палату. Цей акт окремі дослідники, зокрема Б.Певний (2005), розцінюють, як свідоме нищення російським урядом української національної культури — шляхом руйнації або перебудови пам'яток козацького бароко, і таким чином русифікуючи країну⁹. Проте чи варто так прямолінійно поцінювати пам'ятку, яка на сьогодні є взірцем творчого генія? Та почнемо з початку.

Стосовно акту розбирання споруди О.Сіткарьова (2001), цитуючи архівні документи повідомляє, що 26 червня 1893 року В.Ніколаєв направив листа до Духовного собору Києво-Печерської лаври, в якому повідомив: “Осмотрев существу-

ющую каменную Трапезную церковь (курс. — А.І.), я нашел, что каменный высокий купол имеет значительные трещины. Церковь эта, построенная (...) из слабого кирпича, который выветривается, не может быть признана прочною, и для поддержания купола кирпичную кладку его во многих местах пришлось бы разбирать и заменять на новую (...)”¹⁰. В результаті остаточний висновок: “совсем разобрать старое здание и на том месте в значительно больших размерах построить новое”¹¹. З цього документа ніби цілком зрозуміло, що В.Ніколаєв збирається повністю розібрати споруду, проте лише церкву, а не весь комплекс разом із трапезною! На підтвердження цього також указує й напис на проектному кресленнику: “Проект новой трапезной Церкви въ Кіево-Печерской Успенской Лавре”. Хоча в іншому документі читаємо, що ніби стару трапезну палату хотіли зберегти, “облицевав (...) кирпичём под одиначный фасад с церковью”¹².

Отут і маємо певну проблему. Цитуючи архівні документи та нереалізований кресленник В.Ніколаєва, О.Сіткарьова не досліджує та й не аналізує останній. А жаль. Можливо саме такий аналіз дав би ключ до розв’язання питань, пов’язаних якщо не з історичними умовами, то, принаймні, з авторськими пошуками, а також завданнями, які ставив перед собою архітектор. Так, на кресленнику зазначено, що “По сему плану постройки каменной Трапезной церкви разрешиться августа 29 дня 1893 года” (підписано начальником київського фортечного інженерного управління військовим інженером генерал-майором Прохоровим). Тобто через два місяці (!) після листа В.Ніколаєва до Синоду Лаври. На кресленнику також зазначено, що під літерою “А. Место предполагаемой к постройке каменной трапезной церкви”. Все це вказує на те, що В.Ніколаєв не мав наміру докорінно змінювати споруду. Перебудована мала бути лише Трапезна церква та й то без суттєвих змін, які б позначалися на ідейній структурі та сакральному змісті, притаманних архітектурі доби Гетьманщини. Так, звісно, було введено окремі елементи, властиві московській архітектурі XVII століття, проте вони були лише декоративні. Зазначимо, що архітектор планував у першому варіанті зробити верх церкви відверто бароковим (курс. — А.І.), не кажучи вже про наміри оздобити вхід бароковим ліпленням та архітектурним декором. У другому варіанті В.Ніколаєв повторив й майо-

лікові розетки, які прикрашали барабан попередньої Трапезної церкви (такі ж розетки розміщено в той час на Успенському соборі та друкарні Києво-Печерської лаври). При цьому в плани архітектора на початку взагалі не входила побудова зовсім нової споруди. Таке твердження виявляється цілком логічним і переконливим, якщо провести порівняльний аналіз реалізованого проекту В.Ніколаєва церкви Олександра Невського на Рубежівці (1891–1893)¹³ та його ж перший проект трапезної церкви в Києво-Печерській лаврі. Тоді стає зрозумілим, що архітектор збирався фактично перенести окремі фрагменти відпрацьованої форми церкви в Рубежівці до нової Трапезної церкви Києво-Печерської лаври. Тобто його особливо не цікавили питання, пов'язані з якимось політико-ідеологічним змістом, що його необхідно було вкладати в споруду, тобто русифікація української культури через архітектуру, а виключно художня виразність споруди. Що ж до використання окремих елементів церкви на Рубежівці, то у першому варіанті, для трапезної церкви, він узяв лише художнє вирішення контрфорсів без завершення, а у реалізованому ввів завершення у вигляді маківок на глухих ліхтариках, що додало церкві певного вертикального устремління й взагалі додаткової вишуканості та ефектності.

Та коли вже говорити про нищення традицій або їх примусову зміну, то слід згадати, що такі процеси радше властиві попереднім періодам. Як приклад, можна послатися на кінець XVIII – початок XIX століть. Мова йде про ліквідацію 1775 року Запорізької Січі, 1781 – Гетьманщини, а 1801 року – заборону московським Синодом зводити споруди в архітектурних рисах бароко, мотивуючи це тим, що цей стиль притаманний лише католицизму. Прояв же ідеологічних аспектів в архітектурі слід вбачати (крім, звісно, неросійського, як одного з напрямів історизму кінця XIX – початку XX століття) радше в архітектурі 1830 – 1850-х років, коли за часів правління Миколи I церковне будівництво офіційно було спрямоване в річище російсько-візантійського стилю, до якого С.Кілесю (2003) помилково відніс нову трапезну Києво-Печерської лаври¹⁴. Саме в цьому стилі за проектом архітектора В.Стасова побудована Десятинна церква (1828 – 1842).

Стосовно останньої, варто наголосити можливе зменшення розглядуваних варіантів її «прожектів». Тобто, чи варто відбудо-

увати “Десятинку” за “стасовським” проектом із застосуванням масштабу форм, деталей оздоблення тощо, притаманних суто московській архітектурні й відповідному ідеологічному змісту. І це в державі, яка зі скреготінням та потугами, проте відроджує свої, багато в чому втрачені раніше традиції!

На відміну від наведеного, лаврське “дитя” В.Ніколаєва є логічним наслідком роботи архітекторів кінця ХІХ — початку ХХ століття, творчий пошук яких був спрямований на формування саме національного стилю шляхом активного залучення національних архітектурних традицій попередніх епох. Так, зокрема, варто нагадати, що логічним продовженням традиції трапезної церкви стане зведена 1905 року за проектом архітектора Є. Єрмакова — між будинком митрополита і трапезною палатою Києво-Печерської лаври — Благовіщенська церква, декор якої виконаний у стилізованих барокових формах. Стосовно цього Л.Прибега (2000) зазначав, що “поширені на той час ретроспективістські тенденції в сакральній архітектурі, зокрема неовізантійська стилістика знайшли тут (у Трапезній церкві та палаті Лаври роботи В.Ніколаєва — А.І.) своє яскраве втілення”¹⁵. Тому коли йдеться про питання щодо «ідеологічних» вимог, що стали причиною розбирання попередньої трапезної заради нової, то його можна вважати закритим. Стосовно ж таких справжніх обставин, пов’язаних із фактом зведення нової споруди, то М.Петренко (1979) з-посеред іншого наводить цілком банальну, проте не позбавлену сенсу причину, яка, на нашу думку, спонукала В.Ніколаєва концептуально змінити свій перший проект: “(...) старе приміщення їдальні (трапезної — А.І.) стало тісне, оскільки чернеча громада значно зросла (...)”¹⁶. Згадаймо також, що трапезну лаври за майже вісім сторіч перебудовували аж чотири (!) рази. Перша, заснована за часів князювання Всеволода 1108 року¹⁷, була зруйнована землетрусом у 1250¹⁸; друга — дерев’яна, побудована пізніше, проіснувала до 1680-х років, її замінила кам’яна, зведена у 1684 — 1694, до якої 1720 року “помещена к востоку церковъ во имя святых Апостолов Петра и Павла, бывшая там и во времена Кальнофойского”¹⁹. В.Ніколаєв наприкінці ХІХ сторіччя лише “закінчив цей процес”.

Зазначимо, що з цитати митрополита Євгена (Болховітінова), можна зробити цікавий висновок: первісно кам’яна трапезна, на

місці дерев'яної, була побудована без однойменної церкви апостолів Петра і Павла. Тобто, мабуть лише після пожежі 1718 року, коли трапезна зазнала пошкоджень і була відремонтована, до неї прибудовано цю церкву. Тут також необхідно звернути увагу на те, що розібрана дерев'яна трапезна і була, напевне, тим взірцем народної дерев'яної сакральної архітектури, яку наслідували зодчі, що працювали в камені. В цьому випадку дерев'яне, що було незаперечно народним, багато в чому визначило образний зміст кам'яниці, не позбавленої, водночас, і впливу європейського бароко. Саме тут важливо зрозуміти: “Прогресивні здобутки вітчизняного мистецтва демократичного напрямку завжди були пройняті глибокою народністю, в якій виявлялися передові ідеї своєї епохи, втілені в громадському та естетичному ідеалах (...). Проте в класовому суспільстві народність мистецтва не завжди виявлялася прямо і безпосередньо, що обумовлювалося антагоністичним характером взаємовідносин у цьому суспільстві”²⁰.

Що ж до питань художніх смаків, то вони змінювалися в часі, і це безапеляційно. Стиль бароко в Європі (1600 – 1780) народився разом із контрреформаторськими ідеями абсолютистської епохи, знову ж таки ідеологічним проявом яких він був, прийшовши на зміну реформації та, в певному значенні, її стилю – маньєризму. Практично так само сталося й в Україні. Зник провідний “загін боротьби” за національну ідею – козацтво, зникли й ідеологічні аспекти, які вкладали в архітектурну форму українського бароко. А якщо вже говорити про втрату унікального зразка бароко для України та світу, то зазначимо, що подібні до розібраної трапезної Лаври XVIII століть споруди були тоді і є зараз в Михайлівському та Софійському монастирях. Стосовно стильових особливостей Лаврської трапезної церкви та трапезної палати В.Ніколаєва, в яких вгадуються риси віддалених одна від одної епох і які оригінально відродилися на терені України наприкінці XIX століть, то вони цілком заслуговують позитивної оцінки. Адже причетність до світових явищ є ознакою справжньої життєдайної художньої культури. Взагалі так само можна говорити й про інші пам'ятки далекого та близького минулого нинішньої України: залишки античних міст-колоній Північного Причорномор'я, побудованих греками, львівський залізничний вокзал, зведений за часів входження міста до Австро-Угорської імперії тощо. І якщо підсумовувати, то вся

нині існуюча культурна спадщина в кращих її проявах є світовим надбанням — ним є й українська архітектура, яка увібрала в себе традиції архітектури світової. У цьому ключі варто згадати вислів І.Дзюби (1988): “Культурну ситуацію в Україні можна зобразити у вигляді трьох концентричних кіл. Перше коло (...) — це вся культурна даність, уся сума фактів, що побутують в Україні або надходять до неї. Друге коло (...) — всі культури, що творяться в Україні. Третє коло (...) — власне українська національна культура. (...) жоден народ не живе тільки власною культурою і жодна культура не існує відокремлено (...). Другий бік цієї реальності — рухливість, хисткість, а часом і невизначуваність межі поміж українською і російською культурою в Україні”²¹.

Сказане дає можливість констатувати, що нова споруда, зведена В.Ніколаєвим із застосуванням форм та декору візантійської архітектури, нічим не поступається в своїй художній цінності попередній. Але, звичайно, на своєму часовому і естетичному рівні. Тим паче, що при цьому були вдало вирішені й питання ансамблевого характеру. Мається на увазі, що об’єм нової споруди, на відміну від попередньої, є таким, що розлогою побудовою по горизонтальній площині підкреслює доміную та провідну роль Успенського собору як в ансамблі Соборної площі Києво-Печерської лаври, так і в мальовничій панорамі правого берега Дніпра. Слід також зауважити, що така споруда за образно-художніми та конструктивними характеристиками стала єдиною на всьому просторі колишньої Російської імперії. Хоча щодо питань ідеологічних, які все ж таки постають при ознайомленні з історією такої “трансформації”, то не слід забувати, що стиль, в якому зведено споруду, включаючи навіть елементи декору інтер’єру, є так званий неовізантійський. Тобто використані елементи походять з архітектури Візантії — колиски православ’я країни, з якої князь Володимир і приніс у Київську Русь віру²². Не слід також забувати, що посвята Трапезної церкви в ім’я преподобних Антонія і Феодосія — фундаторів Печерського монастиря свідчать саме про місцеву традицію. І тому не варто штучно загострювати питання щодо національного. Внутрішній об’єм, який утворився після зведення нової споруди, тактовно опоряджений живописцями В. Верещагіним, В. та Ф. Даниловим, І. Їжакевичем, А. Лаковим, Г. Поповим, які поєднали в інтер’єрі такі різні, проте гармонійно узгоджені манери академізму та модерну.

Полишений В.Ніколаєвим величезний творчий спадок позначений виразною авторською манерою й стильовою єдністю, що, зокрема, так яскраво виявилось у Трапезній Києво-Печерської лаври. На відміну від творчості його сучасника, київського архітектора В. Городецького, в якій знайшли місце стилі різних епох і різних релігійних вірувань, але творче обличчя самого автора (за винятком хіба що “будинку з химерами”) не завжди відчувається.

1911 року В.Ніколаєв помирає, полишивши по собі значну архітектурну спадщину. Вона дозволяє простежити весь шлях становлення творчого генія, його доробок у формуванні та шліфуванні неповторного за ідейно-образним змістом та архітектурно-художньою виразністю такого яскраво особливого стилю „київського візантійства”.

¹ Тимофеев В.И. Реабилитация архитектурной эпохи // Строительство и архитектура. — 1989, №10. — С.23.

² Кілессо С.К. Києво-Печерська лавра. — К.: Техніка, 2003. — С.81-88; Ясевич В.Е. Творчество киевского городского архитектора В.Николаева // Строительство и архитектура. — 1982, №11. — С.28-29; Керекеш В. Города Николаева // Киевские ведомости. — 5 июня 1993, № 104. — С.8; Ерофолов-Пилипчук Б. Архитектура имперского Киева. — К.: А.С.С.; НДТІАМ, 2000. — С.101-114; Сіткарьова О.В. Архитектура Києво-Печерської лаври кінця ХІІІ — ХХ століття. — К.: Головкин-архитектура, НДТІАМ, 2001. — 338 с.; Пам'ятки історії та культури Києво-Печерської лаври. — К.: Кий, 2002; Кальницький М. Зодчий в денежном выражении. Как академик архитектуры Николаев торговался с Печерской лаврой // Газета по-киевски. — 1 июля 2005. — С.12; Києво-Печерська лавра — пам'ятка історії та культури України. — К., 2006. — С.287-288, 426.

³ Ізотов А.О. Троїцька церква Китаївської пустині: образно-просторова еволюція храму // Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. Випуск 12. — К., 2005. — С.249-263; Ізотов А. Роль київських зодчих у формуванні Китаївського монастирського комплексу ХVІІІ — початку ХХ століть // Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць. Випуск п'ятий. — К.: Музична Україна, 2005. — С.387-398.

⁴ Ізотов А. О. Троїцька церква Китаївської пустині. — С.259; Видатні постаті в історії України (ІХ — ХІХ ст.); Короткі біографічні нариси; Історичні та художні портрети: Довідкове видання. — К.: Вища школа, 2002. — С.339.

⁵ Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР (иллюстрированный справочник-каталог). В четырех томах. 1 том. Киев и Киевская область. — К.: Будівельник, 1983. — С.62; Києво-Печерська лавра — пам'ятка історії та культури України. К., 2006. — С.369.

⁶ Ізотов А.О. Троїцька церква Китаївської пустині. — С.256-260.

⁷ Фонди НКПІКЗ. КПЛ-Пл №1113. План фасада и разрез деревянного дома на каменном фундаменте, предлагаемого к постройке в Спасо-Преображенском кладбище, для помещения Старшей братии Киево-Печерской Лавры. Академик архитектуры В.Николаев. Февраль 1893 г. (внизу олівцем В.Івановим 1919 року дописано «Иларионовский корпус» — А.І.).

⁸ Ізотов А. Роль київських зодчих у формуванні... — С.396; Ізотов А.О. Троїцька церква Китаївської пустині. — С.259-260.

⁹ Певний Б. Засуд — нищити козацьке бароко / Майстри нашого мистецтва. Роздуми про митців та мистецтво. — Київ — Нью-Йорк: Видавнича група «Сучасність», Українська вільна академія наук у США, 2005. — С.231-240.

¹⁰ Сіткарьова О.В. Архітектура Києво-Печерської лаври кінця XIII — XX століття. — С.174.

¹¹ Там само.

¹² Там само. — С.173.

¹³ Церква стояла неподалік проспекту Перемоги, ймовірно в районі станції метро Берестейська.

¹⁴ Кілессо С.К. Києво-Печерська лавра. — К.: Техніка, 2003. — С.86.

¹⁵ Храми України. 2000-річчю Різдва Христового присвячується. Альбом / Вступна стаття, коментарі та упорядкування Л.Прибеги. — К.: Мистецтво, 2000. — С.260.

¹⁶ Петренко М.З. Києво-Печерський державний історико-культурний заповідник. — К.: Мистецтво, 1979. — С.215.

¹⁷ Детальніше про неї див.: Рофіменко Г., Гончар В. Літописна трапезна Печерського монастиря в Києві // Архітектурна спадщина України. — К., 2002. №5. — С.13-27.

¹⁸ Болховітінов Є., митрополит. Вибрані праці з історії Києва / Упор., вст.ст.та додатки Т.Ананьєвої. — К.: Либідь — ІСА, 1995. — С.291-292.

¹⁹ Там само. — С.292.

²⁰ Белічко Ю.В. Народність мистецтва і питання взаємозв'язку народної та професійної художньої творчості / Тема — ідея — образ. Тенденції розвитку сучасного українського образотворчого мистецтва (1945 — 1975). — К.: Наукова думка, 1975. — С.69.

²¹ Дзюба І. Чи усвідомлюємо національну культуру як цінність? // Наука і культура. Україна. — Вип..22. — К., 1988. — С.314-315.

²² Оустерхаут Р. Византийские мастера /Под ред. и коммент. Беляева и Ивакина. — Киев-Москва, 2005. — 332 с.

Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА,
доктор мистецтвознавства,
член-кореспондент АМУ

НОВІ ПІДХОДИ ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА XX СТОРІЧЧЯ

XX сторіччя добігло кінця і саме це спонукає науковців проаналізувати шлях, пройдений нашим мистецтвом в єдиному річищі світового художнього розвитку. Саме з огляду на це в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського заплановано видання багатотомної „Історії українського мистецтва”, де в п’ятому томі буде зроблено аналіз мистецького процесу впродовж усього минулого сторіччя. В основу аналізу покладено принципово нову концепцію розвитку, нові методи і процеси оцінки, суголосні сучасному мистецтвознавству. У подальшому тексті буде подано підхід, який намічено зреалізувати при підготовці видання.

Україна за період свого розвитку в XX ст. мала складну історичну долю; навіть її назва змінювалася кілька разів: була Малоросією у складі Російської та Австро-Угорської імперій, на дуже короткий час (1918 – 1919) відчула себе самостійною і незалежною державою під час утворення УНР, потім упродовж 70 років була Українською Радянською соціалістичною республікою у складі СРСР, і, нарешті, визначилася як незалежна, самостійна держава – Україна. За кожною із цих назв стояли кардинальні зміни історичного шляху, складні долі митців та їхніх творів.

Відповідно до кожного історичного розвитку країни можна говорити про хронологічний принцип, у межах якого подано аналіз подій художнього життя. Підставою аналізу культури є чітка концепція розвитку, яка дає можливість з’ясувати переміни художніх позицій митців, появу одних і зникнення інших художніх явищ, стилів, напрямків. У відповідності до цього весь матеріал розвитку мистецтва можна поділити на певні відтинки часу і саме ця хронологічна структура дала можли-

вість виявити в кожному відрізку періоди, відповідну проблематику, пов'язану з певними соціально-економічними, політичними умовами розвитку, ідеологічними та естетичними настановами того чи того періоду.

Отож, уже ХХ сторіччя розподілено на чотири визначальні періоди: перший — початок сторіччя — 10-20-ті роки; другий — 30-ті — перша половина 50-х років; третій — друга половина 50-х — 80-ті роки; четвертий — 90-ті роки.

ПЕРІОД ПЕРШИЙ (ПОЧАТОК СТОРІЧЧЯ — 10-20-ті РОКИ)

Розглядуваний період знаменний яскравими проявами митців на шляху формування національного стилю, який у різних частинах України мав свої локальні відмінності і свої джерела інспірації. Прогресивно налаштована частина творчої інтелігенції свідомо й цілеспрямовано працювали на “національну ідею”: у Західній Україні, формуючи варіант сецесії, митці зверталися до традицій Гуцульщини, вбачаючи в ньому витoki національного мистецтва, натомість художники Центральної України, формуючи варіант модерну, звертаються до героїчної Гетьманщини XVI — XVIII ст., інтерпретуючи орнаменти стилю бароко. Відбувалося самотутнє прочитання загальнопоширеного стилю модерн в його різних локальних варіантах. Активізований національно-культурний рух мав безпосередній зв'язок із процесами національно-культурного відродження в більшості європейських країн. Саме в цей час українська інтелігенція (західна і східна) все гостріше усвідомлювала себе опальною нацією, гідною зайняти належне місце у світовому культурному процесі.

Велике значення у формуванні нових засад образотворчості, виходу на нові обшири національної художньої культури мали діяльність Василя Кричевського. Будівництво резиденції Полтавського губернського земства (1903) визначило новий напрям нашої архітектури, спрямований від джерел народного мистецтва до творчого модерного використання принципів народного образотворення з вільною трансформацією форм. У споруді використано дерев'яну архітектуру XVI — XVIII сто-

річ, декор керамічними кахлями та розписами, виконаних за малюнками самого В. Кричевського, виразно позначений традиційністю.

Ідеї формування національного стилю активно самоутверджувалися як у Західній, так і в Східній Україні, хоча при втіленні мала свої локальні відмінності, свої джерела інспірації. Так само як для Сходу етапним було будівництво Полтавського губернського земства, так для Заходу – Народного Дому у Львові (1903), спроектованого в архітектурно-проектному бюро Івана Левинського. Підставою діяльності бюро була, з одного боку, глибока зацікавленість народним мистецтвом, з іншого – розробка стилістики професійного мистецтва в контексті творчих пошуків митців Праги, Відня, Петербурга, Кракова, Мюнхена.

Становлення українського стилю відбувалося завдяки активній позиції В. Кричевського, О. Сластіона, С. Васильківського, М. Самокиша, котрі усвідомлювали своє високе громадянське покликання, гуртували навколо себе митців, які спиралися на глибоке вивчення мистецьких та історичних пам'яток, наукових досліджень того часу – М. Сумцова, М. Біляшівського, Д. Щербаківського, Д. Яворницького та ін. Спостерігаємо процес інституалізації культури взагалі й мистецтва зокрема. Так, у Львові у 1904 – 1905 рр. утворюється “Товариство сприяння руській штуці”. На його запрошення до співпраці відгукнулися митці Східної України: С. Васильківський, В. Кричевський, О. Сластіон, М. Жук, І. Іжакевич, І. Бурачек.

У Львові постало при фінансовій підтримці з центральних земель Наукове Товариство імені Шевченка (1892), яке об'єднало вчених різних галузей, літераторів, діячів мистецтва. Всебічний розвиток національної культури забезпечували Українське художньо-архітектурне відділення літературного гуртка у Харкові. Була актуалізована видавнича справа, виходили друком: “Записки Наукового Товариства імені Шевченка”, “Літературно-науковий вісник”, журнал “Зоря”, наукові збірники (етнологічні, антропологічні, історичні, мовознавчі, математично-природничі та ін). Інституалізація у Львові загальноукраїнського процесу відіграє провідну роль у формуванні національної свідомості, національних рис української

культури, її осучаснення (на Сході цьому перешкоджав самодержавний лад Російської імперії). Власне тому переважна більшість авторів вагомих текстів як художніх, так і наукових, були з російської України. Зокрема, постала одна з провідних проблем: стиль художньої національної культури періоду модерну, що розвивається у Європі від кінця XIX сторіччя.

Прогресивно налаштовані діячі культури і мистецтва у своїй творчості втілювали ідею модерного національного стилю, але виходили з різного її трактування. Так, В.Кричевський спирався на народне мистецтво, Г.Нарбут – українське бароко, М.Бойчук – на візантійські корені, Я.Струхманчук звертався до традицій ренесансу. На цей час припадають і модернові пошуки в літературі, театрі, музиці. При цьому серед творчої, прогресивно налаштованої інтелігенції посилюється інтерес до історичного минулого свого народу, його культури і мистецтва. З цього приводу є цікаве висловлювання Михайла Грушевського на ювілейному вечорі, присвяченому 25-річчю літературної діяльності Івана Франка: “Останні три десятиріччя нашого віку будуть записані в історії нашої культури як час незвичайний, час пам’ятний і дуже втішний. Він буде уважатися героїчним часом українсько-руської національної й культурної поступової ідеї. Коли ми тепер сміливо можемо дивитися в будуччину певні, що наше слово не вмере, не загине, коли наш нарід займає гідне місце серед інших слов’янських народів і ми можемо без жалю порівнювати наші здобутки з чужими, коли ми почуваємо себе на своїм місці в загальному ході вселюдського поступу й можемо з іншими суспільностями прямувати до ідеалів вільності і справедливості, не сходячи з свого національного ґрунту – се все є заслуга передовсім останніх трьох десятиріч”.

На початку сторіччя живопис, архітектура, скульптура, книжкова графіка, сценографія, декоративне мистецтво були взаємопов’язані визначальною ідеєю цього часу – синтез мистецтв, що особливо яскраво виявився в книжковій справі, в оздобленні та ансамблевому вирішенні предметів побуту і інтер’єрів.

Зародження і формування авангардного мистецтва в Україні тоді відбувалося у надрах стилю модерн, у складному сим-

біозі європейської традиції з інспіраціями народної творчості. Культура України початку ХХ сторіччя як відкрита художня система побутувала в тісному контакті з європейською, синтезуючи впливи модерну Англії, Парижу, краківської і віденської сецесії, мюнхенського югендстилю, модерну Росії. Такі митці, як О.Новаківський, Ф.Кричевський, О.Мурашко, А.Маневич, М.Жук, О.Архипенко навчалися у Кракові, Мюнхені, Відні, Парижі. Найяскравішими представниками українського модерну були П.Холодний, О.Кульчицька, В.Кричевський, М.Максимович.

Від 1905 року спостерігаємо інституалізації культурного життя в Центральній (російській) Україні, пов'язані зі зняттям заборони на все українське. Тут оживають національні видання, періодична преса, театр; сюди переносять і діяльність Наукового товариства ім.Т.Шевченка.

1908 року у Києві, а згодом у 1909 – 1910 роках в Одесі організовують виставки, де вперше було представлено найсучасніші течії європейського мистецтва. У них брали участь як російські, так й українські авангардисти – Д.Бурлюк, О.Екстер, О.Богомазов, Н.Гончарова, П.Кончаловський, М.Ларіонов, засновник абстракціонізму В.Кандинський. З 20-х років творці українського авангарду усвідомлюють себе вже як самостійне і самодостатнє явище культури. Авангардний живопис був репрезентований всіма визначальними напрямками модерного мистецтва – кубізмом, фонізмом, експресіонізмом, супрематизмом, кубофутуризмом, конструктивізмом, неопримітивізмом. Характерною рисою українського живопису цього періоду є прагнення митців у художньо-стильовому рішенні до органічного поєднання попередніх стильових напрямків, модерну, опанування стилістикою народного мистецтва, модерними засобами творення образу.

Новаторські досягнення спостерігаються в галузі декоративно-театрального мистецтва. Визначними сценографами в цей час виступають А.Петрицький, О.Хвостов-Хвостенко, В.Меллер, О.Екстер та ін.

Незаперечні художні досягнення графіків, які у цей період усвідомлюють себе як цілісне, принципово нове явище українського мистецтва. Тут маємо ті ж загальноєвропейські

течії мистецтва: символізм, неопримітивізм, футуризм, експресіонізм, сюрреалізм та інші тогочасні стилі. Мистецтво графіки цього періоду реалізує себе в різних формах: станковій, журнальній й книжковій, ужитковій графіці, плакаті, екслібрисі, ескізі театрального костюму та декорації, які були осмислені як художньо самодостатні жанри, їх експонували на виставках. Цьому сприяла широка мережа графічних факультетів у вищих художніх закладах Києва, Одеси, Харкова. В мистецькій студії О.Новаківського у Львові загальне визнання мали В.Єрмілов, Г.Нарбут, М.Синякова, М.Жук, В.Кричевський, С.Налепинська-Бойчук, П.Ковжун, Р.Лісовський. І.Мозалевський та ін.; в українській книжці виявили й реалізували себе митці школи М.Бойчука.

Концепція розвитку українського мистецтва, створена М.Бойчуком, уможливила розробку його національного стилю в контексті пластичних ідей світового мистецтва. Його метод базувався на органічному поєднанні і переосмисленні візантійських коренів вітчизняної художньої культури, народних традицій, ранньоренесансних джерел та тогочасних пошуків сучасного європейського мистецтва. Школа М.Бойчука, його мистецька система (бойчукізм) була спрямована на національне відродження культури розгляданого періоду. Це була цілісна, теоретично обґрунтована концепція, що, спираючись на досвід модерну, передбачала піднесення всіх форм в їх синтезі. Саме тому бойчукісти внесли нове розуміння у розвиток монументального мистецтва, живопису, графіки, впритул підійшли до створення дизайну, до поєднання високохудожньої творчості з виробництвом повсякденних речей – у кераміці, ткацтві, гобелені, комплексному оформленні інтер'єрів.

Скульптура на теренах України на початку ХХ сторіччя розвивалася як складова європейського мистецтва, водночас переживаючи потужний процес формування національної школи пластики. Першу третину цього сторіччя характеризує універсалізм творчих проєктів: усі мистецькі види скульптури підкоряються єдиному ансамблевому рішенням архітектурно-просторового середовища.

Митці Західної України здобували освіту переважно в Кракові, Мюнхені, Римі, Петербурзі, вони засвоюють стиль

модерн, поєднуючи елементи віденської сецесії, „закопанського„ стилю, їхні пошуки відбувалися в контексті європейського мистецтва.

Характерною ознакою початку сторіччя для Києва стало те, що в одному „культурному просторі” одночасно співіснував різностильовий спектр скульптурних напрямків: символізм, імпресіонізм, модерн. У 10 – 20-і роки працювали митці, які навчалися у кращих європейських художніх центрах. Це старші скульптори, такі, як Ф.Балавенський, І.Кавалерідзе, Г.Теннер, І.Севера, Б.Кратко, Л.Блох, а також молода генерація: Ж.Діндо, М.Гельман, М.Лисенко, І.Макагон, Г.Півоваров, Ю.Білоостоцький. Визначним новатором серед українських скульпторів, який впроваджував авангардно-модерністські засоби мистецького виразу, був О.Архіпенко, чиї пошуки вплинули на розвиток не тільки української, але й східної школи пластики.

Сміливі пошуки, спрямовані на вироблення нових типів промислових, адміністративних, культурно-освітніх і житлових споруд у 20 – 30-х роках позначилися й на архітектурі. Саме тоді було збудовано Дніпрогес, будинок Держпрому в Харкові та ін.

Водночас, саме на початку XX ст. спостерігаємо пильний інтерес до декоративного мистецтва як особливої сфери художньої діяльності, підпорядкованої своїм закономірностям і яка має свої засоби емоційного впливу; з’являються професійні митці, дослідники й критики їхніх здобутків. Принагідно варто нагадати, що творчі контакти народних майстрів Г.Собачко, П.Власенко, В.Довгошиї та провідних митців авангарду К.Малевича, О.Екстер, Н.Давидової на ґрунті декоративного мистецтва розробляють нові ідеї творення орнаменту, формують лексику супрематизму, модерні принципи моделювання одягу, предметного середовища.

При цьому слід згадати “промислову революцію” попереднього сторіччя, коли активно заявили про себе технічні засоби й технології, коли на зміну ручній праці прийшло промислове виробництво, і замість унікального витвору народного майстра з’явилися вироби, тиражовані машиною. Саме на початку сторіччя утворюється особлива галузь художньої твор-

чості, що охоплює широкий спектр — від унікальних творів до зразків для масового виробництва, від побутових предметів до виставкових ткацьких виробів, із фарфору, дерева, металу. Соціально-економічні й культурні чинники вплинули й на формування нових стилістичних рис у народному мистецтві, стали причиною змін його художньо-образної мови, руйнування його цілісності.

У 20-х роках на теренах УРСР проводять активний процес українізації у сфері літератури, мистецтва, освіти, науки, культури, що сприяє загальному піднесенню. Творча активність далася взнаки при виникненні численних художніх організацій: „Пролетарська культура” (1919), „Творчество труда” (1919), „Пролетарское творчество” (1919), „Зори грядущего” (1921), Товариство ім. О.Костанді (1922 — 1929), АХЧУ (1923 — 1930), з філіями у Харкові, Полтаві, Херсоні, Чернігові, Одесі, Миколаєві. АРМУ (1925 — 1932), АСМУ (1928 — 1932) та ін. У малярстві варто назвати художників школи М.Бойчука: В.Седляр, І.Падалка, О.Павленко та ін. Визначним осередком творчих пошуків залишався Київський художній інститут, заснований як Українська академія мистецтв (1919). Навколо неї гуртувалися видатні художники й педагоги, прибічники різних мистецьких напрямів: М.Бойчук, М.Бурачек, М.Жук, В. і Ф.Кричевські, О.Мурашко, Г.Нарбут. Серед викладачів маємо назвати відомих представників авангарду — О.Богомазова, В.Пальмова, К.Малевича, В.Татліна. Дух свободи відчувався і в мистецтвознавчих виданнях, зокрема в систематичних випусках журналу “Нова генерація”. Культурна атмосфера у 20-х була настільки приваблива, що деякі діячі науки і культури повернулися з еміграції (наприклад, із Праги 1926 і 1927 рр. І.Севера і В.Касіян)¹.

1919 року на базі місцевих художніх училищ у Харкові та Одесі було організовано Вільні художні майстерні; згодом їм було надано статус інститутів (1928).

У 20-х роках засновано й розвинуто мережу державних середніх художніх учбових закладів-профтехшкіл (у Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Луганську) та середньої художньо-промислової освіти (Миргородський та Межигірський художньо-керамічні технікуми, художньо-промислові

школи в Кам'янець-Подільському, Умані, Глинську, Опішні, учбово-виробничі майстерні в Кролевці, Діхтярях, Решетилівці та інших місцях).

Поступово з початку 20 – 30-х років монументальна скульптура в Україні привертає увагу партії, керманичі якої вбачали в мистецтві політико-ідеологічну зброю у формуванні відповідної свідомості радянської людини. Але оскільки йшлося про радянську людину як таку, то розвиток специфіки національного мистецтва та ще й на «буржуазних» модернових засадах був штучно загальмований. Це наклало свій відбиток на перебіг загальнокультурного процесу взагалі й мистецтва зокрема в наступному періоді.

ПЕРІОД ДРУГИЙ (30-ті – ПЕРША ПОЛОВИНА 50-х РОКІВ)

30-ті роки, особливо від початку другої їх половини, в історії українського суспільства і його культури позначені кардинально протилежними тенденціями розвитку порівняно з попереднім десятиріччям. Тепер уже не йшлося про надії часів “українізації”, які завершилися самогубством головних її натхненників і реалізаторів — М.Скрипника і М.Хвильового. Радянська влада відкрито перейшла від політики загравання з інтелігенцією до жорсткого тоталітарного режиму. За короткий час українська культура зазнала жакливиx втрат серед діячів культури і науки: ув'язнені, розстріляні найвпливовіші речники духовного відродження нації. Поміж митців малярства фізично знищено М.Бойчука та його учнів. До Львова емігрували художники М.Бутович, П.Ковжун, В.Крижанівський, П.Холодний, архітектор і мистецтвознавець В.Січинський.

Напередодні Другої світової війни українці Галичини, що перебувала у складі Польщі, опинилися між двома тоталітарними режимами — сталінським і гітлерівським. Та попри це, у Львові ще вирувало повнокровне мистецьке життя, в якому брали участь як місцеві, так і приїжджі українські художники, численні мистецькі угруповання. Важливими подіями були, наприклад, “Ретроспективна виставка українського мистецтва за останні 30 літ” (1935) та “Виставка виробів українського

промислу” (1936) в Народному домі². При всій суперечливості оцінок виставочних експозицій, вони свідчили про орієнтації художників на збереження національної самобутності і неповторності як народного, так і професійного мистецтва, а також пошуків власного шляху розвитку в контексті причетності до сучасних тенденцій європейського культурного процесу.

Українські кооператори, промисловці й керівники банків, таких як “Дністер”, “Промінвестбанк”, часто спонсорували організації культурно-мистецьких акцій; опікувався вітчизняним мистецьким процесом і Галицький митрополит Андрей Шептицький. Чимало художників у різні часи були стипендіатами митрополита (М.Бойчук, О.Новаківський, М.Сосенко, І.Труш та ін).

Офіційне мистецтво 30-х – першої половини 50-х років формувалося на засадах соцреалізму. Тоталітарна субкультура радянського суспільства була напрочуд стійкою. Ось чому в епоху її панування за всіма подіями тодішнього життя приховані були глобальні інтереси, настанови та амбіції влади. Міф про нову дійсність розробляли поза сферою мистецтва. Його загальні контури формували у партійних документах і директивах, резолюціях з’їздів, суспільних науках, офіційній літературі, кіно. Адже від початку всі апологети та ідеологи «партійності» мистецтва (починаючи з Леніна, Луначарського) стояли на чітких позиціях підкорення всього культурного процесу єдиній партійній волі, регламентації і контролю мистецтва відповідними «відповідальними» органами. Проголошений на Першому Всесоюзному з’їзді радянських письменників (1934) метод соціалістичного реалізму фактично знищував усі інші методи в українському мистецтві. З усього розмаїття відомих на той час тенденцій обрано одну-єдину, що відповідала партійним цілям, а, отже, її вважали єдино правильною. Літературна сюжетність у живопису, графіці, скульптурі виходить на перше місце, витісняючи власне пластичний, естетичний образ твору. Ця загальна тенденція панує і в декоративному мистецтві. Впровадження настанов станковізму, оповідності штовхає до створення картин на зразок живопису, але виконаних у gobelēnі, ткацтві або в круглій скульптурі з дерева, фарфору або глини.

Формування ідеологічних засад усіх тоталітарних держав було схожим, бо вони мали майже однакові вихідні принципи режимів. Дослідники розрізняють загальні ознаки естетики того часу: надреалізм, монументалізм, класицизм, народність і героїзм. Особливого значення надавали «народності». По-перше, тому що поняття “народність” пов’язували з уявленнями про органічність та цілісність і протиставляли механічному, абстрактному; по-друге, воно означало простоту і зрозумілість на протигагу складності елітарного мистецтва; по-третє, заради «здорової народності» ведено було боротьбу з хворобливим “занепадництвом”. Найголовнішим у цих постулатах було те, що “народність” цю асоціювали зі “своїм” мистецтвом, на протигагу мистецтву “інших народів”, а народну фольклорність протиставляли професійному мистецтву як ідеальний зразок³. У тоталітарних культурах народ фактично був доповненням до влади, її знаряддям і об’єктом маніпулювання. Саме тому постійно декларували єдність народу і вождя, формували “мистецтво для народу” й заради цього 1936 року розпочали компанію проти формалізму, а згодом — проти космополітизму (1946)⁴.

Художнє втілення, тобто візуальне творення, “образу епохи” відведено було живопису, архітектурі, скульптурі, частково декоративному мистецтву. Відбувалося цілеспрямоване формування і становлення “великого стилю” 30—50-х років; вироблено низку пропагандистських кліше: зображення колгоспників, ударників, спортсменів з упевненою походою, готовністю здійснити героїчний вчинок, бачимо радісних, святкових жінок із букетами квітів та ін. Було розроблено іконографію вождя, свята, щасливого дитинства. В основі мистецтва доби тоталітаризму лежить чітко реалізована ідея святково-оптимістичної, а радше — ідеалістичної атмосфери, звідки й пішли штампи сюжетів “радість праці, свята”. Позірний оптимізм такого світосприйняття не мав нічого спільного з реаліями життя, він був ідеологічним засобом психічної атаки на здоровий глузд народних мас. Так, наприклад, саме у часи голодомору, трагізму колективізації створювали роботи, що прославляли колгоспний лад.

Для виконання функції образотворчої пропаганди з допомогою методу соціалістичного реалізму перед митцем ставили

чітке завдання: створювати радісну картину здійсненої мрії. Ілюзію в реалістичному образі мали трактувати як відображення “правди життя”. Ці стильові ознаки оптимістичного міфу про «щасливе життя» з його еклектичністю, станковізмом побутуватимуть аж до 40 – 50-х років. Художні образи вождя, радянського народу, воїна, матері, колгоспниці, тракториста чи радісна природа, багата збіжжям нива стали визначальними ознаками естетики соцреалізму і критеріями оцінки художнього твору, його автора. “Міф – є вимисел”, – повчав творець соцреалізму Максим Горький. “Соцреалізм виник як національний варіант спільного для всього ХХ сторіччя феномену мистецтва тоталітарної держави”, – стверджує І.Голомшток⁵. Великі маси людей, червоні прапори, сонячне сяйво – ці штампи трафаретно кочують у творах образотворчого мистецтва, механічно переносяться в твори декоративного. В народне мистецтво вводяться ознаки і принципи станковізму.

Важливою прикметою розглядуваного мистецтва було звернення до неокласики як стильового орієнтиру, що фактично стало каноном офіціозу. Все світиться радісною героїкою, потужною помпезністю. Час 30 – 50-х років – це структурований континуум, не співвіднесений ні з реальним історичним розвитком світового мистецтва, ні з реаліями життя; саме тому спостерігаємо повну ізоляцію мистецтва соцреалізму від загального світового художнього процесу.

Все вищезазначене стосувалося безпосередньо й українського культурного життя. Так, наприклад, в образотворчому, передусім декоративному, мистецтві вияв національної своєрідності зводився до поверхових рис, іноді штучного застосування орнаменту в станково вирішених gobelenaх або плакатних тематичних панно чи рушниках. Проте, незважаючи на пресинг тоталітарного режиму, українська інтелігенція у відповідь на обов’язкове дотримання принципу соцреалізму намагалася чинити опір, шукати нові форми творення⁶.

Скульптурі, поряд з архітектурою цього періоду відводили провідну роль в ідеологічній пропаганді. Станкова пластика перейшла на типово передвижницькі жанрові композиції, монументальна скульптура втілювала спотворене розуміння монументальних форм; вони були великі за розміром, але

станкові за суттю. Втім, чимало українських скульпторів як старшої (Ф.Блаженський, І.Кавалеридзе, Б.Кратко, І.Севера), так і нової генерації (Ю.Білостоцький, Ж.Діндо, М.Гельман, М.Лисенко, А.Писаренко, Г.Петрашевич, Г.Пивоваров, М.Панасюк) поряд з кон'юнктурними, ідейними виробами створили чимало талановитих робіт.

Український живопис, який у 20-х роках бачимо в руслі загальносвітового культурного процесу, з другої половини 30-х уже ізольований від світу репресіями та позамистецьким тиском ідеології, набуває одновекторності соцреалізму. Проте й тоді бачимо митців різних генерацій (Ф.Кричевський, І.Їжакевич, М.Самокиш, Г.Світлицький, К.Трохименко, О.Шовкуненко, М.Дерегус, В.Костецький, І.Штільман, І.Хворостецький), які змогли вирватися, виборсатися, вислизнути із затісних для справжнього таланту лещат офіційного методу.

Особливо відчутну підтримку в 30-х роках отримав політичний плакат. Образ вождя і політичні гасла і цитати стали притаманні також станковій і книжковій графіці. Тому у відносно надійному становищі опинилися представники реалістичної школи графіки (І.Їжакевич, В.Заузе, В.Мироненко, М.Дерегус, Г.Пустовійт), які у цей складний період створили чимало високохудожніх творів. У період Другої світової війни графічне мистецтво було найбільш дієвим і мобільним. Маємо різні за жанром роботи – фронтові зарисовки, станкові роботи, портрети, листівки. Розширюється і збагачується лексика образотворчої мови плакату; викликають інтерес роботи А.Страхова, І.Кружкова, В.Литвиненко, В.Касіяна.

Гасло мистецтва “соцреалізму” – “соціалістичне за змістом і національне за формою” розглядали як введення в органічну структуру народного орнаменту поширених сюжетів радянської дійсності, що спричинило порушення семантичної символічної значущості, й заміну її плакатною зрозумілістю. Превалювання принципів станковізму призвели до зміни функціонального призначення виробів народного мистецтва; прагматично-прикладну та обрядову функції витіснено в бік сувенірно-агітаційного, виставкового напрямку⁷.

Загальна централізація всього мистецького життя кристалізувалася у створенні Укрхудожспілки (1936), яка керувала

усім творчим і виробничим життя художніх артілей, затверджувала еталони-зразки професійним художникам, вимагала виконання виробничого плану, насаджувала систему державних замовлень. Саме у цей час відбувається штучне впровадження в орнамент радянської символіки, спрощеності орнаментального вирішення, посилення плакатності, оперування доступними ідеологічними та міфологічними конструкціями.

Зауважимо, що процес формування художнього образу в декоративному мистецтві періоду соцреалізму мав кілька фаз. Якщо на перших етапах відчувалося механічне дотримання всіх норм і канонів, особливо в плані станковізації творів (ця тенденція зберігалася впродовж 30 – 50-х років), то поступово наростала й інша тенденція. Чимало митців, передусім графіків, живописців, скульпторів, уникаючи жорстких вимог офіційного мистецтва, масово відійшли до сфери “декоративно-прикладного”, внаслідок чого вона набула інших функцій, зокрема позбавлення речей їх ужитковості з переважанням декоративного начала. Саме в цій царині вирішувались суттєві проблеми та проводились несподівані експерименти. Творчі пошуки в таких галузях, як художня кераміка, скло, текстиль, дерево, метал, підготували ґрунт для піднесення розвитку професійного декоративного мистецтва на небувалий рівень⁸.

На цей період припадають трагічні часи вітчизняної війни, коли було повністю зруйновано осередки народного мистецтва і відбувалося їх поступове відновлення, накреслюється чіткий водорозділ між офіційним декоративним мистецтвом, спрямованим у руслі настанов соцреалізму, й народним мистецтвом, яке зберігає притаманні йому традиційні риси.

ПЕРІОД ТРЕТІЙ (ДРУГА ПОЛОВИНА 50-х – 80-ті РОКИ)

Про 60-і роки прийнято говорити і писати як про «час відлиги», а про 70 – 80-і – як про «час застою». Натомість маємо періоди, коли в межах соцреалізму виокреслюється кардинальне оновлення, відбувається накопичення нових якостей, а згодом – радикальний перегляд пластичної мови мистецтва. Внаслідок цього паралельно із офіційним мистецтвом виникає

«андеграунд». Хронологічні рамки самого явища та його різні назви — дисидентський рух, мистецтво неоконформістів, інше мистецтво — дослідники означають межами кінця 50-х — 1980-х років. Це час неофіційного мистецтва, що знаходилося в ізоляції й опозиційовало соцреалізму. Так, у Львові такою „тихою опозицією” були майстерні Я.Музики, І.Севери, М.Сельського, О.Кульчицької, Г.Смольського. Справжньою «духовною академією», або як ще називали її — „підпільною академією”, була майстерня К.Звіринського, де не лише формувалася нова мова мистецтва, а й набували вправності його учні, які в подальшому стали яскравими творчими митцями (А.Бокотей, П.Маркович, Р.Петрук, О.Минько. Л.Медвідь, З.Флінта)⁹.

У Києві центрами «вільного мистецтва» були творчі майстерні Г.Гавриленка, Ю.Луцкевича, М.Вайнштейна, О.Дубовика, Г.Якутовича, кінорежисера С.Параджанова. Справжньою академією дисидентства стала садиба етнологі і митця Івана Гончара.

Становленню альтернативної культури в 60-х сприяла тимчасова лібералізація режиму. Коли були повернуті імена Леся Курбаса, Миколи Куліша, зняті звинувачення в „буржуазному націоналізмі” зі Скрипника, Хвильового, Шумського, Сосюри, Довженка, постає український поетичний кінематограф. Саме у цей час з’явилося ціле покоління молодих митців-«шестидесятників» (у літературі — Л.Костенко, І.Драч, Д.Павличко, В.Стус, В.Симоненко; у критиці — Є.Сверстюк, Ю.Бадзьо та ін.).

Проте від початку 70-х років суспільно-політична ситуація в СРСР й в Україні різко перейшла в стадію „застою”. Частина митців, не згодних із „генеральною лінією партії», залишають країну, ще більше дисидентів потрапляють під репресії (безробіття, заслання, табори, божевільні, в’язниці). 70-ті роки І.Кабаков у своєму есе «On Emptiness»¹⁰ називає цей період терміном «порожнеча», маючи на увазі стан безвиході, відчаю. В середовищі творчої інтелігенції чітко викристалізовується розуміння того, що комуністичне суспільство, за висловом Л.Гумільова, було «химерою», чи правильніше сказати, невинним ворогом кожної творчої особистості, не зважаючи на коло і галузь її зацікавлення.

Високих досягнень у 60 – 70-х роках набуває книжкова графіка, особливо в створенні цілісного ансамблю книги. Провідними митцями виступають А.Базилевич, Г.Якутович, О.Данченко, Г.Гавриленко, С.Гебус-Баранецька, А.Чебикін та ін. Тоді ж спостерігаємо зміцнення творчої співдружності монументалістів та архітекторів. На відміну від попередніх воєнних та повоєнних років, коли синтез мистецтв бачимо, переважно, в унікальних спорудах, тепер творчість монументалістів і скульпторів виявляється у масовому будівництві. В цей час виконують масштабні декоративно-монументальні розписи і мозаїки на типових уніфікованих спорудах масового будівництва. Негативною рисою більшості цих панно, виконаних переважно через систему Художнього фонду, був стандартний набір символів та фольклорних образів.

У зв'язку з цим, при Академії архітектури УРСР було створено спеціальний Науково-дослідний інститут художньої промисловості з низкою експериментальних лабораторій, які розробляли нові зразки декоративних тканин, керамічних виробів і меблів з метою подальшого їх впровадження у масове виробництво для окраси побуту та оздоблення громадських інтер'єрів. Внаслідок збільшення виробів масового вжитку й підвищення їхнього мистецького рівня, в коло інтересів Інституту включено було вивчення народного мистецтва, використання його традицій. Художників зацікавив фольклоризм, хоча на різних етапах його розуміли по-різному: від механічного цитування в орнаментах і малюнках тканин, формах керамічних виробів 50 – 60-х років, до чіткого усвідомлення в 70 – 80-х роках специфіки професійного мистецтва, переосмислення традицій народного. Ознакою цього періоду були широке введення творів художньої промисловості в оздоблення громадських споруд, співпраця з архітекторами на стадії проектування та пошуки художнього образу споруди з національним колоритом. Були створені цілісні за своїм художнім рішенням інтер'єри таких унікальних споруд Києва, як Республіканський будинок кіно, готелі “Київ”, “Русь”, “Золотий колос”, “Феофанія”, де керамічні вироби й декоративні тканини несли визначальне емоційне навантаження і мали національне забарвлення. Автори застосовували

оригінальні прийоми організації архітектурного простору декоративними засобами.

Період 60 – 80-х років досить плідний у галузі пошуків індивідуальних особливостей професіональних митців та розвитку художньої промисловості. Вже наприкінці 50-х років почали працювати фарфорові, фаянсові заводи, підприємства художнього скла, кераміки, нові потужні текстильні комбінати. На цих підприємствах знайшли своє місце художники-професіонали, випускники Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва, Київського училища прикладного мистецтва, шкіл декоративного мистецтва. Це, передусім, склярі (І.Зарицький, П.Аверков, І.Аполонов, А.Зельдич, Л.Митяєва, С.Голембовська, С.Сміян), фахівці з фарфор-фаянсу (О.Рапай, В. та М.Трегубови, П.П'яніда, І.Сень, Г.Кломбицька, В.Щербина, О.Жнікруп), керамісти (Н.Федорова, Н. та В.Протор'єви, Т.Драган, З.Флінта, Т.Левків та ін.).

Система художніх промислів у цей період набуває особливого розвитку як за своєю структурою, так і за художньою спрямованістю. Роль художника в системі промислів, форма спілкування з народним майстром не завжди були однозначними. У 50-х роках відчувається вплив станкового мистецтва при не зовсім правильному розумінні специфіки основ народної творчості, що призвело до абсолютизації ролі художника на підприємстві, на відміну від народного майстра, роль якого зводилася до пасивного втілення в матеріалі ескізу, попередньо розробленого художником.

Наступне десятиріччя позначилося новим розумінням етнографічних традицій. Художники відчули негативність механічного повторення, “цитування” образотворчого ряду для творчості й розвитку народного майстра. Намітилась тенденція до глибшого вивчення, уважнішого ставлення до специфіки його творчості.

Найпліднішими в розвитку художніх промислів стали 80-ті роки. Більшість майстрів отримали професійну підготовку в спеціальних навчальних закладах – училищах, технікумах. Тому твори, які раніше мали утилітарне призначення, перетворювалися на унікальні, часто орієнтовані на виставки, на окрасу громадських інтер'єрів. У таких промислах, як ткаць-

кий, вишивальний, килимарський, головною постаттю став майстер, який зберігає і творчо продовжує традиції майстерності. Водночас намітилася тенденція до зростання ролі художника на фабриці.

В 1971 році маємо низку виробничо-художніх об'єднань з розгалуженою системою філіалів в осередках народного мистецтва, системою надомної праці та організованого постачання і збуту продукції: Київське ім. Т.Шевченка, Львівське ім. Лесі Українки, Одеське ім. Ж.Лябурб, Харківське “Україна”, “Вінничанка”, “Полтавчанка”, Косівське “Гуцульщина”. Цьому процесу сприяла постанова 1975 року “Про народні художні промисли”, і вже 80-ті роки прикметні бурхливим розвитком цих промислів, які одночасно з масовою продукцією створювали високохудожні твори мистецтва з урахуванням національних традицій.

У галузі вишивки слід відзначити вишивальниць О.Василенко з Решетилівки, О.Великодної з Полтави, Г.Герасимович з Косова, М.Федорчак-Ткачової зі Львова, М.Коржук та П.Березовської з Клембівки, у галузі ткацтва Г.Верес з Обуховичів, що на Київщині та Г.Василяшук із с.Шешори Івано-Франківської області, які 1968 року отримали звання лауреатів Державної премії ім. Т.Шевченка.

В цей період спостерігаємо також певне пожвавлення в гончарстві, декоративному розписі, різьбленні по дереву. Серед майстрів кераміки, які улавилися на міжнародних виставках, слід назвати: Л.Головко, П.Цвілик, О.Залізняка, родину Пошивайлів та інших майстрів з Опішні, цієї своєрідної гончарної столиці України. Особливого розквіту в цей період набув декоративний розпис. Це, в першу чергу, творчість К.Білокур, Г.Собачко-Шостак, М.Тимченко, Є.Миронової, чисельна група майстрів із Петриківки. Щодо різьблення по дереву, то центром його у цей час були західні області України, зокрема Косів, де працюють М.Кишук, В.Корпанюк, Ф.Шкрібляк, І.Грималюк, М.Тимків.

У 50 – 60-і роки на Наддністрянщині продовжує працювати найстарший майстер жанрової «круглої» скульптури П.Верна, в 70 – 80-х роках – майстер з Чернігівщини А.Штепа, лемківські майстри «круглої» скульптури – М.Орисик, В.Одрехівський, А.Сухорський, закарпатський різьбяр В.Свида.

ЧЕТВЕРТИЙ ПЕРІОД (90-ті РОКИ)

Художнє життя цього десятиріччя відзначається надзвичайною широтою і калейдоскопічністю. Виникають численні галереї, які формують арт-ринок, численні „проекти”, „акції”, поширення набуває концепція „артефакту”, маємо численні виставки за кордоном. Українські митці розглядають свою творчість в контексті тенденцій світового культурного процесу з переважанням авангардистських течій.

Творення “образу” сучасні митці розуміють як особливу, специфічну галузь пізнання світу, наповнену емоційною змістовністю, філософським світосприйняттям; їхні пошуки тяжіють до образотворення з посиленням індивідуального, неординарного бачення природного та соціального довкілля, втілення його в особливій манері виконання, емоційно насиченій і змістовній. Відбувається зміна принципів формотворення: відступає принцип корисності та утилітарності, утворюється своєрідна “дифузія” декоративного та образотворчого мистецтва, що породжує просторове мистецтво, де традиційні матеріали — скло, дерево, глина, нитки — використовують як засоби формотворення.

Професійне декоративне мистецтво 90-х років — це багатогранне явище української національної культури, що розвивається в руслі загальноєвропейського і світового художнього процесу, де категорія прекрасного є і залишається визначальною. Митці знаходять нові шляхи та засоби втілення естетично-емоційної виразності за допомоги новаторського формотворення, специфіки візуальної взаємодії з довкіллям з використанням новітніх технологій і матеріалів.

Мета цього тому — показати в історичній ретроспективі шлях, що ним пройшло українське мистецтво впродовж усього двадцятого сторіччя. Шлях — складний, суперечливий, звивистий і негладкий, де кожний відтинок часу відповідав соціально-політичним, інколи сприятливим, інколи ворожим і загрозливим для розвитку національної культури у всіх її проявах тенденціям. Так, символізм, авангардні течії, що виникли на початку сторіччя, були знищені (а точніше — творці їх), оголошені ворожими, викреслені з історії мистецтва пануючим у 30

— 50-х роках соцреалізмом, з яким, в свою чергу, вели боротьбу представники андеграунду, новітні авангардистські течії.

У той же час назріла потреба переглянути з позицій сучасного бачення історії процеси в українській культурі впродовж ХХ сторіччя. Ввійшли до наукового обігу старі нові імена, замовчувані раніше течії й окремі періоди історії. Перегляду з позицій сучасного мистецтвознавства потребують й усталені в минулому поцінування художніх явищ і течій.

„Історія українського мистецтва” була написана з позицій офіційного погляду на розвиток мистецтва і вийшла друком у 1967 — 1968 рр., охоплюючи період лише до середини сторіччя.

Монографії з питань культури, що вийшли друком у Європі та Америці, ХХ сторіччя розглядають як мистецтво минулого сторіччя лише з огляду на розвиток новаторських течій, що виникли на початку сторіччя¹¹. До того ж Україна, присутня не як цілісна країна, а як частина Росії¹². Якщо авангардні напрямки початку сторіччя розглядають досить прискіпливо, то мистецтво після 30-х років, мистецтво тоталітарних режимів, вся його складність зводилася до спрощеного наголошення розгляду лише негативного, хоча мистецтво соцреалізму було досить повно проаналізовано в мистецтвознавчій літературі¹³.

Отже, в томі розглядеться увесь період мистецтва ХХ сторіччя в усіх його проявах і стилістичних напрямках. Дослідження такого характеру і спрямування могло з’явитися в Україні лише сьогодні. До цього часу аналіз українського модерну і авангарду та особливостей мистецтва „соцреалізму”, висвітлення сучасного мистецького процесу не були предметом глибокого і всебічного культурологічного і мистецтвознавчого дослідження з відомих причини.

Том, де йдеться про мистецтво минулого сторіччя — це, власне, перша спроба накреслити і висловити свій погляд на визначальні процеси, що відбувалися у нашому недалекому минулому, на теренах нашої країни, намагання відтворити цілісну картину мистецького життя в контексті загальноєвропейського художнього процесу.

1 Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ сторіччя. Л., 2001. — С.14.

2 Там само. — С.18-19.

3 Гюнтер Х. Тоталитарное государство как синтез искусства // Социалистический канон. — СПб., 2000. — С.11-14.

4 Там само. — С.12-13.

5 Голомшток И. Соцреализм и изобразительное искусство // Социалистический канон. — СПб., 2000. — С.140.

6 Див.: Роготченко О. Політичні та соціально-економічні умови розвитку українського мистецтва в період тоталітарного режиму 1930—1950-х рр. // Мистецтвознавство України. — 2003. Вип. 3. — С. 274-282.

7 Див.: Новицька О. Г. Народна творчість і соціалістичний реалізм // Мистецтвознавство, 2000. — Л., 200. — С.115—129.

8 Див.: Голубець О. Деформації в термінології мистецтва соціалістичного реалізму // Соціалістичний реалізм і українська культура. — К., 1999. — С.17-20.

9 Карло Звіринський (1923 — 1997). Спогади, статті, малярство. — Львів, 2000.

10 Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism // Cambridge, Mass., VTI Press, 1999.

11 Див.: Read Н. A Concise History of Modern Sculpture // New York- Washington, 1964. Herbert Read. A Concise History of Modern Painting // New York — Washington, 1975.

12 Див., напр.: Степанян Н. Искусство России XX века. Развитие путем метаморфозы. — М., 2004.

13 Див.: Голомшток И. Тоталитарное искусство. — М., 1994; Паперный В. Культура Два. — М., 1996; Социалистический канон. Сборник статей. — СПб., 2000; Голубець О. Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова другої половини ХХ ст. — Львів, 2001.

*Тетяна КАРА-ВАСИЛЬЄВА,
доктор мистецтвознавства,
член-кореспондент АМУ*

НОВЕ СЛОВО МИСТЕЦТВОЗНАВЦЯ
Рецензія на монографію О.Голубця «Між свободою і
тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова
другої половини XX століття» —
Львів: Академ експрес, 2001. — 175с.

Орест Голубець — доктор мистецтвознавства, проректор з наукової роботи, професор, сьогодні він є творчою особистістю, тим лідером, який очолює і формує мистецьке середовище Львова. Його концептуальні проекти, художні виставки викликають інтерес громадськості, органічно вписуючись у міжнародний мистецький контекст. Серед масштабних міжнародних мистецьких акцій останніх років, до яких О.Голубець доклав чимало зусиль, слід, насамперед, відзначити виставки «Джерела свободи» Берлін-Вроцлав-Львів (1997); «Пункт перетину» за участю мистецьких академій Львова, Києва, Лодзі, Вільнюса, Москви (2000); «Львівське художнє скло» у межах культурно-мистецької акції «Дні Львова у Кракові» (2003).

Важливою прикметою творчої позиції О.Голубця є увага і шанобливе ставлення до незаперечних авторитетів і фундаторів українського мистецтва, таких як Г.Сельський, З.Флінта, Е.Мисько, К.Звіринський, Д.Кривавич та ін. Саме на основі їхніх здобутків було розроблено наукову концепцію та підготовлено виставки з нагоди ювілейних для Львівської академії мистецтв дат — 55 і 60 років від дня заснування (2001, 2006). Ці грандіозні виставки засвідчили, що нині Академія — провідний заклад, де виховують і готують творчі особистості у різних галузях мистецтва (декоративному, образотворчому, в галузі реставрації, дизайну, мистецтвознавстві). Усі ці широкомасштабні культурні проекти О.Голубця не випадкові, адже їхнім підґрунтям є його солідний науковий доробок як дослідника сучасного мистецтва, глибокого і вдумливого історика мистецтва, арт-критика. Він за-

вжди йшов непроторними шляхами, долаючи спротив і утверджуючи в своїх дослідженнях, численних статтях і монографіях важливість новаторських пошуків митців, виявляючи їхню високу духовність і творчу активність.

Монографія “Між свободою і тоталітаризмом. Мистецьке середовище Львова у другій половини ХХ століття», що вийшла друком у Львові 2001 року — це перше фундаментальне дослідження одного з найскладніших періодів нашої історії. Вона написана в тоні загостреної полемічності, що, втім, відповідає гостроті поставлених питань.

Дослідження такого характеру і спрямування могло з’явитися в Україні лише сьогодні. До цього часу аналіз особливостей “соцреалізму” не був об’єктом глибокого і всебічного культурологічного і мистецтвознавчого аналізу наших науковців. Це, власне, перша спроба висловити свій погляд на основні процеси, що відбувалися в художньому житті Львова другої половини ХХ ст.

Кожне покоління переглядає і засвідчує власне бачення історії. ХХ століття вже добігло кінця і, можливо, саме це спонукає підбити підсумки з позицій ХХІ століття.

Еволюційні процеси та революційні катаклізми зумовили складну панораму художнього життя в Україні впродовж ХХ ст.: його злети й занепади, усвідомлення своєї причетності до створення авангардних мистецьких ідей й задушливий період тоталітаризму, його гротескова протилежність у формі соц-арту, нові часи постмодернізму. Доба “соцреалізму” потребує сьогодні об’єктивної, спокійної і зваженої оцінки. Настав час усвідомити всю палітру акцентів у мистецтві означеного періоду в нашому історичному минулому. Саме в цьому вбачає своє завдання автор монографії і успішно його розв’язує.

Друга половина ХХст. — складний, сповнений протиріч період. Саме тоталітарність соцреалізму породила феномен андеграунду (особливо яскравого в художньому житті Львова, Києва), розподіл художніх уподобань митців за стилістично-художніми спрямуваннями. На сторінках книги автор доводить, що тоталітарна субкультура радянського суспільства була напрочуд стійкою. В епоху її панування за всіма подіями тодішнього життя приховувалися глобальні інтереси, настанови та амбіції влади. Міф про нову дійсність розроблявся поза сферою мистецтва, його загальні контури

формувалися у партійних документах та директивах, резолюціях з'їздів, офіційній літературі, кінематографії. Риси мистецтва “соцреалізму” мали прямі аналогії з настановами тоталітарних режимів Італії, Німеччини, про що яскраво свідчать художні виставки цих країн. Ішло цілеспрямоване формування і становлення “великого стилю” 30 – 50-х рр. з його міфами, пропагандистськими кліше, створенням штучної ідеї святково-оптимістичної атмосфери. Характерною ознакою доби соцреалізму було звернення до неокласицизму як стильового орієнтиру, що лягло в основу всього офіційного мистецтва. 30 – 50-х рр. – це структурований континуум, не зіставлений із реальним історичним розвитком світового мистецтва. Саме тому розгляданий період не є органічним продовженням попереднього етапу, натомість штучним повторенням класичної спадщини. Усі чітко виражені ознаки соцреалізму як стильового напрямку яскраво відбилися на теренах Росії, Східної України. Зі значним запізненням, з 1939 р., ці настанови були штучно занесені у мистецьке середовище Львова. Як доводить дослідження О.Голубця, львівська школа митців дуже болісно і гостро відчувала гніт політико-ідеологічних утисків, виявляючи, з одного боку – пристосування митців до нових умов, з іншого – свідоме і послідовне прагнення зберегти мистецькі традиції. Власне, аналіз цього мистецького феномену і складає основне завдання, а, відтак, і наукову значимість праці О.Голубця. Торкаючись періоду тоталітаризму 30-х рр. загалом, він наголошує, що на західноукраїнських землях соцреалізм був впроваджений значно пізніше, лише в середині 40-х рр., справедливо відзначаючи, що процеси і події, які тут відбувалися, мали свою місцеву специфіку.

У монографії глибоко, із залученням широкого фактологічного матеріалу, проаналізовано перебіги у мистецькому середовищі Львова, зумовлені утвердженням в середині ХХ ст. радянської влади, а, відтак, соціалістичного тоталітаризму. В роботі на основі аналізу художнього життя Львова науково обґрунтовано і виявлено основні напрями і наслідки впровадження методу соціалістичного реалізму, зокрема й ті негативні зміни у свідомості художників, що відбулися у сфері естетичних уявлень, морально-психічні деформації у духовній сфері в період 1939 – 1954 рр.

На сторінках монографії О.Голубець виділяє важливий фактор позиції нонконформістів, значення “шестидесятників” у період

«відлиги» 60-х рр. і пріоритет творчої індивідуальності у середовищі митців Львова у 70 – 80-х рр. Важливим аспектом роботи є виявлення своєрідності саме мистецького середовища Львова, збереження ним міцних духовних традицій, які сприяли швидкій реактивації у час становлення державної незалежності в 90-х рр. Для реалізації цього завдання автор розглядає зазначені вище процеси в історико-хронологічному аспекті, виділяючи кілька етапів.

Період 1939 – 1950-і рр. — учений розглядає як час змін у суспільно-політичних і естетичних уявлень та деформацій у духовній сфері.

Період 1956 – 1986-і рр. — як час протистояння творчої особистості митців, період “відлиги”, відродження національної ідеї у творчості шестидесятників.

Період 1986 – 2000 рр. — автор виділяє як перехідний період, час реактивізації мистецького середовища. Саме цей розділ роботи заслуговує на увагу, в ньому наголошено на потребі реставрації цілісного образу української культури, глибокого осмислення процесів, що сьогодні відбуваються в цілому в Україні, і, зокрема, у мистецькому середовищі Львова. Актуальні проблеми сьогодення визначають місце і перспективи сучасного українського мистецтва. Адже 90-і рр. XX ст. — складний період історії, і, як зазначає автор, вони позначені здобуттям Україною державної незалежності, що призводило як до самоідентифікації і національного самовизначення, так і до інтеграції у світовий навколишній світ. Ці складні процеси спрямовані, з одного боку, на самопоглиблення і спрямування мистецтва в минуле і традиційне, з іншого — швидка інтегрованість сприяла зміні художнього життя, осмисленню процесів розвитку світового мистецтва і співвіднесенню його з напрямком української культури. Саме 90-і рр. були часом започаткування постпостмодерністського етапу в розвитку культури і, відповідно, переорієнтації митців, переоцінки ними попереднього художнього досвіду і естетичних ідеалів. Наслідком цього є зміна художньої моделі мистецтва і естетичних орієнтирів. Українські митці, і це засвідчують митці Львова, здобувши творчу незалежність і свободу творчості, опинилися у колі найрізноманітніших мистецьких напрямків і концепцій, стали свідками і, водночас, будівничими зміни соціальної функції мистецтва, різновекторності його напрямків,

різномасштабності художньої мови і стилістики, найновітніших мистецьких концепцій. Сторінки книги, присвячені новітньому мистецькому середовищу Львова, перекидають місток до першого розділу, де О.Голубець змальовує особливості мистецького середовища Львова напередодні приходу тоталітаризму. Автор змальовує типово європейський шлях творчих пошуків львівських митців, їхню інтегрованість у тогочасний контекст розвитку художньо-стильових напрямків. Саме тому аналіз наступних, уже зазначених розділів, яскраво виявляють контраст мистецького життя Львова подальших часів, коли здійснювався тиск на творчу особистість, відбувалося нищення досягнень українського мистецтва і, як наслідок, “руйнування природної сфери формування та розвитку творчої особистості”.

Цілком справедливо критикуючи негативні явища епохи тоталітаризму (1939 – 1954), його згубний вплив на всі сфери духовного життя, в монографії відзначено “двошаровість” культури 30-х рр., проаналізовано на конкретних прикладах, яким чином ці процеси відбилися у творчості різних митців. Адже не всі художники на теренах західної України беззастережно прийняли і кон’юнктурно відреагували на настанови офіційної влади своєю творчістю. За художника говорять безпосередньо твори мистецтва, саме вони є свідком історії. В книзі спостерігаємо спробу виявити різноманітні зрізи художнього життя, зокрема, проаналізувати як деякі митці позитивно відгукнулися на настанови владних структур, інші – віддаючи данину офіційному мистецтву, творили в майстернях для себе щиро і безпосередньо, ще інші – змінили галузь творчості, поринули у сфери декоративного мистецтва, та ін.

Сьогодні проблеми тоталітарного мистецтва цікавлять мистецтвознавців різних країн. Останнім часом вийшло чимало монографій на цю тему (Росія, Італія, Німеччина, Польща). Саме тому важливо, що на сторінках монографії подано історіографію та іконографію поняття “соцреалізм”, “тоталітарне мистецтво”, представлені різні мистецтвознавчі погляди і підходи до цих категорій.

Для виявлення широких інспірацій і аналогій з’ясовано, чим художнє життя Львова відрізнялося від Києва, Одеси, Харкова; розглянуто процеси, що відбувалися у Москві, і як вони специфічно відбивалися в інших республіках.

На сторінках роботи автор цілком справедливо критикує незадовільний стан в українському мистецтвознавстві, нерозробленість термінології. За твердженням автора, саме це протистояння було основою конфлікту мистецького середовища Львова 40 — 50 рр.

Аналізуючи складні і суперечливі часи, автор поєднує зважений мистецтвознавчий аналіз з фіксацією явищ і художніх подій, спокійний аналітичний тон піднімаючи до рівня схвильовано-загостреної публіцистичності.

Книга О.Голубця, висвітлюючи недосліджену ділянку в історії українського мистецтва, заповнює лакуну в питанні виявлення маловідомих сторінок вітчизняної культури; такий актуальний, глибокий, науковий доробок є значним внеском у розвиток українського мистецтвознавства.

Олена КОДЬЄВА,
*кандидат філософських наук, доцент, член НСХУ,
Київський університет права НАН України*

КУЛЬТУРА СУСПІЛЬСТВА І ВІДПОВІДАЛЬНІСТЬ МИТЦЯ: УКРАЇНСЬКИЙ ПОГЛЯД

Образотворче мистецтво сьогодні набуває особливої ваги, оскільки діячі науки і культури, філософії і естетики, мистецтвознавства і художньої практики — кожний по-своєму — констатують ствердження нині візуальної парадигми (тобто картини світу)¹, яка змінила собою парадигму вербальну.

З іншого боку, образотворче мистецтво, оцінюючи сьогодні своє місце в культурі, так би мовити, „відвойовує” собі нові простори: розширює свій контекст, тобто усвідомлює себе як органічну частину загальної культури — як української, так і світової.

Розглядаючи українське образотворче мистецтво у широкому культурному контексті, спостерігаємо актуалізацію вкрай важливих проблем, що певний час перебували дещо в тіні. Серед них: місце українського мистецтва і культури взагалі серед національних культур світу; свобода творчості і відповідальність митця; форми прояву в образотворчому мистецтві сучасних науково-філософських парадигм; роль загальної культури особистості у формуванні її мистецьких уподобань тощо. Всі вони тісно взаємопов’язані.

Мета даної статті — привернути увагу до проблеми впливу культурного середовища на формування і розвиток відповідальної творчої особистості.

Задачі статті — торкнутися творчості деяких українських митців, доробки яких у сукупності репрезентують значні віхи на „мапі” українського мистецтва.

Досліджень з культури і мистецтва України, як відомо, дуже багато. Аспект бачення українського образотворчого мистецтва, який пропонується для розгляду у даній статті, аналізується, зокрема, у роботах: Л. Мізіної², О.Оніщенко³, В. Панченко⁴, Л.Рубан⁵. Перелік цікавих досліджень можна продовжувати і

продовжувати. Однак художній процес у контексті культури відбувається, з'являються нові імена митців і нові чинники культурного життя. Все це вимагає подальшої уваги.

Не є новиною, що на особистість діють різноманітні чинники і з багатьох (також різноманітних) причин особистість відчуває на собі переважний вплив тих чи інших з них.

Перш за все, відзначимо вагомий, освячений традицією чинник реалістичного світобачення. Можна без перебільшень сказати, що він — один із найбільш укорінених у свідомості як митця, так і реципієнта. Його зберігає і закріплює народне мистецтво у життєстверджуючому віддзеркаленні буття, у архетипах мислення, у стильоутворюючих формах вираження. Мімесис існував здавна і, безумовно, залишається й зараз тим засобом, в якому, спочатку як у дитячій колисці, а потім як в охоронних межах та орієнтирах припустимого, формується і міцніє людське самоусвідомлення у природному і навіть космічному оточенні. Реалізм як творчий метод приваблює, переважно, старше та середнє покоління художників. Від Є.Болдиревої, творча особистість якої сформувалася ще у 1930-х роках, до Ольги та Оксани Сльоти, від Є.Марчука до Р.Кузіної через різні манери вираження до глядача ідуть хвилі звичного і принадного тепла, краси, людяності. Вони не шокують, не викликають опору, вони приймаються — і, здебільшого, беззастережно.

Разом з тим, „реалістична лінія” мистецтва, багатовікова класична спадщина, що охоплюється нею, суттєво видозмінюється у творчості багатьох митців. І не тільки інтуїтивно „приспосовують” художники „старе” мистецтво до „нового” — неklasична філософія закріпила за митцем право на інтерпретацію. Митці дотримуються даної тенденції, хоча, загалом, між художньою практикою і філософсько-естетичною та науковими теоріями існує дистанція. Теоретична свідомість певною мірою віддзеркалюється у масовій свідомості, втілюється у витворах художників. Рівень культурної свідомості допускає у сфері художньої творчості і феномен моди. А вплив і прояви останньої неоднозначні.

Як приклад не просто дотримання міри у ставленні до класичного мистецтва, а обачливого, більше того — вишуканого перекладення класичної традиції на мову сучасного мистецтва, можна назвати творчий доробок родини українських скульпторів

Рубанів – Липовки. Безумовно, велике значення для творчого розвитку всієї родини мало спільне коріння її членів – культурне середовище, в якому виховувався голова родини О.Рубан: художник походив з кола інтелігенції, навчався у духовній семінарії, потім у майстерні М.Бойчука в Академії мистецтв. Ведучи розмову про творчість художників цієї родини, буде досить навести лише один приклад. Ось він: „Мойри”, бронза, 1992 р. Автор – В.Липовка. Ця робота – чи не точна копія (не за розміром, а за композицією, формою, почасти – образним ладом) шедеврв Фідія. Однак аж ніяк не можна сказати, що автор намагався прискіпливо наслідувати легендарного давньогрецького скульптора: бронзові фігурки роботи українського майстра ніби огорнуті грубуватою пеленою нашої сучасності – здається, Фідій, хоч і далекий від нас, проте, водночас, близький та зрозумілий, його творчість „вписана” у нашу епоху, становить наш духовний скарб.

У творчу ситуацію України широкою хвилею прийшов постмодернізм. Його прояви різноманітні – від безневинних спроб спрямувати глядача блукати власними шляхами споглядання життя, ледь відштовхуючись від накреслених художником доріг (як у роботах-картах – „мапах”, як їх називає автор, графік А. Мак), до небезпечного балансування на межі припустимого (як у проектах „найскандальнішого” київського художника А. Савадова). Останній приклад настільки важливий, що йому варто приділити окрему увагу.

Приклад Савадова репрезентує становище щодо розуміння сьогодні деякими верствами суспільства давньої, і такої, що залишається актуальною, проблеми свободи творчості.

Проблема може бути сформульована так: як зреалізувати нагальну потребу художницького прагнення свободи? Адже, з одного боку, сьогоднішня філософська експлікація категорії свободи здається неповною, а з іншого – сутність поняття свободи іноді вельми поверхнево засвоюють та суб’єктивно тлумачать ті, хто творить чи сприймає мистецтво. Тут слід зазначити, що суб’єктивність як така зовсім не є негативним явищем (навпаки, високо поцінюється у сучасній культурі), коли не полишає межі розумного і морального.

Задля вирішення зазначеної проблеми, перш за все, необхідно мати адекватне усвідомлення свободи „на верхньому рівні”

знань — у сфері теоретичного мислення. Які ж здобутки у даній сфері? Так, Л.Джахая розкриває зміст категорії свободи як пізнаної необхідності — зміст, що давно склався у філософії — через вибудовування ряду „необхідність — закономірність — можливість — доцільність — свобода”⁶. Отже, вчений намагається конкретизувати поняття свободи. А це неминуче переводить роздуми у певне річище — у ту чи іншу окрему науку. Так, Л.Зеліско пише, що для реалізації своєї потреби у свободі, по суті — у доцільності, цивілізована людина звертається до права. Дослідник вважає: „Свобода, яка одержує у праві свою нормативну форму виразу, полягає не в уявній незалежності від об’єктивних закономірностей буття, а у пізнанні цих закономірностей, зокрема, необхідності, в заснованій на цьому знанні можливості свідомо регулювати суспільні відносини, спрямовувати дію юридичних актів у необхідному для розвитку суспільства напрямі”⁷. Авторитетною, простою і ясною думкою щодо громадської свободи є думка німецького фахівця з філософії права Р.Циппеліуса: «...Правова свобода стосується такого запитання: чи дозволено мені робити те, що я хочу?»⁸. Отже, свобода у суспільних стосунках — реальна турбота нашої свідомості.

Але повернімося до філософських узагальнень. Мабуть, зміст категорії свободи може бути виявлений на шляху підвищення її категоріального статусу аж до найбільш загальної — у разі виведення її об’єму і змісту за звичні межі розповсюдження культури і тлумачення свободи як категорії, що відбиває самий спосіб існування матерії — як реальної, так і, згідно з сучасними теоретичними розрахунками, віртуальної. Така інтерпретація свободи відкриває можливості підкріплення одвічних людських прагнень свободи непорушними принципами всезагальності, об’єктивності, необхідності.

У практичному відношенні всі зазначені роздуми дають нам фундаментальне, філософське обґрунтування такого роду запитань, одне з яких, поставлене Циппеліусом, наведене вище. Більше того, дадуть філософське виправдання не тільки запитанню «чи дозволено мені робити те, що я хочу», а й питанню «чи доцільно мені мислити вільно», тобто творчо. Інакше кажучи, чи варто мені продукувати нове, позитивне. Варто, адже вільні душевні рухи є іманентні еству людини.

Однак, чим свобода вище рівнем, тим більше вимагає внутрішньої гармонії зі своєю протилежністю — необхідністю, адже тим більшими будуть негативні наслідки від порушення цієї гармонії, тим більше має бути відповідальність за вільне рішення. Іншими словами: у світі все є бінарним. Як свідчить сучасна наука, досягти „чистої”, абсолютної свободи не вдається. Баланс: свобода — „необхідність слід підтримувати. Інакше — у разі гіпертрофії свободи, тобто розбалансування даного відношення — прийде свавілля...

Отже, ми підійшли до зіставлення понять: свобода творчості — вибір художника між свободою і свавіллям — правова свідомість. Їхні взаємовідносини добре виявляються при звертанні до художньої практики. А вона одразу відкриває досліднику свої специфічні проблеми.

Одна з них пов'язана зі ставленням до постмодерністського твердження про те, що витвори художника нібито зовсім не обов'язково мусять нести в собі красу і, таким чином, відноситись до мистецтва — необхідною і достатньою їх властивістю має бути здатність нести ту чи іншу ідею, яка виражає певний ступінь свободи. З цієї точки зору наша вітчизняна традиційна естетика, що відстоює художній образ у мистецтві, як відомо, розцінюється деякими колами як ніби-то застаріла.

Бажання отримати високі „ступені свободи”, що випередили прагнення краси, мабуть, можна кваліфікувати як тенденцію у сучасному українському мистецтві. А.Савадов свої фотографічні „проекти”, як він їх називає, будує, перш за все, на акцентуванні зазначених ступенів свободи.

Дана тенденція і взагалі становище у нашому сучасному мистецтві, особливо постмодерністського спрямування, привертає увагу молоді, здебільшого студентської, тобто людей, які бажають розібратися у складнощах нашого сьогодення. І увага ця набагато пильніша, ніж може здатися на перший погляд. Автор даних рядків засвідчує це з усією відповідальністю, адже має власний досвід спілкування зі студентами. Обговорення сучасних художніх виставок приводить до бурхливих дискусій, ледве не сутичок серед молоді, яка прагне докопатися до суті. І молоді люди мають повне право отримати правдиву відповідь.

Отже, один з об'єктів студентської зацікавленості — проекти Савадова. Згадаймо один із них — „Донбас. Шоколад”. Великого

розміру фотографії одразу привертають увагу своєю вірогідністю (через використану техніку) і одночасно неймовірністю. У недосвідченого у сучасних „свободних” мистецьких ходах глядача виникають питання: „Як так можна?”, „Навіщо це?” Як пам’ятаємо, у роботі Савадова представлені стомлені після важкої праці шахтарі, які тільки-но відклали знаряддя своєї праці. Когось художник сфотографував оголеним, когось одягнув у ... балетну пачку. Ні, шахтарі не сміються, не жартують, навпаки, їхні очі сповнені безмірної втоми, відчуження, туги. Проте глядачі переконані, що художник явно глузує. Однак тут з’являється посередник-консультант і пояснює розгубленому і обуреному глядачеві, що й до чого. Виявляється, художник втілює чудовий за ідейним викривальним змістом задум: затаврував ганьбою радянське суспільство, в якому співіснували тяжка шахтарська праця і всесвітньо відомий балет. Митець синтезував те й інше і вийшло щось нове, несподіване й вірогідне. Так тлумачить свою роботу сам художник⁹.

А що ж глядач? Він погоджується з консультантом і починає дорікати самому собі за неосвіченість та нетямущість. Щоправда, весь гнів свого серця, дивується глядач, художник спрямував на неіснуюче вже суспільство, от як би він засудив нинішні негаразди! (До речі, не важливо, коли саме створив свою роботу художник, важливо, в якому контексті твір представлено, проти чого він виявився спрямований.) Пізніше, коли відійде ніяковість від розмови з консультантом, глядач повернеться до власної інтуїції: а все ж таки, хто дозволив художникові ототожнювати метафору з дійсністю, з життєвою конкретикою, виставивши, таким чином у, м’яко кажучи, незвичному вигляді конкретних людей з іменами та прізвищами? Проте, мабуть, на це була згода самих шахтарів? Мабуть... Але може це фотомонтаж? А якщо серед глядачів трапиться особа, яка обуриться за себе, уявивши себе на місці когонебудь з цих шахтарів? І обурення вона спрямує на художника!

Вся ця ситуація — не плід марної вигадки. Над такими гострими ситуаціями слід замислюватись, бо вони реальні і накопиченню духовних цінностей навряд чи сприяють. Це гірко, адже Савадов — художник здібний і не без фантазії.

Зазначена проблема — неабияка: серед специфічних верств, які вважають себе поціновувачами художньої творчості, людь-

ми сучасними й без забобонів, інтерес до тенденції у мистецтві, про яку йдеться, зростає. Проблема непроста. Дехто вважає, що у сподіванні „свободної ідеї” криється ледве не езотерика — доступність тільки вузькому колу вибраних.

Проблема „свободної ідеї”, приклад якої наведено, непроста й тому, що не є, так би мовити, абсолютним злом. Адже заперечення старого і повалення, однак у жодному разі не „марне” руйнування, колишніх ідеалів — необхідна справа у тому сенсі, що не повинно бути усталених (обожнюваних) кумирів, аби не „тягнули вони на себе ковдру” світової культури і не вносили тим розлад та дисгармонію у світову духовну упорядкованість. Проте це справа високого узагальнення і великих масштабів. Її, мабуть, не можна безпосередньо пов’язувати з конкретними, відчутними людськими цінностями, бо це призведе до страшенної профанації останніх. Має бути тонке, філософське, духовне заперечення.

Свобода творчості і відповідальність — турбота і митця, і держави. Широко відомий не такий вже давній приклад того, як з боку митців було і прагнення творчої свободи, і розуміння моральної відповідальності. А от з боку державних органів мали місце несправедливі звинувачення художників у хибному розумінні своїх задач. Йдеться про горезвісну історію зі стіною Пам’яті на Байковому кладовищі у Києві (автори рельєфів — художники-монументалісти В.Мельниченко та А.Рибачук).

Цей твір — синтез скульптури та архітектури. Як відомо, 1982 року стіну з рельєфами було зведено і в цього ж таки року рельєфне зображення забетонували, не повідомивши про це авторів. Це страхітливий приклад творчої трагедії. Двадцять п’ять років пройшло, як поховано творчу працю Мельниченка і Рибачук — грандіозний твір, визнаний багатьма художниками і мистецтвознавцями значним і високохудожнім. Провина за знищення твору лежить на тодішньому радянському уряді, який побачив в образності рельєфів протиріччя з ідеологічними настановами тих часів. Проте рельєфи не відновлені й досі.

Оцінюючи сьогоденний стан вітчизняного художнього життя, безумовно, варто включати до його контексту й ретроспективу мистецтва — як українського, так і світового, адже шедеври Т.Шевченка, І.Рєпіна, П.Пікассо та багатьох інших митців активно формують естетичні уподобання і моральні спрямування

громадянина сьогодношньої України. Практику проведення виставок творів митців минулого слід продовжувати. Освітнянську і виховну роботу в аспекті ознайомлення з їхнім доробком слід постійно розширювати.

Висновки з усього сказаного можна зробити такі. Наш час — це складна епоха глобальних катаклізмів — екологічних, соціально-економічних, моральних, культурно-естетичних, художніх. Мабуть, у своїй глибинній основі вони необхідні. Відбуваються фундаментальні зрушення людських уявлень, усталених культурних нашарувань. За таких обставин велика „питома вага” належить методу „проб і помилок” у культурній політиці, в індивідуальному творчому пошуку митця. Останньому слід надавати широкої свободи у змістовному, а не формальному, тобто свавільному, а значить, вельми вірогідно, у суспільно небезпечному її розумінні. А це означає не забувати про відповідальність митця, а також про роль не тільки моралі, а й права у нашому житті.

Роль митця сьогодні — попри всі буденні і побутові негаразди — велична, роль митця-живописця особлива, адже він, за визначенням і призначенням, „пише живо”, „пише життя” — і життя це не якесь абстрактне, а наше з вами, кожного з нас.

¹ Див.: Киященко Н. И. Эстетика — философская наука. — М., 2005; Орлова Т. І. Візуальна образність — парадигма сучасної культурної свідомості // Мистецтвознавство України. — К., 2001, Вип. 1.

² Мізіна Л. Б. Естетична інтерпретація історії мистецтва : сучасне бачення. — Луганськ, 2006.

³ Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. — К., 2001.

⁴ Панченко В. І. Мистецтво в контексті культури. — К., 1998.

⁵ Рубан Л. О. Діалектика свободи і моральної відповідальності у процесі творчого самовиявлення митця // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук.праць. — К., 1998.

⁶ Джахая Л. Г. Мир человека и человек в мире в свете нового философского мышления // Философские науки. — 1990. — № 1. — С.110.

⁷ Зеліско Л. І. Філософсько-методологічні основи культурологічної освіти фахівців-юристів / Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. — Альманах. — К., 2002. — С.266.

⁸ Циппеліус Р. Філософія права. — К., 2000. — С.184.

⁹ Матвиенко А. Самый скандальный украинский художник Арсен Савадов: «Чтобы нам разрешили снимать моделей на фоне похорон, пришлось платить гробокопателям по пять долларов в минуту» // Факты, 2003, 5 сентября.

*Андрей КОРНЕВ,
Ольга РОМАНЕНКО*

ГЛИНЯНЫЙ КОСМОС ВЛАДИМИРА ШАПОВАЛОВА

Искусство, связанное с традиционными украинскими промыслами, привычно воспринимается своеобразным ковчегом, но не тем, который плывет по бурным волнам навстречу жизни, а тем, в котором хранятся замшелые древности. Проблема состоит в том, что традиция по-настоящему ценна тогда, когда органично вплетает в мощную энергетику архаики, современные формы, мотивы, образы. Харьковский керамист Владимир Шаповалов, один из немногих мэтров, чье творчество всегда остается актуальным, поскольку он не гонится за временем, а почти буддийски наблюдает за его течением. Сама фигура В.Шаповалова с неподражаемой «коненковской» бородищей и внутренней самоиронией, ощутимой во многих работах, дает благодатную почву для сравнений и ассоциаций. Он искренен и прямодушен, хотя и не прост, его взгляд постоянно отыскивает «подножный» материал, тот «сор», из которого, по словам Ахматовой, и растут стихи.

В характеристиках его творчества можно встретить отзвуки биографии: «математик, с душой лирика» или определение творческого кредо: «разрушение привычной иерархии европейских искусств». Действительно, вещи в исполнении Шаповалова не вписываются в строгие стилевые рамки, они могут украшать престижные виллы и хипповые мансарды, частные коллекции и государственные музеи. Они завораживают буквально всех и с первого взгляда. И как может быть иначе у человека, который за свою долгую творческую жизнь понял один простой и всеобъемлющий закон: «все знать о глине может знать только глина». Понял, и начал говорить с глиной на ее языке.

Важно, что Владимир не просто «слышит» материал, он ведет с ним диалог и, в свою очередь, учит глину распознавать голоса в разном языке хоре мировой культуры. Из его керамических серий складываются поистине кортасаровские шарады, в которых «Бабочки Чжуан-Цзы» переплетаются с «Бабочками Набокова». А в

следующий миг интеллектуальные игры сменяются забавными «поделками» и можно абсолютно по-детски радоваться «Идущим по Сумской» или ржавому археологическому идолу, украшенному винными пробками, вперемешку с глиняными бирюльками. Так складывается Космос мастера, в котором он — Демиург, вдохнувший жизнь в глину. Остается только (следуя все той же традиции), напомнить, что «сначала было Слово» и выслушать монолог Демиурга Глиняного Космоса.

«ГОНЧАРСТВО — КАК ЕЗДА НА ВЕЛОСИПЕДЕ...»

Я родился в Приморском крае России в апреле 1945, за месяц до Победы. Сибирские корни много значат в моей жизни. Начнем с того, что Дальний Восток после войны был наводнен высокими образцами «трофейного» искусства. В основном это были старинный китайский фарфор, керамика, замечательная каллиграфия и свитки. Только спустя много лет, в отделе Востока в Эрмитаже, да еще в Москве я видел подобные собрания искусства Дальнего Востока.

В гончарстве очень много зависит от технологий, многие мастера останавливаются на форме, не экспериментируют с материалами для покрытия, глазуриями, красителями. В Новосибирске, можно сказать по счастливой случайности, я смог овладеть большой палитрой глазури и это была замечательная база. Подобную я позже нашел в Харькове, когда сотрудничал с Будянским заводом. Со временем появились и свои секреты.

Ну, и конечно много дали поездки, путешествия по Украине, России, Прибалтике, участие в заграничных симпозиумах. Гончарство — как езда на велосипеде, очень увлекательное, азартное ремесло.

«СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО — ОНО ТАКОЕ...»

У нас нет культуры восприятия прикладного искусства, редко найдешь человека, который бы оценил особенности гончарного мастерства. С одной стороны, в Украине всегда был высокий уровень развития гончарства, не уступающий таким известным центрам, как Древняя Греция или Среднеазиатский регион.

Здесь были и глины и настоящие художники в области орнамента. Но, к сожалению, прикладное искусство в Украине и сейчас остается на уровне прошлого, а то и позапрошлого века.

Конечно, надо сохранять старые гончарные центры, такие как Опишня в Полтавской области. Там периодически устраивали очень интересные гончарные симпозиумы. Я сам много полезного выношу из такого общения. А вот с обжигом там проблемы — дедовским способом да в дровяной печи, особо не поэкспериментируешь. Тем более, это касается парковой керамической скульптуры, для которой нужен особый температурный режим при обжиге. Вот почему современная керамика, это, прежде всего — технологии. Именно в плане технологии я часто сталкиваюсь с консерватизмом и непониманием.

Процессы работы с глиной сильно изменились за последние сто лет. Если раньше основой для керамического производства служило село и ярмарочная торговля, то сейчас 90% гончаров живет и работает в городе. Городской житель привносит свою культуру, в результате меняется стиль работ, они становятся более профессиональными и урбанистическими, в чем-то ближе к дизайну. Это общемировая тенденция, когда национальный стиль служит основой, от которой отталкиваются, чтобы создавать новое.

У меня есть, например, серия складней, где я сочетаю дерево, керамику и даже сложно сказать, что там еще. На Западе давно соединяют керамику с металлом, кожей, стеклом, текстилем. Современное искусство — оно такое...любит смешанную технику, инсталляции.

«Я НЕ ТИРАЖИРУЮ»

Человек может просто заниматься терракотой, глиной и находить в этом кайф. Всю свою керамику я от начала и до конца сам делаю, сам готовлю соли, различные глазури, сам загружаю в печь, обжигаю. Что касается мотивов, то я редко что-то заимствую напрямую, скорее использую принцип саморазвития форм, жанров, и делаю свое. Так получилось с серией чайников, которые почему-то связывают с Японией. Но это все — миф, легенда, навеянная чайными церемониями. На самом деле, чайники носят абсолютно индивидуальный характер, у меня их 5-6 типов и все разные.

Я вообще не тиражирую. Иногда для баловства, чтобы не забыть, откуда формы растут. Тиражность порождает товарный фетишизм и убивает искусство. Огромное количество экспортных образцов заставляет украинских керамистов переходить на копирование. Может быть, еще и поэтому я предпочитаю общаться с самобытными поэтами, композиторами, театральными художниками. Они составляют круг моего общения, воспитывают вкус, заставляют искать собственную философию творчества.

На самом деле, художник живет не в пространстве, а в четвертом измерении — во времени, которое необходимо преодолевать, постоянно опережая события. Например, то, к чему я пришел лет 20 назад, сейчас оказывается востребованным и современным, и это правильный подход.

«МИР СТАЛ ТЕСНЫМ»

Хотя с 1975 года я живу в Украине, а с 1979 преподаю керамику в Харьковском Художественно-промышленном институте (сейчас Академия дизайна и искусств), но к своей персональной выставке шел долго. Я и сейчас не тороплюсь, и свои этапные выставки делаю раз в десять лет (промежуточные через 3–4 года). Поэтому первая персоналка состоялась во Львове, в 1992. Волновался, конечно, поскольку еще не был знаком с керамистами с Западной Украины. Но все оказались очень доброжелательны, несмотря на то, что не многие работают в одном со мной направлении.

Затем пошли симпозиумы в Опишне, и далее — выход на мировой уровень. Плодотворной оказались поездки в Цинциннати. Штат Огайо считается столицей керамики, еще сто лет назад здесь было создано «Американское керамическое общество». Подготовка к международным симпозиумам там ведется на очень высоком уровне, приезжают ведущие специалисты со всего мира. Я раньше никогда не представлял, что буду бок о бок работать с немцами, китайцами, французами, японцами. Оказалось очень здорово, особенно когда представитель каждой страны давал открытую лекцию с показом слайдов о развитии национальной керамики. Высокий уровень керамических изделий в Украине поразил всех. А я почувствовал, что мир стал тесным и сразу стало видно, кто над чем думает, у кого какие проблемы.

P.S. НЕОТСНЯТОЕ КИНО

Жизнь — это лучший кинооператор, ничто не сравнится с ее сюжетными ходами и своеобразным монтажом. И все-таки жаль, что многие кадры уже никогда не попадут на настоящую пленку. В сезон 2005 года харьковский Художественный музей чествовал 30-летие творческой деятельности Владимира Шаповалова. Огромная толпа учеников, поклонников и коллег рассеянно следила за течением всегдашнего, похожего один в один на сотни предыдущих (черт возьми, опять дань старым традициям!), церемониала открытия выставки. Все ждали неформального общения, возможности лично подойти к юбиляру. И грянул фуршет. Дотошные журналисты, отстрочив в блокнотики и отключив диктофоны, потянулись к столикам. Еще раньше умчались вечно не успевающие на очередное мероприятие телевизионщики. И некому было зафиксировать те самые, как всегда, лучшие кадры.

В подарок от своих бывших учеников, уже известных талантливых мастеров, Владимир Шаповалов получил... огромный ствол бамбука. Он абсолютно по-детски шумно радовался сюрпризу, уже прикидывая, как применить его в будущих работах. А потом славянский седобородый Пан с бамбуковой «трембитой», легко вскинутой на плечо, уходил по закатным улицам Харькова, и люди удивленно оглядывались ему вслед.

Стоп. Снято. Одно мгновение из жизни Мастера.

Ярослав КРАВЧЕНКО,
кандидат мистецтвознавства
(м. Львів)

ГУЦУЛЬСЬКА СЕЦЕСІЯ КАЗИМИРА СІХУЛЬСЬКОГО

Продовжуючи тему проблематики україно-польських культурно-мистецьких зв'язків, підтриману стипендіальним грантом Фондації Каси ім. Йозефа Мянвського Польської Академії Наук, окремі аспекти якої були опубліковані в українських та польських виданнях¹, сьогодні хочу звернутися до творчості одного із найвідоміших художників-львів'ян польського походження — Казимира Сіхульського, чия творчість припадає на першу половину XX сторіччя й, здебільшого, відображає природу, життя та звичаї жителів Гуцульського краю.

Для польського мистецтва другої половини XIX — початку XX сторіч характерний поглиблений інтерес до життя простої людини, до відображення реальних протиріч суспільства. На той час у Віденській та Краківській академіях активно побутовував псевдокласицизм та академізм офіційного мистецтва, чії класичні композиції з тяжінням до трикутника, манера зодягати героїв у тоги або лати на фоні античних колон задовольняли лише консервативні смаки польської шляхти². Національно-визвольний рух (зокрема повстанські події 1863 року) сприяв демократизації всіх жанрів польського мистецтва, особливо малярства, де під впливом французьких художників Г.Курбе та Ф.Мілле розвинулася реалістична школа. Пізніші бунтарські стилеві напрямки — імпресіонізм, постімпресіонізм, символізм, а на зламі сторіч й австрійський сецесіон, французький фовізм та німецький експресіонізм — також наклали свій відбиток на розвиток польського мистецтва.

На Галичині ж (у Кракові та Львові), що вирізнялася багато-національним складом суспільства, віденська сецесія поділялася на дві національно-мистецькі течії — польську («закопаянську») та українську — „гуцульську”. А культурна та звичаєва близькість двох народів надала їй монолітного характеру³.

Казимир Сіхульський народився 17 січня 1879 року у Львові в родині інженера-залізничника⁴. Після закінчення гімназії, впродовж 1899 – 1907 років навчався у Львівському Університеті, потім у Краківській академії мистецтв у Я.Мегофера, Л.Вичулковського та С.Виспянського, де 1904 року нагороджений срібною медаллю⁵. Разом із В.Яроцьким короткотривало продовжив навчання у Мистецькій школі (Відень) у А.Кеннера та академії Калароссі (Париж)⁶.

Мав рацію польський історик мистецтва М.Третер, коли казав, що не під паризькими зорями, а під українським небом мужніла палітра Л.Вичулковського – спілкування з народом вплинуло на його погляди, виробило глибоке розуміння натури⁷. Ці ж слова можна вповні віднести до його найвідданішого учня – К.Сіхульського, митця бурхливого темпераменту, основною темою творчості якого стала Гуцульщина. Малярство художника носило ескізно-експресивний характер, мало риси колористичної віртуозності типу Л.Вичулковського та декоративні лінійні елементи, що виводились від С.Виспянського та Я.Мегофера⁸.

...Взимку 1904 року четверо молодих художників – Ф.Паутш, К.Фрич, В.Яроцький та К.Сіхульський вирішили провести різдвяні канікули у гуцульській Чорногорі. Ініціатором походу був Паутш (родом із Делятина), який і намовив друзів не їхати до традиційного Закопане, а до Татарова – побачити нові, незвідані краї. Ця прогулянка у світ своєрідного, вільнолюбного народу спричинилася до того, що впродовж наступних десятиріч К.Сіхульський став «найвірнішим художником тієї країни»⁹.

Двадцятип'ятирічним юнаком, але вже багатообіцяючим художником, помандрував Сіхульський на полонини, щоб вдихнути вільного повітря, напиться до сп'яніння свіжістю зелені та яскравістю барв довкілля, безпосереднію мистецького світосприйняття, яких не давала пануюча тоді академічна школа. Мало сказати «не давала» – суворо забороняла. Молодих, прагнучих до життя художників силоміць утримували у зашторених майстернях, буквально як в тюрмі, серед гіпсових моделей змучених античних героїв і запилюженого театрального реквізиту. Воістину, «мертвою натурою» була природа, яку примушували їх копіювати «старозавітні» професори зі ще «старозавітніших» полотен. І тоді збунтувалися молоді «барбізонці», «інтрансінгенти», «батінь-

йольці» та «імпресіоністи», покинули похмурі й темні майстерні та душні житлові мансарди й замешкали по селах — французьких, німецьких, австрійських, польських... К.Сіхульський із товаришами вибрали найкраще, найбарвистіше село — гуцульське¹⁰.

У перші десятиріччя ХХ сторіччя художник, спираючись на засади віденської сецесії та мюнхенського експресіонізму, створив багато картин-полотен із гуцульського побуту. Це численні весілля, весільні походи, відхід та повернення пастухів і пастушок із полонин, психологічно точні портрети сивих мольфарів та виважено-поважних газдів, ніжно-ліричні й водночас граційно-еротичні образи молодих гуцулок. Ось декілька назв його картин: „Похід гуцулів на полонини” (1905), „Молодий гуцул” (1905), „Малий газда” (1906), „Цвіт папороті” (1906), „Пастух” (1906), „Гуцульське весілля” (1909), „Гуцулка” (1913), „Старий гуцул” (1913), „Гуцульські музики” (1934). Ці полотна мальовано стилізованою витонченою лінією й водночас бравурно, з яскравим насиченням сонячного світла та інтенсивністю колористичної гами. Агресивна насиченість кольорів — „сліпуча білизна снігу, вишневих сердаків, оранжевих хусток, червоно-жовтих запасок і білих рукавів вишитих сорочок, які переливаються між собою й, як не дивно, не втрачають ефективного вражіння, а навпаки, стають ще соковитішими, живішими, прозорішими”¹¹.

„Експресіоністичною деформацією барв” можна назвати твори К.Сіхульського, який вразливо й трепетно сприймає гуцульський край, що став йому рідним, із поетичною витонченістю передає його на полотні: „Весна” (1906), „Дружка” (1906), триптих „Квітна неділя” (1906), триптих „Весна” (1909), „Церква” (1909), „Хлопець під капличкою” (1913). А декоративні рослинні композиції сецесійних мотивів стають тлом-оточенням фігуративних образів.

Упродовж усього життєвого шляху творчість художника тяжіла до проблемності, до виявів найщиріших почуттів, її наснажували роздуми про дійсність, про красу людську й красу природи. У фокусі уваги художника постійно була людина з її щоденними турботами, мріями, радістю, печаллю — „Дівчина з баранчиком” (1905), „Малий Василь”, „Гуцул на возі”, „Сироти”, „Передвеснок” (всі 1906), „Сліпий гуцульський хлопець” (1913). Деяким творам К.Сіхульський надає символічного, навіть релігійно-

го змісту (триптих „Гуцульська Мадонна”, 1909), розкриваючи „найвищий рівень професійної майстерності”¹².

Впродовж 1910 – 1930-х років майже на всіх значних світових мистецьких виставках у Німеччині (Берлін, Дрезден, Лейпциг), Австрії (Відень), Італії (Падуя, Рим, Венеція), Голландії, Бельгії, Фінляндії, США (Пітсбург) експоновано гуцульські полотна-поеми К.Сіхульського. Спраглий до життя та праці, переповнений творчою енергією, художник не обмежується малярством та рисунанням карикатур, пробує себе в декоративно-ужитковому мистецтві та архітектурі – творить ескізи-картони килимів, вітражів, мозаїк, які, проте, у переважній більшості „залишились не зреалізованими”¹³.

Проявив себе К.Сіхульський і як талановитий педагог, викладаючи впродовж 1920 – 1930-х років малюнок у Львівській промисловій школі.

„За часів радянської окупації Львова запропоновано йому прийняти участь у конкурсі на заміщення посади професора, завідувача кафедри рисунку, малярства та скульптури в тодішньому Політехнічному інституті”¹⁴.

«...Є у Львові таке чудове місце, вірніше вулиця, яка починається в місті, а закінчується в селі, – читаємо в журналі „Ленинград” за 1940-й рік (переклад з рос. автора). – Бо, якщо у першій частині вулиці дзвенять трамваї, гудуть по бруківці автомобілі, стримлять мачти антен, а декілька сот кроків вниз – і ви одразу ж в селі, типовому і мальовничому. Спочатку плетені паркани, старенькі низенькі будиночки, маленькі садочки, потім урвище і струмок, що дзюркоче на дні зеленого яру. Це – Зофіювка, один із найчарівніших закутків Львова.

Прямую туди, знаючи, що в самому кінці яру стоїть двоповерховий будинок (вулиця Зофії, 63) – резиденція професора Казимира Сіхульського.

Свіжий ранковий час. Сонце лагідно усміхається. Сіхульський сидить біля мольберту й малює свій портрет, намагаючись якомога чіткіше відобразити сиву бороду під шиєю на старанно виголеному обличчі, гей би рибак на полотні голландського художника...

...Раптом він хмуриться: ...Мої картини розсіяні по всьому світу, як перелітні птахи. Навіть ті, що зберігаються у моїй кра-

ківській майстерні зараз для мене недоступні. А мені б дуже хотілось влаштувати у Львові повну виставку моїх творів”¹⁵.

Але цьому вже не судилося статись. Улітку 1941 року Львів захопили гітлерівські війська, а 6 листопада 1942 року після тяжкої хвороби художника не стало. Професора Казимира Сіхульського було поховано в родинному склепі Лангнерів на Личаківському цвинтарі¹⁶.

Ця стисла оповідь покликана нагадати про творчість самобутнього польського художника, львів'янина за походженням, який відкрив для культурно-мистецького загалу Європи яскравий і барвистий світ української Гуцульщини, переданий вишуканими й експресивними засобами сецесійного малярства.

¹ Див.: Кравченко Я. Відображення українського побуту в творчості польських художників XIX ст. // Європейське мистецтво XV – XX ст. – Дрогобич, 1999. – С.51-54; Повернення „Палагицького альбому” Генрика Родаковського // Народознавчі зошити. – 2001. – № 2. – С.378-379; Біля джерел європейського авангарду: українська група «Renovation Bizantine» в Парижі // Образотворче мистецтво. – 2005. – № 1. – С.59-61.

² Федорук О. Джерела культурних взаємин. – К., 1976. – С.49.

³ Kazimierz Sichulski. Malarstwo, rysunek. Katalog Lwowskiej Galerij Sztuki. Opracowanie I.Chomyn. – Lwow – Katowice., 2000 – 2001. – S.8.

⁴ Houszka E. Kazimierz Sichulski. Katalog wystawy. – Wroclaw, 1994. – S. 12.

⁵ Polske zycie artystyczne w latach 1890 – 1914. – Wroclaw-Warszawa-Krakow, 1967. – S.72.

⁶ Malarstwo Polske XYII – XIX w. – Wroclaw, 1992. – S.135.

⁷ Treter M. Grafika Leona Wyczolkowskiego. – Krakow. MCMXX. – S.9.

⁸ Федорук О. Джерела культурних взаємин. – С.79-80.

⁹ Кузик К. Україна у новому польському малярстві // Український календар. – Варшава, 1966. – С.57.

¹⁰ Houszka E. Kazimierz Sichulski. – S.8, 13.

¹¹ Василевский С. У художника Гуцульщины // Ленинград. – 1940. – № 17-18. – С. 27.

¹² Maszkowski K. Kolednicy na Huculach. // Wierchy. – 1927. – V. – S.100.

¹³ Kazimierz Sichulski. Malarstwo... – S.9.

¹⁴ Там само. – С. 10.

¹⁵ Василевский С. У художника Гуцульщины. – С.26.

¹⁶ Nicieja S. Cmentarz Lyczakowski we Lwowie. – Wroclaw, 1988. – S.366.

Наталія КУБРИШ,
кандидат мистецтвознавства
Архітектурно-художній інститут ОДАБА (м.Одеса)

ІСТОРИКО-ХУДОЖНІЙ КОНТЕКСТ ОБРАЗУ ЖІНКИ У МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ

Кінець ХІХ – початок ХХ ст. був часом зміни способу мислення, переходу до іншої, порівняно з попередньою, філософської моделі світосприйняття, до нового образу людини і всесвіту. Здавалося, що життя і мистецтво живляться тепер якимись “уламками”, людство перебуває у стані хаосу. Сучасні дослідники художньо-естетичного процесу початку ХХ ст. відзначають, що мистецький світ постійно вражає відчуттям трагедії. Так, Т.Володіна пише: “Втрата єдності духовної культури європейської людини і, як наслідок, цілісності самої людини як такої відчувалася болісно, навіть трагічно багатьма відомими мислителями у перші десятиліття нового сторіччя”¹. Цей дух епохи надзвичайно влучно виразив О.Блок: “Я думаю, що в серцях людей останніх поколінь залягло невідступне почуття катастрофи, викликане надмірним нагромадженням реальних фактів, частина яких – справа здійснена, інша частина – справа, яка має збутися <...>. Хочемо ми чи не хочемо, пам’ятаємо чи забуваємо – в усіх нас закладено почуття хвороби, тривоги, катастрофи, розриву”².

Творча інтелігенція прагнула знайти опору в минулому, але такому, яке можна порівняти із сьогоденням. М.Бердяєв писав: “Російський ренесанс вимагав повернення до стародавніх джерел, до містики Землі, до релігії космічної”³. Тяжінючий до апології міфу А.Бергсон на той час мав великий вплив на інтелектуальну художню еліту. Його паризькі лекції мали великий успіх. В.Турчин пише: “На зорі кубізму теорії Мінковського, Пуанкаре, Бергсона широко обговорювалися у майстернях на Монмартрі. Ле Корб’юзе, відомий французький архітектор, писав з цього приводу: “Близько 1910 року,

в час чудових злетів кубізму, з тонкою інтуїцією і прозорливістю вони (художники – В.Т.) говорили тоді про четвертий вимір – відрив від тимчасового, минушого”⁴. Об’єднуюча “вік нинішній і вік минулий” філософія Бергсона пов’язана з гуманітарно-антропологічним напрямом у західній філософії. При переоцінці класичної раціоналістичної спадщини нова філософія повернулася до проблем людського існування у світі. Філософ-інтуїтивіст уважав, що міфи мають позитивну біологічну функцію “у підтримці життя і попередженні ексцесів інтелекту, що загрожують суспільству та індивіду”⁵. Засадничою ідеєю А.Бергсона стало відкриття початкового злиття індивіду із загальносвітовою життєвою силою і вплив повноти й оригінальності людської особистості.

Пошуки універсальної формули єднання минулого з сучасним – головні ознаки буття людини початку страшного, “залізного”, як тоді говорили, століття. Рухаючись у цьому напрямку, митці приходять до висновку про органічну єдність людини і Космосу. Не соціальні проблеми стають головними показниками їхніх творів, а загальнолюдські. Важливе значення відводилося інструменту пізнання світу, тобто мові наукової та художньої моделі світобудови. Поринаячи у глибину віків, майстри відкривали для себе і сучасників спадщину язичницької та християнської культур. Але, як зазначав М.Бердяєв: “Язичницький космізм, хоч і в дуже видозміненій формі, переважав над християнським персоналізмом”⁶. Звернення до минулого національної культури, до народного мистецтва, що традиційно зберігало усталені образи самобутньої картини світу, йшло паралельно зі зверненням до європейської культури, до її минулого і сьогодення. З “уламків” Космосу художники будували нову цілісність. Так народжувався модернізм. Цей напрямок у мистецтві є складним поєднанням різнонаправлених, а іноді й просто антагонічних тенденцій⁷.

Переживаючи катаклізми часу, М.Бердяєв стверджував: “Нове мистецтво, новий символізм цінні та значні, перш за все, як світова криза мистецтва, як показник кризи всієї культури”⁸. У мистецтві звучали нові антигуманні ритми, позначені холодним подихом абстракцій і механізму (футуризм, кубізм, метафізичний живопис, абстракціонізм та ін.).

Г.Недошивін відзначав: “В “ізмах” 1910-х років відмова від краси людського тіла набуває послідовного і войовничого характеру. Знецінення ідеалу “прекрасної людини” програмно здійснюється у різноманітних деформаціях і “подрібненнях”, яким, нарівні з усім світом, не більш того, стає підвладним і сам “вінець творіння”⁹. Далі автор стверджує: “Щось не тільки жорстке, але й жорстоке, безсердечно-механічне є у конструктивних композиціях Озанфана й Жаннере. Справа не просто в тому, що люди у їхніх картинах стали схожими на роботів, що сама фактура живопису імітує бездушний холод металу. Справа в естетизації сухої розсудливості, яка категорично відкидає всякий натяк на душевне тепло”¹⁰.

У маніфесті “Мистецтво механізмів” (1923) футуристи стверджують: “Нас сприймають як механізми. Почуваємо себе побудованими зі сталі. Ми також машини. Ми також механізовані”¹¹. Особистість техніцизується. Живе, органічне начало відступає. Урбанізація відбилася у формах мистецтва. Так, наприклад, В.Турчин пише: “Художники початку століття зустрілись із ситуацією, коли весь світ “заговорив”: телефон, телеграф, газети. Об’єм споживаної інформації різко збільшився; гадаємо, змінювалася і психологія людини. У кубістичних картинах початку 1910-х рр. з’явилося багато цифр, окремих слів, химерно розсипаних по полотну і ніби “плаваючих” у просторі”¹². Ж.Ліпшиць зазначав, що кубізм — не формула і не школа. “Кубізм, — писав він, — філософія, точка зору на універсум”¹³. Футуристи стверджували свою протилежність кубістам: “Звеличуючи героїзм цих художників, які заслуговують великої поваги і які виявили презирство до художньої комерціалізації і з великою силою зненавиділи академії, ми відчуваємо і стверджуємо себе абсолютно протилежними їх мистецтву. Вони уперто продовжують малювати нерухомі предмети <...> Ми, навпаки, <...> шукаємо стиль руху”¹⁴. Захоплюючись технікою, вони перенесли центр тяжіння з людини на матерію: “Ми спочатку познайомимося з технікою, потім подружимося з нею і підготуємо появу механічної людини в комплекті із запчастинами”¹⁵. М.Бердяєв писав, що у футуристичних маніфестах Марінетті явно проглядає неприязнь до людини. “Футуристи хочуть розвинути швидкість руху і заперечують дже-

рело творчого руху – людину”, – зазначав філософ¹⁶. Оголену жіночу модель розглядають як джерело пошуків відстороненої експресії, до неї не можна підходити з мірками реального відтворення зримої подоби людського тіла. “З цієї революційної події все змінилося у людському житті, все надломилося в ній <...>. Зростання значення машини і машинності у людському житті означає вступ до нового світового еону. Ритм органічної плоти у житті всесвіту порушений”, – писав М.Бердяєв¹⁷.

Зародження капіталізму у землеробській країні відволікало людину від ритуально організованого буття. Трагізм відчуття розриву родових зв’язків виражений у творчості багатьох художників (наприклад, М.Кузнецов “На заробітках” (1882), К.Костанді “У люди” (1885), В.Маковський “На бульварі” (1886 – 1887), С.Іванов “У дорозі. Смерть переселенця” (1889), С.Коровін “На миру” (1903) та ін.). Драматичні “хресні ходи” В.Перова й І.Рєпіна – свідчення духовної убогості й розпаду родових основ суспільства. У соціально-політичній ситуації Російської імперії кінця ХІХ – початку ХХ ст. – періоду революцій і війн – роль жінки як берегині родових традицій, гуманістичних основ буття активізується. Тому зовсім не випадково у цей період жінка стає символом національного порятунку. “Росію врятує жінка”, – стверджував Ф.Достоевський¹⁸. Цю ж думку підтримував Д.Мережковський: “Росію врятує Мати”¹⁹. М.Горький написав роман “Мати” (1905). Національний образ жінки – це один із важливих елементів культури слов’ян. Німецький мислитель В.Шубарт у творі “Європа і душа Сходу” писав: “Різні народи дали різні зразки людських ідеалів. У китайців це – мудрець, у індусів – аскет, у римлян – володар, у англійців та іспанців – солдат. Росія ж постає ідеалом своєї жінки”²⁰.

Безсмертя Великої матері забезпечується не лише тією жінкою, яка народила, вигодувала і виховала, але всіма контактами людини з природою і суспільством. А головне тим, що вона завжди і несвідомо успадковує даний архетип, і в її стосунках зі світом обов’язково присутнє материнське. Архетип “матері”, за К.Юнгом, належить до розряду засадових архетипів колективного несвідомого. Як і будь-який інший архетип, архетип “матері” не може бути зведений до простої

формули. Оскільки архетипи – непорушні елементи несвідомого, але вони постійно змінюють свій образ²¹. Порівняно з іншими, цей архетип складний і прояви його багатогранні. Він може активізуватися у найрізноманітніших ситуаціях. Символи християнського світогляду, стверджував К.Юнг, послабилися, і прийшли інші психічні сили. Вчений вважав, що у несвідомому, характерному сучасним європейцям, відбувається заміна християнської “Трійці” так званою “четверицею”. Цим четвертим елементом було темне, земне жіноче начало, відкинуте свого часу християнством²². Архетип матері неодмінно активний у зв’язках особистості з природою, землею, нацією, родиною, з конкретними жінками, коханими і ненависними, і здатний викликати психічні розлади, життєві катастрофи або ошасливлувати людину. Психологи стверджують, що від матері залежить головне світовідчуття людини, її ставлення до інших людей, до суспільства, до її цінностей і норм моралі, до життя і смерті. Ось чому архетип матері слід розглядати у найрізноманітніших проявах – від рідної матері до матері-природи і матері-богині. Всі її іпостасі взаємодіють між собою і надзвичайно необхідні для життя. Взаємодія полягає в тому, що, наприклад, ставлення до рідної матері позасвідомо переноситься до матері-богині і навпаки.

Култ богині-матері був поширений у різних народів світу. Наприклад, у Вірменії особливо вшановували Анахіт (Ананіт) – богиню-мати, богиню родючості й кохання, яку називали “великою матір’ю”²³. Широкою популярністю у Древньому Єгипті користувався култ Ісіді – богині родючості, води і вітру, символу жіночності²⁴. «В Індії є багато вузьколокальних, але достатньо усталених місцевих богинь, імена яких закінчуються на “аї” (Менгаї, Удалаї та ін.), що означає – мати”²⁵. М.Руднев пише: “У міфологічній свідомості інший час та простір – час циклічний: один із основних міфів людства – це міф про вічне повернення. Простір міфу – це простір аграрного ритуалу, де все взаємопов’язане. Кожне явище, в тому числі й природне, тлумачено у термінах простору – часу, зв’язаного з посівом, дозріванням та збиранням врожаю»²⁶.

Для давніх слов’ян також був досить вагомим аграрний аспект землі: земля-грунт, що дає врожай, “мати-сира зем-

ля” (з нею пов’язана низка обрядів і магічних заклинань). М.Бердяєв зазначав: “Дуже сильна в російському народі релігія землі. Це закладено у дуже глибокому шарі російської душі. Земля — остання заступниця. Засаднича категорія — материнство”²⁷. Богинею родючості землі, “матір’ю врожаю” у слов’ян була Макош²⁸. Поєднання у творах народного мистецтва язичницьких мотивів із християнськими показує, що вони були створені тоді, коли і те і те було однаково властиве людській свідомості. Невипадково М.Бердяєв писав: “Два протилежних начала лягли в основу формування російської душі: природна, язичницька діонісійська стихія та аскетично-чернече православ’я”²⁹. Пам’ять про Макош збереглася в Україні і Росії до середини ХІХ ст.³⁰. В енциклопедичній статті “Слов’янська міфологія” стверджується, що згадка у слов’янській казці про чаклунку Макошку свідчить про те, що колись Макошу знали і південні слов’яни³¹. Невипадково Г.Гачев пише, що мати є центральною фігурою болгарського космосу³². Образ Маланки (традиційний персонаж новорічних свят українців), як зазначає О.Курочкін, можна трактувати як обрядове заміщення у народній свідомості язичницької богині Макоші³³. Не менш важливим у цьому аспекті є культ породіллі. З прийняттям християнства він об’єднався зі святом Богородиці. Це можна пояснити тим, що, по суті, культ породіллі відзначали як свято врожаю (8 вересня)³⁴. Культ породіллі у слов’ян був пов’язаний із жіноцтвом, уявленням про продовження роду і долю новонародженого. Мотив і символи жіночого божества простежуємо не лише в українському народному образотворчому мистецтві (вишивці, килимарстві, різьбленні по дереву), але і в російському, болгарському, білоруському, польському та ін.³⁵. Пізніше цей символ трансформувався в зображення Світового Дерева. Останнє, будучи символом вічного оновлення і відродження, завжди є животворним ключем, що дарує силу і вічне життя³⁶.

Майстри українського та російського модерну й авангарду (М.Бойчук, О.Новаківський, К.Петров-Водкін, Д.Бурлюк, О.Архипенко, К.Малевич, М.Шагал, О.Екстер, В.Татлін, М.Ларіонов, Н.Гончарова та ін.), зосереджувалися на родовому образі жінки-матері. Вони глибоко переживають відчу-

женість буржуазного суспільства, його відрив від віковичного коріння. Їхні твори набувають узагальнено-символічного звучання. Мова символів, яку використовують художники у творчості, дає змогу викликати у людській свідомості образ, ідею, почуття, оскільки мислення за допомогою символів було притаманне людській свідомості від найперших кроків буття. Скульптор О.Архипенко відзначав: “Якщо символ у художньому творі не має ніяких паралелей ані з чим, він перетворюється на свавілля думки. Така небезпека є в сучасному мистецтві, особливо тоді, коли символ як ключовий творчий елемент мистецтва відкидається, а почуття і значення скасовуються, адже це може бути наслідком прагнення до абстракції будь-якою ціною або просто блазенством”³⁷. Натомість у символах закладене найбільш суттєве питання людської культури – проблема взаємовідносин людини зі Всесвітом. Ця проблема, як ми вже зазначали, гостро постала ще на початку ХХ ст. Цілісність сприйняття світу, яку митці намагаються відновити, була притаманна стародавнім цивілізаціям. Вона знайшла своє відображення у мотиві матері-прародительки-богині – одному з головних у стародавніх культурах світу. Міфо-релігійний символ матері-прародительки-богині втілює в собі найвизначніший ідеал усіх поколінь людства.

Художники прагнуть реставрувати магічну сутність жіночої природи, що є символічним ключем для відкриття таємниць космосу та буття людини. У міфопоетиці їхньої творчості образ жінки виступав як начало екстремічного (відновлюючого) спрямування, як протиположність загрози ентропічного занурення в хаос соціальних катаклізмів. М.Шагал писав: “У художника є необхідність бути “в пеленах”. Він завжди перебуває десь біля спідниці своєї матері, зачарований її близькістю і в людському, і в формальному плані. Форма не продукт шкільного навчання, а наслідок цього занурення в материнське начало”³⁸.

Так, наприклад, у ранніх скульптурах паризького періоду творчості О.Архипенка проникливо зазвучала тема материнства. Скульптор поетизує архаїку, дає їй особистісне символічне наповнення. Його індивідуальний міф пов’язаний із культурною пам’яттю людства. Цей зв’язок робить символіку його мистецтва доступною сприйняттю культурної людини. У

скульптурі О.Архипенка “Жінка з дитиною” (1909) мати тримає в руці гроно винограду. Плід є символом природного циклу народження. Оскільки народжує жінка, її образ ототожнено з родючістю і дарами природи, з самою природою, від якої залежить добробут людей. Як міфопоетичний контекст для згаданої скульптури можна навести міф про Кору і Персефону, а також слов’янських Ладу і Лелю.

На картині М.Бойчука “Під деревом” (1912) бачимо аналогічний міфопоетичний образ матері й дитини. Укорінений у слов’ян язичницький зв’язок із землею М.Бойчук зображує як причастя: мати передає синові символічні плоди. Написане у центрі зораної Землі плодоносне Древо Життя сприймається як вісь Всесвіту³⁹. Спільною для О.Архипенка і М.Бойчука є язичницька основа аграрного міфу. Відзначимо також, що образ жінки з плодом пов’язаний із Євою – матір’ю людства.

Цікаво порівняти скульптуру Архипенка зі створеною 1907 р. “Памоною” А.Майоля. У постановці фігури і жесті жінки, що тримає плоди, А.Майоль, як і О.Архипенко, орієнтований на архаїку. Але “відчутна цінність” (за термінологією Д.Ревалда) показаної ним повноцінної плоті зорієнтована на еллінізм. Пластика алегоричної скульптури Е.Бурделя “Плід” (1911) більш стилізована. А.Майоль і Е.Бурдель все ж спираються на естетику класичного мистецтва. Міфопоетиці Архипенка близька картина заглибленого в архаїку П.Гогена “Жінка, яка тримає плід” (1893). Цікаво, що атрибутом грецької статуї “Кора з гранатом” (580 р. до н.е.) із Аттики також є плід як символ родючості. Земна ідея відродження закладена у скульптурах “Деметра” (1918) О.Цадкіна і “Флора” (1911) А.Майоля, у живописних композиціях “Вагітна радість” (1920) В.Пальмова, “Материнство”.

Особливо вплинули на творчу уяву Архипенка трипільські статуетки. “Пластичну виразність й узагальнення формального рішення засвоював майбутній художник на прикладах археологічної трипільської культури й монументальних кам’яних “половецьких бабах” зі степів України”, – пише О.Сидор⁴⁰. Трипільські статуетки жінок були, очевидно, вираженням ідеї вічної круговерті життя, ідеї родючої сили зерна. Магія родючості степів тісно перепліталася з магією жіночої вагітності.

Трипільці були хліборобами й скотарями, їхня культура типова для осілого місцевого населення. Ідеологія трипільців, періодизація трипільських поселень ґрунтовно досліджені Т.Пассек. Дослідниця вважала головним міфологічним персонажем трипільців образ Матері-прародительки, покровительки сім'ї, роду та домашнього вогнища. Виникає цей образ у період матріархату⁴¹.

Найбільш виразним за міфопоетикою твором є “Океанічна мадонна” (1957). Сама назва свідчить про його онтологічний характер. Скульптор подає своєрідну модель всесвіту. Вона має взаємозв'язок зі стародавніми уявленнями. Таким чином, “Океанічна мадонна” є уособленням живого космічного начала у природі. Це творчий принцип, від якого бере початок усе живе на поверхні землі та океану. У цьому скульптурному образі звучить метаморфоза земного буття, зародження, зростання, загибелі і нового відродження. Все на землі, оновлюючись, продовжує своє існування, головним чином, завдяки жіночому началу. Жінка-мати-богиня у творчості О.Архипенка — це утвердження вічної перемоги життєвих сил матері Землі, що особливо виявилось у відчуті художником прадавньому язичницькому мистецтві.

Таким чином, архетип “матері” — це певний збірний образ усього, здатного народжувати: жінки, землі, природи і т. ін. Це узагальнююча ідея народження і переборення смерті. На противагу лінійному історичному часу, жінка стверджує циклічне, вічне. Людській свідомості надзвичайно важлива ідея вічності, бо з її допомогою люди пересвідчуються в тому, що не зникнуть назавжди. Саме міфологія і релігія вселяють цю ідею у свідомість людей.

¹ Володина Т.И. Модерн: проблемы синтеза искусств // Художественные модели мироздания. Книга первая. — М.: НИИ РАХ, 1997. — С. 261

² Блок А.А. Стихия и культура // Блок А.А. Искусство и революция. — М.: Современник, 1979. — С. 121-122.

³ Бердяев Н. Русский культурный ренессанс начала XX века. Встреча с людьми // Бердяев Н. Самопознание: Опыт философской автобиографии. — М.: Мысль, 1990. — С. 135.

⁴ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. — М.: МГУ, 1993. — С.196.

⁵ Бергсон А. Два источника морали и религии: Пер. с фр. — М.: Канон, 1994. — С.132.

⁶ Бердяев Н.А. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века. — Харьков: Филипо; М.: АСТ, 2000. — С.222.

⁷ Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: Терминологический словарь / Под ред. А.М. Кантора. — М.: Эллис Лак, 1997. — С.351.

⁸ Бердяев Н.А. Творчество и красота. Искусство и теургия // Бердяев Н.А. Смысл творчества. — Калининград: Правда, 1989. — С. 453.

⁹ Недошивин Г. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. — М.: Советский художник, 1972. — С. 96.

¹⁰ Там само. — С.97.

¹¹ Цит. за: Петрочук О. Программа футуризма // Модернизм: Анализ и критика основных направлений. — М.: Искусство, 1980. — С.122.

¹² Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. — С.97

¹³ Lipchitz Jacques by Bert van Brok. — New-York, 1966. — P.199.

¹⁴ Boccioni U., Carra C., Russolo L. Et al. The Exhibitors to the Public. 1912. — P. 45-46.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Бердяев Н. Кризис искусства. (Репринтное издание). — М.: СП Интерпринт, 1990. — С.11.

¹⁷ Там само. — С.13.

¹⁸ Достоевский Ф.М. Дневник писателя, 1873 // Полн. собр. соч.: В 30 т. — М.: Наука, 1980. — Т. 21. — С.258.

¹⁹ Мережковский Д.С. 14 декабря // Собр. соч.: В 4 т. — М.: Правда, 1990. — Т. 4. — С.258.

²⁰ Шубарт В. Европа и душа Востока. — М.: Наука, 1997. — С.183-184.

²¹ Юнг К.Г. Архетип и символ. — М.: RENAISSANCE, 1991. — С.98-99.

²² Там само. — С.172-173.

²³ Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. — СПб.: Лита, 2000. — Т. 1. — С.456-457.

²⁴ Власов В.Г. Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т. — СПб.: Лита, 2001. — Т. 3. — С.344-346.

²⁵ Там само. — С.296-300.

²⁶ Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. — М.: Аграф, 1999. — С.169.

²⁷ Бердяев Н.А. Русская идея... — С.12.

²⁸ Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. — М.: Наука, 1988. — С.444.

²⁹ Бердяев Н.А. Русская идея... — С.8.

³⁰ Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. — М.: Советская энциклопедия, 1991. — Т. 2. К-Я. — С.577.

³¹ Там само. — С.455.

³² Гачев Г. Национальные образы мира. — М.: Советский писатель, 1988. — С.148.

³³ Курочкін О.В. Макош-Маланка (До проблеми реконструкції міфологічного та фольклорного образу) // Мистецтво, фольклор та етнографія слов'янських народів. — К.: Наукова думка, 1993. — С.176.

³⁴ Рыбаков Б.А. Язычество древней Руси. — С.468.

³⁵ Див.: Кубриш Н. Мотив языческих роженец в украинском и болгарском искусстве начала XX века // Матер. міжнар. конф. "Україна і Болгарія: віхи історичної дружби". — Одеса, 1999. — С. 293-298.

³⁶ Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни: Философские размышления. — М.: Наука, 1991. — С.71-72.

³⁷ Архипенко О. Теоретичні нотатки // Хроніка 2000. — 1993. — № 5(7). — С.224.

³⁸ Цит. за: Апчинская Н. Марк Шагал. Портрет художника. — М.: Изобразительное искусство, 1995. — С. 10.

³⁹ Див.: Тарасенко О. Образ древа жизни и Матери мира в творчестве М.Бойчука и в декорациях Н.Рериха к балету “Весна священная” И.Стравинского // Стравинський та Україна: Матеріали міжнар. конф. — К., 1996. — С. 114-121.

⁴⁰ Сидор О. Архипенко на рідній землі // Жовтень. — 1988. — № 2. — С.82.

⁴¹ Див.: Пассек Т.С. Периодизация трипольских поселений // Материалы исследований по археологии СССР. — М.-Л., 1949. — №10. — С. 95-99.

На сесні в свідках луках і водах.

Ліричний панегірик.

Мабуть немає у світі людини, яка б не відгала на Землі місяця — наймилішої. У мене наймиліша місяця — Браулава і Браулава на березі Південного Бугу. Ріка мого дитинства і рідної місцевості.

Успішки з не мандрував „необідної родиною“, але ні красоти Криму чи Кавказу, Балукії чи Алтано, Прибалтики чи Молдови, не змогли потьмарити в моїх пам'яті гарної Браулави... Дитинство цупко тримало час у своїх лапках...

Тіла на початку 60-х потрапляло в Будинок творчості у Седневі. Місяцю для Будинку вибрав нам легендарний пейзажист Микола Тимченко.

Багато він оглянув гарних місць (не знаю чи був у Браулаві) поки не кинув оком на Седнів.

У Седневі нашіли (і не тільки) художниками написано багато чудових картин, поки невеличких, що має перо не здатне краще описати те, що живе у барвах...

Теміальну пісню „Стоїть гора висока“

Глибко написав у Седневі. У кожному третьому чарку художники співали (тоді ще не втиралися захисними очима в „сатанинський язичок“ співали), а серед співальців був Володзиміръ (художник-кореспондент), і доходили до слів „а під горою гай“, виникала асоціація „Воган“. Тимчасово б ви якби хотіли сказати окі у Володі, а це викликало ще більше напруги у співальців... На другий день питали аборигени — часе приїхав хор Веровки...
чи не приїхав часом

2) У на бідокаччизу мало хто бачив художників, щоб заснавали на піскових чи синарагових берегах першкелевого шостого Снобу. Нале їх лязкала думка, що хтось зможе забити забавити переносити Красу на полатки, тому жадібно писали, забуваючи про обіди й вечері. А щоб літці не охляли, дбаючи господарі залишали наїдки на столах. Охолола їжа не дасть маршала піднесення, настрий після блогого стюда. А не художники дивувалися: „Що ж то за відношення!“. Бо їм не втямки, що коли людиною рухає любов до Краси (а любов річ духовна, а духовне вище за тілесне), то забувають про обіди й прохолодні води у степу...

Діти – малечки й підлітки, – пошували себе на седнівських луках і водах, як у раю. Спостерігаючи їх метушню і радісний вереск, серце наповнювалось чимось справжнім і чистим... Води знова повмилися рибкою, тому вільний час від стюдів та обідів віднощувалися прагнучи зменшити рибке поголів'я (вирішше хвостівів).

Костя Котенко (музикант), якого величали Дядь Котей, в риболовлі мав статус професіонала. Місця для рибалки вибирав найкращі, приманював коропів з ляцями (крім рибної – рибида не вживає) і горохом. У не було гнє, щоб дядь Котей з рибалки повертався без вагонних трюфелів.

Гули і спінінгісти – полювали на щук. Садий завзятий „рибалка“ – маститий мистець, твизнавець, годинами ходив понад Снобом, члє того члєв не міг задоволювати й кошеня.

3) А от коли в Седневі позбавля підліток
 Моші, то щодня дивувався нас своїми
 зловани. А маститці "невдаха" заздрісно
 зиркав на його трофеї.

У Моші не було такого рибальського
 прищипця, як у дяді Кості, і каці він не варив
 і гороху не намочував, і не витопчував берези
 тирого Снобу, а бачив на лівий берег і десь
 під лісом, на залишних мурах висиджував
 озера, які мабуть кицили карасями і мишками,
 і на свою дубо-потавчанку наповнював рибу
 на низку ^{рибою} по-вінця. Зроками він білював, а
 улови мечами — бо мав його садивши за
 товсті книги по мистецтву, які він мусив
 читувати, ~~щоб~~ ^{аби} зетимно зайняти ті не
 місця на факультеті ^{мистецтвознавства} художнього інституту.

У як ми знаємо із Святої історії, що з
 рибалок вийшли ловці людських душ, так і з
 удачного підлітка-рибальства виріс маститий
 ловець прекрасного, який за допомогою "Моші"
 виловлює не тільки талановитих дитинча-
 тів, але й сія серед людей любов до справж-
 ний і натільної краси.

А це спілкування з Природою виростає
 тило у Моші, а на сьогодні Олексія, соціалу
 аду.

Коли зустрічаю його, то ще здалеку
 він мене світиться і випромінює, щось
 доброзичливе і світле. А все це тому,
 що віддавав себе на ласку всім селів-
 овим благотям і сонцю. А селівські

*Тиміш ЛЯЩУК,
заслужений діяч мистецтв України*

СПОГАД ПРО ВОЛОДИМИРА КУТКІНА ДО 80-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

Уже не чути співу за стіною, в осиротілій майстерні Володимира Куткіна, що сповіщав про завершення чергової картини (його графічні твори не називаю листами, бо вони несуть усі ознаки картини).

Заходив до мене і запрошував подивитися новий твір, який завжди ніс позитивну емоцію (незважаючи на зміст).

Майже за тридцять років не пам'ятаю такого випадку, щоб «заспівані» роботи мені не сподобалися... Під час навчання в інституті мене мало цікавила графіка, бо моє уподобання — живопис і плакат. Мабуть, тому Куткіна «помітив» лише по його дипломній роботі — серії ліноритів за мотивами Шевченкової поезії. Тоді народився художник, який згодом у моїх (і не тільки моїх) очах виріс у великого.

Кінець п'ятдесятих років позначився великим впливом на всю радянську графіку, в тому числі й на українське мистецтво, мексиканських художників Леопольдо Мендеса, Альберта Бертрана, Андре Гомера та інших.

Узявши від них сміливе поєднання великих чорних плям з рваними штрихами по білому, Куткін досягає великої виразності й емоційності, яка, не побоюся сказати, сягає емоційного духу Шевченкової поезії. Для прикладу беру улюблений естамп «Єдиного сина...». Майже чорні плями великих вертикальних дерев (дві третини листа) зі скупими білими штрихами гілок і ледь жевріючого листя на тлі посіченого чорними штрихами неба навіюють тужливий неспокій, майже біла постать вкляклої скорботної матері і чорний силует воза, на якому зникає на довгі роки «Єдина надія»...

Покраплений сірий шлях переходить у чорну дорогу з чорним возом.

І нині, через півстоліття, дивуєшся, як молодий і малодосвідчений художник міг так вдало розпорядитися скупими мож

ливостями лінориту і створити картину вражаючого настрою з багатством тону (так і хочеться сказати кольору).

Мене зворушує і захоплює його вміння бачити український краєвид (не пейзаж, а саме краєвид) у ліричній, етнічно-монументальній красі.

В натурі такого не побачиш. Це все створено уявою, насиченою баченим і перебаченим, яке виникало перед ним у засніженому ГУЛагу.

Майстерня Куткіна на Рейтарській 13, у напівпідвалі, хоча й вважалася непристосованою до творчої роботи, все ж була щасливою, бо створив там цілу низку шедеврів.

Ця майстерня була на півдорозі від художнього інституту, де я викладав, до моєї робітні на Лисенка, тому частенько заходив до нього.

Не було випадку, щоб він не був при ділі. Недарма колеги по секції графіки називали його «конем» за дивовижну працездатність.

Володя завжди охоче показував нові роботи. Йшли шістдесяті роки, молоді художники шукали джерела і витoki творення українського національного мистецтва (яке мистецтвознавці назвали «монументалізмом», щоб не потрапити у розряд «націоналістів»). І сам був серед «шукачів», а тому дивувався і захоплювався, як у творах Куткіна національний зміст виростав із національної форми.

Вдосконалюючись технічно в ліногравюрі, Куткін сягнув висот великої майстерності. Його кращі лінорити захоплюють сріблястим колоритом, його чорно-білі твори дають ілюзію мерехтіння правдивого срібла.

У митця вибухова емоційність еволюціонувала в більш урівноважену, філософську («Визволяти побратимів», «Мати», «Толока»). Він мав чуйне серце, в якому вміщувалася любов до людей, особливо до тих, з якими провів майже п'ять літ в ГУЛагу на холодній землі В'ятської губернії.

Зустрічаючись, ми говорили про найгостріші проблеми, але ГУЛаг він ніколи не згадував. Важко і небажано було згадувати: мав бо єдиного сина Сашка. Такі часи були. Невблаганна доля забрала сина. Сашко трагічно загинув.

Тяжко переживав трагедію батько. Опускалися руки, приходили думи про нікчемність життя. Але талант, дарований Всевишнім, вивів на шлях героїчної праці. Куткін вирішив відтворити в художніх образах бачене і пережите в ГУЛагу.

Він нічого не видумував, а творив як самовидець. Маючи струджені, хворі руки, не міг працювати у своїй улюбленій техніці ліногравюри.

І він створює цикл високохудожніх творів про голодомор 1933 року, про Биківню і, нарешті, ГУЛаг, виконаних переважно графітними фарбами. Це не просто художні твори — це історія злочину сторіччя, написана кров'ю серця і втілена в художні образи. Куткін мав дар відтворювати не тільки предметний світ минулого, але й душевний стан своїх героїв.

Численні глядачі, дивлячись на портрети його побратимів по ГУЛагу, були переконані: так намалювати можна лише з натури.

Картини «Пересилка», «Тайга», «Етап», «Табірний пил», «Мертвим свободу, живих під замок», «Будівники комунізму» несуть глибоке наповнення.

Твори, побудовані як портрети, вражають психологічним проникненням у душевний стан людини. «Лист додому» — на основі цього портрета можна написати новелу і про чоловіка, що пише, і про тих, кому він пише; про нього розповідає не тільки його обличчя, але й руки.

Картина «Тайга»: вікові дерева опустили посивілі віти, а внизу поміж стовбурами ідуть похилені «будівники комунізму», мов ті каліки-журавлі (за Коцюбинським); а в наступній картині (ніби у моторошній кінокартині) несуть похитуючись колоду для «будови комунізму», і лише більма очей невимовною тугою світяться на почорнілих лицях; ці образи художник зібрав у картині «Табірний пил» у груповому портреті без надії і смутку.

«Репетиція»: «доходяги»-в'язні на честь «великого октябрю», завдяки голосам, які ще не з'їли сибірські морози, мають передих від «будування комунізму», а диригент аж закрив очі від задоволення — звуки співу перенесли його у «світле минуле». Сатиричне жало картини в тому, що «доходяги» співають «Широка страна моя родная...», або ж «Легко на сердце от песни веселой».

Про творчість Куткіна писати і легко і важко. Легко, бо його картини неначе самі підказують виразні слова; важко, бо їх стільки, що довелося б написати декілька романів.

На державному рівні ми не доросли до розуміння величі творця, що не присудили йому Шевченків-

ської премії, а тому, що більшість його безцінних картин про ГУ-Лаг уже покинули межі України...

Насамперед, треба було б створити Музей Володимира Куткіна.

Біблійне «нема пророка у своїй Вітчизні» — невмируще! Видно, сучасникам не дано оцінити по-справжньому живих.

P.S.

80-річчя В.Куткіна художня громадськість не спромоглася гідно відзначити. Керівництво Національного художнього музею більше півроку морочило голову вдові художника Олені Воєводи-ній і врешті відмовило (на Куткіні не заробиш, а славу не покладеш до кишені). Виставку вдалося організувати в Академії мистецтв (Кабінет графіки). Показали 43 роботи з кількатисячного доробку майстра. Всіх бажаючих, які прийшли на вечір пам'яті В. Куткіна, кабінет не вмістив.

До речі, 2006 року відзначали ще двох великих Майстрів: 80-річних О.Данченка і О.Базилевича, яким наша держава теж не пожалувала Шевченківської премії. Мабуть, тому, що вони «занадто українські»?

*Тиміш ЛЯЦУК,
заслужений діяч мистецтв України*

КВІТКА НА МОГИЛУ ВЕЛИКОЇ ХУДОЖНИЦІ

Відійшла у вічність Велика художниця – Тетяна Яблонська, яка творила в часи тоталітаризму, долаючи його своїм талантом. Бог дарував їй Великий талант, і, дякуючи феноменальній працьовитості, вона реалізувала його сповна.

Її творчість вкладається у чотири періоди (всі поділи – річ умовна). Останній період, як вона сама його називала з гумором – постінфарктний.

Перший період визнаний на весь СРСР преміями, нагородами. Знаменитий «Хліб» став окрасою постійної експозиції в «Третьяковці». Здавалося, працєю і надалі в такому плані й стрижі купони слави. Але...

На дорогах життя зустріла Тетяна Нилівна вірменського друга Армена Атаяна, і він став тим добрим духом, який допоміг їй відкрити очі на красу України, пізнати істинний Український Дух. І все це, посіяне на ґрунті уроків Федора Кричевського, дало поштовх до високого мистецтва, наповненого українським змістом, Духом і формою.

Етнічна росіянка Тетяна Яблонська підняла неймовірний пласт глибинної краси. Її твори цього періоду – не тільки новітнє слово в українському живописі, а й у світовому, бо світовим стає лише справжнє національне.

Високі досягнення не сприймаються ніщими душами, тому чимало витерпіла вона наруги за «націоналізм». Та вона, як Антей, міцно стояла на землі, і жодні нападки не заламали її. Опір великим життєвим негараздам вивів її у третій період, не менш плідний від попередніх.

Але й тут не обійшлося без «голоблі», бо чимало хто картав її за «відхід від українства». Про ті закиди вона говорила мені, а я її втішав: «Тетяно Нилівно, світ наповнений дурнями і заздрісниками, тому не переймайтеся їхніми нападами. Ви ж бо велика Українська художниця».

Кожний із періодів творчості Т.Н.Яблонської повен мистецьких пошуків і досягнень. Її картини випромінюють позитивну енергію, і глядач, навіть не усвідомлюючи, наповнюється оптимізмом. Життєстверджуючу основу її творчості не потрібно доводити — дивись її картини і переконуйся.

Коли ховали Чорновола, хтось із присутніх кинув фразу: «Ховають Україну!». «Пророцтво» не справдилося. Україна на очах відроджується.

Мені подумалося, а чи не ховаємо сьогодні (21 червня 2005 р.) український живопис? Адже помер останній носій його високого злету! І чи скоро пошле нам Господь художника, який стане поруч з Яблонською?!

*Александр МИЛОВЗОРОВ,
заслуженный художник Украины*

1986 ГОД: «НАЧАЛО БОРЬБЫ»

Обеспокоенность состоянием дел и обилием проблем современного профессионального декоративно-прикладного искусства подсказывает насущность обсуждения их на разных уровнях. Попробуем конспективно назвать эти проблемы.

Назрела необходимость разделить секцию декоративно-прикладного и народного искусства на две самостоятельные секции — народного искусства, которая объединила бы мастеров народного творчества и художников, занимающихся многочисленными видами традиционного народного искусства, и секцию профессионалов — ДПИ, объединяющую художников — выпускников ВУЗов страны.

Нуждается в разграничении и уточнении в умах и создании искусствоведов обилие искусствоведческих терминов, начиная с «украинского народного декоративно-прикладного искусства», который смешивает два потока в одном русле. Первый поток — народное декоративное искусство, создаваемое огромной армией народных умельцев, мастеров народного творчества и самодеятельных мастеров, представляющих народные художественные промыслы и городское народное искусство.

Второй поток — профессиональное декоративно-прикладное искусство, которое создается выпускниками кафедр прикладного искусства, членами Союза художников, в системе Художественного фонда, работающими на предприятиях легкой промышленности и др. ведомств.

Оба потока взаимосвязаны, но есть потребность в них разобратся.

Особенно остра проблема в керамике и текстиле, где работают профессионалы, получившие высшее профессиональное образование и народные мастера, а также заслуженные мастера народного творчества, поступившие в Союз художников и выставляющиеся рядом с профессионалами.

Здесь же следует упомянуть и профессионалов, работающих в ключе народного искусства, которые создают, пользующиеся успехом у выставкомов, подделки под народное искусство.

Вопросы стилистической направленности как отдельная проблема.

Существует также масса проблем у художников текстиля и керамики, которые работают на предприятиях различных ведомств, в материалах, не доступных системе Художественного фонда (фарфор, фаянс), в частности, их взаимоотношения с предприятиями.

Представительство на международном уровне — участие профессионалов керамики и стекла в международных выставках — конкурсах и симпозиумах (Фаэнце, Валлорис, Бехим, Лозанна, Сопот).

Широкое распространение жанра мини-гобелена, т.е. перспективы развития экспериментального текстиля малых форм и необходимость республиканской выставки.

Большой гобелен — проблемы договорного выставочного и заказного архитектурного, выполняемого автором и исполнителем.

Пространственный текстиль.

Вышивка и ковроделие — виды текстиля, получившие развитие за счет предприятий местной промышленности, специалистов среднего звена — питающиеся народными истоками, и почти полное неучастие профессиональных художников в этих видах.

Интенсивно развивающийся вид текстиля батик, усиленные технологические эксперименты, перспективы применения в архитектуре и участие в выставках.

Отдельные и общие заботы у художников моделирования одежды, трикотажа.

Не меньше проблем у прикладников, работающих в металле: это и кованный металл, и металлопластика, эмальерное искусство и ювелирное.

Абсолютное отсутствие в республике¹ школы, отделения, кафедры в ВУЗах, которые проводили бы подготовку художников по металлу с подачей исторического материала, технологическим обучением.

Редчайшие случаи экспонирования художественнойковки на республиканских выставках в разделе декоративно-прикладного

искусства свидетельствуют о своевременности реанимации кузнечного искусства, что уже успешно осуществляется в Эстонии, Латвии, Литве.

Украинские художники по металлу почти не участвуют в международных выставках эмальерного искусства (Кечкемет, Париж). Эмальерное искусство, в настоящее время получившее развитие в Европе, нуждается в возрождении и в нашей республике².

Ювелиры Украины просто не умеют работать с драгоценными металлами, опустившись до мельхиора. Слабо и самодеятельно культивируют обработку поделочного камня, забыт резной камень. Украинские художники практически не работают в области создания ювелирной металлопосуды.

Наиболее внешне благополучным из видов декоративно-прикладного искусства выглядит художественное стекло. Особая специфика вида (непременная связь с имеющейся хорошей производственной базой) — стекольный завод в Киеве, керамико-скульптурная фабрика во Львове. Есть кафедра стекла во Львовском институте прикладного искусства, но судьба ее выпускников — тоже проблема. Создание же художниками-производственниками выставочных произведений в стекле также связано со многими сложностями производственно-финансового характера. В Киеве отсутствует производственная база по стеклу в системе Художественного фонда.

Положение, схожее с состоянием дел в ковроделии и вышивке, существует и в декоративной резьбе по дереву. Этому способствует разновидность направленности учебных заведений: Львовское, Винницкое, Косовское училища выпускают специалистов среднего звена — продолжателей традиций народного искусства и работающих большей частью в народных промыслах.

Львовский институт выпускает художников, проектирующих мебель. Художники-профессионалы в резьбе по дереву на выставках не участвуют. Этот вид на выставках представляют народные мастера. Конечно же, декоративная резьба нуждается в развитии.

Подводя итоги неисчислимому перечню проблем, накопившихся в декоративно-прикладном искусстве, следовало бы выделить стержневые и хотя бы положить начало их решению.

Считая важнейшим вопрос о профессиональном высшем образовании художников декоративно-прикладного искусства, а также о подготовке искусствоведов широкого диапазона, при выпуске ежегодно до 50 художников-прикладников Львовским институтом, что явно недостаточно для республики в 50 млн. чел., становится актуальным открытие факультета декоративно-прикладного искусства при Киевском государственном художественном институте.

Создание отдела современного профессионального декоративно-прикладного искусства в ГМУНИИ и при нем возможности для работы искусствоведов, занимающихся современным профессиональным текстилем, керамикой, ювелирным искусством, художественной ковкой и т.д. Разработкой теоретических вопросов взаимоотношений традиций и современных экспериментальных поисков и их профессиональной искусствоведческой критикой.

Создание на базе Дома творчества «Седнев» творческий учебно-экспериментальной студии по декоративно-прикладному искусству с целью повышения профессионального мастерства и художественного уровня художников керамики, текстиля и металла и работы над произведениями для международных выставок.

Заканчивая этот список проблем предлагаю провести «круглый стол» с привлечением искусствоведов и художников-прикладников и начать публикацию соответствующих материалов по декоративно-прикладному искусству. В какой-то мере эти публикации могли бы стать подготовкой общественного мнения — проведению республиканской конференции по декоративно-прикладному искусству.

Комиссия по прикладному искусству Союза художников Украины, естественно, внесет свой вклад в подготовку такого «круглого стола».

¹ Статья написана в 1986 г.

² О положении вещей в этой сфере в настоящее время необходим отдельный разговор.

Тетяна МИСКОВЕЦЬ,
*художник ДПМ,
голова секції ДПМ КОНСХУ куратор пленеру*

НА ШЛЯХУ ДО ДЖЕРЕЛ

З поширенням процесів глобалізації в світі та зростанням інтеграційних процесів у добрій старій Європі посилився взаємний інтерес сусідніх народів один до одного. Наймобільнішими в цьому сенсі є люди мистецтва, культури та духовності, адже для духовної сфери проблема кордонів ніколи не була визначальною. «Мистецтво без кордонів» — усе частіше лунають ці слова в назвах різноманітних проектів, програм. Завдяки взаємопроникненню, характерному для суспільного життя сучасного світу, ми стаємо свідками взаємозбагачення культур різних народів, перенесення цікавого мистецького досвіду на терени власної країни. Помічено, що деякі тенденції в розвитку мистецтва є спільними для всього світу. Так, останнім часом зросло зацікавлення професійних митців архаїчними технологіями і матеріалами та перенесення їх у сферу професійної діяльності. Очевидно, внутрішня причина цього — у пошуках протиположності цінностям техногенного світу, стримуванні духовної руйнації, збереженні гармонійного співіснування людини та Природи. Тому митців захоплює повернення до виключно екологічних матеріалів, до прадавніх технологій, які є в арсеналі матеріальної культури всіх народів світу. Розповсюджується мистецтво виготовлення художніх об'єктів з паперу ручної роботи, повсті. Цікавим для художників різних напрямків та видів мистецтв є застосування техніки плетіння з природних матеріалів — лози, коріння рослин, соломки і т. д. Україна, як й інші слов'янські народи, має вікові надбання у ремеслах, прекрасних майстрів, які бережуть, удосконалюють свої вміння в цій галузі народної творчості та чудові твори, що є окрасою побуту, музейних та виставкових експозицій.

Те, що українці віддавна займаються лозоплетінням, ні в кого не викликає подивування — пейзаж України не мислимий без верби. Пісня українська оспівує це чудесне дерево і кущ. Яких тільки видів лози немає на теренах українських! Золотисті, червонясті,

голубі! То ж випліталось з них безліч корисних (а утилітарність була першоосновою народної творчості) та дивовижно красивих речей, бо краса була і є душею українця. Це і тини та повітки, великі ємкості для продуктів, побутові речі (колиски, кошики, коробки для різних речей). Відтак, природнім є звернення українських художників до відродження старовинної техніки у несподівано новому звучанні — створення об'єктів садово-паркової пластики, виставкових робіт. Досвід був запозичений у польських колег, які ще у 90-х роках минулого століття займались індивідуальною практикою з використанням прийомів лозоплетіння, а згодом заснували осередки, де пленери, симпозиуми збирали митців з різних країн для спільної роботи та обміном досвідом. Такі пленери у Польщі проводять у Лодзі (художник Є.Стемпак) та в Арборетум поблизу Перемишля (керівник — С.Дзюбак). Українські художниці Т.Мисковець (Київ) та А.Попова (Луцьк) мали щасливу нагоду побувати на кількох таких пленерах у Польщі. Були створені власні об'єкти на території Арборетуму (ботанічного саду). Надзвичайно цікаво було побачити, як створюються роботи польськими колегами, котрі вже мають у цьому неабиякий досвід. Дуже цінними виявилися і напрацювання у справі організації таких пленерів. Бо, як людина віддавна захоплена народним мистецтвом України і як професійний художник декоративно-прикладного мистецтва, я запалилася бажанням реалізувати подібну ідею в Україні. Були проведені два міжнародних пленери з художнього лозоплетіння за участю художників з України, Польщі, Швейцарії, Мексики, Молдови. Перший проходив у Музеї народної архітектури та побуту НАН України, другий — в Національному еколого-натуралістичному центрі учнівської молоді, де і самі об'єкти в парку і майстеркласи відомого польського художника С.Дзюбака органічно вписалися в освітньо-виховну систему Центру.

Художники в своїй творчості часто відходять від класичного використання техніки лозоплетіння, поєднуючи лозу (польськи — вікліну) з іншими матеріалами — металевими каркасами, сітками, дерев'яними дошками, вербовими стружками, різними шнурами. Творчій трансформації піддається і класична техніка виконання. Саме класичною технікою користується у своїх об'єктах С.Дзюбак, який в минулому багато років працював головним дизайнером продукції відомого у Польщі осеред-

ку лозоплетіння в містечку Рудник. Ним навіть був виконаний великий пам'ятний об'єкт при в'їзді в це місто. Об'єкт «Поєднання», який Станіслав виконував у Києві з колегами А.Зуба-Бен (Тарнов, Польща) та А.Поповою (Луцьк, Україна) все ж є радше скульптурно-ландшафтною пластикою, ніж предметом декоративно-прикладного мистецтва. Таким чином, завдячуючи професіоналам, народився по суті новий вид художньої творчості, що має ознаки лендарту, інсталяції у поєднанні з традиційними архаїчними техніками. У роботі двох Малгожат (Мачков'як і Вишогродської) класична техніка видозмінена до авторського ажурного плетіння грубими гілками досить великого об'єкта у формі вежі ("Вежа при вершині"). Філософським мистецьким об'єктом є робота К.Кшиавської (Краків, Польща) та А.Фрасколі (Цюрих, Швейцарія), в якому використані лише стружки від гілок лози. Але своєю структурою, фактурою, що контрастує з фактурою живих паркових дерев цей об'єкт негучно демонструє творчість митців в природному середовищі. Мені на думку спало використання сітки, підвішеної на підпорах, на якій ніби гаптувався орнамент лозовими стружками, паперовими шнурами та кетягами калини. Символізувала ця робота український рушник, життєву дорогу. З таких матеріалів виконала свою роботу і Н.Максимова (Донецьк, Україна). У роботах художників Д.Монтес де Ока (Мексіка), С.Коби (Краків, Польща), О.Дробахи (Кишинів, Молдова) класичного плетіння було мало, або й не було зовсім. Але у всіх роботах використовувалися чудесні колористичні та пластичні якості екологічного матеріалу — лози. Ну, і, власне, для фантазії художника тут рай. Це — чудо-риба О.Дробахи, що поколихується на тлі білої стіни з грубих лозових гілок, де-не-де перетканих гнучкими прутиками. Вікно, де квадрат рами і силуети в ній, а також зворушливий віночок з пучками калини довкола стовбура берізки, сплетені з кількох довгих гілок верби Д. Монтес де Ока, промовляли філософською притчею до перехожих. Куточок, де працювала сім'я В.Балибердіна і Г.Дюговської вражав усіх своєю фантазією — декоративні скульптури-об'єкти, чудові крісла з використанням різних прийомів і матеріалів. Цікаві інсталяції виконали А.Мисковець і Т.Копитова, Г.Титов і Т.Ягодкіна, М. та І.Семесюки. Дуже незвичним явищем для сьогодення є художня творчість арткритика у ряду з професійними художниками. Кіль-

ка років поспіль я спостерігаю за роботою С.Захарко — мистецтвознавця, працівника галереї в Кельце (Польща), і не перестаю дивуватися різнобічності і силі її талантів: написати прекрасний текст до каталогу про художнє лозоплетіння, сфотографувати об'єкти для друку, зробити експозицію виставки учасників пленеру і, нарешті, виконати роботу, досконалу технічно і щоразу несподівану за задумом. Полюбляє Стася переважно монументальні форми. «Не можу собі дозволити дрібноту, бо до мене як до непрофесіонала більш критичне ставлення митців і колег по праці» — жартівливо ділиться вона творчими секретами. І живуть в садах і парках дзвіниці і величезні писанки з вікліни Станіслави Захарко. У парку Центру вона “посадила” височезні, виплетені з лози дерева-гілки. У виставці пленеру брав участь графічними роботами почесний гість пленеру А.Сломський.

У реалізації ідеї вкорінення в Україні такого виду колективної творчості існують деякі труднощі. Запастися матеріалом для роботи великої групи людей — проблематично. Але ми шукаємо шляхи подолання перешкод, і сподіваємось на успіх. Знаходяться люди та організації, які надають нам посильну допомогу. У справі єднання народів через мистецтво, взаємопроникнення і взаємозбагачення культур нам допомагають Національна спілка художників України, Київська організація НСХУ, Генеральна дирекція з обслуговування іноземних представництв, Польський Інститут в Києві та ряд громадських об'єднань. Третій міжнародний пленер 2007 року у Національному еколого-натуралістичному центрі. Мав на меті показати чудові можливості цього виду творчості і архітекторам, і дизайнерам ландшафтної архітектури, і якомога більшому колу глядачів для поширення його у нашому довіклі. Українці споконвіку пошановували красу, гармонію, Природу — а саме архаїчна техніка лозоплетіння вбирає усе це разом.

*Олена МОРОЗ,
(Олена Голуб)*

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ СУЧАСНОГО ФОТОЗОБРАЖЕННЯ

Нині помітна більша зацікавленість галерей, виставкових залів і, звісно, глядачів — до фотоекспозицій. Що означає ця тенденція? Яке місцедебільшого займає фотографія у мистецтві — як документація мистецьких акцій чи як самостійний вид? Чимало відповідей на запитання, пов'язані з фотографією, колись дала американська письменниця С.Зонтаг у багатогранному есе „Про фотографію”, що, хоч і було написане у 70-х роках минулого сторіччя (навіть раніше), своєї актуальності не втратило й донині.

„Наша доба” віддає перевагу образу над предметом, копії над оригіналом, уявленню над реальністю, видимості над сутністю”¹. І це не про фото, відео або телебачення — С.Зонтаг цитує нотатки Фюербача, зроблені ще 1843 року, щойно з'явилися перші фотоапарати. Певно, нову якість краще діагностувати при її появі, ніж коли нею користуються кожний день і не помічають.

Єдине, чого бракує навіть найдосконалішим дослідженням минулого, то це того періоду, котрий людство прожило від часу їх написання до наших днів. Здається, що відтоді відбулися, в основному, лише кількісні зміни: фотоапаратів побільшало настільки й таких конструкцій, які у минулому нікому й наспитися не могли, крім того, статичні зображення поповнено динамічними, стереоскопічними тощо. Як відомо, кількісні перетворення на певному етапі призводять до якісних, і ми повинні констатувати, яких саме.

Безліч спожитих техногенних зображень суттєво впливає на загальне візуальне сприйняття. Покоління людей, які народжуються й зростають в оточенні рухомих і нерухомих, зменшених і збільшених зображень фрагментів дійсності, не можуть сприймати ці ж фрагменти, побачивши їх „на власні очі” так само, як ті, хто не стикався з техногенними зображеннями або ж знайомився з ними у зворотній з реальністю послідовності. Кожен із

нас може пригадати своє неймовірне „сумарне” почуття відвідвідин славнозвісних історичних місць, які до того ми бачили на листівках або по телебаченню. Люди, які прокидаються й одразу бачать зелений гай на фотошпалерах, зовсім інакше сприймають справжній гай, аніж ті, хто зростав у його оточенні. Навіть уявлення про своє обличчя ми беремо не тільки із дзеркала, а й у співставленні з тими стандартами, що пропагує кіно й телебачення, чи то наслідуючи, чи відкидаючи їх.

Щоб відчутти насиченість і залежність нашого бачення від такого впливу, спробуємо подивитися на себе з відстані далекого минулого. Зважимо на те, що у попередні сторіччя все було дещо інакше. Іконографія картин, гравюр, друкованої продукції, безумовно, також слугували знайомству й взірцями для наслідування чи критики, але вони, здебільшого, являли собою окремі твори чи друковані екземпляри, а не масову продукцію. Відмінна сутність великої кількості зображень у тому, що вони стають середовищем для життя людини, тлом, на якому вирізняється її життя. Таке оточення, як стихія, огортає звідусіль, підвладне неочікуваним, як погода, змінам, сповнене хаосу, багатоліке й аморфне. Тож людина, наділена раціоналізмом та іншими розумовими здібностями, починає класифікувати й виділяти ознаки цього вторинного, техногенного середовища. Колись вона так само підходила до первинно-природного хаосу.

Так, визначальні колористичні закономірності винайдено в образотворчому мистецтві завдяки спостереженню за природою. Усе розмаїття зимових і літніх відтінків неба, спалахів сходу й заходу сонця, темінь і світло води, снігу, тощо, зрештою, було класифіковано як сукупність теплих та холодних кольорів, що далі групують за гармонійними принципами. Знайдено певний зв'язок між кольорами та емоціями, зокрема, жовто-червона гама загалом збуджує, підносить, а зелено-блакитна заспокоює, „прохолоджує”.

Можна припустити, що ставлення до сукупності техногенних образів, які оточують нас з пелюшок і супроводжують на кожному кроці, аналогічне до таких, що існують у природі. Відтак, виникає своєрідна класифікація, здебільшого на рівні підсвідомості, як інтуїтивна й безконтрольна реакція. Процес спостереження за техногенною стихією у часі не такий тривалий як

за природною, до того ж воно має під собою інакше підґрунтя. Емоційний вплив техногенного відбувається не тільки й не стільки з фізичного боку (колеристично й за формою), скільки з боку ментальних якостей, за своєю значимістю. Тут ми, насамперед, вирізняємо сукупність ознак, що складають стилістичні особливості зображень, виходячи з їхнього призначення.

В загальних рисах, скажімо, пафосно й піднесено діє стиль групи політичних зображень, святково-грайливо-рекламний, збудливо-тінейджерський, заспокійливо-жіночний і так далі (аналог тепло-холодної колеристичної шкали, що склалася до того в обра-зотворчому мистецтві). Конкретну розробку в цьому напрямку ведуть, насамперед, ті, хто продукує техногенні образи (телебачення, відео, кіно, комп'ютер, фототехніка, газетно-журнальна поліграфія тощо). Переважна ж маса людей є споживачами, які перетворюють їхні професіональні витвори на хаос середовища, зі своїм ставленням до нього, що далеконе завжди співпадає з маніпуляційними розрахунками. Не вдаючись до подробиць, зазначимо, що покоління, виховані серед цих образів, спираються у своєму візуальному сприйнятті на стилістично-ментальну шкалу приблизно так само, як колись спиралися, перш за все, на природну кольорову гаму й перцепцію фізичного простору.

Цей факт докорінно міняє роль техногенного образу, зокрема згадуваної фотографії, у мистецтві. Якщо минулі сторіччя (XIX – XX) здебільшого розглядали її як альтернативу живопису, тепер це один із численних носіїв різноманітних значень. Фотографія нині являє собою, як не дивно, „найматеріальніший” і найстабільніший вид зображення серед інших техногенних, переважно екранних, тимчасових зображень. На відміну від таких, фотографії можна тримати в руках і розвішувати на стінах. Порівняймо, в чому ж полягає суттєва різниця між поглядом на фотографію у минулому сторіччі (зокрема, за альтернативою Беньяміна „оригінал-копія”) і зараз.

Розмежування зображень на оригінал і копію мало визнану акцентацію між ними як первинного і вторинного, кращого й гіршого. Ця традиція сягає ще розгляду ролі художника стосовно природи як копіювальника, який намагається своєю майстерністю лише наблизитися до величі творіння господнього,

але ніколи його не сягне. Поняття копії й оригіналу перейшло на співвідношення між фотографічним і живописним зображенням, як сходження на інший щабель співвідношення понять зображення й натурального об'єкта, що було предметом дискусій в образотворчому мистецтві впродовж сторіч (з Відродження до імпресіонізму).

Поява фотоапарату висунула на перший план альтернативу для обговорень на рівні „рукотворність – технотворність”. Аналіз зображень розглядався на прикладах малярства і фотографії як двох основних видів отримання зображень, що напрошувалися на протистояння. Тут вже у статусі оригіналу стала вважатися рукотворна робота, а виконана за допомогою техніки, могла претендувати лише на друге місце. Цю думку розвинув у своєму есе В.Беньямін, погляди якого, на той час, уважали досить сміливими. На протигагу критикам технічної цивілізації, що її ніяк не бажали сприймати (як Ж.Дюамель), Беньямін висловлювався досить лояльно: „На межі XIX і XX віків засоби технічної репродукції досягли рівня, знаходячись на якому вони почали не тільки перетворювати на свій об'єкт усю наявну сукупність творів мистецтва і найсуттєвішим чином змінювати їхній вплив на публіку, але й зайняли самостійне місце серед видів художньої діяльності”². Надавши „технічними засобам,, „самостійне місце”, Беньямін, тим не менш, вважав, що воно так навіки й залишиться у скромному статусі копії, яка настільки далека від оригіналу, а, отже, й гірша, що в неї навіть „аури” немає, тобто, в розумінні Беньяміна, у ній відсутній або зовсім незначний „ступінь присутності” митця: „Все, що пов'язане зі справжністю, недоступне технічній – і, безумовно, не тільки технічній – репродукції”³.

Ця точка зору досить довго володіла думкою і почасти панує й зараз. Так, С.Зонтаг, з найкращих почуттів до фотографії, все ж намагається підкреслити у ній елементи „руко-творності”: „Але тією мірою, якою, скажімо, про якесь полотно Джотто можна сказати, що воно й далі зберігає свою ауру в музейній експозиції, де воно теж вирване зі свого первісного контексту і, подібно до фотографії, „виходить назустріч глядачеві”..., такою самою мірою можна сказати й про якусь фотографію. Адже, про надруковану роботу на нині недоступному папері, який він використовував, теж можна сказати, що вона має ауру”⁴. Та чи потрібно підходити

до техногенного зображення з малярськими цінностями? І чому, в такому разі, не спрацьовує застаріла нині сама система координат „оригінал-копія”?

Поява фотоапарата, після якої відбувається стрімкий розвиток індустрії продукування зображень, дала поштовх і для зміни функції художника, і до нового розуміння сутності мистецтва. Багато писали про те, що технічне відтворення зображень позбавляє значної кількості художників роботи у портретному, пейзажному, натюрмортному та інших малярських жанрах. Цікаво, чому ж тоді не було нарікань на відтворення зображень за допомогою таких механічних пристроїв, як друкарський прес, літографський камінь, гравірувальне та інше приладдя, здавна відомих виробників графічних творів, не гірших за фотографії, які теж можна було б розглядати як „технічне відтворення”?

Чому ж такий галас здійнявся серед митців після появи саме оптичного, а не механічного засобу, фотоапарату? Тоді нарікали на те, яка фотографія „бездушна”, „холодна”, „технічна” порівняно з „живим” малярським або просто рукотворним (хоч і з-під пресу) твором тощо. Мабуть, тут важливо не те, що з’явився новий продукт зі своєю якістю, а те, яким саме чином, за яким принципом. Адже стало можливим не тільки продукувати зображення, а й отримувати його без людського ока. Фотоапарат ще називали „продовженням ока”, ніби боячись зізнатися самим собі, що він його повністю замінив, принаймні, на етапі ретинального зображення. Достатньо прочитати, що фізіологи так само описують схему отримання зображення на сітківці ока, як фізики — оптичну систему фотоапарата (кришталік і лінза абсолютного тожні).

Як відомо, ретинальне зображення далі аналізує мозок, щоб людина за допомогою зображення могла зорієнтуватися у просторі, від якого воно спроектувалося, зреагувати і т.д. Так само й фотографія, й інші „копіювальні” засоби, як їх називали. Між ними й оком спільним є те, що вони „чіпляють” цим засобом саму дійсність, як на гачок, а роль інтерпретатора й користувача самим „уловом”, як і годиться, належить мозковій людині. Ця функціональна тотожність між ретинальним і техногенним зображеннями зрівнює у правах око і камеру. Тобто ніяка „копія”, природна чи техногенна, сама по собі не має властивостей суто

реалістичних або ж абстрактних чи ще яких, доки людина не вирішить, як саме інтерпретувати це зображення. З тієї ж причини техногенної „копії”, як тотожного дійсності зображення, не існує взагалі (у чому підозрювали фотографію у минулому й позаминулому сторіччі). Відображення на сітківці ока об’єкту реальності теж не дає його абсолютно повного візуального опису, потребуючи додаткової інформації й зусиль для аналізу. Тому краще говорити не про „копію”, а про контактний відбиток більш-меншої вірогідності: площинний, просторовий чи тривалий у часі, фізіологічного або техногенного походження. На користь такої думки свідчать, зокрема, дослідження американської психологічної школи, започаткованої Р.Арнхеймом із вивчення закономірностей сприйняття: „Людське око бачить споруду, проте, бути баченим ще не означає, що подоба баченого є свідомо оформленою для того, щоб її осягнути розумом”⁵.

Усвідомлення людиною втрати винятковості, або ж монополії, на отримання зображення, зруйнувало чіткість альтернативи „природа-людина”, ідилічність картинки, на якій спостерігач сидить віч-ні-віч з природою (те, що Фройд називав „ударом по нарцисизму”). Як наслідок, не спрацьовує ізоморфна до такої, альтернатива „оригінал-копія”. Таке усвідомлення триває й нині, підсилене зростаючою кількістю техногенних зображень, які все більше впливають на зміну сприйняття. Натомість на перший план виступають і кристалізуються аналітична та креативна функції творчої особистості.

Тепер на перший план виступає не метод отримання зображення (до того ж кількість методів значно зросла), а його інтерпретація. Тут йдеться не тільки про аналіз окремих ознак, але й про їхню динамічну у часі й просторі сукупність, інакше кажучи, про розміщення зображення у системі ментальних цінностей у тих чи тих контекстах. У розгляді творів мистецтва центр уваги зміщується, більшою мірою, з фізичних параметрів (метод отримання і якість матеріалів) до ментальних і креативних.

Фотографія, з якої починалася розмова, тепер опиняється в іншій системі розгляду, зокрема, в площині „мистецтво-немистецтво”. Адже її широко застосовують і в побуті, і в науці, і в політиці та інших галузях з таким же успіхом, як і у мистецтві. Тут вона може фіксувати перформанси, трансакції та інші

мистецькі події, може виступати й самостійно, як естетичний об'єкт. Чітку межу між „документацією мистецтва” і самим мистецтвом навряд чи потрібно проводити, якщо це не є частиною концептуального задуму. Іноді наукове або репортажне фото викликає „мистецьку” реакцію або ж естетизоване за задумом має насправді наукову цінність.

Безперечно те, що фотографія, насамперед — спосіб документації високою вірогідністю подоби до об'єкту фотографування. А вже об'єкт фотографічної уваги може бути обраним і з оточуючого середовища, і зі сфери суб'єктивного, внутрішнього світу людини. Згадаймо, якої інтерпретації надав відомий фотохудожник Штігліц серії знімків хмар на небі. Він назвав їх „Еквіваленти”, маючи на увазі, що фотоапаратом зафіксовано у подібні хмар саме те, що він суб'єктивно відчував як потаємне переживання. Так, у 20-х роках минулого сторіччя, вінодин з перших використав природний образ як об'єкт мистецького вираження свого внутрішнього світу.

Висока якість фотознімків, яку забезпечує сучасна фототехніка, не завжди дає змогу відрізнити окреме фото аматора чи нездари від фотографії професійного художника. Проте серія, сукупність ряду творів, а також простір, що в ньому їх демонструють, окреслює концепт, яким керується автор і той контекст, в якому глядач має його „зчитувати”. При цьому активно використовують надбані за життя навички сприймання різноманітної візуальної інформації за встановленою стилістичною шкалою. Так, скажімо, одна й та сама фотографія, розміщена на вулиці, може виглядати як частина екстер'єру, а у виставковому залі — сповнюється змістом, коннотованим сусідніми фотознімками.

Таким чином, „наша доба” відводить „рукотворності” другорядне місце, не беручи її, часом, до уваги, оскільки на першому плані постає необхідність інтерпретації зображень. Малярські надбання, безперечно, як і раніше залишаються у мистецтві, але „зчитуються” у власній, аутентичній, системі ціннісних координат. Там вони, певно, існуватимуть завжди, так само як нині мирно співіснують оперний спів за старовинною школою співу й новітні рок-музика, реп, тощо.

Таке розмежування дає змогу знаходити і вирізняти окремі прийоми у складному явищі сучасного мистецтва. Так, живопис-

ний прийом, як такий, спостерігаємо іноді у фотографії: це створення складних кольорових і зорових спецефектів за допомогою комп'ютерних технологій, розфарбовування, хімічна обробка фотознімка тощо. У свою чергу, живопис зазнав впливу нового техногенного мислення. Ми можемо говорити про „телескопічність”, „кінематографічність” або „фотографічність” певних малярських творів, в яких „рукотворність”, тобто нанесення фарб на полотно, не робить їх „кращими” за техногенні зображення, а, радше, є одним із засобів фіксації. Так чи так, сучасна особистість, найперше, прагне виявити свою сутність як кульмінацію креативності.

¹ Зонтаг С. Про фотографію. — К.:, Основи, 2002. — С.141

² Беньямин В. Озарения. — М.: Мартис, 2000.— С.124.

³ Там само. — С.125.

⁴ Зонтаг С. Про фотографію. — С.132.

⁵ Арнхейм Р. Динамика архитектурных форм. — М., 1984. — С.143

Анна НОСЕНКО,
кандидант искусствоведения,
г. Одеса

СВЕТОВОЙ ЭЛИЗИУМ ЮРИЯ ЕГОРОВА

Мощная энергетика полотен заслуженного деятеля искусств Украины Юрия Николаевича Егорова обусловлена его способностью ощущать объединяющую силу света, проявленного в сиянии песчаного побережья, в насыщенном влагой воздухе и — главное — в лучезарном море.

Целью данной работы является изучение особенностей художественной системы одного из ведущих художников Украины Ю.Н.Егорова, с его вниманием к особенностям световой среды. Для этого были определены следующие задачи:

- изучить особенности художественного метода Ю.Н.Егорова;
- выявить значение пленэра для создания пейзажного образа юга;
- показать своеобразие выражения мотивов солнца и моря.

Творчеству мастера посвящён ряд статей современных исследователей: О.А.Тарасенко [24-25], О.М.Савицкой [20-21], В.В.Криштопенко [14], В.П.Цельтнера [28], О.С.Чернобrivцевой [29], Т.В.Василенко [5], Е.М.Голубовского [7], М.Н.Жарковой [9-10], В.В.Савченко [22], но до настоящего времени творчество Ю.Н.Егорова в избранном нами аспекте не рассматривалось. При написании данной статьи использованы материалы бесед автора с живописцем и воспоминания художника [8], а также его программное высказывание об искусстве [17].

Море — главная тема творчества Егорова — всегда светоносно. Восхищение этим сверкающим миром зародилось в душе мастера в детстве, когда он десятилетним мальчиком жил на даче Большого Фонтана. Живописец вспоминает: «Мы трое в это летнее утро стоим на краю обрыва; справа, слева и в неоглядной дали перед нами ослепительно сверкает жарким серебром гигантский щит моря. <...> Наклоняясь вперед над узенькой тро-

пинкой, мы низвергаемся к этому необъятному сверкающему блаженству. Ноги, как во сне, ступают почти по воздуху, и под ложечкой бешеным упругим мячиком прыгает радость» [8, с. 9]. В полотнах зрелого мастера сохраняется сила эмоционального потрясения ребёнка, ощутившего, что «с летних небес лились потоки ослепительного света, лавина эта обрушивалась в море, и оно кипело расплавленным серебром» [8, с. 9].

Лаконичная природа северного Причерноморья стала для Егорова воплощением идеального места, где знойная световая стихия пропорциональна горению мастера-творца. Народный художник Украины А.И. Лоза писал, что для многих художников 1960-х годов стремление на юг — это «не что иное, как поиск абсолюта, идеала, рая земного. То есть, идеализация на самом деле несовершенного мира. Но свет! Но яркие краски! Но оптимизм: это экзотика для среднерусского, окруженного пасмурностью природы и бытия, славянина» [15, с. 84–85]. Такая установка во многом была связана с открытием во время «оттепели» живописи постимпрессионизма. Юг Франции в пейзажах П.Сезанна и В.Ван-Гога, Полинезия П.Гогена, Алжир А.Матисса и А.Марке дали пример светоцветовой экспрессии, взаимосвязанной с характером природной среды.

Юрий Николаевич Егоров родился 27 января 1926 г. в г. Царицыне (г. Сталинград, ныне г. Волгоград). Родители были балетными танцовщиками. Личность впечатлительного мальчика формировалась под воздействием романтического музыкального театра, где проявлялось возвышенное состояние человека, что в последствии станет определяющим качеством героев картин художника. Кроме того, театр — это воплощение синтеза искусств. В творчестве Егорова он проявился в обращении к монументальным техникам: росписи, мозаике, гобелену.

В 1941 г. вместе с труппой Одесского оперного театра семья Егоровых была эвакуирована в г. Ташкент, а затем переехала в г. Красноярск. Там будущий живописец познакомился с киевскими художниками Степаном Андреевичем Кириченко и Зинаидой Волковицкой, которые стали его первыми учителями. По альбомам они знакомили юношу с мировым искусством, открывали для него творчество Сезанна, Веласкеса и др. В 16 лет начинающий художник вступил в Союз художников г. Красноярска. Вернув-

шился в 1946 г. в Одессу, Егоров был принят сразу на IV курс живописного отделения художественного училища, где учился в мастерской проф. Т.Б.Фраермана. В 1948 г. он поступил в Ленинградский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е.Репина при Академии художеств СССР. Будучи студентом IV курса, он перешел на IV курс факультета монументальной живописи Высшего художественно-промышленного училища им. В.И.Мухомовой. После его окончания в 1955 г. Егоров стал членом ЛОСХ. Вернувшись в Одессу, он преподавал в Художественном училище, был ректором Одесской Академии художеств (1994–1996).

Эволюция пейзажа: от этюда к картине. Для выбора пути художника и его творческого становления решающим было знакомство (еще в восьмилетнем возрасте) с живописью мастеров южнорусской школы, в частности с картинами К.К.Костанди, П.А.Нилуса, П.Г.Волокидина в Одесском художественном музее. «Это были мои первые впечатления, когда я, не формулируя это словесно, понял, что я — художник по тем чувствам, по тому невероятному различию внутренних состояний (художника или простого зрителя. — А.Н.), которые я открыл, когда попал в музей, — вспоминает Юрий Николаевич [34]. В начале пути он писал натурные этюды «под Костанди». Уже тогда для него была важна «живописная ткань», фактура поверхности: маленькие картонки он грунтовал столярным клеем; коричневато-золотистый грунт просвечивал между мазками.

Этюдные «пейзажи-впечатления» стали фундаментом для дальнейшей ступени — «пейзажей-ощущений», воплощенных в большой картинной форме. Тематические картины-пейзажи «Юность» (1967, Одесский художественный музей), «Утро» (1967), «Водолаз» (1973–1984), «Пловец» (1984) и др. являются собой выражение одной из основных тем в творчестве художника, которую О.А.Тарасенко определяет как «Человек и природа в их глобальном охвате» [24, с. 21]. Творческий метод работы над этими полотнами сочетает работу на пленэре и поиск композиционного и пластического решения в мастерской. Эти два взаимодополняющих компонента позволяют на основе натуральных впечатлений создавать целостный художественный образ, в котором выражается мировоззренческая позиция художника-композитора. Уникальность творческого метода Егорова состоит

в том, что он работает над большими по масштабу, по философскому осмыслению темы композициями непосредственно на пленэре. Ему необходимо ощущать энергию солнечного света и насыщенного влажного воздуха — атмосферу юга, дающую силы жить и творить. «Я очень люблю знойное лето, — говорит живописец, — с одной стороны, повышается творческая энергия, с другой, зной и безумное солнце — мои персонажи» [25, с. 81].

В отличие от современных одесских художников импрессионистического направления (например, А.С.Гавдзинского, В.Н.Литвиненко и др.), основной задачей которых является стремление запечатлеть меняющиеся под воздействием света состояния природы, для Егорова важно найти и выразить постоянные характеристики, присущие именно этому состоянию и месту. Задачи, которые мастер ставит перед собой как художником и как преподавателем, он формулирует так: «Возбуждать у учащегося страстную любовь к красоте природы, рассматривать ее как совершенное творение, видеть красоту и пластику предметного мира, предельно объективно приблизиться к нему в изображении, при этом все больше и больше овладевать искусством отбора и обобщения» [17, с. 13–14]. Эта концепция Егорова созвучна позиции высоко чтимого им П.Сезанна: «Нам следует вчитываться в природу, а затем реализовать наши ощущения, исходя из эстетической концепции одновременно индивидуальной и традиционной» [2, с. 191].

Такой подход к природе у Егорова определяет эволюционную тенденцию от непосредственного видения к опосредованному, к нахождению своеобразных выразительных формул составных частей композиции. И как следствие — переход от временного к постоянному, к вечному. Юрий Николаевич вспоминает слова искусствоведа В.П.Цельтнера об одном из его пейзажей: «Вот там у Вас, в том пейзаже, все НАВСЕГДА и никогда больше другого не будет!» [34]. Это высказывание может служить качественной характеристикой для многих произведений художника. В этом его искусство следует цели, выраженной Сезанном: «Наше искусство должно дать ощущение постоянства природы через ее элементы, через её изменчивую видимость. Оно должно показать нам её вечной» [11, с. 276]. Стремление к обобщенности формы ведёт к знаковости пейзажных образов. «Пейзажи-

ощущения» Егорова постепенно вышли на новый уровень и, по выражению Цельтнера, стали «пейзажами-откровениями»: «Они — плод некоего наития. Не поглощая друг друга, не смешиваясь, в них живут умудренность опыта и острота ощущений» [28, с. 7]. Написанные на основании натуральных мотивов пейзажи приобретают символический подтекст. Они являют собой уже не просто отражение чувств от увиденного мотива, но воплощение его собственного идеального мира, созданного на условной поверхности холста. Художник создает авторский живописный миф.

Примером мифологизма в живописи Егорова может быть мотив серии композиций под названием «Скоро отправляемся» (1970, 1972, 1973, 1975, 1997, 2003 и др.), «За далью непогоды» (2002) и «Элизиум» (2003). Уже в названиях проявлен романтический характер картин, приглашающих преодолеть привычное пространство земли и отправиться к неведомому. Символическое содержание полотен «Скоро отправляемся» связано со значением морского флага, развевающегося на ветру в руках девушки. Его белый квадрат с голубой окантовкой означает, что судно в течение ближайших суток должно поднять якорь. Но, кроме практического информационного, флаг имеет образно-художественное значение. Квадрат символизирует землю. Белый цвет означает свет, это символ чистоты, победы духа над плотью, рождения в новую, духовную жизнь [6, с. 625]. Голубой — цвет неба, воздуха, символ небесного мира.

Раскрывая символику голубого и синего цвета, П.А.Флоренский приводит строки знатока культуры Японии английского писателя Л.Хёрна, в которых описана японская мифологическая синяя страна блаженства Хораи: «Синее вид ние: выси, утопающие в глубинах, море и небо, сливающееся в сияющем аромате. Весеннее утро. <...> Спереди серебристые искры, пляшущие по ряби морской, и кружащиеся, пенистые волокна. Дальше движения нет, только краски — нежная, теплая лазурь, воздушная синева, сливающаяся с синевой моря...» [27, с. 440]. Описание этой страны называется «Мираж», там особенный воздух и солнечный свет там белее, чем где-либо. Это описание перекликается с образом Фата-морганы из вдохновляющей Егорова «Симфонии Нового Света» А.Дворжака. В частности, художник связывает этот образ со своим пейзажем «За далью непогоды»

(2002), о котором говорит: «Она (Фата-моргана. — А.Н.) в том пейзаже есть. Материально она в том корабле, который уходит и никогда ни к какому берегу не пристанет. Никто его не сможет догнать, потому, что никакая скорость тут не будет достаточной. Он всегда будет на том расстоянии, на котором мы его видим» [34]. Как и во многих произведениях Егорова, в картине «За далью непогоды» на мачте фелюги реет флаг скорого отправления. Корабль поэтической души художника находится в поиске светоносной, окруженной голубым сверкающим воздухом земли из запомнившегося ему романа на стихотворение Н.М.Языкова (1803—1847) «Пловец»: «Там, за далью непогоды, / Есть блаженная страна: / Не темнеют неба своды, / Не проходит тишина. / Но туда выносят волны / Только сильного душой!.. / Смело братья, бурей полный / Прямо и крепок парус мой!..».

Картина 2003 г. имеет символическое название «Элизиум». В греческой мифологии Элизиум — обитель блаженных, загробный мир для праведников, в поэзии — это синоним красоты и счастья (Елисейские поля). Во времена Гомера предполагалось, что только любимцы богов переносятся в Элизиум — лежащую на берегу океана прекрасную равнину. Попавший в Элизиум получал бессмертие. «Элизиум» Егорова скуп в компонентах. На полотне — в равных частях светящееся небо, отражающее его море и полоска золотистого песка. В очертаниях берега с мысом вдаль можно узнать Черноморское побережье близ Одессы, которое художник много раз писал с натуры (например: «Отмель» (1978), «Вечер в сентябре» (1999), «Дом у моря» (2000) и др.). Небольшая парусная лодка покоится на берегу. Егоров пришел к тому, что райское место, его солнечная страна — это Причерноморье, Одесса, которую он воспеваеет своим творчеством.

Свет. В пейзажах Егоров всегда изображает световое время дня. Он пишет искрящееся серебром утро, полдень с солнцем в зените, когда световая среда находится в состоянии самого большого накала, или расплавленное золото южного заката. Свет для художника является первоосновой видимого мира. В большинстве его пейзажных произведений присутствует мотив непосредственного взгляда на солнце, результатом которого является контражур (фр. *à contre jour* — против света) постановки моделей и других объектов картины. Контражур у Егорова — это своеобразное пред-

стояние перед светом, солнцем, которое дает жизнь всему земному, но предстояние не персонажа (как перед святыми в религиозных сюжетах Возрождения), а самого художника. Его обращение к свету солнечному — реальному выражает устремление к Единому — божественному «абсолютному» свету, который, по учению Шеллинга, есть идея, у Флоренского — первообраз, существующий вне времени. Изучая древнюю сакральную символику и ее проявления в различных культурных традициях, французский мыслитель Р.Генон (1886 — 1951) называет солнце «чувственно осязаемым образом Первоначала» [19, с. 392]. В Евангелие описан сюжет «Преображения», когда Иисус Христос предстал перед апостолами в своем божественном обликии в виде Невещественного и Присно-сущного Света, недоступного человеческому глазу: «И просияло лице Его, яко солнце, одежды же Его сделались белыми как свет» (Мф. 17, 2). В «Беседе святителя Григория Паламы архиепископа Фессалоникийского» читаем: «Христос Бог — для живущих и созерцающих духом есть то же, что солнце — для живущих во плоти и созерцающих чувством: ибо другого Света для ведения Божества и не нужно тем, которые обогащены Божественными дарованиями» [4]. При работе на пленэре у Егорова солнце всегда светит впереди. Точка зрения художника, как творца холста, противостоит солнцу, которое возвышается над мотивом, персонажами и самим живописцем. Надо иметь большую личную энергию для того, чтобы выдержать этот мощный световой напор, перенести его на холст, передать зрителю.

Контражур дает четкое разделение на свет и тень. М.Б.Ямпольский в книге «Наблюдатель. Очерки истории видения» пишет: «Абсолютный свет невидим. Синтезируясь с телом, свет замутняется и предстает в виде цвета, то есть соединения с темнотой» [31, с. 55]. Выбеливая и объединяя все, что попало под его влияние, свет, благодаря контрасту, проявляет насыщенную цветом тень, которая, в свою очередь, позволяет максимально показать сияние света. Кроме того, свет дематериализует видимый мир. «Тень заменяет художнику материю, и она есть материал, с которым ему надлежит связать мимолетное явление света и души», — утверждал Шеллинг [30, с. 77]. Контражур позволяет расширить тональный диапазон от черного до белого с множеством градаций, которые живописец выражает в цвете.

В картинах Егорова собственные и падающие тени объектов в контражуре, не смотря на их насыщенность в тоне, написаны цветом. Работа с натуры на пленэре позволяет наблюдать все цветовое многообразие мира.

В зависимости от времени дня в картинах Егорова встречается различные варианты изображения солнца. В яркий полдень, когда на светило в зените нельзя смотреть без вреда для зрения, отражающий щит моря помогает увидеть его ослепительный блеск. Например, в пейзажах «Отмель» (1977, Одесский художественный музей), «Пляж Отрада в Одессе» (1988), «Вечер в июле» (1991) и многих др. световой поток солнечных лучей отображен художником в сверкающей дорожке бликов на водной поверхности, которая в композиции занимает больше половины холста.

В картинах с состояниями восхода и заката, когда солнце находится низко относительно горизонта, Егоров пишет полный солнечный диск. Такой способ выражения мы видим в его полотнах «Сентябрьское утро» (1991), «Заход солнца на лимане» (1991), «Вечер в сентябре» (1999). Изображение солнца непосредственно в картине (достаточно редкое среди художников, а особенно среди художников-пленэристов, связанное с трудностью его наблюдения с натуры) выражает стремление живописцев воплотить на холсте ощущение светового источника. Свечение картины «изнутри» характерно для живописи мастера классического пейзажа К.Лоррена (1600 – 1682), которого называют «люминистом» (от люминизм – лат. *lumen* – свет) за его внимание к передаче эффектов света и световоздушной среды. В творчестве Лоррена довольно часто встречается изображение солнечного диска восходящего или закатного солнца, как, например, в полотнах «Прибытие Клеопатры в Тарс» (1643, Париж, Лувр), «Товия и ангел» (1663, Санкт-Петербург, Эрмитаж) или «Морская гавань при восходе солнца» (2-я треть XVII в., Мюнхен, Старая Пинакотекка). Но солнце в его картинах имеет второстепенное значение по отношению к световоздушной среде: небольшое по размеру, оно кажется бесконечно удаленным благодаря множеству планов и своеобразной атмосферной завесе, световой дымке, в которой стираются очертания светящегося диска.

В отличие от Лоррена, солнце у Егорова трактовано более экспрессивно. Характер его изображения в картинах «Заход

солнца на лимане» и «Вечер в сентябре» созвучен произведениям В.Ван Гога «Красные виноградники» (1888, Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина) и «Пейзаж с обработанными полями» (1889, Сан-Франциско, Собрание Роберта Оппенхаймера). Их сближает повышенная экспрессия трактовки мотива солнечного диска: большой, сверкающий круг с четкими краями и желто-золотистым свечением, расходящимся от центра подобно кругам на воде. В картинах Егорова солнце становится центром композиции, самым активным элементом, к которому устремляется взгляд зрителя. Блеск солнца распространяется на весь мотив, повторяясь в малых количествах во всех его элементах. Световая насыщенность живописи одесского художника позволяет применять для ее характеристики понятие люминизм, как особое качество светоносности красок, дающей необычную экспрессивность.

Произведения зрелого периода творчества Ю.Н.Егорова (1990-х — 2000-х гг.) носят более условный характер, мастер использует выкристаллизованные годами, найденные им художественные формулы для достижения максимальной выразительности минимальными средствами. Постоянная работа над решением проблемы света и цвета в живописи на пленэре позволили Егорову добиваться в композициях, имеющих знаковый характер, такой же светоносности как и в натурных пейзажах. Например, картины «Скоро отправляемся» (варианты 1997 и 2003 г.), «Девушка со стрелой» (2001), «За далью непогоды» (2002) и др. не имеют определенного источника освещения, но, тем не менее, они буквально пронизаны светом, который как бы исходит от самого холста.

Основные мотивы. Обращение к образу моря, как основной теме творчества, характеризует Егорова как художника романтического возвышенного склада души. Мастер выработал особую изобразительную форму образа моря. Не смотря на условность живописной трактовки, море на его полотнах передано невероятно убедительно. Произведениям Егорова характерно понятие «осязательной ценности», которое Б.Бернсон использовал для характеристики живописи итальянского Возрождения. Его слова в полной мере можно отнести и к картинам одесского мастера: «Первый долг художника — возбудить во мне чувство осязания, потому, что у меня должна возникать иллюзия, что я могу ощупать изображенную фигуру, что в моих ладонях и пальцах появятся

ощущения реальных объемов» [3, с. 62]. Море Егорова буквально «покрывает» сферическую поверхность земли. Пейзаж характеризуется пластичностью, он как будто вылеплен руками (например, «Каролино-Бугаз», 1970). Не случайно выразительная формула моря художника перекликается с его экспериментами в области малой пластики и скульптуры. Параллельно с живописью Егоров создал ряд моделей сфер с выпуклой лепкой и структурной резьбой, где мотивы переплетающихся лент вторят форме волны в различных состояниях, а шар ассоциируется со сферой Земли. Благодаря этим экспериментам художник «чувственно осмыслил» форму, перейдя от моделирования к модулированию — к созданию условного универсального модуля, выразительного как для трехмерной скульптуры, так и для двухмерного живописного полотна. Таким модулем стал «ленточный орнамент», который, по словам О.Савицкой, является изобретением мастера, его авторским выражением архетипа, «кода тяжело и плавно перекачивающейся морской волны» [20]. В отличие от буйства водной стихии в полотнах И.К.Айвазовского или Д.Тернера, у Егорова море спокойно и величественно.

Наряду с морем, основными мотивами живописи Егорова, его поэтическими образами являются солнечный свет, знойный воздух, наполненный ветром парус, развевающийся на ветру флаг, которые олицетворяют воздушную стихию. Согласно французскому философу Г.Башляру (1884 — 1962), который, изучая типологию психики, выделил четыре основных типа воображения, соответствующих четырем первостихиям, большинство наиболее часто изображаемых мотивов и образов Егорова относится к воздушному типу. Г.Башляр указывает на то, что для водного типа психики характерно обращение к «теме необузданной воды» [1, с. 34]. Сопоставив воздушный и водный типы психики в книге «Грезы о воздухе», философ делает вывод: «Буйство, стало быть, остается чертой, плохо сочетающейся с воздушной психологией» [1, с. 34]. В.С.Соловьев в статье «Красота в природе» относит именно спокойное море к «световому прекрасному». Философ говорит, что вода — «текущий элемент есть связь неба и земли, и такое его значение наглядно является в картине затихшего моря, отражающего в себе бесконечную синеву и сияние небес» [23, с. 47—48]. Таким образом, относительно спокойное море в

произведениях Егорова призвано не являть мощь стихии воды, а всей поверхностью отражать купол неба и нести на легких волнах подобные световым лучам яркие блики солнца. Водная стихия в картинах-пейзажах Егорова становится посредницей, позволяющей показать стихию света и воздуха.

Произведениям Егорова присуще ощущение наполненности насыщенным приморской влагой воздухом, которое неразрывно связано со световой средой. Но в отличие от импрессионистической трактовки световоздушной среды, растворяющей очертания предметов (например, у К.Моне или А.С. Гавдзинского), предметный мир в картинах Егорова не теряет своей определенности. В некоторых картинах живописец вводит контур, очерчивая силуэты (например, «Золото и серебро», 1975; «Днем на балконе», 1994; «Вечер в сентябре», 1999 и др.). Этот контур, имеющий различную толщину, фактуру, цветовую интенсивность, образует своего рода ореол вокруг предмета, воспринимающийся как его световоздушная оболочка. На подобный приём в творчестве Сезанна указывает А.Г. Костеневич [12, с. 129 – 130].

Пространство. Егоров создает собственную модель пространства, где сочетаются прямая, обратная и сферическая перспектива. В пространственной модели живописца все линии не сходятся в одну точку на линии горизонта, а наоборот, расходятся из единой точки — точки зрения художника, которая является синтезом сразу нескольких точек зрения: сверху—вниз, прямо, вправо, влево, снизу—вверх и других промежуточных. Пространство, тем самым, разворачивается во все стороны относительно автора или включенного в него зрителя (получается своеобразная «центробежная» перспектива). Оно становится бесконечным, что дает возможность передать ощущение величия бескрайних просторов моря, земли и распростертого над ними неба. Световой поток, изображенный на картинах в виде солнечной дорожки бликов на поверхности моря, становится путеводной нитью, подсознательно выводящей зрителя за горизонт. Егоров строит пространство по планам. Чаще всего — это ближний (где изображаются персонажи) и дальний план (мыс или парус вдали). Художник также вводит дополнительные композиционные элементы среднего плана (лодка, гребень волны, диагональ волнореза и пр.), которые создают пространственную глубину. Поскольку контр-

ажур делает уплощенным тело в пространстве, контраст темных силуэтов фигур первого плана и условно объемного светоносного пейзажа усиливает эффект глубины.

Линия горизонта в пейзажах Егорова всегда дугообразно изогнута. Такую линию можно увидеть только с огромной высоты (с самолета, с горы) или «внутренним зрением», ощущая мир в глобальном масштабе. Подобное пластическое решение расширяет пространство пейзажа от фрагментарного (подобного «виду из окна»), до планетарного (которое можно уподобить своеобразной «модели мира»). Сущность такой пластической формы помогают понять слова Г.Башляра: «Для того, кто поднимается, горизонт расширяется и освещается. Для него горизонт — необъятный ореол земли, созерцаемый с высоты; все равно будет ли возвышение физическим или моральным. У того, кто ясным взглядом смотрит вдаль, освещается лицо и светится лоб» [1, с. 82]. Постоянный диалог с природой позволил мастеру выйти на ступень её познания и выражения как вечного образа Природы-Творения, что роднит творческую позицию Егорова с искусством Сезанна. Е.Б. Мурина пишет, что живопись великого француза — «это «подражание», но не предметной видимости природы, а её законосообразной упорядоченности, гармоничности» [16, с. 177]. Мурина также отмечает пристрастие Сезанна к сферическому мотиву, благодаря которому его пейзажи приобрели характер «образов мироздания» [16, с. 191].

В отличие от построения пространства в пейзажах единомышленника Егорова О.В.Слешинского, где художник также сочетает несколько точек зрения, результатом чего становится ощущение нахождения внутри сферы, в картинах Юрия Николаевича зритель чувствует себя как бы стоящим на сфере. Такая трактовка пространства близка миропониманию К.С.Петрова-Водкина, который воспринимал землю как «массив, ворочающий бока луне и солнцу» [18, с. 260]. Падая в детстве с холма он «увидел землю как планету» [18, с. 271]. Персонажи его картин «Мальчики» (1911, ГРМ), «Смерть комиссара» (1927, ГРМ) и др. живут и умирают на сфероидной поверхности земли.

Колорит произведений Егорова, рожденный природой юга, можно назвать воздушным, а некоторых картин — солнечным, благодаря преобладанию в цветовом строе светлых голубых и

золотистых тонов. Внутреннее напряжение создается за счет светлотных и цветовых контрастов. Гармония строится на контрасте взаимодополняющих цветов, которые, усиливая друг друга, составляют звучные цветовые аккорды, льющиеся от картин. Живописная ткань, рожденная в муках поиска истины, образована сложными цветовыми замесами, которые дают перламутровость каждому цветовому пятну, а в целом — органическую целостность колорита произведения.

Техника, фактура. Еще во времена обучения в Санкт-Петербурге Егоров, постигая секреты мастерства, делал копии с произведений Рембрандта в Эрмитаже. «Когда смотришь на поверхность Рембрандта, то сразу приходит мысль о том, как можно было растопить эту драгоценную лаву, какая температура плавления, какой накал вдохновения должен был быть у художника, который смог это сделать и бросить эту драгоценную лаву на холст, которая сама по себе, минуя психологию, минуя великую легенду, минуя все то, что имеет неоспоримую и равную цену, каким образом только лишь эта лава может быть величайшим сокровищем?!» — говорит Юрий Николаевич [34]. Намечая композицию углем, Егоров в процессе работы маслом оставляет линии рисунка на поверхности. Разность фактур и материалов обогащает арсенал его выразительных средств. Подобный синтез живописи и графики дает условность трактовки формы. При этом остается как бы история живописной поверхности, созданной в течение определенного времени. «В живописи кляксы не имеют значения, важно как взяты отношения, — говорит Юрий Николаевич. — Кляксы я оставляю, не все, но оставляю (приходится возвращаться вспять). Ткань остается живой» [34]. Егоров пишет пастозно, кистью и мастихином. Он делает замесы на палитре или прямо на холсте вплавляет новый цвет в толщу красочного слоя. Таким образом, получается эффект перелива отшлифованного среза полудрагоценного камня. Разница в толщине красочного слоя, различные направления объемных и продавленных мазков приводят к тому, что лучи света падают и отражаются от холста в разных направлениях, создавая дополнительную игру света и тени. Фактурная поверхность живописи, кажется, вибрирует, разогретая жарким воздухом, подобно мареву в июльский полдень, как, например, в картине «Сычавка. Зной» (1967, Одесский

художественный музей), «Каролино—Бугаз» (1970) или «Отмель» (1978). По мнению Егорова, «такие категории как композиция гораздо больше поддаются упорному волевому натиску. А вот поверхность — это то самое стихийное вдохновение, которое ничем нельзя подменить. Если эта стихия есть, поверхность будет излучать энергию, и тот, кто способен ее воспринять просто не сможет уклониться от этого» [34].

ВЫВОД. Идеальные романтические картины Ю.Н. Егорова несут в себе отпечаток вечности. Их выразительность достигается благодаря сочетанию необычайно лаконичной композиции с воспринятой непосредственно от природы жизненной энергией. Свет и воздух юга, еще в детстве поразившие Егорова, стали основой живописной ткани его полотен. Кроме изобразительной формулы «егоровского» моря (ставшей отдельным понятием в истории одесской живописной школы XX — начала XXI века) мы можем говорить о «егоровском солнце» как об особой выразительной формуле ослепительного источника света, неотъемлемой составляющей образа «егоровского юга». В пейзажах-картинах проявляется активное «Я» мастера-творца. Егоров представляет свой цельный мир — «Вселенную художника», где торжествует красота: «В один прекрасный день для меня пришел вопрос: «А чего ты хочешь?» Я стал думать, вспоминать и сказал: «Я хочу служить красоте. То состояние, в которое она меня приводит, мне нравится больше всего» [34].

1. Башляр Г. Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения / Пер. с франц. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 1999. — 344 с.

2. Бернар Э. Поль Сезанн. Статья 1904 г. // Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. — М.: Искусство, 1972. — С. 186 — 195.

3. Бернсон Б. Живописцы итальянского возрождения / Пер. с англ. — М.: Искусство, 1965. — 436 с.; ил.

4. Беседа святителя Григория Паламы архиепископа Фессалоникийского // <http://www.days.ru>.
5. Василенко Т. «Сегодня и вчера» или Как обреталась свобода (Выставка в галерее «Белая луна» к 75-летию со дня рождения и 50-летию творческой деятельности Ю.Егорова) // Слово. — 2001. — 4 мая.
6. Власов В.Г. Белый цвет // Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 8 т.— СПб.: ЛИТА, 2001. — Т. 1. — С. 625 — 627.
7. Голубовский Е. Море Юрия Егорова // Одесский вестник. — 2004. — 2 сентября.
8. Егоров Ю.Н. О том, как начинал // Юрий Николаевич Егоров. Живопись. Рисунок. Каталог выставки. — М.: Сов. Художник, 1989. — 48 с.; ил. — С.9.
9. Жаркова М. Выси и хляби // Слово. — 1997. — 7 февраля.
10. Жаркова М. Стихія таланту. Юрію Єгорову — 70 // Образотворче мистецтво. — 1998. — №1. — С. 14 — 15.
11. Жоашим Гаске. Сезанн // Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. — М.: Искусство, 1972. — С. 270 — 281.
12. Костеневич А.Г. Французское искусство XIX — начала XX века в Эрмитаже. Очерк-путеводитель. — Л.: Искусство. — 320 с.; ил.
13. Кохрихт Ф. Скоро отправляемся // Слово. — 1997. — 28 ноября.
14. Криштопенко В.В. Вступ. статья к каталогу «Выставка произведений Ю.Н.Егорова. Живопись, графика». — Одесса: Одесская городская типография, 1976. — 47 с.; ил.
15. Лоза А.И. По волнам моей памяти: Записки художника. — Одесса: Порты Украины, 2004. — 96 с.; ил.
16. Мурина Е.Б. Концепция природы Сезанна // Советское искусствознание. — Вып. 23. — М., 1988. — С. 168—206.
17. Одесская Академия художеств. — Одесса: Маяк, 1994. — 28 с.
18. Петров-Водкин К.С. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. — 2-е изд., доп. — Л.: Искусство, 1982. — 655 с.
19. Генон Рене. Символы священной науки / Пер. с франц. — М.: Беловодье, 2002. — 496 с.

20. Савицкая О. Имя мастера // Юг. — 2001. — 1 февраля.
21. Савицкая О. Статья к каталогу // Yuri Yegorov. Painting. 5—17 November. — London: The Air Gallery, 2001.
22. Савченко В.В. Юрий Егоров: видение моря и маринистики // Материалы научно-практических конференций 1999—2004 гг. «Творческое наследие семьи Рерихов в свете мировой культуры». — Одесса: Астропринт, 2005. — С.189 — 198.
23. Соловьев В.С. Красота в природе // Философия искусства и литературная критика. — М.: Искусство, 1991. — С. 30 — 73.
24. Тарасенко О.А. Человек и море в живописи Юрия Егорова // Искусство. — М.: Искусство, 1985. — №1. — С. 21 — 24.
25. Тарасенко О.А., Тарасенко А.А. Собрание живописи Одессы Людмилы Викторовны Ивановой. Вторая половина XX века. — К.: Альма-Пресс, 2004. — 168с.; ил.
26. Турчин В. Основные мотивы романтического пейзажа // Турчин В. Эпоха романтизма в России. К истории искусства первой трети XIX столетия. — М.: Искусство, 1981. — С. 455 — 471.
27. Флоренский П.А. Бирюзовое окружение Софии и символика голубого и синего цвета // Флоренский П.А. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи. — М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. — С. 426 — 443.
28. Цельтнер В.П. Юрий Николаевич Егоров. Живопись. Рисунок / Каталог выставки. — М.: Советский Художник, 1989. — 48 с.; ил.
29. Чернобровцева О.С. Юрий Егоров // Чернобровцева О.С. Художники: Нариси. — К.: Молодь, 1987. — 176 с. — С. 141 — 144.
30. Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: В 2 т. / Пер. с нем. — Т. 2. — М.: Мысль, 1987. — 636 с.
31. Ямпольский М.Б. Наблюдатель. Очерки истории видения. — М.: «Ad Marginen», 2000. — 288 с.
32. Preface to catalog // Yuri Yegorov. Painting. 5—17 November. — London: The Air Gallery, 2001.
33. Patrick K. Preface to catalog // Yuri Yegorov. Painting. — London: The Air Gallery, 2001. — 5—17 November.
34. Беседа автора с Ю.Н.Егоровым 3 ноября 2002 г.

Ігор ОКСАМИТНИЙ

IN THE ARMY NOW

Автори: Є.Матвєєв, М.Матвєєва, О.Матвєєв, Ю.Новіков, П.Токав-Седх

Куратори: І.Оксамитний, Є.Солонін

Цей мультимедійний проект здійснено в рамках програми другого Місяця Фотографії у Києві, темою якого, нагадаймо, була „Фотографія. Світ і війна”. У вересні 2006 року його представили на щорічному фотофестивалі у Стокгольмі — XPROSEPTEMBER Stockholm Fotofestival 2006. Якщо коротко, то ідея проекту, як і „Фотобієнале-2005” в цілому, полягала у пропозиції розглянути війну, що є постійним феноменом людського життя, з позицій історії та психології, філософії та етики. Позбавлений відвертого пацифістського пафосу, він (проект) є спробою дослідження в руслі проблематики, закладеної у вічну поняттєву пару — мир/війна. Дві форми існування. Дві сторони однієї медалі. Де тут раціональне, де ірраціональне? Що тут первісне — політика, економіка, ідеологія держав або біологічні коріння (результат пасіонарних вибухів, за Л.Гумільовим) — боротьба за існування, закони природного відбору, притаманні всьому органічному світові? На ці питання не існує однозначних відповідей.

Події останніх років зробили тему війни, яка й до цього була однією з головних в різних сферах науки та мистецтва, надзвичайно актуальною. Воєнною тематикою наповнене сучасне життя. Їй присвячені теленовини, книги, статті в газетах і журналах. Війна в інтернеті. Воєнна термінологія присутня у багатьох сферах діяльності. Про «новий тип війни», протистояння Заходу та Сходу, багатих країн та бідних, «цивілізованого» світу та різних форм тероризму говорять і пишуть нині політики та військові, журналісти та вчені, бізнесмени та діячі культури. Очевидно, що після «холодної війни», чие завершення було деким фальшиво усвідомлене як завершення конфліктів та воєн взагалі (Ф.Фукуяма "Кінець історії", 1989), світ

знову гостро відчув свою вразливість. Насправді війна була і лишається сьогодні, на початку третього тисячоліття, постійним супутником людства.

Головним об'єктом цього, в основі своїй, фотографічного проекту є рухливий, створений методом комп'ютерної анімації, відеообраз стрічки Мебіуса – нескінченної просторової петлі, складеної з десятків фотографій. Перед очима глядача повільно проходить уся воєнна історія людства, яку спромоглася зафіксувати фотографія за час свого існування. Тут Севастополь під час Кримської війни – перший фоторепортаж з місця воєнних дій, зроблений англійськими та французькими кореспондентами, Громадянська війна у США, звичайно, кадри Першої та Другої світових війн, локальні конфлікти 50 – 70-х, Близький Схід, 11 вересня, Беслан тощо.

«Тайна вечера» Філіпа де Шампеня була використана авторами проекту для другого об'єкту, яким є банер розміром 3х4 м. Відома картина, з якої зникли всі дійові особи – залишився тільки стіл на чорному тлі, набула пронизливого тривожного стану очікування нового прищестя. Як тут не згадати християнського філософа С.Булгакова, який прийшов до висновку, що, жертвуючи собою у війні, людина виявляє себе в історії та об'єднується з Христом, який подав приклад жертвовного історичного буття. Війна, писав він, відображає на людський манер акт Божественного творіння. У світову війну людей затягує Божий гнів. Сама вона була передбачена Апокаліпсисом, названий Булгаковим соціологічним текстом. Усі ми солдати війн минулих або майбутніх. Таким може бути одне із тлумачень фоторяду, що складається з шістнадцяти портретів «невідомого» солдата, одягненого у форму різних армій світу. На кожному з портретів персонаж ніби промовляє певну букву з рефрену відомої пісні – «You're in the Army Now». До речі, мотив саме цієї пісні ліг в основу головної теми саундтреку, який лунає у режимі non stop, додаючи певної емоційної напруги. Комп'ютерне походження «солдата», його фізіономічні ознаки, навіть веселий вираз обличчя «працює» на одне – створення узагальненого образу такого собі вічного вояка.

З майже чорною площиною банера і деякою одноманітністю портретів контрастує ряд краєвидів різних куточків світу.

Витончені, салонно красиві чорно-білі фото завдяки, знову ж таки, комп'ютерному втручанню яскраво червоної фарби мають есхатологічний присмак.

Центральним об'єктом, за розташуванням в експозиційному просторі зала, є великий стіл з картою невідомого театру воєнних дій. Але під картою проступає ще одне зображення — тіло вбитого солдата, можливо того самого, що так бадьоро співає «You're in the Army Now».

Доповнюють експозицію два плазмених екрани, на яких демонструються воєнні фотографії різних часів, країн та кадри кінохроніки терористичних актів останніх років. Цей досить песимістичний візуальний ряд певною мірою збалансований фотографією дітей, які розмальовують кольоровими олівцями старе воєнне фото.

You're in the Army Now...

Тетяна-Марія ПАНЬОК

ДО ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

*...Саме вона, оця молодь,
Вдячна безмежно, твої прославлятиме в гімнах заслуги,
Поки на світі цім матимуть силу закони людського
Розуму й логіка, вождь їх постійний і правда безсмертна*

Народне мистецтво є серцевиною національної культури і фундаментом професійної художньої творчості. Розмірковуючи про роль народного мистецтва в суспільстві, знавець давнього українського іконопису В.П. Откович зазначив: „Народна художня творчість — широке і містке поняття, в якому закладено органічний і тісний зв'язок із життям народу... і є, по суті, основою культури кожного народу, її душею, глибинним потенціалом, що живить своїми невичерпними творчими силами професійне мистецтво” [1].

Якщо подивитися на художнє життя сучасного Харкова, помітним стає відірваність професійного мистецтва від традицій української культури та народного мистецтва. У наші часи проза авангардного європейсько-американського мистецтва перемогла поезію української культури, коріння якої заглиблено в сиву давнину. Зацікавлення широкого кола молодих художників новою кон'юнктурою свідчить про естетичне збіднення, про регрес художнього мислення. На жаль, тут можна констатувати і відмову сучасної художньої свідомості від багатства української культури, а передусім традицій мистецтва Київської Русі, українського Бароко, звільненого нарешті наприкінці 1990-х рр. від багатьох штампів. Генріх Вельфлін зауважував з приводу барокового мистецтва: „існує краса цілком ясної, прийнятої форми, а поряд з нею краса, що ґрунтується якраз на неповному сприйнятті, на таємничості, яка ніколи не розкриває цілком свого обличчя, на загадковості, яка щомиті набуває іншого вигляду” [2]. Для українського митця доби Бароко (чи то професійного худож-

ника, чи народного) всемогутність образного мислення, відтворення світоглядних абстракцій були основою творчих пошуків і річчю доволі природною. Митець вірив, що абстрактні „речі” відображаються в судженнях, які можна передати специфічними зорово-словесними метафорами — емблемами. І на відміну від свого сучасного колеги він не вважав, що таке завдання лежить за межами мистецької творчості. „Завдяки їм невидиме стає до певної міри видимим, доступним тілесним чуттям... Емблема була ...оречевленою метафорою, слугувала для означення не самої речі, а того, що стоїть за нею” [3].

У контексті цих міркувань цікаво, на наш погляд, подивитися на творчість деяких харківських художників, у картинах яких яскраво звучить цитатність мистецтва Київської Русі, українського Бароко, народної картини, які відновлюють традиції попередніх поколінь свого геніального народу і властивий лише йому творчий темперамент.

Творчі студії Вячеслава Грицяя відмічені перш за все поверненням до глибин українського мистецтва, і якщо його рання творчість тяжіє до скіфо—сарматського періоду нашої історії, то пізніший погляд художника орієнтований насамперед на образну мову Бароко. Активне засвоєння автором формальної експресії, гра лінії та плями, розвиток орнаментальних форм, чітка вертикальна будова та інші принципи пластичного формоутворення образів знаходять своє місце в мистецькій спадщині В. Грицяя.

У своїх картинах „Св. Уляна”, „Покрова”, „На герб Маршалка”, „Родовий портрет з павичем” та інших художник намагається відновити тяглість барокової спрямованості іконопису та парсунного портрета з його винятковими за ритміко-мелодійними й орнаментальними якостями, одночасно поєднуючи все це із власним художнім поглядом. Розроблені автором образи притягують своїм величним звучанням. З двох стрижнів бароко — пасторального та героїчного — обирається саме другий.

У картині „Св. Уляна” традиції українського барокового іконопису отримують індивідуальне перетворення і лягають на ґрунт формально-художніх пошуків автора, оживлюючи стару середньовічну символіку новими думками. Властива для мистецтва Бароко емблематичність стає характерною рисою картин В. Грицяя — бо художник бачить у людині емблему, символ.

Свої композиції митець насичує ускладненою символікою, динамічним рухом, внутрішньою напругою, вживленням образів у просторове середовище. У більшості композицій спостерігаємо замилювання у взористості, що в черговий раз підкреслює неперервність українських традицій у розумінні ідеалу земної краси.

Серед відомих митців Харкова, які працюють у контексті сучасного національного Відродження, не може не зацікавити творчий доробок Іллі Паньок, в мистецтві якого звернення до традицій — постійний процес, пов'язаний з бажанням митця відродити джерела та шляхи розвитку національної культури. Вони оживають в полотнах художника і водночас набувають власного звучання, допомагаючи самовизначенню.

Освоєння художником української іконописної спадщини сприяло створенню власного погляду на іконографію „Юрія—Змієборця”, що відобразилося у полотні „Vivos Voco” (Кличу живих!). Здавна образ святого Юрія (у російському іконописі Георгій Переможець) тлумачився як образ поборника добра й заступника нужденних і займав чільне місце не тільки в іконописному мистецтві, а й у скульптурі, графіці, фольклорі, у народних піснях, прислів'ях.

У композиції І. Паньок „Vivos Voco” зображення вершника займає майже всю площину полотна. Красу твору надає пірамідальна композиція, яку спрямовано просто на глядача, що допомагає акцентувати увагу на героїко-романтичному настрої. Безмежний простір підкреслюється за допомогою промовистої плями червоно-брунатного плаща, що в'ється і тріпоче на вітру за плечима Георгія Переможця, створюючи тим самим своєрідні коливання в картині. Сюрреалістичні візії автора, гра із сновидо—алогічним трактуванням простору викликають справжній подив. „Він простягнув повітря, підвісив вогонь, обмежив береги моря, затвердив землю, розіслав поля, підніс гори, заглибив долини, розмістив ліси, відкрив джерела, вилив ріки, зверху розгорнув небо...” [4].

Художник черпає натхнення у метафоричному мисленні митців доби Бароко, услід за якими ускладнює свої алегорії, намагаючись відобразити абстрактні поняття у видимій предметній формі. Багатство його метафор вражає: це і золоті пластини на тілі вершника, як символ непереможності, рушник — символ

космосу, хліб розрізаний — як доля, та ін. Образна мова І. Паньок близька до символічно-візуальної мови сновидінь, що характерно як для мистецтва Бароко, так і для сюрреалізму [5]. Мовби з прадавнього сну виринає Успенський храм, виблискуючи золотими куполами в небі. І водночас з іншого боку картини — цей же храм, тільки зруйнований. У цій метафоричності — жива історія України: прадавня велич, краса і те, що залишилося після доби тоталітаризму — суцільна розруха та пошматована культура. Незважаючи на проголошення незалежності України, в житті багатьох пересічних громадян не відбулося довгоочікуваного усвідомлення своєї національної приналежності. Сьогодні процес національного відродження перетворився для українців у процес національного виживання. У „Vivos Voco” художник закликає не впасти у прірву саморуйнації та нищення власної культури. Ф. Ніцше висловив цікаву думку, що той, хто б’ється із чудовиськами, мусить пильнувати, аби самому не перетворитися на чудовисько. Спробуй-но довгий час дивитися у провалля — і воно зазирне тобі у вічі. Як утриматися на тонкій межі між буттям та небуттям? Головна думка картини полягає в розумінні тези, що не незалежність робить націю державною, а боротьба за неї.

І. Паньок складну алегоричну мову Бароко застосовує лише в аспекті її символічності, що закладена в самій сутності сюжетів. Художні образи в його інтерпретації набувають багатозначності, наприклад „Українська Мадонна” — узагальнений образ жіночої краси, материнства, любові, безмежної самопожертви, вічної правди і водночас — образ України та її долі. Картина на пряму асоціюється з іконописом, засвоєння якого закріпилося у власну іконографічну схему. В українській іконописній спадщині Богородичні ікони являли не тільки людський образ Матері Ісуса та уособлення Церкви Божої, а й втілювали поняття про узагальнений естетичний ідеал жінки. “Українська Мадонна” — це сучасний погляд митця на жінку-матір, яка привертає увагу глядача зворушливою чистотою і витонченістю, дивною поетичністю і ліризмом.

За допомогою композиційних прийомів постать Мадонни мовби виринає із землі і одночасно легкою ногою йде по ній. Ліва нога виставлена вперед, ще мить — і вона здійснить свій крок у вічність.

Динамізму картині надають елементи архітектури та червоний мафорій, що спав з плечей і закрутився у вибагливу спіраль. За рахунок складних переплетень хвилястого вигину тканини, тонких кольорових переходів досягається дивовижний ефект вібрації повітря. У вбранні Мадонни — характерні ознаки українського національного одягу. На голові — стрічка, яка розчиняється у синяві неба, підкреслюючи її вибраність.

На відміну від традиційного положення Христа—Дитини, митець відвертає його від глядача, показуючи лише профіль, а руки піднімає високо вгору, утворюючи символічний тризуб. Дитина знімає пов'язку з очей матері, тим самим даючи їй можливість пізнати наступну долю як свого сина, так і людства в цілому. Ключем до розкриття авторського задуму стає головний промовистий акцент в картині — очі Мадонни, у яких є щось невимовно сумне, принаadne і величне.

Усі композиційні елементи картини майстерно поєднані в єдине ціле. Великому трикутнику відповідають два маленькі все-редині, що утворюються головою і руками Богородиці та плавними рухами янголів внизу картини. Побудована на складних діагональних ритмах композиційна структура вносить драматичні ноти в цю сцену. Наближена, з одного боку, до реального життя, з іншого — вона не втрачає свого містичного звучання.

Поєднання класичних традицій народної картини із новими живописними прийомами та композиційними вирішеннями яскраво виявилось в картині І. Паньок „Козак—Мамай”.

„Козак—Мамай” (Козак—бандурист) особливо широкою популярністю користувався протягом XVII—XIX ст. на території Чернігівщини, Полтавщини, Харківщини і значно менше — на Правобережній Україні [6]. Мамай зображували не тільки на картинах, а й часом на пічних кахлях, скринях, дверях. З цим зображенням пов'язувалися живі спогади про героїчні звичаї козацтва, його незбориму силу духу й незламність волі.

Замріяно—медитаційна поза притаманна більшості народних картин із цим сюжетом, і твори І. Паньок у цьому сенсі не складають винятку. У своїй творчості він неодноразово звертався до цієї теми, щоразу вносячи нові інтерпретації в сюжет. Один Козак—Мамай у нього сидить на стилізованій карті України, інший спочиває на тлі слобожанських краєвидів або з рушницею в руках

боронить свою землю, як на картині „Захисник Вітчизни”.

Доволі прикметною є картина, де поєднані тема „Козака—Мамай” та іконописний сюжет „Покрова”, найпоширеніший в Україні протягом XVII — XVIII ст. і один із найвиразніших в українському мистецтві. Від часів Івана Мазепи „Козацькі Покрови” втілювали ідею небесної допомоги запорізькому війсьству і займали чільне місце в українському іконописі не тільки на території Гетьманщини, а й на Слобожанщині, де закладалися дедалі нові і нові храми на честь Покрови. Ілля Паньок відходить в своїй композиції від канонічного трактування іконографії „Покрови”, проте пов’язана з нею ідея заступництва українського козацтва залишилася. Ідейний задум художника виявляється в тому, що Козак—Мамай сидить на тлі Покровської церкви (символу козацької слави в місті Харкові) та грає на бандурі, яка оживляє легенди і оспівує велич слобожанської козацької історії. Позаду нього кінь — вірний товариш і побратим. У цій картині він уособлює волелюбність, рух життя і приналежність до світу небесного. За Мамаєм розвернувся у всю красу багато прикрашений іконостас із Покровою по центру та козацьким апостольським рядом, який являє головний декоративний акцент у картині. Прикметним є й те, що кожен образ апостола—козака має портретну схожість із легендарними козацькими ватажками. І.В. Паньок у своїй картині втілює свободу та широту мислення, кожним елементом намагаючись примусити нас згадати свою етнічну сутність.

Темі славетного козацького минулого присвятив свою творчість ще один художник, знаний у харківських мистецьких колах — Сергій Пушенко. Його доробок „Козацькому роду — нема переводу” складається майже зі ста картин, і тут тема українського патріотизму пронизує майже кожне полотно. Своєю творчістю С. Пушенко ще раз доводить, що українській культурі близький тип активної людини, героя—лицаря. Цікавий матеріал для таких роздумів знаходимо у серії із семи картин „Сім днів Івана Сірка”, де художник прагне не тільки показати душу великого козака, відтворити риси його світогляду, а й зробити постать Сірка символом козацької непереможності. Для більшості його робіт характерний „неоміфологізм”, що в останні роки набуває більшого поширення. Заглиблення у міфологію, у легенди, кос-

могонічні уявлення наших пращурів стимулюють авторське міфотворення. За найкращими традиціями козаків-бандуристів, лірників митець сам вигадує легенди, гідні героїчної поезії XVII ст., на підставі яких можна зрозуміти різні інтерпретації його художніх образів.

Так, ідейний зміст картини „Народження Івана Сірка” розкривається в емблематичному написі внизу картини: „Коли на українській землі, в козацькій родині Дмитра Сірка народився син Іван і баба повитуха піднесла його до столу, то він став на дві ноги, взяв пиріг і з’їв його. Це означало, що народився козак із зубами і, за словами пророцтва, було знаменням того, що гризтиме ворогів до самої смерті. На голові у Івана Сірка виднілася і козацька чуприна, вказуючи на те, що, не наклавши головою, проживе славне лицарське життя і помре своєю смертю. Відійшовши в інший світ, душа його житиме вічно, бо ще з перших хвилин народження козак міцно стояв на ногах”.

Завдяки певній деформації облич художник робить акцент на найхарактерніших рисах своїх героїв, досягаючи тим самим психологічної глибини. Очі героїв просто зазирають вам в душу, не залишають байдужими та спокійними, знову і знову виринаючи із вашої пам’яті. Психологізації образів сприяє й колористична гама: червоний, темно-брунатний та білий; нюанси останнього є надзвичайно тонкими.

Певною стилізацією образів художник виробляє свою іконографію, звеличує своїх героїв і канонізує козацькі образи в нашій уяві, доводячи їх майже до стадії святості. За переконанням автора його герой — Козак Сірко — діє у нашому світі невидимим, допомагаючи нащадкам оживити народну пам’ять. Схвильована інтонація авторського голосу змушує нас, глядачів проникнутися магією художніх творів і прокрутити усі історичні події перед очима.

Прагнучи різноманітності художньої мови та стилістики, автор у більшості полотен віддає перевагу кольору, що з часом все більше домінує над формою. Так, у картині „Козак—Мамай” колір — єдиний конструктивний елемент. Експресивна червона пляма, що з’єднує всі елементи в єдине ціле, впливає на нас своєю емоційністю. С. Пущенко ніколи не використовує колір тільки з декоративною метою, на його думку, вибрана барва завжди

повинна передавати багатство почуттів і характерну експресію.

У художніх експериментах автор запозичив в козацтва наснаги на цілу серію, лицар—запорожець залишився живим втіленням сподівань на краще майбутнє. Ця тема простежується у картині „Три славних воїни”, для якої митець написав власну легенду: „Довго боролось козацтво з ворогами, захищаючи свою землю та волю. Покоління за поколіннями лицарів ставали на шлях ратної дороги, посилаючи в бій все нові і нові полки кращих синів. Не витримали вороги такої потуги людського духу та лицарської звияги і були переможені. А коли це трапилося і стих святковий грім бойових литавр, зібралися кращі із кращих і стали радитися, як на віки вічні могутню козацьку державу збудувати. Здавалося, у світі не існувало більше такої сили, яка могла б здолати січове братство, а тому й було дозволено втомленій варті перепочити. Вороги скористалися такою безпечністю, тихо підкралися, поцілили владу в саме чоло, воїнство в серце, а культуру в спину. На довгий час знову тоді запанувала смута та лихо на Українських землях, аж доки, в черговий раз відродившись, піднявся козацький нарід на боротьбу, назавжди перемігши ворожу силу та ворожий дух на своїй землі”.

Алегоричного звучання набувають створені образи в картині, проте колір — головний елемент, що охоплює великий спектр наших почуттів. В основу більшості картин С. Пуценка покладені канони українського народного живопису — його кольоровий стрій, а часом і композиційні принципи. Художня концепція автора схожа до українських романтиків кінця XVIII — поч. XIX ст., які висунули постулат вибраної людини, як і ідею духовної спільноти нації, її еліти. У своїй картині „Маруся Чурай”, що просякнута філософсько-поетичною народною основою, образ головної героїні митець підносить до ступеня ідеального узагальнення національного уявлення про красу, в його розумінні від образу Марусі Чурай до святої — коротка відстань. Головну мету художника — розбудити національний дух українців — можна виразити за допомогою рядків Л. Костенко:

Звияги наші, муки і руїни
безсмертні будуть у її словах.
Вона ж була як голос України,
що клеткотів у наших корогах.

Пізнати час, зрозуміти його суть — означає доторкнутися до вічного і живого. Художнику дана можливість оживляти давно минулі часи життєвою реальністю. Тому розквіт сучасного мистецтва може розпочатися лише за усвідомлення національної приналежності, через культивування й утримання звичаєвої культури. На жаль, до сьогодні в офіційній державній політиці не існує концепції розвитку нашого українського мистецтва, проте саме завдяки культурі ми зберегли свою ідентичність і постали у світі як неповторна держава з мужнім козацьким лицем. Саме своїм духовним станом і обличчям Україна цікава світові.

Відродження культури в українському суспільстві все ґрунтовніше починає розумітися як найважливіший здобуток нації, її достоїнство і сутність, бо культура — це те, що зберігає й утверджує не тільки особистісне, а й національне існування. Духовні надбання є тим єдиним, неповторним, що залишається після нас, коли все інше відходить у небуття.

1. Українське народне малярство XIII – XX століть: Світ очима народних митців: Альбом / Авт.-упоряд.: В.І. Свенціцька, В.П. Откович. – К.: Мистецтво, 1999. – С. 8.
2. Вельфлин Генрих. Основные понятия истории искусств. – М. – Л., 1930. – С. 259.
3. Макаров А. Світло українського Бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – С. 90.
4. Sarbiewski M.K. O poezji doskonalej czyli Wergiliusz i Homer (de perfecta poesii sike Virgilius et Homeras). - Wroclaw, 1964. – S. 3.
5. А. Макаров у цитованій праці зауважував, що деякі уявлення емблематичного мистецтва Бароко про необмежені можливості умовно-метафоричного, ірраціонального... пізнання світу відродилися згодом у художній практиці романтиків, символістів, кубістів, абстракціоністів і конструктивістів. Але особливо багато спільного в Бароко з сюрреалізмом... – С. 93.
6. Болтовський П.М. Український живопис XVII – XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1978. – С.290.

Олег ПЕРЕЦЬ

НАЦІОНАЛЬНЕ СЕРЕДОВИЩЕ – МОТИВ, ТЕМА, ЖАНР СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Останні десятиріччя ті, хто фахово працюють у галузі художнього впорядкування довкілля людини, шукають розв'язання відповідних проблем у так званій «середовищній альтернативі» або, якщо інакше, «середовищному підході». Концепція цього підходу має два аспекти: по-перше, така собі сукупність позитивних наукових знань і засобів емпіричного аналізу і раціонального конструювання, запозичених із різних наукових дисциплін, та, по-друге, „середовищне бачення”, де домінують художні відповідні образи, своєрідна „екологічна естетика”¹. Йдеться про те, що, поза сумнівом, завжди буде актуальним та перспективним насичення предметно-просторового середовища творами монументально-декоративного мистецтва та художньо-дизайнерськими об'єктами, які є своєрідними видовищними домінантами або художнім наголошенням при формуванні цілісних, архітектурно-художніх ансамблів.

Проте останні, втілені у цій галузі, значні проекти свідчать, що переважає ще бачення, породжене свідомістю, яка була препарована ідеологічними деміургами від третього Риму. Й у ХХІ сторіччі продовжують створювати тоталітарно вивірені форми, що наповнюють наше довкілля, часто-густо постаючи у вигляді примітивних витворів, що своєю мистецькою вартістю кидають виклик відчуттю вишуканого, і, навіть, здоровому глузду.

Шукаючи у досвіді світового середовищного дизайну ефективних засобів реабілітації самостійної, творчо розвиненої свідомості, доречно буде згадати так звані „просторові вузли”, „знаки міста” та „знаки неспокою” О.Г.Хайєка, чиє призначення полягає у тому, аби радикально впливати на естетичну організацію оточення. Для майстра важливо виявити діалектичний зв'язок між просторами художника та суспільства. Цей зв'язок він сприймає

як виклик, зреалізований у єднанні протилежних начал — простору художника та життєвого простору міста — відчуваючи своєрідну напругу. Композиції, що мають форми знаків-символів, покликані вплинути та скорегувати емоційно-психологічний зміст оточення, міського довкілля. Це — своєрідні вияви-знаки протесту, виразність яких слід сприймати як критику міського та сільського довкілля. Вони мають провокувати людину, примушувати її замислитися. Мотив „знаків міста” як „знаків неспокою”, на переконання митця, містить певний психофізіологічний зміст та психогігієнічний вплив².

Критично оцінюючи мистецький радикалізм німецького майстра, нам слід усвідомлювати, що предметно-просторове середовище сучасних міст і сіл України, як правило, втратило історично зумовлену архітектурно-художню виразність, що їй відповідає певний соціальний зміст, зумовлений перебуванням у різні історичні періоди українських земель у статусі приєднаних силomisць провінцій різних імперій. За роки незалежності внутрішньополітичні, економічні обставини, поглиблювані негативними демографічними зсувами, давно перетворилися на чинники спонтанної соціально-адміністративної деформації, якою так і не наважуються, хоч якось, керувати зверхники держави.

Так чи так, але відбувається докорінні зміни предметно-просторового довкілля міст та сіл України, які потребують відповідального аналізу. Дизайн, за цих обставин, може стати дієвим засобом плідної взаємодії національних та регіональних культур, джерелом активізації потенціалу продуктивних сил нашого суспільства, а, отже, може стати одним із визначальних стимулів розвитку країни, декларуючої вірність європейським цінностям. Культура, таким чином, буде залученою до сфери економіки, і, водночас, остання піднесеться до рівня міжкультурної взаємодії³. Тому, з метою формування олюдненого, цілісного, естетично осмисленого предметно-просторового довкілля, з притаманними рисами національної та регіональної своєрідності, слід визначити середовищну стратегію на ґрунті свідомої інтерпретації, що включає, зокрема, відпрацювання засобів традиційної архітектурно-художньої композиції.

Тут доречно звернутися до творчого досвіду французьких майстрів монументально-декоративної пластики і дизайну 60 — 70-х

років, які належали до різних шкіл, успадкували різні національні традиції. У цей період у Франції особливо активізувалося будівництво нових міст. Свобода формотворення, ґрунтуючись на експериментальному підході, зреалізувалася у різних матеріальних втіленнях, що демонстрували бажання творити таку виразну пластику, яка „прижилася” б у просторі міста і своєю динамікою відповідала б ритмам сучасного життя. Диференційний підхід до роботи у міському контексті дозволив значно розширити діапазон засобів, запозичених як з області традиційних мистецтв, так і з можливостей, наданих науково-технічним прогресом⁴.

Поцінуючи окремі риси сучасного українського монументально-декоративного мистецтва, ми, зважаючи на вище поданий аналіз, головною ознакою сучасності визначаємо те, що твори „сучасного мистецтва” будуються не на «розповідному» принципі, а, здебільшого, на принципі провокування самостійного мислення реципієнта, до чого і спонукає твір мистецтва. Сповідування цього принципу спонукає митця до різноманітних експериментів на ґрунті синтезу мистецтв та визначає спрямованість інтеграції різних галузей культури, науки та мистецтва. Таким чином, твір сучасного мистецтва має вплив на зміни у структурі художнього мислення, з необхідністю породжувати свободу в естетичному опануванні соціального довкілля, вести не тільки до створення нових художніх цінностей, але й до формування естетичної реальності. Така стратегія підходів набула виразності у 80-тих роках ХХ сторіччя, запанувала у 90-тих та впевнено просувається у ХХІ сторіччя⁵.

Сучасний монументально-декоративний твір вже не мислиться з позицій „ідеології об’єктного”, бо головне його призначення – слугування естетичній організації всього предметно-просторового середовища, і головною його ознакою, на нашу думку, є складання на принципах органічного синтезу, які стверджують прагнення органічного, комфортного зростання, чи, ліпше сказати, вrostання в довкілля, коли відбувається своєрідне злиття декоративної пластики, дизайну і технічних форм, у, такі собі, нові синкретичні утворення, де задачі (естетичні і функціональні) тісно сплетені між собою. Включення сучасних творів мистецтва у середовищний контекст міста має на меті активізувати якісне оновлення його художньо-композиційного

обличчя, відкривши нові можливості для творчих пошуків митців, котрі сприяють створенню не лише зовнішньої естетичної візії міста, але і його емоційного клімату, який включає найрізноманітніші відтінки настроїв, та естетизують загальну атмосферу побутування. Такі твори відіграють роль певної „проміжної” архітектури і слугують потужним засобом для позитивного перетворення довкілля. Вони мають властивість уводити простір як рівночинний пластичний і змістовний елемент в обсягове бачення. Простір сприймають як живе середовище, кінетичне, емоційно забарвлене, що постійно вступає у нові зв'язки і співвідношення з об'ємом.

Говорячи про українське монументально-декоративне мистецтво межі ХХ – ХХІ ст., тобто про пластичне мистецтво доби відбудови державної незалежності, його головною характерною рисою слід уважати прагнення до збереження та відновлення культурної спадковості, формування модерного на засадах тяглості національних, регіональних культурних традицій. Про це свідчить величезний практичний та науково-методичний матеріал, накопичений під час проведення симпозіумів-практикумів з монументальної кераміки „Поезія гончарства на майданах і в парках України”, національних симпозіумів гончарства, інших заходів, що були проведені в містечку Опішне на Полтавщині впродовж періоду від 1997 до 2001 року.

Зважаючи на чисельність та персоналії учасників симпозіумів, можна впевнено розглядати репрезентований у „Національному музеї-заповіднику Українського гончарства в Опішному” спільний творчий доробок сучасних українських майстрів – представників різних поколінь, як такий собі зріз нашого сучасного монументально-декоративного мистецтва, що дозволяє визначити у цій галузі новітні тенденції і побачити проекцію їх на майбутнє⁶.

Серед загального числа поданих творів можна були виділити такі, де „середовище” стає сюжетною основою, мотивом або темою твору. Демонструючи певну єдність структури і функції художнього образу, ці роботи, на нашу думку, можна класифікувати у певний – «середовищний» жанр, який презентує своєрідну середовищну естетику, що візуально інтегрує розмаїття предметного світу і художніх форм, а еволюцію усвідомлює як

безкінечне нарощування змістів і фактур, спрямування до змін, спричинених минулим. Ці композиції демонструють певні моделі доквілля і, аналізуючи методику створення їх, можна намітити шляхи художньої організації простору сьогодення.

В усі часи людина демонструвала свої можливості або фантазії цілеспрямованого осмислення оточення у рукотворних речах, відлік яких можна розпочати від керамічних моделей трипільського житла і продовжити чудернацькими декоративно-ужитковими та ювелірними роботами, що мали певне сакральне наповнення, чи, подібно до іграшки, мали захопити уяву, розважити реципієнта і були яскравим прикладом такої собі «речі-у-собі» та «для-мене», втіленням суб'єк-об'єктного. Як своєрідний апофеоз такої творчості, що набула принципово відмінного звучання, виступають, на нашу думку, масштабні проекти Христо, де антропологічний чинник конвертують у космічний.

Але йдеться про твори, які визначаємо як *архетипи традиційної естетики*⁷. Їхньою визначальною прикметою є прагнення до органічного формотворення, що спирається на структурні і конструктивні закони природи при врахуванні властивостей матеріалів, їхньої візуальної якості та «екологічної» включеності у побут. Іншою важливою рисою є метафоричне опанування предметами, коли кожен елемент структури художнього об'єкту, крім виконання функціонально-конструктивних задач, візуально працює на загальний сюжет. Твір складається зі значень-сміслів. Сюжет визначається за допомоги буквального зображення — означення однією річчю іншої, вихідної, що слугує прототипом для формування, наповнення контексту. Це метафори візуальні, розраховані на прочитання їх та гру за визначеними правилами-нормами. У випадку непрямого зображального переносу реальні речі і ситуації дають лише візуальний матеріал, з якого, комбінуючи частини, митець будує емоційний контекст просторово-обсягового твору. При перенесенні властивостей одних предметів на інші сюжетний хід або проектна концепція дозволяє включати у сценарій людину як складника доквілля, визначати її роль у грі, а, отже, й світосприйнятті. Це один із шляхів активного залучення особистості до досвіду культури, звання її до малозрозумілих та загадкових об'єктів із тим, аби її (особистість), врешті-решт, поступово інтеріюлізувати в традиційні, чи

пак, національні культурні шари. Подібно до того, як особистість генетично успадковує досвід розвитку живої природи, так і опредмечена культура передбачає вільне оперування символами і значеннями минулого, перетворюючи, трансформуючи цей попередньо набутий досвід за законами сучасних художніх концепцій, провокуючи відповідні візуально-емоційні асоціації і реакції глядача-реципієнта.

Композиція таких творів може наслідувати певні архітектурно-будівельні утворення, імітувати різного роду споруди, які мають невідоме чи загадкове призначення, при розгадуванні якого і відкривається естетичний зміст творчого задуму. Часом, архітектурна ідея може знаходитися й на поверхні, не бути утаємниченою.

Наприклад, композиція Л. Богинського „3 глибини віків” моделює таке собі протосередовище, подане у вигляді двох об’ємних форм, які викликають асоціації з колесами або жорновими каменями долі. Це — архаїчно-фантастичні споруди-механізми сакрального забарвлення, чиї форми мають підкреслено виразне членування поверхонь. Це — своєрідні утаємничені середовищні виміри, заселені, напевно, „священними” істотами, котрі багато тисячоліть тому були приручені праукраїнцями. Це — корови, виконані Богинським у кераміці, які, вочевидь, розвивають мотиви народної іграшки.

Той же автор у композиції „Хмара” складає з різних за формою керамічних блоків подобу української барокової споруди. Масивні блоки вкриті розписом, який нагадує вибагливі візерунки, що прикрашали речі та споруди у XVII — XVIII ст.; їх наче прагне розсунути чудернацька хмара, наповнена горщиками-голосниками, у яких зачалися давні пісенні звуки.

Інсталяція Ганни-Оксани-Липи „Жертовник тотем” зображує дещо загадкове, можливо, матріархальне святилище, що в ньому, напевно, таємнича жіноча сутність з отриманої пожертви витворює аніму, аби вкласти у кожну людську душу.

Виконана автором публікації композиція „Творення. Протолюдина. Протосвіт” є символічним трактуванням людини, котра є витвором трансцендентного та активною складовою світобудови, розвиток якої відбувається лише за умов позитивного, духовно наповненого нею і нею ж перетвореного довкілля.

Три керамічні об’єми разом утворюють фронтальну композицію, яку треба оглядати з двох боків. Вона має обрис трикутника з

вершиною до гори — знаний символ співзв'язку Бога і Людини. У такий спосіб підкреслено визначальний зміст чинника творення в антропоморфному світі, який втілюється у величному зв'язку за формулою: Бог — Творення — Людина — Бог, де кожна складова безпосередньо пов'язана одна з одною.

У роботі був використаний архаїчний прийом формотворення за допомогою вальків, зліплених у вертикальному напрямку. Таким чином, композиційна конструкція і фактура внутрішньої поверхні об'ємів імітують структурні та конструктивні особливості стародавніх дерев'яних споруд, притаманних майже для всієї забудови Середнього Подніпров'я аж до ХІХ ст. Зовні поверхні об'ємів гладенькі, білі, подібно до того, як опоряджали фортеці часів Київської Русі, Козаччини та українське житло і споруди, виконані у техніці „український” зруб. Білі поверхні розписані символічними зображеннями, які складають древні хліборобські та вигадані автором знаки життя. Центральний об'єм символічно втілює поєднання чоловічої та жіночої сутностей людини.

Наша об'ємно-просторова композиція „Ковчег” виконана під впливом аналітичної психології К.Г.Юнга. Дотримуючись стилістики ярмаркового та вертепного, було створено таке собі художньо-символічне зображення загальнолюдського довкілля, яке в матеріалізованому образі вітрильника прямує у незвідане. Буття соціуму підтримує додержання духовних настанов, втілених і закарбованих у традиції, що гуртують людей у етноси, народи, нації — у людство. Порушення настанов призводить до розривання зв'язків і, відтак, завжди веде особистість та народи до трагедії.

У роботі В. Овраха „Лелеки” ми бачимо сучасне мистецьке трактування середовища українського народного обійстя, яке поетично втілює в ідеалістичних образах національну свідомість (лелече гніздо). Майстер вибудовує стрімку вертикаль з поставлених одне в одного глечиків, горщиків, макітр — символів домашнього вогнища. Цю вертикаль увінчує старе колесо від возу — астральний символ індоєвропейських народів, а на колесі лаштується пара лелек — символ продовження роду. Вертикально спрямована композиція немов з'єднує простір неба з поверхнею землі, виокремлюючи наповнене уречевленими символами українського народу довкілляне місце для людини.

Так само прагне охопити і земне і небесне С.Радько, створюючи композицію „Голубина вертикаль”. Уява художника моделює соціальне довкілля дитинства, де панують казково-іграшкові керамічні голуби, що неначе линуць у повітрі, нерозривно поєднані з землею, від якої одержують поштовх для польоту через стрімкі діагоналі конструкцій — підпор. Створені уявою і руками майстра птахи кружляють навколо високої загадкової вежі — вісі композиції — центру світу невинних мрій.

Дисонансом до попереднього твору звучить сповнена трагічності композиція Л.Шилімової-Ганzenко „Демографічна катастрофа (для пташок віку)”. Над зроненим символом сонця — колесом піднімаються чорні стовпи туги — пічні бовдури — символи закинутого житла, вимерлого села, перерваного роду — результат соціальної чи техногенної катастрофи.

Розглянуті вище твори народжені художньою уявою, для якої довкілля стало способом творчого мислення. Метод згаданих майстрів, безумовно, треба сприймати як цінне джерело композиційних ідей для творів, у яких ми вбачаємо знаки традиційної естетики. Але для розвитку етнокультурної, та й політичної, єдності українського народу актуальним є відтворення історично складеної архітектурно-художньої виразності предметно-просторового середовища регіонів на ґрунті місцевих традицій, зумовлених геополітичними й історичними чинниками. Для цього хочеться мати комплекс більш визначених композиційних засобів, зумовлених „місцевими” архетипами, „місцевим” колективним позасвідомим.

Вбачаємо вирішення цієї задачі у створенні об’ємно-просторових композицій, які б у формі візуальних метафор якнайповніше віддзеркалювали принципи тяглості традиційної архітектурно-художньої композиції, притаманні кожному регіону. Особливостями таких композицій має бути те, що за своєю структурою вони наслідують структурну організацію різноманітних місцевих архітектурно-будівельних споруд, комплексів, поселень тощо (композиція яких, зазвичай, відображає ієрархію духовних цінностей місцевої соціальної спільноти), тобто втілюють традиційну просторову структуру довкілля. Компоненти композиції створюються на основі зразків традиційного ремесла та мистецтва регіону. Будучи перенесеними у новий контекст, ці вихідні елементи-зразки втрачають своє пряме чинникове призначення і набувають смислу на-

прямних показників руху асоціативних візій глядача, предметного запису, змодельованого із предметів-символів, довкілля. Новітній емоційний контекст допомагає створювати нетрадиційне модернове поєднання матеріалів та технологій.

За приклад можуть слугувати традиції архітектурно-художньої композиції полтавського регіону, сформовані у XVI – XVIII ст., які використав автор цієї публікації.

У композиції „Храм” відтворені мотиви дев'ятидільних мурованих храмів Полтавщини. З метою надати творові рис архайчності введено грубий металевий каркас, що має викликати асоціації з протоспорудами древніх культур, які побутували на цих землях. Вази-світільники та горщики, за задумом, покликані навести на роздуми про часи Київської Русі і, навіть, глибше.

Відповідно до авторського суб'єктивного світобачення, об'ємно-просторова композиція „Український світ” – це втілена у майоліці еволюція системи українського народного світосприйняття.

Композиція виконана у творчій співдружності з опішненськими народними майстрами О.Шкурпелою та А.Білик-Пошивайло. Визначальною рисою речей та споруд, яку намагався подати майстер-українець (а це усі, без винятку, складові народного світовідчуття довкілля) – це відображення їх планово-об'ємно-просторової композиції, декорування традиційних постулатів шляхом семантичного їх кодування. Навіть коли втрачався зміст певних символів, слідування традиції наповнювало позитивним значенням життєве середовище, зумовлювало необхідність чину як важливого життєвого акту.

Для втілення задуму обрано просторову організацію п'ятидільних дерев'яних храмів Полтавщини. Традиційними складовими предметно-просторового середовища були опішненські гончарні вироби.

Подібно до того як архайчні язичницькі вірування нашого народу злилися, свого часу, із християнством, так гончарні об'єми композиції склалися у споруду-храм, хрестоподібну у горішньому баченні. Над уявними раменами хрещатого плану підносяться чотири верхи, що творять вертикально поставлені один в один горщики. Цей прийом наслідує верхи дерев'яних монументальних споруд із кількома залами і, завдяки ритмічному чергуванню об'ємів, створює враження невинного розгортання руху

горі. Разом з тим, горщики слугують замешканням для казково-фантастичних істот у вигляді традиційної опішненської іграшки. Композицію увінчують схрещені арки з п'ятьма главками з хрестами, як символ непорушності українського народу у його вірі.

Композиція „Енеїда” — своєрідні розмисли над нашою долею. Металевий каркас, окрім конструктивного, має і художнє призначення композиційної структури, втілюючи традиційну просторову структуру, що метафорично передає планувальні схеми козацьких поселень. Ці схеми розвивали естетичні принципи містобудування, притаманні давньоруському будівництву і особливій мальовничості їм надавали нерівність рельєфу й архітектурне наголошення вищих позначок. При цьому міська забудову поділена на „гору” (втілення адміністративної та духовної влади) і „поділ”. Високі споруди (фортифікаційні, вежі замків, церкви) контрастували з низькими, що складали рядову міщанську забудову.

Барочні картуші, виконані за мотивами українських парсун у вигляді декоративних пластів, що втілюють традиційно складові предметно-просторового довкілля, презентують традиції керамічних ваз, глечиків — своєрідних умістилищ душ прашурів.

Викреслений автором цієї публікації напрямок мистецького пошуку слід розглядати як своєрідний творчий експеримент, зреалізований в оригінальній інсталяції (де поєднано природні та штучні матеріали з використанням різних технологій від архаїчних до надсучасних). На нашу думку, методика створення художнього знаку традиційної естетики має сталу перспективу розвитку за умов поглибленого творчого пошуку, оскільки звернення до «середовищного» як до певної широкої естетичної преференції, що сполучає всі види, жанри, напрямки мистецтва, злитовуючи їх у єдиному витворі, візійно втілюючи художніми засобами форми існування матеріально-часо-просторового довкілля, може бути визначене як особливість мистецтва XXI сторіччя.

Виконання і введення таких творів у середовище різних регіонів України сприятиме його своєрідності, національній визначеності та естетичній довершеності; слугуватиме створенню концепції дизайну сучасного предметно-просторового довкілля на засадах традиційної архітектурно-художньої композиції.

1 Иконников А. Система предметно-пространственной среды и эстетическая ценность объекта // Эстетические ценности предметно-пространственной среды. — М.: Стройиздат, 1990.— С.239-321.

2 Див.: Хайек О. Farbwege — цвет в жизнь для Москвы. — М., Штутгарт, 1989.

3 Гриц И. Региональность культуры и ее последствия // Техническая эстетика. — №6, 1991. — С.1-3.

4 Див.: Миклашевичюте К. Декоративная пластика новых городов Франции // Декор. искусство — М., 1982. — №3. — С.34-37.

5 Даниленко В. Дизайн. — Харків, ХДАДМ, 2003. — С.128; Швидковский О.А. Гармония взаимодействия: (Архитектура и монументальное искусство). — М.: Стройиздат, 1984. — С.4, 6, 8-20

6 Див.: Перець О. Мистецькі симпозиуми як засіб становлення полтавської художньої школи // Український керамічний журнал, 2001. — № 1. — С.12-18; Перець О. Національна сутність як умова розвитку сучасного українського мистецтва // Українська керамологія, 2001. — № 1. — С.174-177.

7 Див.: Перець О.О. Гуманізація сучасного предметно-просторового середовища українських регіонів художніми знаками традиційної естетики // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. пр./ За ред. Даниленка В.Я. — Харків: ХДАДМ, 2006. — №5. — С. 43 — 56.

Юлія ПЕТУШИНСЬКА

НОТАТКИ ПРОФЕСІОНАЛА

Пройшло три роки відтоді, як ми, подружжя художників з Полтави, створили власну мистецьку галерею — те, про що давно мріяли. Мріяли не тільки мати бізнес, але й займатися любимою справою. Чимало друзів, закінчивши разом із нами Львівську академію мистецтв, пішли у бізнес і до мистецтва так і не повернулися. Вони радили нам зайнятися чимось іншим, але вибір було зроблено. Сподівань на великі, а тим більш швидкі прибутки ніколи не було. Було власне приміщення, друзі-художники з різних регіонів України та з Полтави, готові до співпраці. Було велике бажання створити новий мистецький осередок, інакший, якого ще в місті не було.

За ці три роки вдалося організувати дев'ять виставок та арт-проектів. Серед них — перша на Україні «Помаранчева» виставка у листопаді 2004 року, арт-проект «Два», персональна та різні тематичні виставки, в яких приймали участь художники Києва, Львова, Харкова, Луганська, Ужгорода та інших міст.

Галерейна діяльність — бізнес дуже проблематичний, особливо в провінції, як не прикро так називати рідну Полтаву. Якщо галерея хоче бути успішною, вона повинна пристосовуватися до смаків свого клієнта. А ці смаки бувають абсолютно протилежні власним смакам. Не зважаючи на гасло «Полтава — культурний центр України», вона не є містом культурного споживача мистецької продукції (не хочу образити освічених інтелігентних людей, які не все можуть собі дозволити). А чималу кількість дуже забезпечених «нових», мистецтво просто не цікавить, оскільки вони його не розуміють і не прагнуть розуміти. Покупець не оцінює творчий продукт як такий, що за нього варто платити належні гроші. Що стосується смакових уподобань, то тут, в першу чергу, користується попитом «зрозумілий» пейзаж, натюрморт, квіткові композиції. Я, навіть, ввела б такий термін, як «ужитковий живопис»: коли не цікавить картина як твір мистецтва. Натомість цікавить пляма на стіні із доступним і зрозумілим зображенням, яка б при цьому «пасувала» до шпалер, гардин та меблів. Заразом існує величезний попит на живопис ста-

рих майстрів. Але це не варто характеризувати як любов до мистецтва, це звичайна можливість вкласти гроші. Сучасне ж мистецтво, не кажучи про актуальне, лишається незрозумілим. Немає попиту на якісний і відповідно недешевий мистецький твір.

У зв'язку із недостатнім попитом на цікаві професійні речі з'являється інша проблема — заохочення художника до співпраці з галереєю. Звичайним є те, що усякий автор зацікавлений не тільки виставитись, але й бути проданим. Якщо роботи довгий час не продаються, в нього пропадає інтерес до галереї. Всі прагнуть потрапити до галерей столичних.

Проблема смаків і вподобань пов'язана з недостатньою популяризацією мистецтва в Україні. А цим, насамперед, повинна займатися держава, або, як мінімум, створювати сприятливий клімат для діяльності галерей. Як це робиться в інших країнах, де галереї звільняють від сплати деяких податків як установи, що розвивають культуру країни. У нас же галереї сприймаються владою як звичайний магазин — об'єкт для стягнення податку. Бракує закону про галерейну діяльність, і, з огляду на ситуацію в країні, такий закон з'явиться ще не скоро.

Без фінансової допомоги втілювати сучасні проекти неможливо. А спонсорів та, тим більше, меценатів «на всіх не вистачає». Успішне існування галереї як окремого бізнесу в умовах сучасних реалій практично неможливе. Прикро усвідомлювати, що наша галерея поступово перетворюється із сучасної, на зразок західних, у те, що наразі більше нагадує «лавку». Пристосовуючись до місцевого попиту, треба було торгувати сувенірами, репродукціями, дешевим живописом та іншим супутнім товаром. Ми не можемо дозволити собі продавати тільки те, що відповідає нашим уподобанням, інакше — перспектива закриття.

Разом із багатьма нашими проблемами, не все так похмуро, коли ти займаєшся тим, що тобі подобається. Навіть коли це займає багато часу, відриває від творчої діяльності, але ж ми — самі художники і хотіли б реалізуватися на цій стезі.

Дякуючи багатьом колегам, які беруть активну участь у виставках, журналістам та працівникам місцевих телеканалів, які із задоволенням висвітлюють нашу діяльність, та, все-таки, багатьом поціновувачам мистецтва, в нас живе надія на кращі часи.

Наталья ПОРОЖНЯКОВА,
кандидат искусствоведения

ОБРАЗ БОЯНА

(САМОИДЕНТИФИКАЦИЯ ХУДОЖНИКОВ С БЫЛИННЫМ ГЕРОЕМ)

В искусстве кризисного времени, каковым являлся конец XIX — начало XX века, актуализируется тема положительного героя. Наиболее чуткие писатели, поэты, музыканты, художники обращают внимание на мощные эпические образы богатырей. В это время выходят труды по археологии, истории, переиздаются древние тексты былин, появляются научные исследования фольклорного жанра.

Былины были сложены, главным образом, в XI — XVI вв. Академик Д. Лихачев определил былинное время как некую «эпическую эпоху»: «Былины так же, как и другие фольклорные жанры, не имеют авторского времени. <...> Время действия былин строго локализовано в <...> прошлом — в условной эпохе русского прошлого, которую можно было бы назвать «эпической эпохой». <...> Эта «эпическая эпоха» — некая идеальная «старина», не имеющая непосредственных переходов к новому времени. В эту эпоху «вечно» княжит князь Владимир, вечно живут богатыри, происходит множество событий»¹. Таким образом, реальная история и её герои идеализируются и включаются в мифологическое пространство и время.

Многие произведения В.Васнецова, М.Врубеля, Н.Рериха, И.Билибина, С.Малютина, Е.Кульчицкой, и др. созданы по мотивам былин, являющихся, как и сказки, важнейшим эпическим жанром славянского фольклора.

В монографиях о В.Васнецове исследователи В.Лобанов², Н. Шанина³, А. Лазуко⁴ отмечают открытие художником сказочной и былинной тематики, пишут об истории создания произведений и дают их формально-стилистический анализ. В статье «В.М. Васнецов и фольклор» В.Смолицкий замечает, что

былинная и сказочная тематика позволили художнику перейти к большим и глубоким обобщениям, свойственным как сказкам, так и былинам⁵. Он указывает, что художник свободно интерпретирует фольклорные сюжеты.

А.Алёхин⁶, В. Кеменов⁷, Л. Короткина⁸ упоминают о былинном цикле произведений Н.Рериха, не рассматривая его подробно. «Богатырскому фризу» Н.Рериха посвящена статья В.Князевой⁹, но образ Бояна в интересующем нас аспекте ею не рассматривался. Произведения Е.Кульчицкой, С.Малютина, Е.Самокиш-Судковской, связанные с образом Бояна, до сих пор не были предметом изучения.

Цель данной статьи — показать роль былинного персонажа в формообразовании художественного языка модерна и расширении его пространственно-временного диапазона.

Сюжет и специфический язык былинного эпоса диктуют особый способ художественного выражения, который предполагает цикличность, соответствующую основным событиям в жизни богатыря. В определённом смысле этому можно найти аналог в житийных клеймах икон и стенописи храмов.

Наиболее значительное произведение Н.Рериха на былинную тему — семичастная сюита «Богатырский фриз» (1910) — серия декоративных панно, исполненных для столовой в доме Ф.Бажанова в Петербурге. Ритмически взаимосвязанный панорамный цикл состоит из трёх диптихов и одной композиции «Садко». Сюиту открывают персонажи двухчастной композиции «Боян и «Витязь». В славянской мифологии Боян почитается как «Велесов внук». Струны его гуслей — живые, персты — вещие. Как пишут В.Топоров и В.Иванов, игра Бояна вводит слушателей в мифическое пространство и время¹⁰. Мысли художника и, соответственно образы, четки, ясны и глубоки по смыслу. А.Бенуа отмечал, что «философский смысл творения Рериха очень глубок. <...> Однако для выражения этой своей сути он не прибегает к абстракциям, а, напротив, держится исключительно вполне определенных образов, каких-то картин жизни»¹¹.

Персонажи показаны на фоне крепостных стен возвышающегося на взгорье белокаменного града. Н.Рерих почти не фрагментирует архитектуру. В соотношении масштабов персонажей и города художник использует свойственный средневе-

ковью прием целостности изображения. Таким образом, достигается значительность образов. Аналогичные пространственные соотношения масштабов фигур и архитектуры можно видеть, например, в средневековых западноевропейских и древнерусских книжных миниатюрах. Впечатление торжественности создает ритм вертикалей городских башен, вызывающих ассоциацию с трубами органа. Темная арка входа является связующим центром композиции. Ей вторят округлые ритмы фигур Бояна и Витязя. Подобный мотив полукруглого пространственного проема (окна) присутствует в произведении В.Васнецова «Гусляры» (1899). В.Васнецов и Н.Рерих объединили символику входа с образом вещего гусляра. В Горловском художественном музее хранится эскиз Н.Рериха к панно «Боян» (1910). В этой композиции ритмы плавных, округлых линий созвучны чётко выраженным вертикалям. Несмотря на малые размеры (23,5 x 17), эскиз смотрится монументально. Это достигнуто за счёт обобщения цвета, тона и линейного ритма.

В офорте Е.Кульчицкой «Боян» (1913) образ приникшего к струнам былинного песнопевца является олицетворением живой музыки. Подобно Орфею Боян играет на арфе, просветляя пространство. Округлые штрихи в пространстве огромного неба создают впечатление расходящихся от инструмента волн чудесной музыки. В небольшом листе художница создаёт впечатление масштабности фигуры. Она использует низкую линию горизонта. Фигура заполняет основное пространство. Боян как бы вырастает из земли вместе со своим инструментом. Он укоренен в ней, но живет в стихии воздуха, показанного с помощью тонких серебристых штрихов. Символизм содержания и органика плавных, текучих, природных линий включает офорт Е.Кульчицкой в стилистику модерна.

В том же 1910-м году В.Васнецов окончил масштабное произведение «Боян» (303 x 408). Эскиз на эту тему был создан гораздо раньше — в 1880 г. Композиция имеет центрический характер, что подчеркнуто вертикалью устремленного в небо копья, являющегося своеобразным “axis mundi” или мировой осью, соединяющей землю и небо, временное и Вечное. На картине изображенный в нижней части воин по масштабу соразмерен реальному человеку. Первый план максимально приближен к зри-

телу, и круг внимающих Бояну людей не замкнут, что позволяет смотрящему полотну принять участие в происходящем действе.

Художник долго искал образ Бояна, о чём писал А.Ланговому¹². В оконченном произведении даны несколько иные характеристики образов, нежели в эскизе. В первоначальном варианте Боян показан черноволосым богатырём, на картине же он предстаёт как вещий старец. В созданном позже образе «Нестора-летописца» (1919) узнается тип Бояна. В сидящем рядом с князем мальчике заметны черты сына художника В.Васнецова, которого мы видим на портрете 1889 г.

В картине 1910 года приглушённая гамма эскиза заменяется контрастом открытого красного и зеленого цветов, которые художник часто использует в композициях на былинные и сказочные сюжеты. Красные одежды ритмически чередуются с белыми и темными. Половину холста занимает небо, в котором выразительный силуэт трёх огромных облаков напоминает излюбленный живописцем композиционный принцип троичности (в частности, картину «Богатыри»). Форма облаков приобретает символическую значимость, поскольку на них широким жестом указывает Боян.

С.Малютин в эскизе занавеса «Боян» (1900) для театра в Талашкине показывает низкий горизонт, поднимая Бояна на вершину холма. В то же время, доминирующая горизонталь темного леса контрастно взаимодействует с вертикалью как бы растущих трав и цветов фриза, холма и венчающей его фигуры Бояна. С образом Бояна связана также декоративная роспись «Балалайки-прима» (1901), где художник создал изобразительную метафору тексту начала «Слова о полку Игореве»:

«Боян бо вещий,
ащем кому хотяше песнь творити,
то растекашется мыслью по древу,
серым волком по земли,
шизым орлом под облакы»¹³.

Дерево в росписи уподоблено реке, по которой текут мысли-волны. Спиральное движение ветвей и крыльев птицы создаёт внутреннюю динамику композиции. Затейливые ритмы музыки приобретают форму славянской вязи. С. Малютин изобразил два солнца: светлое и темное. Отверстие в инструменте служит

образом солнечного затмения, о котором говорится в «Слове». Ручка балалайки декорирована изображением коня, имеющего отношение к солярной символике. Таким образом, декоративная роспись адекватна метафорическому тексту былины.

Эпический образ вещего певца присутствует в творчестве С.Коненкова. Е.Самокиш-Судковская создала родственный славянскому Бояну образ героя карело-финского эпоса Вейнемейнена. В украинском фольклоре Боян трансформируется в образ народного заступника казака-Мамая. В заставке к журналу «Сяйво» (1913) О.Судомора, следуя традиции, изобразил бандуриста на холме в сцене тризны. Состояние печали выражено посредством склонённых голов собравшихся людей, которым вторят плавные волнообразные ритмы холма, поникшие берёзки, поворот реки. В центре холма показан крест. Являясь модификацией Мирового дерева, он собирает и центрирует композицию.

Популярность образа Бояна в творчестве художников конца XIX — начала XX вв. не случайна. Боян — былинный певец, хранитель культурного наследия, передающий его именно посредством былинных песнопений. Художники модерна стремились преобразить жизнь с помощью искусства подобно осуществляющему связь времён Бояну. Изучение произведений В.Васнецова, Н.Рериха, С.Малютина, Е.Кульчицкой показало, что образ вещего Бояна (наряду с образом «пророка») можно трактовать как самоидентификацию художников, воспринимающих свою деятельность как миссию восстановления культурной памяти.

¹ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — 3-е изд. — М.: Наука, 1979. — С.228.

² См.: Лобанов В.М. Виктор Васнецов в Москве. — М.: Московский рабочий, 1961. — 239 с.

³ См.: Шанина Н.Ф. Виктор Михайлович Васнецов. Альбом. — М.: Искусство, 1975. — 143 с.; 52 л. ил.

⁴ См.: Лазуко А.К. Виктор Михайлович Васнецов. — Л.: Художник РСФСР, 1990. — 208 с.

⁵ Смолицкий В.Г. В.М. Васнецов и фольклор // Виктор Михайлович Васнецов. Каталог выставки. Государственная Третьяковская галерея. 1990. — Л.: Аврора, 1990. — С. 53.

⁶ См.: Алехин А.Д. Творческий метод Н.К. Рериха // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. Сборник статей. — М.: Изобразительное искусство, 1978. — С. 40-61.

⁷ См.: Кеменов В.С. Николай Константинович Рерих // Жизнь и творчество. Сборник статей. — М.: Изобразительное искусство, 1978. — С. 7-23.

⁸ См.: Короткина Л.В. Николай Константинович Рерих. — СПб.: «Художник России», «Золотой век», 1996. — 192 с.

⁹ См.: Князева В.П. «Богатырский фриз» // Н.К. Рерих. Жизнь и творчество. Сборник статей. — М.: Изобразительное искусство, 1978. — С. 105-109.

¹⁰ Иванов В.В. Топоров В.Н. Боян // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2-х тт. — М.: Сов. Энциклопедия, 1992. — Т. 1., А-К. — С. 184.

¹¹ Бенуа Александр. Путь Рериха. // Держава Рериха / Сост. Д.Н. Попов. — М.: Изд-во Письмо В.М. Васнецова А.П. Ланоговуму. Москва, 14 января 1908 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост., вступ. ст. и примеч. Н.А. Ярославцевой. — М.: Искусство, 1987. — С. 211.

¹³ Слово о полку Игореве / Вступ. Статья и подготовка древнерус. текста Д. Лихачева; Сост. и коммент. Л. Дмитриева. — М.: Художественная литература, 1985. — С.26.

Світлана РИБАЛКО,
кандидант мистецтвознавства,
харківська державна академія дизайну і мистецтв

ЯПОНСЬКИЙ СТРІЙ НАПРИКІНЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЧЯ: ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ

Традиційний японський стрій здавна привертає увагу європейців. Однак наукові дослідження, присвячені японському костюму, зазвичай стосуються історично віддалених періодів. Так, розвідка Фудзії Кензо „Японський сучасний текстиль”¹ обмежується періодами Мейдзі (1868 – 1912) та Тайсьо (1912 – 1926), тобто сучасність закінчується першою третиною ХХ сторіччя. Національний одяг другої половини ХХ сторіччя представлений у виданнях, що мають суто практично-допоміжний характер. Серед зазначених публікацій слід, перш за все, згадати посібники Яманака Норьо². Разом з тим, доробок Яманака Норьо не обмежується раціональним викладенням правил вдягання кімоно. Особливої цінності набувають ті його праці, де викладається філософія зазначеного дійства. Власне, саме Яманака Норьо першим і звернув увагу суспільства на кімоно як найважливіше джерело японської культури.

Монографії Хігучі Кійоюкі привертають увагу цікавими інтерпретаціями значень певних елементів одягу, увесь спектр змістів котрих вже призабутий сучасним поколінням³. Більш докладно про загальний науковий доробок у галузі японського національного костюму йдеться у відповідній розвідці авторки запропонованої статті⁴.

Як показали результати польових досліджень, проведених авторкою влітку 2005 та 2006 років, у Японії вдягають національний одяг незрівнянно частіше, ніж у країнах Європи. Отже, завдання даної розвідки полягає у висвітленні особливостей функціонування кімоно наприкінці ХХ – початку ХХІ сторіччя.

За матеріалами Музею міста Токіо та фотодокументами з архівів родин Овакі, Оцука та Сунага після Другої світової війни та майже до 70-х років ХХ сторіччя національний стрій зберігає позиції як весільний, урочистий та домашній одяг. Однак це не означає, що

кімоно виходить зі вжитку. Як казала у приватній бесіді вчитель вдягання кімоно Сайто Кайоко, „пересічна японка має близько тридцяти комплектів кімоно. Навіть коли японці кажуть, що вони не мають кімоно, це означає, що в них є чотири-пять кімоно”. Чому саме таке число, нескладно здогадатися: перше кімоно японець отримує у місячному віці від дідуся та бабусі, які загорнувши дитину в урочисте велике кімоно, несуть її вперше до храму. Вдруге кімоно вдягають на свято маленьких дітей „3-5-7”, коли національне вбрання є загальнообов’язковим. Втретє — на свято повноліття. Дорослий японець обов’язково має офіційне кімоно з родинними гербами та кімоно для поховального обряду.

Розглянемо форми та умови побутування національного одягу у період Кансей за даними польових досліджень 2005 — 2006 років.

Широке розповсюдження численних шкіл та академій вдягання кімоно свідчить про зацікавленість суспільства у збереженні культури кімоно. Відвідування занять в Академії кімоно, що її очолює Яманака Норьо, дозволило переконатися, як уважно ставляться японці до одного із найвитонченіших здобутків своєї культури. Кілька років поспіль учні академії вивчають історію кімоно, його етикет, історичні стилі, засоби пов’язування обі тощо.

Заклади, де навчають мистецтву вдягати кімоно — явище відносно нове для Японії. Перші такі школи з’явилися у 1960-ті роки. Згадана академія Яманака Норьо — найстаріша у Японії — налічує понад сорок років. Сам засновник першого у Японії навчального закладу, де навчають вдягати кімоно, пише: „ У 39 році по Сьова (1964) я розпочав роботу, проголосивши „содо” та пішов новим шляхом. Спочатку було лише 7 учнів і нас дуже критикували — хто прийде навчатися? Однак, незважаючи на критику, ми відчували, що начебто бог направляє нас, і з тих пір випустили 10 000 вчителів (данні станом на 2002 р. — С.Р.). Наші учні працюють у різних провінціях Японії. Згодом ми утворили загальнояпонську консалтингову асоціацію кімоно. Все це завдяки матері, що показала мені взірць мудрості кімоно”⁵.

Через певний час цей рух значно поширився і сьогодні в Японії кілька сотень шкіл кімоно. Разом з тим, простежуються певні закономірності у використанні національного одягу. За свідченням Мігіта Коюджі — заступника директора Академії вдягання кімоно, серед чоловіків відсоток тих, що користуються японським одягом значно

менший, ніж серед жінок. Зазвичай чоловіки охоче вдягають кімоно вдома та лише в особливих випадках як офіційний одяг. Серед молоді кімоно використовують, переважно, під час національних свят. У всякому разі, у японських родинах й досі прийнято дарувати донькам на Новий рік яскраві фурісоде (кімоно з довгими рукавами — найкрасивіший тип жіночого одягу, призначений для незаміжніх дівчат). У більшості японок є для урочистого випадку чорне кімоно, прикрашене родинними гербами (монами), яке є складовою приданого нареченої. Зазвичай ці речі тривалий час зберігаються у шафі. Однак після тридцяти років серед жінок простежують зріст мотивації до використання національного одягу, адже лише у кімоно можна досягти справжньої елегантності.

Разом з тим, Яманака Норьо вбачає в кімоно дещо більше, ніж традиційний одяг. Він вважає, що реформа освіти, впроваджена після другої світової війни, нищить японську культуру. Зникнення кімоно з побуту японців — це так само трагічно, як зерно, що не проросло. „Якщо жінка не вміє вдягати, шити, обирати кімоно, не має в домі місця для кімоно, не знає радощі від вдягання, не знає істинної цінності кімоно, не має поруч людини, що розповідає про кімоно, — вона поступово перетворюється на людину, яка вже назавжди залишиться осторонь культури кімоно... Між тим — через образ кімоно матері приходить осяяння любові, без чого неможливе правильне виховання”⁶.

Виховальну роль кімоно усвідомив і японський уряд: з 2002 року у загальноосвітніх школах уведено до обов’язкового навчального плану урок вдягання кімоно. Поступово, від перших класів початкової школи і до закінчення навчання, дітлахи мають опанувати не тільки навички вдягання, а й усвідомити кімоно як важливу складову національної культури. З цього приводу варто підкреслити, що китайський за формою та кроєм халат, сприйнятий японцями від китайської імперії Тан (618 — 907), набув переосмислення та став суто національним одягом саме тоді, коли японці „отримали шлях” (так вважають співробітники Музею костюму в Кіото), тобто за часів Муроматі (1336 — 1568). Саме тоді в Японії склався буддійсько-конфуціанський етико-естетичний комплекс. Відтоді змінилася поведінка, манера сидіти, рухатися тощо. Ці нові якості і підкреслювало кімоно. На власному досвіді прийшлося переконатися, що кімоно, окрім естетичного акту складання цілого з різноманітних за кольором та візерунків елементів, ще й виконує дисциплінуючу роль. У ньому неможливо бути не-

точним у рухах, кожен жест потребує визначеності. Перебування у кімоно спонукає до скромної, шанобливої поведінки.

Елементарний курс вдягання кімоно складається з трьох етапів: вдягання юката (домашній одяг), пов'язування обі „тайко”, пов'язування фукуро-обі. Перший етап найважливіший, адже саме в цей час закладають необхідні навички та формують культуру кімоно. Учень вивчає послідовність операцій та „постановку рук”, що дозволяє якомога естетичніше та раціональніше, без зайвих рухів досягти оптимального результату: тобто швидко (не більше ніж за 10 хвилин) самостійно вдягтися і мати цілком охайний вигляд. Власне, вся процедура передбачає опанування технологією вдягання, що вимагає суворого дотримування правил. Обі пов'язується доволі простим вузлом (звісно, порівняно з іншими, складнішими за технікою). На цьому етапі учень опановує і навички складання кімоно, що підкоряється чіткій схемі, як в орігамі. Таким чином, вивчення юката виховує такі важливі риси, як дисциплінованість, зосередженість, охайність, скромність.

Другий етап – пов'язування складного вузла обі – „тайко”, що нагадує барабан. Такий засіб пов'язування передбачений для офіційного вбрання. Вузол зав'язується на спині без використання дзеркала, що вимагає ще більш точного виконання послідовних операцій. Як полюбляє повторювати Сайто Кайоко, „кімоно – це звичка”, маючи на увазі не стільки прихильність японців до національного вбрання, скільки необхідність постійного тренування так само, як музика – виконавець має грати щодня. Тільки у такий спосіб можна досягти певних результатів.

Третій етап – фукуро-обі – творча інтерпретація вузла, що дозволяє висловити почуття, досягти більш яскравого та урочистого вигляду.

В Академії, яку очолює Яманака Норьо, засвоєння елементарного курсу супроводжується вивченням таких дисциплін, як „засоби виразу поваги (старший-молодший) та форми привітання”, „краса рухів”, „серце та практика заспокоєння духу предків”, „етикет віяла” тощо. У такий спосіб учнів поступово привчають до відповідних стереотипів поведінки та залучають до естетичних та етичних цінностей.

Таким чином, вивчення вдягання кімоно є одним із засобів формування світогляду та культурної ідентичності. Не випадково

Яманака Норьо увів до вжитку термін „содо” (шлях кімоно) подібно до „садо” (шлях чаю), „кодо” (шлях пахощів), „кадо” (шлях квітів) тощо. У своїй монографії „Мудрість Японії, забута японцями” Яманака Норьо пише: „Коли я проголосив содо, тоді в мене були основи філософії вдягання кімоно. Содо є любов, любов дає життя усьому в світі. Содо дає можливість досягти абсолютної краси у серці, слові, вдяганні та поведінці. Розвиваючи вдягання одягу від техніки до мистецтва, від ввічливості до шляху творимо красиве життя любові, краси, ввічливості та гармонії”⁷.

Зважаючи на те, що в Японії налічуються десятки тисяч шкіл кімоно, виникає питання: чим, власне, вони відрізняються, якщо врешті-решт навчають однаковим типам вдягання національного вбрання? Школа пропагує власну філософію та технологію вдягання кімоно. Із власного досвіду, можемо сказати, що, приміром, у школі Ямато найбільш раціональною (ясна річ, з тих, що довелося вивчати) є технологія пов’язування нагойського обі, а в Окінавській школі більш ефектне, навіть артистичне, схоже на танок виконання, пов’язування обі для юката.

Щодо філософії, то найбільш розвиненою слід визнати в академії Яманака Норьо. Зазвичай, у кожній школі це проекція світоглядних принципів на кімоно, що перетворює його на філософсько-естетичний та етичний комплекс. Так, приміром, серед видань академії особливу увагу привертає монографія Хігучі Кійоюкі „Культура вдягання”⁸. Автор, через розкриття змісту поняття „шлях кімоно”, пояснює, чому саме необхідно навчатися вдягати кімоно. Він пише: „Вдягання — це дія загальнолюдська, і перед тим, як вивчати кімоно, слід вирішити питання, чому потрібно вдягати кімоно. Справа не тільки у правилах, що забезпечать красивий вигляд. Якщо дія не підвищує духовність, то це лише техніка. Спочатку ми усвідомлюємо чим є кімоно, потім його красу, та згодом кімоно стає виразом особистісних якостей, тобто шляхом (содо). Ми маємо вдягатися, їсти та жити, але якщо у цих побутових діях ми не можемо розвивати духовності, якщо вилучити з них поняття „шлях”, хіба може існувати цінність людини? Просто вдягатися коли зимно — це роблять і тварини, залізаючи до нори. Тільки людина відрізняється діями, спрямованими на розвиток духовності, через що вдосконалюється серце, а за цим і суспільство. Якщо розвивається духовність у побуті (і-сьоку-дзю:

вдягатися, їсти, жити), тоді прийде вічний мир та розвивається країна. Таким чином, через кімоно ми вдосконалюємо себе, що призведе до гармонізації суспільства”⁹.

Збереження ремісничих текстильних центрів, що продукують тканини за традиційними технологіями та перетворюють кімоно на розшиті коштовними нитками картину, у свою чергу, також підтримують цю традицію, адже кімоно за особливостями крою демонструє не форму, а тканину. Висока естетична цінність текстильних виробів у японському суспільстві підтверджується переповненими залами під час виставок кімоно. Вражає як кількість музеїв, галерей, салонів (державних та приватних), що репрезентують традиційний одяг, так і їхнє розмаїття. Тільки на окраїні Токіо, у районі Оме, що майже не відвідують туристи, діють два приватні музеї – музей кімоно доби Токугава (близько 500 екземплярів одягу, серед яких є навіть хаорі Тойотомі Хідейосі) та музей аксесуарів до кімоно (двоповерхова будівля містить різноманітні аксесуари – шпильки, гребінці, письмове приладдя та косметички, що кріпилися до поясу). Що вже казати про такий центр ткацтва, як Кіото, з його численними музеями кімоно та дослідницькими інститутами.

Спілкування з кімоно – спілкування з високим мистецтвом. Видається дуже важливим той факт, що поняття „національний костюм” асоціюється з аристократичною культурою, професійним мистецтвом, на відміну від багатьох європейських країн, де національний одяг є цілком продуктом народної творчості та асоціюється із селянською культурою. Саме тому престижність японського вбрання завжди висока і попри усі примхи моди воно зберігає свій статус весільного найкоштовнішого костюму. Отже, є нормою, що наречений та наречена на офіційну церемонію у храмі обов’язково вдягають національний стрій, і лише потім перевдягаються у європейське вбрання.

Як повідомила менеджер одного з найпрестижніших салонів весільного вбрання у Токіо, японці зазвичай замовляють святковий одяг не тільки для наречених, а й для всієї родини і гостей (чорні кімоно з кольоровими вставками), щоб краще підкреслити яскравий одяг подружжя. У згаданому салоні кімоно виготовляють з кіотоських тканин, що відбивають традиційні, відомі ще за давніх часів візерунки. Зазвичай це візерунки, складені із зображень віял та візків, яскравих стрічок, журавликів. Сезонні мотиви представлені

універсальними композиціями „чотири сезони”, що, з одного боку, символізує вічність, з іншого, дозволяє вдягати кімоно незалежно від сезону, на який призначене весілля.

Разом з тим, слід відзначити, що серед весільних суконь початку ХХІ сторіччя можна бачити як цілковито традиційні комплекти одягу, виготовлені з тканин, вироблених за традиційними же технологіями та усталеними декоративними мотивами, так і модерні їх інтерпретації. Серед новацій слід згадати верхню сукню нареченої білого шитва, що не притаманне класичному весільному одягу. Крім того, славнозвісний капелюшок нареченої, відомий під жартівливою назвою „приховай роги”, вже не є обов’язковим. Найчастіше сьогодні зачіску прикрашають коштовними гребінцями, квітами. Чоловічий весільний стрій залишається незмінним і практично нічим не відрізняється від періоду Мейдзі.

Підтримує соціокультурну та естетичну цінність кімоно й ціла низка періодичних видань, що знайомлять із новітніми дизайнерськими розробками у цій галузі, навчають естетиці та етикету поведінки. Однак найавторитетнішу підтримку національному одягу виказує імператорська родина, яку від давніх часів вважають гарантом збереження високих культурних цінностей. На офіційних церемоніях імператор та імператриця з’являються, як і тисячу років тому, в сукнях доби Хейан (794 – 1192). Жоден журналіст не залишить без уваги вбрання імператорів, обов’язково буде повідомлено, у якій майстерні виготовлялися тканини, які сполучення кольорів та візерунків було застосовано у костюмі.

Крім того, імператорська родина, замовляючи кімоно, підтримує збереження традиційних текстильних технік. Так, приміром, кімоно для візиту в Австрію було розписане у техніці юзен майстром, який носить титул „національний скарб Японії”, Адачі Масакадзу, сумочка – в техніці ткацтва нісікі – виконана Тацумура Кохо (також носієм згаданого титулу).

Навколо національного одягу існує розвинена індустрія, що продукує численні аксесуари. Різноманітні підкомірці, застібки для обі, прозорі пластикові накладки-захисники білосніжних табі на час дощу та негоди, пристосовують кімоно до умов та ритмів сучасної цивілізації. Спеціальні шафи та дорожні футляри для кімоно, ковдрочки для перевдягання, косметички – перетворюють одягання у захоплюючий процес.

Разом з тим, існують й певні проблеми. Одна з них — загроза зникнення складних ткацьких технік, у яких сьогодні працюють останні майстри, що не мають нащадків. Деякі з текстильних технік уже зникли і сьогодні їх можна побачити лише у поодиноких збережених екземплярах одягу. Складна ручна праця коштує надто дорого, що унеможливорює широкий попит. Так, приміром, на японках ще можна побачити кімоно з тканини „ошима” — дуже легкої, немов тонкий папірець, з характерним приглушенням блиском, але ця чудова тканина вже не виготовляється. Не варто дивуватися, що певні екземпляри юката — повсякденного кімоно — коштують не менше, ніж урочисті речі. Висока ціна пояснюється зникненням ткацької техніки.

Надання японським урядом майстрам традиційного текстилю звання „національний скарб Японії” з відповідним матеріальним забезпеченням начебто спрямоване на збереження традиційних мистецтв, однак і цей захід має певні протиріччя. По-перше, такий титул надають майстрам, працюючим у тих галузях мистецтва, що майже зникають — щось на зразок Червоної книги. По-друге, цей статус надають саме художнику, а ремісники, які втілюють задум мистця, такого статусу не отримують. З цього приводу Тацумура Кохо каже: коли мій син буде самостійно розробляти дизайн, може так статися, що виконати його розробку на ткацькому станку вже не буде кому.

Крім того, специфічна система передачі знання — так звана система „іємото” (яп.: дім, джерело) та її модифікації типу „покоління”, коли головою школи стає не найталановитіший учень, а прямий нащадок по крові — має не тільки позитивні, а й негативні наслідки. З одного боку, саме в родині можна засвоїти те, що не передається шляхом формалізації прийомів майстерності. Як зазначає Гасай Кенджи, через таку структуру передається японська культура. „Форма іємото розвинена не лише в мистецтві, а й у політиці та соціальному житті. Існують різні людські стосунки, пов’язані з іємото, тому продовженню традиційної культури це допомагає. Все, що пов’язано із поняттям „шлях” — все це дуже сімейне та розвивається у родині. У японській культурі все є форма та шлях”¹⁰.

З іншого боку — обмеженість подальших перспектив сьогодні не сприяє притоку учнів. Тож часто спостерігаємо ситуацію, коли голова школи має одного сина, котрий обрав іншу професію. Та якщо він

і продовжує справу батька, то нема гарантії, що його син успадкує не лише ім'я, а й здібності та бажання працювати саме у родинному напрямку. Втім, майстри, зітхаючи про сучасний стан традиційного текстилю, щиро непокояться про поступове його зникнення, переконані: майстерність передається лише по кровній лінії. Через таку систему вона ледь відновлюється у межах однієї родини.

Викликає занепокоєння суспільства і втрата молоддю „смаку тканини”. Якщо старше покоління з першого погляду впізнає не тільки техніку виготовлення тканини, а й навіть регіон, то молоді японці опинилися практично за межами цієї культури. Щоправда, популяризація традиційних технік відбувається через застосування їх у сучасних виробах — сумочки, записнички, сорочки тощо.

Відтак, за результатами проведеного дослідження можна зробити наступні висновки:

- сучасні інституції, такі як академії та школи вдягання кімоно, відповідні періодичні видання не тільки підтримують кімоно як важливе культурне надбання, а й працюють над адаптацією національного одягу до умов сучасної цивілізації;
- введення уроку вдягання кімоно до обов'язкового навчального плану середньої школи торує шлях національному одягу до майбутнього;
- мистецький вимір кімоно робить його завжди актуальним у якості весільного та святкового одягу, адже поняття національний одяг є синонімом аристократичної культури та професійного мистецтва;
- вживання японцями поняття „содо” („шлях кімоно”) свідчить про осмислення кімоно як засобу естетичного та етичного виховання та національної ідентифікації.

Ясна річ, що запропонована розвідка лише узагальнює зібрані під час польових досліджень матеріали. Перспектива подальшого дослідження національного одягу в Японії періоду Кансей полягає у вивченні сучасних концепцій сутності національного вбрання, що набули поширення впродовж останнього десятиріччя. В усякому разі, широке вживання поняття „шлях кімоно” є наслідком нового погляду на національний одяг.

¹Фудзії Кензо. Ніхон-но ... (Японський сучасний текстиль). — Кіото, 1993. — 96 р.

²Jamanaka Norio. The book of kimono. — Tokyo etc., 1986. — 139 р.

³Хігучі Кійоюкі. Йосооі но бунка (Культура вдягання). — Токіо, 1973. — 122 с.

⁴Рибалко С. Японський традиційний стрій: джерела та стан дослідженості // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Х.: ХДАДМ. — № 5. — С.11-18.

⁵Яманака Норьо. Ніхон джінно шіранаі ніхонно дейчі (Мудрість Японії, забута японцями). — Токіо, 2002. — 245 с.

⁶Там само.

⁷Там само. — С.42-44.

⁸Див.: Хігучі Кійоюкі. Йосооі но бунка (Культура вдягання).

⁹Так само. — С.9-13.

¹⁰Гасай Кенджи. Но, тяною, икэбана: ката-но бунка // Ніхон-но бунка. Коен шу. — Токіо, 1999. — С. 16-17. (Но, тяною, икэбана: культура форми // Японська культура: збірка лекцій).

Олексій РОГОТЧЕНКО,
*кандидат мистецтвознавства
заслужений діяч мистецтвознавства України*

РОЗДУМИ ПРО НЕЗБУДОВАНІ ПЛОЩІ

Зіставлення часу нинішнього з подіями семидесятирічної давнини у роздумах про архітектурні стилі, їхні задачі та шляхи, про роль особи у творчості (у нашому випадку — архітектурної), про вплив соціуму і залежність від нього, а також про вічну функцію творця навколишнього, відчутного на дотик середовища, видається недоречним лише з першого погляду. Адже сьогодні, з висоти вдало розпочатого у сенсі архітектурного буму третього тисячоліття, знаючи, чим саме завершилися у вітчизнянній історії тридцяті, сорокові, п'ятдесяті роки минулого сторіччя, легко робити висновки, шукати винних, слухати і сприймати чи не сприймати різні версії давно минулих подій. Як і в будь-якій державі, у нашій історії мистецтв обов'язково знаходяться особи, що плондрують вітчизняну історію, борючись із давно померлими героями тих подій, з їхніми вчинками, діями та творами, не пояснивши і, що найприкріше, не розказавши всю правду до кінця. Так із напівправди, напівбайок, з недоведеної вини складають легенди, що переписують спочатку як версії, а згодом стають вироками. Як не парадоксально, але чим більше розкривають засекречених у архівах джерел з історії відчизняного мистецтва, тим прозорішою стає повна безпорадність вітчизняного мистецтвознавства у висновках про минулі періоди. І навпаки — події, що здавалися знайомі з дитинства, набувають іншого психічного навантаження після розсекречення, розкриття таємниць. Проте так уже складається життя, що рано чи пізно правда стає відомою.

Це зовсім не означає, що всі й одразу переконуються у хибності своїх вчорашніх поглядів. Зовсім ні. Але ж ознака демократичного суспільства полягає саме в тому, щоб співіснувало декілька різних бачень, і щоб за переконання, котрі не співпадають із офіційним, не тягли на допити у кабінети слідчих з подальшим виправдовуванням у Гулагах та концентраційних таборах. Межа минулого і нинішнього сторіч на вістрі оновленого суспільства розколола бачення на со-

цреалістичне мистецтво радянської України. Таборів виявилось не два, як це передбачалося, а більше. Серед критиків мистецтва стало модно не любити минуле, звинувачуючи його, навіть, у тих гріхах, яких взагалі не існувало. Декларативність і відверто журналістський підхід у висвітленні найболючіших етапів вітчизняної історії розколов і розмежував мистецтвознавчий загал. У пресі з'явилися різні, часом відверто несправедливі звинувачення і твердження. Цілком можливо, що це був обов'язковий етап очищення та становлення демократичного вітчизняного цеху мистецьких критиків, де б кожний міг сповідувати власне бачення. Гадаю, що сьогодні проблема з політичної таки перетворилася на бажану мистецьку. Після різких нападок на соціалістичний реалізм і усе, що довкола, журнал „Образотворче мистецтво” розпочав розважливу акцію примирення і злуки. Це був перший спільний проект різних сил у вітчизняному мистецтвознавстві, де беззаперечне авторство ідеї належало Миколі Маричевському — на той час головному редакторові, людині знаковій, яка завчасно, у молодому віці полишила цей світ.

Сьогодні необхідність розібратися у власній історії з проблем образотворчого мистецтва перейшла до осмислення і нового бачення проблем архітектурних, які ніколи і не розмежовувалися з мистецтвом образотворчим, залишаючись його потужною складовою частиною. Подія, що трапилася у виставковому житті столиці 2004 року, а саме відкриття виставки „Конкурсних проектів Урядового центру в Києві (1934 — 1935 рр.)”, стала точкою відліку. Пропонований нижче аналіз подій є авторським баченням проблеми, який не сприймає, але, разом з тим, і не заперечує інші можливі версії.

Отже, розглядана нами виставка відбулася влітку 2004 року в затишному виставковому залі “Хлібня”, що розташований на подвір’ї Національного заповідника „Софія Київська”. У коротенькій анотації було зазначено, що виставка створена за матеріалами із фондів заповідника і що керівником проекту є Куковальська Н.М. Наступний абзац повідомляв, що репрезентовані твори віддзеркалюють суспільно-політичні та художньо-стилістичні проблеми того часу. Насправді ж, за емоційною силою впливу і за розсекреченою правдою, це був один із найпотужніших художніх проектів останнього десятиріччя.

Виставка, яка, врешті, спромоглася дати відповідь на безліч сучасних нагальних питань стосовно розвитку і нинішнього шляху

української культури, була напрочуд скромно рекламована і, на жаль, практично не відвідувана. За емоційним впливом, те, що можна було побачити в експозиції, ставало далеко попереду найгостріших проблемних творів сучасного світового мистецтва, репрезентованих у Венеційських бієнале, Документі, Маніфесті та інших престижних світових форумах сучасної образотворчості Сходу та Заходу.

У мовчазних залах Софійського заповідника тоталітарне мистецтво семидесятирічної давнини вперше постало в усій повноті своєї страшної геніальності. Крім образності пропонованих рішень, розумінням непідробного захоплення авторів виставлених проєктів власною значимістю і бажанням увіковічити своє ім'я у кривавій історії нелогічно створеної держави, глядач зустрічався з епохою давно забутого мистецтва вищого рівня архітектурної майстерності. Архітектурне малювання (акварель, трошки темпері та гуаші), бездоганна перспективна побудова у величезних за розміром малюнках і злет фантазії творців — уседозволеного шабашу злих геніїв. Смак майбутніх вибухів у центрі стародавнього міста, передчуття крові, сліз, повна згода зі владою, копіювання кращих тоталітарних зразків інших імперій і відчуття своєї місії читаємо в кожному з показаних творів. Загалом 26 конкурсних проєктів. Слабких з художньої точки зору — практично немає. Більшість, як і їхні герої — проєкти-в'язні, бо пролежали у спецхранах довгі сім десятиріч. Кілька відомих розробок. Це пропозиції І.Фоміна, Й.Лангбарда. Інші, якщо і були оприлюднені, вивчали, переважно, вузькопрофільні спеціалісти. Широкий загал мав нагоду й унікальну можливість ознайомитися з матеріалами конкурсу в наш час. Мав ознайомитись, та чомусь не ознайомився.

26 червня 1934 року ЦК КП(б)У та Раднарком УСРР переїхали з Харкова до Києва — нової столиці Радянської України. Це і стало початком українського конкурсу архітектурних проєктів на зразок нещодавно проведеного конкурсу у Москві. Мета та завдання (головне і приховане) — перетворення старовинних міст у соціалістичні новобудови. У Києві головним об'єктом стає Урядова площа, будівництво якої потребує знесення Михайлівського Золотоверхого собору, кварталу житлових будинків, музичної школи. З перерахованих споруд радянська влада встигла висадити у повітря лише Михайлівський собор. Другій черзі реконструкції завадила Друга світова війна, яка, практично, врятувала для світу від зни-

шення Софійський собор, надбрамну дзвіницю Й.Шеделя (родоначальницю традицій архітектурних домінант культових споруд), монумент Б.Хмельницькому роботи Мікешина, квартал житлових будинків. (Це перелік об'єктів, що підлягали обов'язковому знищенню, але існувала і цілком реальна можливість розширення меж площі Рад, на чому наполягали деякі учасники перегонів, де північний кордон площі мав проходити по вулиці Володимирській і закінчуватися Андрієвською церквою. У цьому випадку знищувався квартал між вулицями Володимирською та Десятинною із забудовою унікальних споруд 80 – 90-х років XIX сторіччя та секційні фасадні будинки з боку вулиці Артема).

В умовах конкурсу, у якому взяли участь наймаститіші радянські архітектори з Москви, Ленінграда, Харкова, Києва, ставилися обов'язкові завдання – двофасадність споруд і вертикальна домінанта – пам'ятник В.Леніну. (Хоча в усних переказах згадують про можливий монумент Й.Сталіну, що, врешті, і затримало стрімко почате будівництво). Конкурс тривав упродовж 1934 – 1935 років і пройшов у два етапи. У роботі конкурсу взяли участь К.Алабян, В.Риков, І.Фомін, Д.Чечулін, Й.Лангбард, П.Альошин, Й.Каракіс, які, за свідченням прес-релізу, „продемонстрували виключно високий професіоналізм, що до цього часу залишався поза увагою дослідників”. Практично всі проекти насправді віддзеркалили суспільно-політичні та художньо-стилістичні проблеми часу – гігантоманію, парафраз класицистичних ідей, орієнтацію на мілітаристську державу та повну відверту зневагу до архітектурної забудови минулих періодів. Важко погодитися з твердженням, написаним на безкоштовній та безавторній листівочці, пропонованій відвідувачам, що проголошувала: “Уряд замовляв проекти тим зодчим, творчість яких була всесвітньо відома, загальноновизнана та концептуально зорієнтована на пошуки величного та монументального стилю в архітектурі”. Стосовно відомих – це правда, а от стосовно концептуально зорієнтованих – є сумнів. На що орієнтованих? Єдиним проектом забудови Урядової площі, що залишав Михайлівський Золотоверхий і, більше того, закомпоновував його у загальний ансамбль комплексу, був проект киянина Й.Каракіса, представника київського Військпроекту.

До початку конкурсних перегонів киянин Йосиф Каракіс був достатньо відомою фігурою у столичних архітектурних колах. 1931 року

він брав участь у проектуванні та будівництві Будинку Червоної Армії та Флоту Київського гарнізону (сьогоднішній Будинок офіцерів), за будові житлового кварталу по вулиці Січневого повстання, до початку 1935 року ним були, практично, закінчені креслення відомого київського житлового будинку військових на вулиці Інститутській і Зеленого парку на дніпровських схилах, а з 1933 Й.Каракіс обіймав посаду доцента кафедри Київського національного університету будівництва та архітектури. Відомий мистецтвознавець А.Пучков в книзі „Архітектор Йосиф Каракіс. Доля і творчість”, виданої до сторіччя архітектора 2002 року, доводить непричетність Й.Каракіса до пропозицій знищення старих будівель на Софійському майдані, посилаючись на архівні документи, матеріали у пресі тих років, і, що найважливіше, на існуючі креслення, що збереглися до наших днів і підтверджують намагання зодчого врятувати шедевр давньоруської архітектури з неперевершеними мозаїками, частину з яких «по-господарськи» зняли, а пізніше, так само «по-господарськи», виставили у експозицію московської Третьяковської галереї у розділі «Мистецтво древньої Русі». Разом з тим, існує інша версія. Виходячи з того, що усієї правди розвитку подій ніхто не знав ні тоді, не знає й зараз, бо матеріалів критичних чи навіть описового журналістського жанру зовсім мало, а повідомлення, надруковані у спеціальних виданнях „Київ соціалістичний” та декількох закритих для широкого читання документах, не давали і не дають повної уяви про події семидесятирічної давнини, логічним є звернення до єдиного джерела, що донесло інформацію до сьогодні — до згадок і розмов, що без особливого ентузіазму точилися навколо проблеми. Студентам-мистецтвознавцям Київського художнього інституту про цей конкурс дуже обережно на лекціях початку семидесятих розповідали Юрій Асеев та Сергій Кілессо, студентам архітекторам не боявся розповідати і, навіть, досліджувати конкурсні прокти Юрій Чеканюк. Широко було подано п'ять проєктів забудови у фундаментальній праці „Історія української архітектури” за редакцією В.Тимофійенка у десятому розділі „Архітектура 20 — 50-х років XX століття”. Книга вийшла друком 2003 і несла вже неупереджену інформацію. „Найзначнішою проблемою 30-х років стало створення парадного центру столиці. За результатом конкурсу 1934 р. прийняли пропозицію П.Юрченка розмістити центр Києва на місці Михайлівського Золотоверхого монастиря. Схвалено проєкт архітектора Г.Лангбарда, часткова реалізація якого виявила повну

неспроможність створити цікавий архітектурний ансамбль”, — читаємо у книзі з історії вітчизняної архітектури. Цілком можливо, що, як і сотні інших байок про події у історії вітчизняного мистецтва, це вигадка, але, дотримуючись правил мистецтвознавчої етики, треба розглядати дві сторони медалі. Інша версія розповідає, що житловий будинок Київського військового округу за адресою Георгіївський провулок 2/8 авторства Й.Каракіса, зведений поруч зі спеціально для цього знищеною 1931 року Георгіївською церквою — будівлею часів заснування Володимирського собору, мав стати західною межею найбільшої в Європі площі... Цей будинок в народі ще й досі називають „розтріляним”, бо між 1937 і 1941 тут, на розі вулиць Володимирської та Георгіївського провулку, мешкали, головним чином, військові високопосадовці, які майже усі загинули у чистках НКВС.

Переважну більшість конкурсанти влаштовувало знесення старих храмів для розчищення будмайданчика. Ніхто не заперечив проти гігантського монументу, який спотворював дніпрові схили і зорозу знищував іншу вертикаль — дзвіницю Києво-Печерського монастиря, а розробка велитенського масиву вільної площі, яка б використовувалася переважно для військових парадів і демонстрацій трудящих, стовідсотково ототожнювала проєкт з аналогічними творами мусолінівської Італії та гітлерівської Німеччини. Переміг у конкурсі архітектор Й.Ланбард, за проєктом якого до війни встигли збудувати ліву частину півкола — будівлю ЦК ВЛКСМ (теперішнє МЗС).

Існуюча площа і зараз має великі розміри (600 x 120). Кордони можливого будівництва сягали 1500 x 2000, але навіть цей гігантський проєкт не йшов у порівняння з проєктом німецьким, про який докладно розповідає його автор Альберт Шпеер у книзі „Спомини”. Як і радянські високопосадовці, котрі опікувалися державними архітектурними конкурсами 1930-х, А.Гітлер особисто втручався у концепт і проєкти забудови нових німецьких площ, напівжартома, напівсерйозно пропонуючи себе у якості Головного архітектора, про що півстоліття пізніше справжній Головний архітектор тодішньої Німеччини Альберт Шпеер напише, що ця пропозиція була не божевільнішою від ідеї стати верховним головнокомандувачем. Того ж 1934 року, коли проходив український конкурс на площу Рад у новій столиці — Києві, в Нюрнберзі Гітлер замовляє перший проєкт перебудови на Цепелінфельде. Тимчасову дерев’яну трибуну треба було

замінити на стаціонарну кам'яну. Опис проекту майбутньої площі-стадіону практично ідентичний переважній більшості репрезентованих українських проектів: „...широкі сходи, догори — крутіші, завершуються портиком і з обох сторін відмежовані двома кам'яними формами. Головна споруда в довжину мала 390 метрів, у висоту 24...”. Гітлер повторював у колі архітекторів, що повинен займатися архітектурою та будівництвом, аби донести нащадкам дух свого часу. Переобладнання Цепелінфельда мусили завершити до чергового партійного з'їзду. Трамвайне депо Нюрнберга (зразок німецької сецесії початку сторіччя), що потрапило у зону забудови, висадили у повітря так само, як у СРСР-УРСР висаджували у повітря культові споруди. Світло 130 прожекторів, спрямованих вертикально вгору і одночасно включених для нічних маршів, нагадувало б здалеку прозору споруду висотою у вісім кілометрів. Цей феномен світлоархітектури було зафіксовано у кінострічках тієї пори талановитого режисера доби Лені Ріфеншталь. Проект переростав у наступні роки у площу проведення партійних парадів та мітингів. Гітлер, врешті, визначився й відібрав серед інших архітектурних груп пропозиції А.Шпеера. Існуюча площа мала розміри 2000 x 600. Трибуни чотирнадцятиметрової висоти вміщували 160 тисяч глядачів, а 24 вежі висотою по 40 метрів мусили логічно завершувати східні та західні межі плацу. По центру домінувала головна трибуна, що завершувалася жіночою скульптурою, яка мала бути вище від нью-йоркської статуї Свободи (46 м) на третину. Наступним проектом 1937 року з бутафорськими закладами першого каменю після партійного з'їзду мав бути стадіон до Олімпійських ігор у Німеччині, який вміщував би 400 тисяч глядачів. Будівництво планували закінчити 1945 року. Не судилося.

Будівельна гігантоманія найбільших європейських країн 1930-х СРСР-УРСР та Німеччини були настільки тотожні, що зараз, читаючи вже розсекречені документи, дивуєшся, як співпадали думки лідерів та завдання архітекторів і як трансформувалися зодчі з берегів Дніпра чи Рейну спочатку у митців, а з наступною фазою свого розвитку у надмитців — осіб, що можуть творити долю країни, знищувати архітектурні шедеври попередників, видозмінювати ландшафти, рози вітрів і, що найприкріше, слугувати тиранам у якості інструменту поневолення власного і чужого народу, залякування, а, подекуди, морального знищення соціуму. Якщо не вірите, зробіть над собою експеримент — пройдіться колись під колонадою

ЦК ВЛКСМ, одного з двох залишених у спомин тих днів страшного сивого і вічномолодого свідка ненародженої Площі, прогуляйтеся вулицею Грушевського повз колишній будинок НКВС розробки тоталітарного генія країни рад Івана Фоміна, чи перейдьте Дніпро пішки з тієї сторони Дніпрогесу, де зараз їдуть автомобілі. Питання відпаде саме собою, бо ви зрозумієте, що перед цими спорудами-монстрами ви — ніхто. Дивно, але залишки гігантських терм у Римі, Колізей, античні величезні за розміром споруди, площа Сан Марко у Венеції, Ейфелева вежа і Шеделевська дзвіниця Києво-Печерської Лаври, що майнула під небеса, а в ясний день її видно за півсотні кілометрів, не справляють такого враження на людину, як твори тоталітарної доби XX століття першої фази.

Намагання дійти істини в особливості розвитку у випадку довоєнної архітектури радянської України у контексті аналогічної будівельної культури Німеччини чи Італії, повертає нас до вчення Зигмунда Фрейда (1856 — 1939), який ще за життя міг побачити стереотипи власних теоретичних розробок хворої підсвідомості людини, втіленої у цілком реальні образи і вчинки. „Фрейдизм” або „психоаналіз” набув величезної популярності у вчених усього світу в тих галузях науки, де вивчали чи аналізували вчинки людини чи групи людей, які вплинули чи впливали на навколишній світ. Тобто, практично все, що стосувалося людських почуттів, сприйняття чи несприйняття пропонованих образів у мистецтві, архітектурі, літературі чи театрі, можна було розібрати, зрозуміти чи “прочитати” з позицій знань психоаналізу.

Зупинившись у відповіді на порушену проблему на засадах психоаналізу, можна зрозуміти вчинки тих людей, що “виготовляють” образи і тих, хто їх “споживає”. М.Ярошевський — дослідник вчення З.Фрейда — відзначав, що більшість людських вчинків знаходяться поза свідомістю людини, а розуміння образотворчого мистецтва, архітектурних образів, літератури, музики взагалі підпадає під «запредельную» (термін цитуємо мовою оригіналу) психологію. Це пояснюється в першу чергу тим, що фундатор психоаналізу сміливо втручався у проблему внутрішнього світу людини, його інстинктів, складних емоцій, протиріч, намагань та дій у полі позасвідомого. Вплив Фрейда на естетичну думку Європи початку XX століття був дуже великим. А надзвичайна спорідненість тоталітарних культур європейських країн середини 1930-х дозволяє зробити висновок,

що такий вплив спостерігаємо (можливо, більшою мірою підсвідомо) і в СРСР-УРСР. Можливо, саме цей підхід до вивчення чи, точніше, дослідження мистецтва взагалі і архітектури як його складової частини зокрема, дасть відповідь щодо гіпертрофованої величі державних споруд, неприродного розміру плакатів та транспарантів, багатотисячних мітингів та костюмованих вистав як у Німеччині, так і в Україні.

Психоаналіз у світовій історії не мав прямого діалогу з дослідниками сприйняття архітектурних образів. Разом з тим, учення Юнга надзвичайно близько заторкувало сприйняття простору у величі споруди. Вчений мав на увазі фізичні розміри будівлі і співставляв їх зі зростом нормальної людини. Використання такої геометричної формули врешті і стало модулем у побудові образу “нової сталінсько-гітлерівської архітектури”. Людина-гвинтик і людина-мазок на кількасотметрових панно чи діаграмах своєю присутністю прославляли велич керманичів та правлячої партії, відчуваючи свою неміч перед спорудою, що символізувала собою Країну Рад, чи тисячолітній третій рейх зразка націонал-соціалізму середини 30-х минулого століття.

Щоправда, ці кілька років між українським проектом 1935 і німецьким 1940 мали істотну відмінність у підсвідомості замовника — влади. Політична криза, нестабільність української економіки середини 30-х після голоду, голодомору, провальної колективізації та ейфорична самовпевненість Гітлера після блискучих перемог у Європі і сверження ідеї надлюдства стосовно арійської нації могли стати саме тією рушійною силою, дякуючи якій німецька площа мала бути задовжки п’ять кілометрів. Але ж якщо взяти до уваги, що український Урядовий центр (про що свідчать проекти Штейнберга, Григор’єва, Фоміна) починався з Дніпровської набережної і охоплював смугу Подолу, схили, існуючу площу плюс знищені старі будови (в одному варіанті до будинку Й.Каракіса на вулиці Стрітенській, а в інших до оперного театру), то українські розміри могли набагато перевищити найсміливіші гітлерівські проекти, бо розвинута гігантomanія в радянській архітектурі повоєнного періоду стала свідченням та переконливим підтвердженням можливої версії.

ЛІТЕРАТУРА

- Шпеер А. Воспоминания. Пер.с нем. Вспительная статья Н.Яковлева. —Смоленск: Русич, 1997. — 696 с.
- Фрейд З. Будущее одной иллюзии // Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э. и др. Сумерки богов. — М.: Изд-во Полит. Лит-ры, 1990. — С. 94-142.
- Каракис Й.: Судьба и творчество: Альбом-каталог. — К.: Символ-Т, 2002. — 103 с.: ил.
- Фром Э. Психоанализ и религия // Ницше Ф., Фрейд З., Фромм Э. и др. Сумерки богов. — М.: Изд-во полит. лит-ры, 1990. — С. 143-221.
- Хайт В. Об архитектуре, ее истоках и проблемах. Советский конструктивизм, Иван Леонидов и мировой архитектурный процесс. — М.: УРСС, 2003. — 453 с.
- Хан-Магомедов С. Две концепции авангарда: Конструктивизм и супрематизм // Архитектура СССР. — 1990. — №3. — С. 12-19.
- Хан-Магомедов С. Творческие течения, концессии и организация советского авангарда. — М., 1993-1997. — 216 с.
- Цапенко М. Идеализм и формализм архитектурной эстетики И.В.Жолтовского // Архитектура и строительство. — 1949. — № 4. — С.2-6.
- Щелков К. Лени Рифеншталь // Бульвар. — 2003. — №12. — С. 6-7.
- Юнг К. Психология бессознательного. — М.: Мир, 1994. — 264 с.
- Bown M. Socialists Realist Painting. — London, 1998. — 506 p.
- Golomstock I. Totalitarian Art.— London, 1990. 306 p.
- Bown M. Socialists Realist Painting. — London, 1998. — 506 p.
- Golomstock I. Tonalitarian Art.— London, 1990. 306 p.
- Історія української архітектури за редакцією В.І.Тимофійенка. - К.: Техніка, 2003. — 472с. : С.421.

Игорь РУДЕНКО,
*главный редактор «Журнала о Металле», секретарь правления
Союза мастеров кузнечного искусства Украины*

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОВКА

ВОЗРОЖДЕНИЕ ДУХА КУЗНЕЦА

Слово «кузнец» в самом популярном, «пролетарском» и главном словаре Советского Союза, составленном под руководством С.Ожегова, имеет толкование из трех слов: «Мастер ручнойковки». Слово «кованый» — из двух: «Изготовленный ковкой». Самому же понятию «ковка», к которому сводятся эти толкования, в упомянутом словаре попросту не нашлось места. Оно выпало из русского языка вместе с позабытым звоном наковален, стало не востребуемым в стране, где едва не оборвалась нить передачи секретов древнейшего искусства от мастера-кузнеца ученикам-подмастерьям.

Что уже говорить о таинственном для устремленного в космос советского гражданина словосочетании «художественнаяковка» (слово «художественный» толкуется как «отображающий действительность в образах») — оно смогло бы загнать в тупик любого лингвиста-энциклопедиста 70-х. Однако в этом была своя мирская логика! Не было потребности в мастерах, способных украсить живым кованым металлом церкви и храмы: и тех, и других оставалось все меньше. И был страх в Империи безбожников перед людьми, наделенными Святым духом и силой поднимать и вести к Богу за собой других людей — страх перед Духом Кузнеца. Кузнец, практически всегда мастер-индивидуал, не вписывался в концепцию коллективизации и не поддавался зомбированию. Он всегда оставался свободной Личностью. В нем горел Дух Пастыря. Он был опасен для вождей-пастухов и лучшим выходом для коммунистов было предать неудобное явление забвению, вычеркнув слово «ковка» из словаря и из языка...

Но произошло всё наоборот, по законам духовной логики. В Лету канула Страна Растоптанных Традиций, а Дух Кузнеца воспрянул ото сна. Понятие «художественнаяковка» в невероятно

короткие сроки стало популярным и востребованным на всем постсоветском пространстве.

В Украине, раздираемой политиками на Западную и Восточную части, созидательный Дух Кузнеца проявил особую силу – Союз мастеров кузнечного искусства Украины, образованный в 2005 году в период политического раскольного кризиса, объединил в мощный творческий союз лучших кузнецов из 20 областей страны.

Фестивали и выставки авторских работ, прошедшие в Ивано-Франковске и в Симферополе, в Донецке и во Львове, в Судакe и в Киеве, собрали на площадях десятки тысяч украинцев. Они «отразили действительность в кованных образах». Возвели в юном государстве новые, кованные мосты между культурой разных регионов. А мастерство наших кузнецов за несколько лет возросло настолько, что художественная ковка в Украине, по оценкам отечественных и зарубежных СМИ, выделилась из ряда декоративно-прикладных ремесел в отдельный, яркий и самостоятельный вид искусства.

ДИАЛЕКТИКА РАЗВИТИЯ

Украина с развитыми в советское время машиностроением и металлургией была с избытком оснащена различным оборудованием, в том числе и кузнечными молотами. Промышленная ковка, в отличие от художественной, широко применялась на заводах и фабриках для штамповки различных деталей промышленного и сельскохозяйственного назначения. Когда имперская гигантомания в начале 90-х рухнула, уступив место экономике с преобладанием небольших хозрасчетных предприятий, не возникло никаких проблем с приобретением пневмомолотов по цене металлолома. И люди, наделенные фантазией, не сговариваясь, открывали небольшие кузни на всей территории Украины. Кованные изделия, пока еще невысокого качества, но уже в достаточном количестве, к середине 90-х стали доступны для украшения интерьеров и экстерьеров офисных зданий и частных особняков. Бурное развитие строительного бизнеса стимулировало распространение кузнечного дела в Украине.

К началу нового тысячелетия первые кузни распались (мастера, теперь уже не «новички» в кузнечном деле, почувствовали в себе силы открыть собственные кузни) и путем прямого деления

удвоились, утроились и даже «упятерились». Это был объективный повсеместный процесс количественного развития национальной художественнойковки, одинаковый для всех регионов страны. И если сегодня вы спросите у кузнеца с десятилетним стажем из Киева, Донецка или Симферополя, откуда он почерпнул свои кузнечные навыки и мастерство художника, вероятнее всего, получите ответ, что становление его происходило в компании таких же как он, в узком коллективе, одинаковым путем проб и ошибок.

Укрупнение частного капитала в Украине и стремление новых буржуа выделиться, блеснуть в украшении собственного жилища, офиса или спонсируемой церкви, стимулировало повышение требований к качеству кованых элементов интерьера и экстерьера. У кузнецов появилась возможность работы над сложными и дорогостоящими кованными изделиями. Вспомнилось и восставало из забвения всё, что было почерпнуто из книг и от товарищей-учителей в освоении сложнейших кузнечных приемов, в становлении авторского почерка и собственного стиля художественнойковки. Так количественные изменения способствовали появлению исключительного качества кованых изделий в Украине при небывало низких ценах на продукцию (в России, к примеру, цены на такие же кованые элементы в пять раз выше, чем в Украине).

Но на этом вся «региональная похожесть» становления исчерпывается. В летописи возрождения Духа Кузнеца отличительные местные особенности развития художественнойковки в каждом отдельно взятом регионе имеют гораздо большее значение, чем общие его черты. На востоке и на западе страны похожий результат развития кузнечного искусства достигался диаметрально противоположными путями.

ИВАНО-ФРАНКОВСК – ГОРОД С АЖУРНЫМ ОРНАМЕНТОМ

Для того, чтобы получить представление о процессах развития художественнойковки в Ивано-Франковске, важно понимать, что, эта часть нашего государства до 40-х годов прошлого века всё еще относилась к буржуазной Европе, причем не только территориально, но и по духу мышления не склонных к коллективизму гуцулов-индивидуалов. Здесь по сей день идеальным считается жилище,

стоящее особняком где-нибудь в предгорьях Карпат; здесь гораздо толще и крепче нить преемственности кузнечных традиций; и здесь художественнойковки в архитектуре города гораздо больше, чем в центре Украины, не говоря уже о Востоке.

Вот какое впечатление произвел на меня этот прекрасный город в момент первого знакомства с его людьми и архитектурой в 2004-м году:

«Засноване 1662 року під назвою Станіслав (за ім'ям польського магната С.Потоцького), вже з 1772 року місто входить до складу Австрії, з 1867 по 1918 роки знаходиться під владою Австро-Угорщини. Це завдає величезного впливу австрійської школи на розвиток ковальства у Станіславі. Ім'я І. Франка місто здобуло у 1962 році, з нагоди свого 300-річчя...

В сучасній архітектурі затишного мальовничого міста дістають гармонії різноманітні стилі та епохи від бароко і класицизму до модерна. Ковані елементи різних часів та епох надають архітектурним будівлям Івано-Франківська особливого шарму. Місту, що розташоване поодаль від центральних транспортних шляхів, пощастило уникнути руйнування цікавих архітектурних пам'яток під час окупації гітлерівськими загарбниками. Але нестримна руйнівна сила часу завдає значної шкоди металевим виробам давнини. Їх реставрація стає об'єктивною необхідністю. І за цю складну справу з усією відповідальністю беруться дві групи ковалів — фірми «Гефест» і «Арма». Сучасним майстрам ковальського мистецтва вдається не тільки розкрити таємниці майстрів давнини і реставрувати місто, але й збагатити архітектурний ансамбль Івано-Франківська сотнями ліхтарів, лав та елементів ажурного декору будівель.

Невипадково художник-коваль Сергій Полуботко першим із колишнього СРСР потрапив до Венеції, щоб пройти навчання у реставраційній школі відомого в усьому світі майстра Альфреда Габермана, послідовника і продовжувача австрійської ковальської школи. Це йшло від потреби відновлення рідного Івано-Франківська. Після повернення Сергій організував і очолив десять років тому «Ковальську фабрику «Арма», вироби якої сьогодні прикрашають не лише вулиці столиці Прикарпаття, але й Одеси, Києва, Венеції, користуються незмінним попитом і поставляються в США, Чехію, Канаду і Францію.

Саме Сергій Полуботько, член Співки архітекторів й Співки народних майстрів України, виступив гідом по Івано-Франківську і розповів для «Журналу про Метал» багато цікавого щодо стилів кованих елементів у архітектурному ансамблі міста.

Основним і центральним стилем ковальських виробів минулого у Івано-Франківську виступає арт-деко. Цей стиль, що панував у 20-30-ті роки минулого століття, увібрав кращі риси класицизму, модерну і бароко. Сучасні вироби «Арма» теж у своїй основі містять елементи арт-деко. У 40-і в Івано-Франківськ, як і в усю Європу, прийшла пора конструктивізму. Ось, наприклад, балкон над кінотеатром «Сінема». Для цього стилю характерні конструктивні елементи модерну — павутина з павуком, які лежать в основі художньої композиції, але неодмінно присутні невеличкі декоративні вкраплення у вигляді листя і соняшника.

Яскравим прикладом «постсецесії» є вороття на проспекті Січових Стрільців, б. 54. Виготовлені десь у 1905-1908 рр., вони виконані у сумісному стилі з елементами бароко і модерну. Це постсецесія, австро-угорська школа. На жаль, ці вороття не є офіційною пам'яткою архітектури, але для нас, ковалів, цей шедевр — і архітектурна, і історична пам'ятка ковальських технологій минулого, по цих вороттях ми рівняємось у своїй майстерності...”

КУЗНЕЧНЫЙ ЗАПОВЕДНИК В КИЕВЕ

В этнографическом музее народного быта Украины в Пирогово (Киев) в июле проходит традиционный фестиваль «Город кузнецов». Это старейшее в Украине мероприятие подобного рода, которое проводится уже более 20 лет.

Проведение Дней ремесел стало традиционным с первых лет основания музея в начале 70-х годов прошлого столетия. Давно уже собираются здесь, на «Співочому полі», в середине лета кузнецы из самых разных уголков страны, от Львова до Харькова. Время от времени в выставке-фестивале принимали участие такие кузнечные фирмы, как «Тантьема», «Руфус» и «Беркут» (Киев), «Ренессанс» (Александрия), «Феррум» (Одесса), известные мастера Владимир Демин, Александр Бортосик (Киев), Сергей По-

луботько (Ивано-Франковск), а также кузнецы, работающие в Пирогово постоянно — Богдан Попов, Александр Ходаковский.

Здесь, под открытым небом, представлены характерные образцы архитектуры Полесья, Карпат, Надднепровья, Подола, юга Украины, Полтавщины и Слобожанщины. Причем все это — не макеты. Очень бережно деревянные церкви, мельницы и ветхие хатки были доставлены сюда из разных мест Украины и воссозданы заново. С незапамятных времен неотъемлемой частью народного быта были кузнечные изделия. Даже на верхушках реконструированных церковей XVIII—XIX вв. красуются кованые кресты. Естественно, что когда в музей перевезли кузни, для работы в них пригласили старых мастеров. Именно отсюда, из Пирогово, началось в начале семидесятых движение по восстановлению кузнечных традиций в Украине, здесь у старых мастеров проходили школу те, кого сегодня считают самыми авторитетными кузнецами (среди них киевлянин Владимир Демин).

Кузнецы-работники музея — наиболее активные участники практически всех фестивалей, проводимых на «Співочому полі». В Пирогово действуют три кузни с самого начала существования этнографического музея. В экспозиции «Полтавщина» работает кузнец Александр Ходаковский, рядом, в кузне начала прошлого века на территории Полесья, демонстрирует свое искусство Богдан Попов. В мастерских музея на современном кузнечном оборудовании работает Олег Лещук. В ходе проведения фестивалей Богдан Попов традиционно показывает, как работает переносная цыганская кузня.

Посетители и гости «Города кузнецов» в восторге от старинной ауры кузнечного перезвона на фоне ветряных мельниц. Желаящим даже предоставляют возможность сразиться в театрализованном турнире на настоящих кованых мечах.

Пирогово, как заповедник кузнечных традиций, послужило информационным ядром и практической школой, из которого вышли практически все современные мастера кузнечного искусства Киева. Сама же архитектура огромного мегаполиса настолько разнопланова, что кованый декор пока еще трудно назвать доминирующим в столице Украины. Хотя его присутствие всё более заметно благодаря усилиям не только столичных кузне-

цов, но и множества мастеров из Донецка, Ивано-Франковска, Днепропетровска и Симферополя, львиную долю своих заказов целенаправленно кующих для новостроек Киева, главного финансового центра страны.

ПАРК КОВАНЫХ ФИГУР В ЦЕНТРЕ ДОНЕЦКА

В Ивано-Франковске возрождение кузнечного искусства связано с желанием равнодушных горожан сохранить и реставрировать любимый город, насыщенный старинной художественной ковкой, что, в свою очередь, связано с освоением старинных приёмов реставрации за рубежом, в частности, в австрийской школе Альфреда Габбермана. А цепь кузнечных традиций здесь не прерывалась никогда, разве что в какой-то момент становилась похожей на тонкую паутинку ввиду невостребованности кузнечного мастерства.

В Киеве динамика процесса возрождения кузнечного искусства накалена сразу двумя горнами — строительным бумом и концентрацией свободного капитала, склонного к поддержке самых экстремальных и неожиданных процессов в общественной культуре. Указанные обстоятельства обеспечивают в столице Украины стремительное развитие очень востребованного сегодня старинного кузнечного искусства, сохраненного в заповеднике Пирогово.

В Донецке же, как и в целом на Востоке Украины, вектор развития кузнечного искусства расположен в совершенно иной плоскости. Его направление — формирование культуры восприятия художественнойковки там, где её изначально не было и в помине. Усилиями группы энтузиастов во главе с директором УКП «Гефест» мастером декоративно-прикладного искусства Виктором Бурдуком такие известные кузнецы, как Сергей Каспрук, Виктор Коваленко и Игорь Лошадкин, организовали фестиваль кузнечного мастерства, благодаря которому появился уникальный Парк кованых фигур в сквере у здания Донецкого горсовета (заложен в 2001 г.). И этот парк сегодня собирает на международный фестиваль лучших кузнецов Украины, России, Голландии. Усилиями участников фестиваля парк год от года растет, превращаясь в центральную достопримечательность столицы Донбасса. Жители Донецка настолько полюбили его, что в иную субботу здесь собираются до 40 пар молодоженов со свадебными свитами, чтобы сделать памятный снимок в «Беседке Влюбленных».

Донецку, как никакому иному городу, был необходим такой подход в становлении художественнойковки. Сегодня даже в гербе области — кованая Пальма Мерцалова. Ковкой украшены пятизвездочный «Донбасс Палас», уютный и неповторимый отель-ресторан «Испанский Дворик» и еще многие-многие общественные и частные здания. И с каждым годом этот процесс проникновения Духа Кузнеца в жизнь миллионного индустриального центра необратимо набирает обороты.

Нужно отдать должное городскому голове Александру Лукьяненко, строителю и художнику по сути, который горячо поддерживает и стимулирует становление кузнечного искусства в Донецке.

Парк кованых фигур стал концентрированным выражением единства всех кузнецов Украины. «Беседку Влюбленных» украшают букеты цветов, подаренных городу кузнецами Киева и Ивано-Франковска, Крыма, Одессы, Александрии. Аллея Зодиака (2005) и Аллея Сказок (2006) комплектуются работами из Донецка, Тернополя, Симферополя, Луцка, Ивано-Франковска, Киева и Днепропетровска.

Но главной фигурой Парка становится «Букет Мастеров» (2006), изготовленный в мае на международном фестивале в Ивано-Франковске и переданный Донецку в честь пятилетия Парка — пятиметровая спираль, украшенная авторскими работами 200 (!) кузнецов из 20 стран. Это — квинтэссенция кузнечного единства и Духа Кузнеца!

Основной особенностью развития художественнойковки в Донбассе я бы назвал инициативную роль личности. С учетом всех предпосылок и тенденций, особенностей становления роль личности в развитии, в умелом формировании моды без каких-либо традиций художественнойковки — явление уникальное и поучительное, достойное самого подробного изучения искусствоведами и культурологами.

КУЗНЕЧНАЯ РОМАНТИКА КРЫМА

Фестивали в Судакe и в Симферополе, год от года набирающие силу, удачно использовали опыт кузнечных фестивалей в Донецке, Пирогово и в Ивано-Франковске. Главный стимул — колоссальный приток туристов в летнее время, которым есть на

что посмотреть — от древней крепости Фуна до последних реставраций Левадийского дворца. Ковка здесь всегда украшала дорогие пансионаты, дворцы и особняки членов партии и правительства. В этом заключается преимущество крымского регионального отделения СМКIU и объяснение многочисленности крымской делегации на всех кузнечных мероприятиях в Украине. Крымчане вполне обоснованно гордятся сквером кованых фигур в Симферополе и кованым лотосом на набережной Николаева (это лишь фрагмент 2006 года в их бурной и многоплановой деятельности).

Подводя короткий итог развития кузнечного искусства в Украине за последние десять лет, не могу не констатировать мощный всплеск, энергетический импульс, который определяет силу потенциала этого явления в культуре страны.

Созданный по инициативе «Журнала о Металле» и У КП «Гэфест» учредительным съездом 5 февраля 2005 года, Союз мастеров кузнечного искусства Украины (СМКIU или просто «Союз») объединяет сегодня около 100 лучших мастеров кузнечного искусства из 20 областей страны. Основная цель Союза — популяризация художественнойковки и обеспечение должного статуса художнику-кузнецу в самостоятельном всеукраинском творческом союзе.

Эту сложную задачу Союзу сегодня помогают решать существующие творческие союзы. Так, в 2006 году председателю СМКIU Сергею Полуботько присвоено звание Заслуженного художника Украины. Известные кузнецы Богдан Новосельский и Владимир Демин избраны член-корреспондентами Академии архитектуры. Уверен, что в недалеком будущем общественная всеукраинская организация НСМКIU перерастет во всеукраинский творческий союз, а звание Заслуженный кузнец Украины будет столь же официальным и значимым в нашей стране, как и любое другое почетное звание.

В народе и средствах массовой информации явление художественнойковки как особого вида искусства уже повсеместно признано. Выставки кованых авторских работ и фестивали кузнечного мастерства с огромным успехом проходят в Ивано-Франковске и

Киеве, в Донецке и Крыму. Эти мероприятия собирают не только тысячи соотечественников, но и сотни гостей из дальнего и ближнего зарубежья. У нашей организации есть узнаваемое имя, уважение со стороны всех творческих союзов и огромные перспективы. Но только согласованные и настойчивые усилия всех членов Союза, каждого регионального отделения во главе с Правлением способны привести к серьёзным результатам. Поэтому мы призываем членов СМКИУ к активному участию не только в фестивалях и выставках, но и в юридическом становлении и в гармонизации всех наших внутренних процессов.

*Елена РЫЖИХ,
художник*

О ЖИВОТКОВЕ

Художники, открывающие новые направления, занимают в истории искусств особое положение, они на особом счету и их ряд немногочислен. В ряду таких художников-первопроходцев еще с конца 80-х гг. утвердилось имя совсем тогда молодого живописца Александра Животкова. Безоговорочная первичность индивидуального почерка была присуща ему изначально, его не с кем сравнить ни из предшественников, ни из современников. Избегав традиционных для юного возраста усредненных этапов становления, А.Животков уже тогда обладал всеми атрибутами зрелого мастерства, персонального стиля и точки зрения, феноменальным уровнем культуры живописи. Уже первые работы Саши Животкова, появившиеся на выставках, неоспоримо представляли чистейшие образцы принципиально нового, сформированного живописно-пластического мироощущения.

Мощное древо личности А.Животкова имеет глубокие корни, будто заряженные внутренней энергией пламенной магмы. Он словно произрастает из самых недр мировых культурных пластов, при этом не будучи зависимым от влияния ни одного из них. В живописи Животкова не присутствует связь с каким-либо существующим конкретным источником, при этом в целом художник органично внедрён в глобальную вневременную систему культурных ценностей.

Ни один этап творчества А.Животкова не уступает другому, так как качественный уровень был взят изначально. Изменения, происходящие внутри его образной системы, не являясь стратегией — они сродни изменениям внешности человека, его живопись остается узнаваемой, и через все этапы, как через поколения, прослеживаются характерные, устойчивые родовые черты.

В ранний романтический период на его холстах оживал загадочный и чувственный театр образов, навеянных будоража-

шим воображение романом «Рукопись, найденная в Сарагосе»; этот мир населяли трепетные марокканки в бисерных ожерельях, темпераментные испанки с гитарами, воинственные всадники и таинственные кочевники, искавшие свой путь по звездам. Насыщенный колорит с интенсивными аккордами, звучные шоколадные, изумрудные терракотовые с острыми, нервными лимонными прострелами и структурирующими сюжет мастерскими местами лезвием по свежему красочному слою, ставшие визитной карточкой автора, — это было поразительно страстно, неожиданно и долгожданно. Это был торжествующий гимн прекрасному с восклицательным знаком. Но даже речи быть не могло о какой-либо красивости — такое понятие в корне чуждо эстетике Александра Животкова. Строгий аристократизм в совокупности с энергией вольнодумства, невозмутимое благородство и убедительная достоверность с дерзкой непринужденностью традиционной пластики — такое сочетание качеств стало настоящим открытием. Так родилось имя, которое ни в каком контексте невозможно спутать ни с кем другим. Не изменяя своей образной системе, в согласии с уже определившимся личным пластическим подходом, единым и не зависящим от жанра, Саша Животков не делает исключения и для такой специфической, связанной с многовековыми традициями и канонами темы, как трактовка ключевых сюжетов Евангелия. Все его живописные иконы сильно и благородно выстроены, лишены пафосной религиозной экзальтированности, наполнены энергией глубокой любви и боли, и представляют результаты подлинной духовной работы.

Так же независимо художник относится и к теме портрета, проходящей пунктиром через все его творчество, начавшись в 1990 году большой серией очень разных по колориту и состоянию образа портретов невесты. Когда Животкову заказывают портреты, то ни в коем случае не ожидают получить нечто в манере Ренуара или Веласкеса, в них ищут даже не столько самих себя — от Животкова всегда ждут Животкова, зная, что это гарантировано. И безусловно — одухотворенное величие созданных образов. Хотя его портреты кажутся на первый взгляд почти абстрактными, фигуры условно встроены в пластическую структуру холста, но их пропорции комплиментарны, ли-

нии грациозны, колорит изысканно гармоничен, и все в целом производит впечатление ошеломляющей аристократической красоты. Затаенность, неразгаданность, непроявляемость черт придают женским образам еще больше чарующей женственности, глубины и внутреннего содержания, а также силу духа, волю, удерживающую скрытый темперамент. «Тайна сия велика есть», как и непостижимая животковская рукотворная магия. Он был совершенно иным даже в контексте молодежных и авангардных выставок. Александр Животков никогда не вписывал себя ни в какой «main stream». Он всегда был и остается свободным не только от царившей прежде идеологической свободы, но также и от тенденций новой свободы — от этой своеобразной «обязаловки» быть «безбашенным», подрывать, не глядя, все ценностные основы и в результате «освобождения» не оставлять камня на камне от каких бы то ни было критериев качества. Отстраненно от дешевого популизма, распространившегося беспозвоночного, мелкотравчатого бурьяна «актуальных» однодневок, и не примыкая ни к одному из уже ставших традиционными, но стабильно уважаемых направлений некогда авангардных «-измов» Саша Животков не торопясь без суеты пишет то, что было, есть и будет одновременно, испокон веков и во веки веков, но пишет так, как никто до него не писал и как никто другой не способен это делать. Он волен быть собой, и эта свобода не «от», а «для» — свобода сохранять собственные ценности, критерии качества, реальности, сути, и бесконечно ежедневно повышать планку. Именно эта безусловная стержневая крепость является основной и гарантией его личной свободы.

Александр Животков — эталонный образец отношения к своей работе, но в остальном подражать ему дело обреченное, хотя и заманчивое. На многих художников он повлиял своей образной системой, но его почерк неповторим и невоспроизводим для этого нужно обладать всем комплексом качеств, присущих его индивидуальности, сочетанием персонального мировоззрения и неукротимого темперамента, — именно его противоречивый личностный калейдоскоп становится питательным коктейлем — зельем для магических творческих ритуалов загадочного художника-алхимика с гремучей смесью кровей в жилах, по имени Александр Животков. Он — могучий человечище, титан,

и мальчишка — подросток, пристарстный к опасным играм. Он — превосходный друг и одинокий странник на своем святом и грешном пути. Он — человек дороги. Эта дорога не делает резких поворотов, все ее этапы различной степени сложности и тернистости пролегают в одном направлении к единственной цели — лишь ему доступной вершине, открывающей безграничный простор и одну заветную точку на горизонте, которую он, видимо, ни на миг не упускает из поля внутреннего зрения.

И неслучайно уже много лет его главной темой остается Дорога. А где дорога, там пространство, земля, небо, воздух, дух... Ужели мало? Животков знает цену этому небу и этой земле, он их чувствует. Как и свой безоглядный Путь.

Его пейзажи — это то, что не изменилось от Адама, от скифов, от всех и для всех. В них нет признаков времени и места, они имеют общую сущность, ценную для всей земной непрерывности. Реализм Животкова — не сиюминутный, не ситуативный, он не зависит от освещения, ракурса, рефлексов, от мелькания деталей, реализм сущностный, подлинный сплав материальной осязаемости с непреходящей духовной сутью образа. Это — реализм главного, реализм вечности. Поэтому, работы Животкова не привязанные к суеде злободневности и сегодняшней «актуальности», никогда не устареют, — они будут жить вместе с породнившей их истинной, не имеющей пределов, реальностью. А эволюция художника продолжается, и в этом процессе предсказуемо только одно — Александр Животков никогда не изменит самому себе.

Конечно, работы Животкова нужно видеть воочию столь изощренна— сложность исполнения непередаваемая не только словами, но и средствами полиграфии. Но его уникальная, крайне трудоемкая, требующая огромных вложений технология «от кутюр» — это, поистине, роскошь для самого художника. На каждую работу уходит до нескольких месяцев, — и это объективная необходимость для такого бескомпромиссного процесса. Никакие материальные соблазны не заставят Животкова на йоту снизить планку качества ради количества — что исключено, то исключено. По этим уважительным причинам, даже при максимальной трудоспособности автора, возможность удовлетворения спроса на его работы весьма ограничена, застоя работ в

его мастерской не наблюдается. Здесь только несколько новых работ, остальные ушли в частные и музейные собрания многих стран мира. Александр Животков — неутомимый и беспощадный к себе труженик. Он принципиально не занимается саморекламой, и без этого отлично обходится, являясь одним из самых известных отечественных художников. Кроме редкой креативной одаренности, видимо, именно это его ежедневное, непрерывное приношение себя всего реализации данного дара, объясняет тот удивительный факт, что уже многие годы ему удается умножать свой личный арсенал технологических новшеств, и, оставаясь цельным и узнаваемым даже по малейшему фрагменту любой работы, трансформироваться внутри облюбованной им сдержанной палитры с неисчислимой нюансировкой, и лаконичных строгих структур, извлекать все новые и неожиданные ресурсы и избегать в работе даже собственных штампов и клише, продолжая варьировать разработку только ему одному открывшегося бесценного неисчерпаемого источника.

В течение нескольких лет в мастерской А.Животкова царил медитативная гармония интравертного, внешне очень сдержанного, но пленительного проникновенной потаенной глубиной пейзажа.

За кажущейся статичностью и эластичным минимализмом лаконичных, колористически сближенных в мягкой природной тональности, условно-обобщенных пейзажных структур, — та же максимальная отдача внутреннего содержания, многослойное многонедельное колдование-варево настоящего зелья, пьянящего будто незаметно, но неизбежно. Вообще, живопись А.Животкова имеет особое свойство — восприниматься каждый раз по-новому, она словно живет своей жизнью.

После 1998 года в специфику почерка Александра Животкова был привнесен особый, поразительно неожиданный компонент, новый визуальный эффект, впервые примененный им в истории живописи. Это стало настоящим откровением, ради которого стоило пожертвовать привычными декоративными элементами, такими, как яркий подтекст, объемные швы структурных стыков, фактурная объемность. Все разработки ведутся теперь в бесчисленных градациях нюансирования одного цвета, а поверхность, приобретая еще больше слоев, становится гладкой, иног-

да даже отшлифованной. Характерные «животковские» росчерки лезвием по красочному слою, бывшие прежде только деталями, линиями, проясняющими сюжет и обнажающими сквозящие просветы яркого нижнего слоя, тонким декором в строгой палитре, теперь стали заполнять собой уже все поле холста и приобрели значение структуризации поверхности. Свою, месяцами ткущуюся, уникальную живописную ткань Саша создает, нанося один за другим разнообразнейшие по тональности и оттенкам, тонкие, словно шифоновые, полупрозрачные слои, прошивая их этими линиями жизни, кровеносными сосудами, наполняющими организм живописи энергией, светом, сердцебиением. Именно в них, как в спиралях ДНК, содержится информация о сюжете работы, обо всем масштабе и характере охваченного пространства. Отныне своеобразие творчества А.Животкова приобрело единственное в своем роде сочетание живописи с чем-то вроде генной инженерии и работы получают некий свой генетический код.

Виртуозно овладев своим открытием, бесконечно нюансируя направление, глубину, толщину, густоту и тональность своих «штрихов», художник достиг поистине головокружительного разнообразия, сложности и убедительности создаваемых на холстах пространств. Взгляд погружается на километры, находит дороги, уводящие за горизонт (неопределимый, но неопровержимо достоверный). В непредсказуемом хитросплетении линий идут дожди, свистит ветер, сверкают молнии, метет снег, колышутся травы, волнение тревожит водяную гладь, — вся живая, дышащая реальность возникает из, казалось бы, хаотического набора элементов, броуновских движений, в действительности оказывающихся поразительно точными и чуть ли не продуманными. Не напоминает ли это реальность процесса творения из первой главы Ветхого завета в переводе на язык живописи?

Кульминацией этого явления стала серия работ «ббелыхдиптихов», — в них А.Животков достигает предельной высокочастотной ультразвуковой чистоты и отрешенности от сюжетной традиционности. Пронизанные тончайшей светоносной паутиной, уже словно не материальная субстанция, а кристаллизованный дух, это проекции иного мира, состоящего лишь из тонких вибраций света. Двенадцать вертикально сдвоенных квадратов, где верхний — небо, а нижний — земля, двенадцать состояний бело-

го — на первый взгляд они абстрактны, но выстроенные в ряд, эти многослойные симфонии обретают неповторимое звучание. И уже явственно проступают сначала градации тепло-холодных оттенков и тональной плотности (земля), и эфирной разреженности (небо), затем и степени немыслимой сложности кристаллизации поверхности, и направления натягивания струн (нить — вертикально, земля — горизонтально), а потом — и влажная взвесь тумана над распаренной добела землей, и шелест струй дождя, и растворенный хрусталь озона, и ясное свечение утренней невесомости.

И все же — все же это нечто большее, неизмеримо большее. К этим работам неприменимы слова. Перед ними можно замереть в оцепенении, как на заоблачной высоте, забыв обо всем, онеметь. И когда все слова уходят, небеса посылают одно-единственное слово — молитвы. Это именно молитвы, возникшие одновременно с мирозданием, в обращении к невидимому, но безусловному источнику всей его реальности. И в этих белых холстах присутствует та же природа невидимой реальности — реальности Духа, бесконечности, молитвы. И тут вспоминаются слова «И стал свет...». Как все дороги ведут к храму, так и все слова в конце концов приводят к молитве. И в языке живописи по мере его совершенствования и очищения возникают невербальные молитвы.

Все шесть диптихов были выставлены в Австрии, в Венском королевском музее; один оставлен этим музеем в своем собрании современного искусства, а пять диптихов еще остаются в мастерской автора. До сей поры не появился столь тонкий ценитель, способный превзойти традиционный уровень восприятия, востребовать особого духовного озона и обрести возможность обладания целым Белым светом.

Белый цикл завершил относительно спокойный период внутренней созерцательности, неторопливого освоения видимого и невидимого пространства, одухотворения и освобождения материи. Что дальше? Сама судьба ответила на этот вопрос. В самом начале 2000 года огромное горе пробило сквозную брешь в душе Саши. Чтобы преодолеть тяжелейшую депрессию, потребовалось собрать в кулак всю силу воли, и эта мощная концентрация ресурсов личности спровоцировала совершенно небывалый, сумасшедший виток в его творчестве. Это был

невиданный, безымянный полет, словно мятежная душа судорожно искала выход из рамок земной реальности. Ни к чему уже невозможно было привязаться, - только безудержное движение, распаханность, безграничность... Это был прорыв в такие работы, от которых мурашки бегут по коже и перехватывает дыхание. Он будто искрит электрическими разрядами. Образовался сплав чрезвычайной экстремальной красоты и острой боли. Изысканность выработки почти однотонной поверхности сменяют разные контрасты — пересекающиеся «породы», выразительные «кричащие» линии, как натянутые до предела нервы — тут живая душа бьется в неразрывных сетях.

А потом, в моменты просветленного вдохновения рождались шемяще-нежные, проникновенные образы, созданные словно на одном дыхании, — такие, как сотканный из полупрозрачных лучей света пейзаж с дорогой, уходящий за горизонт, сведенный к одной манящей точке. Структура мотива напоминает раскрытые крылья бабочки, а легкость, непринужденность разлетных жестов передает волшебное ощущение парения в невесомости. Истинное наслаждение видеть, воспринимать созидательную энергию творца, проявленную через чуткую антенну избранного им художника.

Александра Животкова часто причисляют к абстракционистам. Бесспорно, что его работы технологически представляют собой виртуозно сплетенную из бесчисленных красочных словес, переплетающихся, сквозящих, конкретных и сближенных, дышащую сквозь разнообразнейших этапы вызревания, пронизанную сетью «капилляров», подвижную, словно живую, драгоценную живописную ткань. И именно в абстрактной живописи эта уникальная ткань вполне достойна быть самодостаточной целью и смыслом работы, но для убежденного реалиста Животкова, начисто лишённого самолюбования, — это лишь средство для создания глубокого, неотразимого образа. И поэтому, роскошной поверхностью, на завораживающей красоте которой многие останавливают свой взгляд, открывается и втягивает внутрь невероятная центростремительная воронка в безграничное пространство, где существует своя, другая форма жизни.

И уже забываешь, на каком ты свете, и возникает мысль о каких-то нерасшифрованных радиоволнах, и о том, что Саша

Животков подсознательно открыл свое энергоинформационное направление в искусстве.

Но сам художник менее всего думает об этом, а вернее, не думает об этом вовсе. Ему вовсе не свойственна привычка разглагольствовать о своей работе, о пресловутых «творческих планах», это отсутствует напрочь. Саша рассказывает забавные истории, зачастую что-нибудь досочиняя на ходу, артистично сгущая краски, делится своими маленькими радостями — их многочисленность и важность для него чрезвычайно роднит его с Параджановым, с которым Саша имеет даже внешнее сходство. И эта часть его жизни открыта для всех. Но только своим холстам он поверяет свои сокровенные переживания и глубинные драмы, и холсты становятся страницами его дневника, не буквального, а символичного. Эта символичность — суть его творчества. И порой его работы напоминают опаленные, почти догоревшие страницы. Они посвящены особым для Саши Животкова местам, отмеченным, как глубокие точки на линии судьбы. Таковы серии «Протасов Яр» и «Река Лыбидь» 2003 — 2004 гг. Протасов Яр — ближайшая к Сашиной мастерской железнодорожная станция, — тема рельсов, тема встреч и разлук, любви и боли, тема одиночества и отчаяния, но и свободы выбора пути. И открытый вопрос — востребована ли эта свобода? Или то, что нам неведомо, предназначено заведомо? Но пока есть дорога, железная или другая, есть выход из любой безысходности, что художник Животков подтверждает каждым своим шагом, каждой новой работой. И даже в самых черных из них есть свет, есть просвет, позволяющий из почти замкнутого круга выйти на бесконечную спираль. Протасов Яр для Саши — место постоянного возвращения, куда его ноги сами ведут, а по пути он пересекает узкое русло реки Лыбидь, которую он одному ему ведомым образом романтизировал до крайнего предела. Никто другой не способен так увидеть этот скудный канал, как его узрел и осмыслил Саша Животков. Увиденная его глазами, густая, черная как нефть, река Лыбедь словно переполнена всей печалью мира. Ее тягучее русло вбирает и уносит горечь потерь и тяжкие думы. Плотные монолиты берегов беспощадно изрезаны шрамами отчаяния и внутренней борьбы, и эти линии боли стремительно подгоняют, ускоряют движение темной воды прочь ради

избавления и забвения. Каждая работа этой серии кажется, и не только кажется, неподъемной, как многотонная глыба, будто это не изображение на холсте, а сами природные пласты крутых берегов и толщи воды залегли во всей своей весомости. Неистовый темперамент движений с убедительной точностью жеста мастера сильно и метко бьют в цель, а результат — потрясение, переворот, тектонический сдвиг в сознании. Живопись Животкова неразрывно переплетена с невербальной философией, окрашенной личностным мироощущением, она не в сюжете, а в самой плоти его холстов и в его самоотверженном отношении к работе. Он избегает этюдности непродолжительных впечатлений, почти все его работы выношены и выстраданы, порой даже физически. Серия «Лыбидь», кроме тональной, эмоциональной и материальной тяжести, являет собой пример титанического физического труда. Знаменитый символический почерк — изрезание плотного красочного слоя резкими размашистыми движениями, тысячекратно повторяемыми на большой площади холста, — техника не для слабых духом и телом, достигшая здесь своего апогея. Эти работы обошлись мастеру особенно дорого, — уже несколько месяцев он лечит перетруженный локоть. Так что этот, единственный в истории, случай, — возникший здесь вид живописи, граничащий со спортом, сопрягаемый с риском травматизма для художника и столь обостренный эмоционально, — можно точнее всего назвать еще не звучавшим в искусствоведении термином «экстремализм». Даст Бог, на этот раз могучая рука Саши Животкова восстановит силу, требуемую для создания подобных глобальных шедевров, но постоянно так доблестно надрываться недопустимо даже для него.

И освобождение, облегчение пришло. Река Лыбедь унесла в реку Лету душевную смуту. И вот уже сплошной покров ослепительно белого снега раскинулся торжественно едва не на целый холст, лишь вдалеке узкая полоска все той же реки Лыбедь, но уже удаленной и почти вытесненной из сознания. Здесь главенствует обновляющая нетронутая белизна снежного пространства, и здесь все та же изысканнейшая нюансировка переплетающихся, вибрирующих объектов белого, и та же неподражаемая кристаллизация поверхности, на этот раз заледеневшей структурированной воды, наделенной информацией о прошлом и будущем.

И снова Животков отправляет свою «Дорогу» к единственной заветной точке на горизонте, светящейся в центре, как путеводная звезда, и чем она дальше, тем лучше, тем длиннее Путь. Мимо проносятся неопределимы на такой скорости пространства, здесь все — движение, устремление, порыв... Преодоление гравитации.

В живописи А.Животкова присутствует парадоксальное сочетание — предельного сгущения эмоциональной концентрации до самого ядра сжатой сути с разряженностью беспредельного пространства до спазма в переполненных легких.

Энергетика накатывает на смотрящего неукротимой волной и тотчас забирает его с собой, втягивая с рокошущим свистом в глубину холста, в энное измерение. И когда побывавшему за этим горизонтом удастся вернуться, то уже совсем другим человеком, прошедшим через магический образ и обретшим постижение неочевидного.

И в новой 2005 года серии работ А.Животкову дано совершенное освобождение от эмоциональной тяжести и «экстремализма». Ветер перемен принес ему обновленную информацию просветления и умиротворения и именно эти, как воздух, необходимые работы, словно вымоленные художником. Это — причастие после отчаянной исповеди. Так переводят дух после приступа несдерживаемых слез, когда они в конце концов заканчиваются, а жизнь, оказывается, продолжается.

Здесь — открытый выход на залитый рассеянным светом балкон, и этот свет — не солнечный и не лунный, это — «свет ниоткуда»... Он растворен во всем, как в первый день.

При утонченной строгости линий и колорита эти работы ласкают и убеждают, как родная гавань после длительно беспокойного пути они балуют шелком молочно-белых, отшлифованных до атласной гладкости, и песчано-зернистой тактичностью бесчисленных легчайших задумчиво-дымчатых серых, и светящихся изнутри то пронзительно-голубыми, то горячими золотистыми щелочками-просветами с неожиданными перчинками черного, контрастных и тающих линий. И на глубинном плане — тонкое сочетание состояния безмятежности с легким щекочущим замиранием от присутствия скрытого за светлым парящим маревом, притягивающим взгляд.

Наслаждение художника каждым прикосновением к этим холстам транслируется в полной мере. Это новый настоящий подарок знатокам и ценителям благородной живописной культуры, высочайший уровень которой достигнут и неизменно поддержан Александром Животковым.

Разумеется, глубокое изучение мировой истории искусств позволяет наглядно определить значение вклада этого художника и убедиться в исключительной первичности и уникальности его почерка и стиля. Но, кроме того, в основе избранного им пути — выход в открытое Пространство, что неизменно влечет каждую живую душу. Такое волнующее сочетание ясного образа и неповторимого мастерства исполнения рождает произведения огромной непроходящей ценности. По моему убеждению, восприятие работ Александра Животкова сложно только для обыденного сознания. Даже независимо от актуальных специальных знаний на глубинном сущностном уровне его понял бы и первобытный коллега из Ласко и Альтамиры, и античный философ, и классики всех времен и народов — так же, как ныне он уважаем представителями всех направлений и поколений современников. По стилистике Александр Животков не мог появиться в контексте искусства вчерашнего, но появившись сегодня, он не канет в Лету ни завтра, ни послезавтра. Такие художники являются раз и навсегда. Именно их, немногих, выхватывает взгляд в обозрении эпохи. Да простит меня художник, который яростно воспринимает в штыки слово «гений». Предпочитает «мастер».

2005 год

Іван СЕМЕСЮК

ВАСИЛЬ БОРОДАЙ

Розвиток української скульптури ХХ сторіччя неподільно пов'язаний з ім'ям В.Бородая.

Василь Захарович Бородай народився 5 серпня 1917 р. у м.Катеринославі (тепер Дніпропетровськ) і, як зауважили б ще яких-небудь 20 років тому, став ровесником революції. Ця обставина значною мірою вплинула на його долю.

Початок життя... Він був типовим для людей того покоління: дитинство та юність припали на роки становлення радянської влади — післяреволюційна розруха, голод, тяжкий побут і попереду жаклива, руйнівна війна...

І з самого дитинства — бажання бути художником.

І, долаючи всі негаразди, — навчання.

І — шлях від звичайного хлопчика до народного художника УРСР (1964), лауреата Державної премії УРСР ім. Т.Шевченка (1968), академіка Академії мистецтв СРСР (1968), народного художника СРСР (1977), лауреата Ленінської премії (1984), академіка Академії мистецтв України.

І те, що, певно, стало головним у характері цієї напрочуд чемної, делікатної людини — всепоглинаюча любов до мистецтва, яку Василь Захарович Бородай проніс майже через сторіччя.

Батько майбутнього митця, Захар Семенович Бородай, походив зі старовинного козацького роду з села Жовнино, Золотоніського повіту. У дитинстві він і сам мріяв стати художником, та не судилося. Але коли Захар Семенович приїхав жити до Катеринослава, він познайомився з Д.Яворницьким і згодом затоваришував з ним, допомагаючи збирати експонати до славетного музею.

Дитячі враження надали В.Бородаю наснаги на все життя.

Роки дитинства і юності В.Бородая мало чим відрізнялися від його однолітків: закінчив школу, потім ФЗУ, працював на заводі токарем і вступив на вечірнє відділення рабфаку. Робота з металом йому дуже подобалася, та потяг до малювання згодом переміг — 1936 року В.Бородай вступив до Дніпропетровського

художнього училища і закінчив з відзнакою напередодні війни, 1941 року. Цього ж року його мобілізували до лав червоної армії.

В.Бородай пройшов дорогами війни розвідником, спочатку захищаючи Батьківщину, а потім звільняючи від фашистів Румунію, Чехословаччину, Польщу. Його було нагороджено орденами Червоної Зірки (1945), Вітчизняної війни I та II ступенів (1944, 1945). Хто воював, той знає їм ціну...

Роки війни назавжди визначили людський, громадянський і творчий шлях В.Бородая:

...Ми згадаєм хлоп'ят і запишемо їх імена
Без салютів і тризн, без поминок і чарки вина,
А на київських площах, на мармурі, й темнім граніті,
Ми запишемо їх імена!

(А.Малишко)

Великий подвиг чекав на пам'ять.

Після демобілізації В.Бородай повернувся до рідного Дніпропетровська, де працював майстром у скульптурному цеху. Та «...хотілося вчитися, хотілося займатися тим, на що мене благословив Господь Бог», — згадує митець.

1947 року В.Бородай вступає до Київського державного художнього інституту на факультет скульптури, де спочатку навчається у М.Гетьмана та Л.Муравіна. 1949 року В.Бородай направили до майстерні М.Лисенка, яку він закінчив 1953 р., захистивши дипломну роботу на тему «Олександр Невський» (гіпс тонований). У ті повоєнні роки образ Олександра Невського здавався особливо близьким: князь, який сімсот років тому зміг зупинити тевтонських загарбників, був улюбленим героєм народу. З його подвигом пов'язували героїчні звершення у недавній війні.

Керував творчим процесом М.Лисенко, і уроки вчителя не пройшли дарма для В.Бородая: скульптура «Олександр Невський» утілює в собі міцність та силу, і, разом з тим, викликає у глядача почуття внутрішньої гідності: «Хто з мечем до нас прийде, від меча й загине», — говорить вираз його обличчя.

Талановитий художник і педагог М.Лисенко чимало дав своєму здібному учню, до того ж він був першим, хто залучив В.Бородая до по-справжньому значної роботи — над пам'ятником М.Щорсу. Ця подія і визначила долю В.Бородая як майстра мо-

нументальної пластики. Пам'ятник було встановлено 1954 року, і довгий час він залишався «візитівкою» Києва. Водночас митець, уже самостійно, створює скульптурну постать Івана Богуну (гіпс тонований), його проект був затверджений як пам'ятник для Вінниці. Робота вийшла надзвичайно ефектною, хоча трохи «перегукується» зі «Щорсом», — і це зрозуміло, адже скульптор працював над пам'ятниками одночасно. Лише згодом декілька паралельно «ведених» В.Бородаєм робіт відрізнятимуться і за формою, і за змістом. На жаль, пам'ятник Івану Богуну у Вінниці не було встановлено, проте до цієї теми митець звернувся наприкінці ХХ сторіччя.

У ті роки В.Бородай наполегливо працює, створюючи у співаторстві з М.Лисенком та М.Суходоловим проекти кількох монументальних творів для Запоріжжя, Житомира, Києва та Москви.

На Ювілейній республіканській виставці (1957) нові твори В.Бородая відразу ж привернули до себе увагу, бо в них з'явилося те, що свідчить про індивідуальне обличчя митця — свіжість задуму та рішення, збагачене пластикою: «Земле моя» (гіпс тонований), «Леся Українка» (гіпс тонований), «Уходили комсомольцы...» (бронза).

Над образом Лесі Українки митець почав працювати ще у студентські роки, виконуючи завдання Л.Муравіна. Після закінчення інституту він знову звертається до образу поетки: над двометровою статуєю працює три роки, намагаючись знайти таке рішення, щоб пластичні скульптурні форми не заважали ліричній основі. Фігуру Лесі зображено на повний зріст, права рука зігнута, у лівій — книга; обличчя спокійне та замислене, неначе б то поетка звертається до себе:

«Слово, чому ти не твердая криця
Що серед бою так ясно іскриться?»

«Леся Українка» багато експонувалася на виставках. А першого серпня 1963 р. у Києві відбулися збори з нагоди 50-річчя від дня смерті поетеси. Захід відбувався у приміщенні театру ім.Л.Українки, сцену якого прикрашала скульптура роботи В.Бородая. Скінчилися свята, статую було «переведено» у бронзу і згодом, 1965 р., встановлено у Маріїнському парку.

Перші подорожі за кордон (Угорщина, 1959 р.; Єгипет, 1961 р.) посприяли швидкому зростанню таланту митця. Сам він вважає,

що на його творчість великий вплив мало мистецтво угорських скульпторів — Й.Керенї та К.Штробла. А подорож до Єгипту остаточно визначила подальший шлях митця як монументаліста. Про ці подорожі В.Бородай напише нариси, виявивши надзвичайні літературні здібності (видруковано у журналі «Всесвіт» 1960 р., 1964 р.).

«Єгипетські» враження вилилися у чотирирічну працю над «єгипетською» серією робіт (скульптура, малюнок). І згодом виставку «По Єгипту» побачили у Києві, Москві, Львові, Одесі, а 1968 р. — у Копенгагені. За «єгипетську» серію В.Бородая нагородили срібною медаллю Академії мистецтв СРСР (1965).

У цей же час Василь Захарович починає серію скульптурних портретів сучасників («О земле, велетнів роди!»), не полишаючи працювати над нею впродовж життя. Сюди увійшли, зокрема, портрети П.Панча, Л.Ревуцького, В.Касіяна, О.Довженка, Т.Яблонської та багато інших.

1963 р. В.Бородаю запропонували зробити для станції метро «Політехнічний інститут» панно у співавторстві із зодчими М.Голодом та А.Краснянським. Композицію вирішено за допомогою типової для того часу мови символів: на червоному тлі (керамічна мозаїка) — бронзовий рельєф фігури дівчини, яка тримає на долоні штучний супутник Землі. Композиція врівноважена і створює у глядача піднесений настрій, так би мовити, «скульптурний» плакат. З часом такий «хід» набуде великого поширення, але тоді це було новизною. Архітектор А.Мілецький залучив В.Бородаю до оформлення інтер'єрів будинку Палацу піонерів. Для ленінської зали було зроблено мідні барельєфи, вмонтовані у стіну, де фоном слугували кам'яні простори (мозаїку з натурального каменю виконали А.Рибачук і В.Мельниченко).

На той час робота київських монументалістів у «новому форматі» була надсучасною завдяки «новим» матеріалам і техніці виконання (за роки радянської влади мозаїку майже не використовували) та стилістичним особливостям.

1967 рік позначився відкриттям двох великих пам'ятників, встановлених у Яремчі та Києві. Перший — героям-ковпаківцям, що загинули: між двох величезних кам'яних брил, що стоять неподалік одна від одної (символ ущелини, де сталася трагедія), стоїть бронзова скульптура партизана з піднесеною догори

зброєю. Його могутня фігура майже «вросла» у землю. Другий пам'ятник — чекістам, на площі ім. Дзержинського (нині Либідська). Скульптурне рішення, обране В.Бородаєм у роботі над пам'ятником, досить незвичне, як на той час: у центрі скверу височіє дев'ятиметрова скульптура з червоного граніту. Вона являє собою прямокутну вертикальну стелу, на якій зверху висічено горельєф — два великих обличчя чекістів, обернені до площі, як символи гарячого серця та холодного розуму. Архітектурну частину розробляв В.Ігнащенко, з яким В.Бородай створив чимало пам'ятників.

Згадуючи сумісну працю разом із архітекторами, доречно наголосити, що В.Бородай багато працював у співавторстві зі скульпторами. Це нездійснений проект пам'ятника у Бабиному Яру з В.Швцовим і А.Харечко, бриз (150 м) «Співуча Україна» для палацу «Україна» та інші. А ось робота митця разом з І. та В.Знобою над проектом пам'ятника Жовтневій революції стала плідною. Митці розробили шість варіантів проекту, і один, найбільш вдалий, було схвалено. Наполеглива праця, розпочата 1965 р., закінчилася 1977... «У ці роки ще раз дало про себе знати чудесне вміння Бородая примусити працювати на повну силу розум і фантазію, нести, ніби не відчуваючи напруження, «повну викладку» і жартома долати немислимі перевантаження», — зазначив у 1970 р. В.Павлов (В.Цельтнер), який у той час багато спілкувався з Василем Захаровичем.

Того ж таки року в США неподалік від Нью-Йорку в Арров-парку встановили огруддя Т.Г.Шевченка роботи В.Бородая. Відтоді й стоїть Великий Кобзар на американському континенті і, неначе, говорить:

«А всім нам вкупі на землі
Єдиномисліє подай
І братолюбіє пошли».

До образу Т.Шевченка митець іще звертатиметься, й 1991 р. в місцевості Бяли-Бур (Польща) буде також відкрито пам'ятник Кобзареві. Цю роботу В.Бородай створив разом із І.Воропаєм, архітектурну частину розробляв А.Ігнащенко. Обране митцями рішення було новаторським: на пагорбі (символ козацької могили) — постамент у вигляді хреста. У центрі хреста-постаменту зображена бандура і зверху — великий портрет Кобзаря:

«Отак-то, ляше, друже, брате!
 Неситії ксьондзи, магнати
 Нас порізнили, розвели.
 А ми б і досі так жили.
 Подай же руку козакові
 І серце чистее подай!»

Водночас митець розпочинає роботу над композицією, що змогла б стати узагальненим образом України-трудівниці (один варіант зберігається в Музеї хліба у Переяславі, інший — у фондах заповідника «Софійський музей»). Образ «України» знайдено вдало: скульптура є гармонійною як у станковому варіанті, так і в монументальному. У цьому — відмінність «бородаєвського» почерку, в якому публіцистичність органічно та яскраво відображена мовою пластики. Найвиразніше почерк майстра проявився у композиції «Засновники Києва».

Над згаданою темою В.Бородай почав працювати ще у студентські роки. «Робота ця мені дуже довго не вдавалась. Пошуки йшли у різних напрямках, перероблено безліч ескізів, переглянуто чимало історичного матеріалу, — згадує Василь Захарович, — я ознайомився з тим, що зроблено на цю тему до мене, консультувався з науковцями. І, завдяки тому, що мав багато часу, я все-таки прийшов до простої розв'язки — тієї, що тепер стоїть на березі Дніпра...» Трьом постатям братів — Кия, Щека та Хорива — відповідають вертикалі списів та хвиль, на яких тримається лодія. Постаць Либіді «перегукується» з дугою лука, перетворюючи композицію в цілому на півовал. Водночас, Либідь із піднесеними руками-крилами височіє над човном, символізуючи незборимість сили, що прокладає шлях у майбутнє України. Здається, що цей витвір мистецького генія перевершити неможливо...

Славетний пам'ятний знак на честь засновників Києва (2007 року відзначив ювілей — 25 років) уже давно став символом столиці України, бо втілює в собі всю шляхетність нашого народу.

Ще одна «знакова» скульптурна група, «Монумент Великому Жовтню», над якою В.Бородай разом з І. та В.Знобою працювали понад десять років, була встановлена на головній площі республіки — Жовтневої революції (нині Майдан Незалежності). Цей могутній монумент, на думку багатьох фахівців (З.Фогель), допомагав вирішити архітектурне середовище площі, органічно

«вписуючись» в її архітектурний ансамбль. Але оскільки талановитий скульптурний витвір ніс на собі специфічне ідеологічне навантаження, він, на жаль, не мав довготривалого життя.

Ще з початку 60-х років XX сторіччя В.Бородай розпочав серію робіт, пов'язаних із темою шевченківського краю: «Бандурист», «Дума про волю» (разом із І.Воропаєм). Тож, коли Василю Захаровичу запропонували зробити для Чигирина скульптуру бандуриста, митець довго не вагався — «напрацювання» були. Один із варіантів було схвалено. Його доопрацювали й «перевели» у бронзу, а 1980 р. «Бандуриста» встановили у Чигирині.

У той же час добігала кінця найграндіозніша робота, у якій брав участь, і, головне, керував творчим та виробничим процесом В.Бородай. Славнозвісний меморіальний комплекс зведений на честь героїв минулої війни і знаходиться неподалік від «Засновників Києва». З часом склалося так, що він став і пам'ятником XX сторіччю.

Тодішньому керівництву республіки видалося доцільним збудувати грандіозний меморіальний комплекс-музей історії Великої Вітчизняної війни 1941—1945 рр. (на кшталт комплексу Сталінградської битви) — промайнулі десятиріччя відділяли нові покоління людей, які не знали спопеляючого дотику війни, від жахливих подій того грізного часу. Проект розробляли скульптор Є.Вучетич і архітектор Є.Сталь. Є.Вучетич розробив ескіз і готовий був розпочати роботу, проте, через його раптову смерть, її доручили продовжити В.Бородаю та В.Єлізарову. У процесі роботи сформувався колектив митців: було залучено А.Куща, В.Швецова, О.Редька, В.Рябчука, В.Винайкіна, В.Калуєва, В.Проскурова, Ю.Марченко. В.Бородай продовжив традицію, започатковану М.Лисенком: деякі з цих митців були колись його студентами.

Історія створення цього комплексу заслуговує окремого викладу. Втім, на свято Перемоги, 9 травня 1981 року, до 40-річчя початку Другої світової війни меморіальний комплекс було урочисто відкрито. «Ця скульптура — значне досягнення нашої української науки, — ділиться своїми спогадами Василь Захарович, — такий синтез відомий і в мистецтві минулого. Відомі інженерні розрахунки Леонардо, Мікельанджело. Але таких взірців небагато, обмаль їх і в сучасному мистецтві — статуя Свободи в Нью-Йорку, Христос у Ріо-де-Жанейро, великий Будда в Япо-

нії... Отож, випала унікальна нагода, то був своєрідний виклик часу... Хотілося зробити не гірше відомих зразків...»

Але навіть після закінчення такої грандіозної роботи, тема війни не полишала В.Бородаю. 1985 р. він створив глибоко психологічний образ жінки-трудівниці, яка чекає з війни сина — «А мати жде»... Тоді ж митець розпочав ще одну велику роботу — над пам'ятником на честь героїв-таджиків, які загинули в роки Великої Вітчизняної війни, для республіки Таджикистан.

У 90-ті роки ХХ сторіччя скульптор усе частіше звертається до створення образів з української історії: П.Сагайдачний, П.Могила, І.Богун, Галшка Гулевичівна, П.Калнишевський, — усі вони стоять у майстерні художника і чекають на кращі часи. Лише скульптурну постать П.Калнишевського з бронзи, яку В.Бородай виконав разом зі своїм колегою-скульптором Р.Синько, було встановлено на батьківщині кошового отамана.

Хоча у 90-ті роки В.Бородай багато працював, для нього це не було звичним навантаженням робити хотілося на «повну вкладку». Та часи були іншими, і значних конкурсів уже не було.

Дуже шкода, що багато ідей лишилися незреалізованими. А, проте, такою творчою вдачею, яку має Василь Захарович, можна тільки захоплюватися — його не треба переконувати у тому, що стомлені творчі душі лікує затишок майстерні художника. Й у тиші майстерні митець працює над темою, розпочатою ще у студентські роки. Це — «ню». «Для мене як художника є одна особлива й улюблена тема, на якій перевіряється майстерність і яка дає відповідь на що ти спроможний, що ти здатен зробити, — розкажує Василь Захарович, — Це оголене тіло... Ця тема мене хвилюватиме до кінця життя. Бо вона дає відповідь, що я являю з себе як майстер, чого я вартий». І, дійсно, це тема, над якою можна працювати все життя тому, що вона — вічна («Єва», «Сон», «Весна»).

Ще у 70-ті роки минулого сторіччя В.Бородай створив напівпостать Т.Н.Яблонської: вона зображена за роботою, у момент, коли, напружена, має зробити крок до полотна. Динаміка її рухів така, що глядач одразу ж уявляє собі і полотно, і поривчасту вдачу мисткині. Ця творча мить є «святая святых» справжнього митця.

29 травня 2006 р. у славетному Седніві, що на Чернігівщині, у будинку творчості відбулося урочисте відкриття пам'ятника

Т.Яблонській роботи В.З.Бородая. «Седнівський» варіант зроблено з бронзи. «Гіпсовий» варіант знаходиться в НАОМА, Alma Mater, з якою Т.Яблонську стільки всього пов'язувало.

Впродовж усього життя В.Бородай широко дарує свій могутній талант людям. Працюючи на громадських засадах у Спільці художників, він зробив дуже багато для розвитку українського мистецтва в цілому; та, завдяки його зусиллям, робилося чимало й для окремих художників.

А 40-річний педагогічний стаж В.Бородая в НАОМА — це вже колосальний вплив на цілі покоління митців! З 1967 р. він викладає скульптуру в КДХІ; з 1971 р. стає професором, з 1966 р. по 1973 р. — займає посаду ректора КДХІ; з 1972 р. — керує творчою майстернею скульптури Академії мистецтв СРСР. Отже, завдяки великим зусиллям В.Бородая, ми маємо явище, яке називається сучасною українською скульптурою.

5 серпня 2007 р. Василю Захаровичу Бородаю виповнюється 90 років. Ми всі — Ваші учні та шанувальники — вітаємо Вас, любий Василю Захаровичу, зі славним ювілеєм! Зичимо Вам довгих років та міцного здоров'я! І бажаємо, щоби ще багато Ваших проєктів були втілені у життя!

Марина СЕМЕСЮК

ПАМ'ЯТІ КОЛЕГИ ФРІПУЛІЯ

... — колись давно я побачила ці літери на вельми пошарпаних вхідних дверях квартири мого друга. Я придивилась, намагаючись прочитати, що там написано, та нічого не второпала і вирішила, що це — матюк. Друга не було вдома, і я пішла собі геть.

Мій друг, Володимир Козар, — нині дуже поважна людина, що має зовнішність професора або академіка. А в ті часи (а це був початок 80-х років XX століття) він був просто Володя, класний хлопець, який навчався на художника у Львові, а мешкав у Києві. Тут в нього була «хата», і ми були сусідами по будинку. Я зі своєю родиною (чоловік і маленький синок) проживала на першому поверсі, а мій друг Володя — на четвертому.

Згодом я знову зайшла на четвертий поверх. Володя був вдома, але двері було вже пофарбовано. Оскільки у ті часи домашні телефони були далеко не у всіх (і в мого сусіда-студента, ясна річ, не було), то його веселі друзі залишали записки на пам'ять прямо на дверях.

Володя у Києві бував не дуже часто. Але, коли з'являвся, читав «пошту» і брався за фарбу.

Та згодом виявлялося, що двері Володі були знову розписані так, як Бог розписав черепаху, і, якось піднявшись на четвертий поверх до нього, я побачила знову це дивне слово, але цього разу ще й з метафорами. Я спитала Володю: «Фріпулія — що це таке?» І почула у відповідь: «Фріпулія... Ну, у даному випадку це означає, що мене не було вдома».

Ну, подумала я, точно: матюк!

Але пройшло кілька років. Я робила перші кроки у мистецтві і якось по справах була на комбінаті монументально-декоративного мистецтва на вул.Васильківській. І ось дивлюсь: на стіні — ФРІПУЛІЯ — давно вже забуте слово. Інтрига бентежила душу, бо є в мене така риса шукача: «брати слід».

Почалися питання до знайомих митців: а що це таке? що це слово означає? І, нарешті, почула: «Не що, а хто. Це — Федя Тетянич! Художник!»

Прізвище здавалося дивним, і тому я швидко його запам'ятала.

Час потроху минав. І ось, у 1985 році мені довелося брати участь у святі на Андріївському узвозі. Сиджу я на стільчику біля своєї експозиції неподалік від будиночка Михайла Афанасійовича, мрію про своє... Та раптом бачу: іде якийсь чолові'яга, доволі екстравагантного вигляду. І тут на думку мені спало... А далі — по Булгакову: «немец»..., «англичанин»..., «нет, скорее француз»..., «поляк?...»

Словом: іноземець!!!

У ті часи іноземців у Києві майже не було, і поодинці вони не ходили. А якщо десь і з'являлися, то відразу ж у киян ця подія викликала неабиякий інтерес: іде «фірма»! До речі, іноземці, як і ми, дуже полюбили «лазити» по місту зграйкою: біжать-біжать кудись і раптом зупиняються біля нашої зграї. Та швиденько за фотоапарат: клац-клац! Ти ба! — наша зграя, як суворий прикордонник, стоїть у Пасажі в черзі за... туалетним папером...

Та це так, до слова...

Отже, той іноземець-фірмач з двома красунями під ручку гордовито та поважно продефілював узвозом.

Сонце припікає, народу набуває... Свято на узвозі — це було-таки «зреліще» для киян.

Підійшов до мене мій чоловік з друзями: весело балакаємо. Та знову бачу: іде той самий мужик-іноземець, та тільки красунь поруч — вже зграя! Сам пихато роздивляється навколо себе! А «прікід» в нього такий, що ми тут такого зроду не бачили: джинси — латані-перелатані, піджак — із вельвету, якась яскрава сорочка з дивним комірцем, незвичайна краватка, довге волосся, борода майже до коліна та черевики на дуже-дуже високих підборах.

«Оце так іноземець! Напевно, хіпі»... — прийшла здогадка.

«Ну, фріпулія! Де ж ти такі гарні чоботи дістав, Хведя?» — запитує того іноземця наш товариш Петро...

Далі з подій того дня не пам'ятаю геть нічого!

Все.

Фріпулія.

Та за рік, на тому ж самому місці знову сиджу, дивлюсь по

сторонах. Стає спекотно, народу прибуває! І, раптом, — ФРІПУЛІЯ! — з гуркотом та свистом котиться з гори узвозу візок, справжня «тачанка»! А на тій тачанці — Хведя з такими ж класними чуваками! Одяг був, правда, трохи іншим. Зроблений із фольги та невідомо з чого ще, чудернацький одяг фріпулістів разом з тією фурую грюкочучи по бруківці зникли за рогом...

Все.

Фріпулія.

Багато років поспіль я Тетянича наочно не бачила.

Тільки по «ящіку».

У програмі «Диваки».

Але ж одного разу у ЦБХ проходив виставком. Відбувалася ця подія якось підозріло демократично. Виставком вже добігав кінця, і знані митці вже налаштувалися йти... І тут Петро Олександрович — член журі, а по-нашому просто гарний хлопець, каже: «Та ви що, люди добрі? Куди це ви зібралися? А як же Хведя? Та зачекайте, не йдіть! Він вже скоро домалює!», і таке інше... Отже, виявляється, що Федір Тетянич припер до Спілки художників якесь полотно неймовірного розміру і, дійсно, на першому поверсі, стоячи рачки, домальовує свою картину... Але ж найцікавіше те, що цей витвір потрапив до експозиції...

Фріпулія.

Потому — я ще кілька років його не бачила.

Та добігав кінця 2002 рік. Напередодні свят, як завжди, почалася «двіжуха». У ЦБХ було встановлено ялинку, відкривалась Різдвяна виставка. Митці позбігалися на те відкриття, але там було трохи нуднувато. Та раптом... ФРІПУЛІЯ!!! — У якомусь неймовірному одязі з шовку та парчі з веселою піснею суне Хведя! Він був у чудернацькій короні, зроблений із «чистого» срібла, а з корони стирчало... червоне пір'я! До того ж у руці він тримав білий прапор! Вигляд Хведя мав надзвичайний! У тих «ланцях» було щось від Сергія Параджанова...

Фріпулія...

Отже наступного разу я його побачила 12 березня 2003 року.

У галереї «Митець» урочисто відкривалася персональна виставка Юрія Лобанова. Народу було багато. Наприкінці зайшов Федір, чомусь сумний та невеселий. Фріпулії не вийшло...

Фріпулія...

Завдяки моїй приятельці Тетяні Лагуновій, 17 грудня 2005 року, я була на першому концерті групи «Джам» у Спільці композиторів. Молоді музиканти з Ірану чудово грали традиційну персидську музику. Це було щось дивовижне!

Проте зала там невеличка, публіка зібралася інтелігентна. Був там і Федір з родиною: жінкою та двома діточками. Концерт відбувався у два відділи, з перервою на чай з цукерками та печивом. Класна, камерна атмосфера! Але ж посидіти «чінно-благородно» не можна. Треба, щоб відбулася хоч яка-небудь, хоч малесенька, але ж фріпулія. У антракті, озирнувшись навколо, Хведя почав хапати жменями цукерки та пхати їх у кишені!! Дехто не був знайомий з Тетяничем, їх це здивувало: вони стали на нього із підозрою дивитися... Та «знай наших»!..

Він поважно ходив залом, витягав з кишені цукерки, та, роблячи жінкам «глазкі», пригощав усіх солодощами...

Фріпулія...

Отже, почувши, що цей дивак пішов від нас назавжди, я не змогла одразу цього прийняти. Втім...

Хай там йому буде добре.

А його дива хай тут продовжуються...

І ось, 27 березня 2007 року, ідемо разом з Тетяною Мисковець по справах. Ідемо, теревенимо про своє. І чомусь зненацька ми згадали Федора Тетянича. А подруга моя мені і каже: «Колись у худкомбінаті відбувалося чергове профзібрання. Все, як «положено»: зала напружено мовчить, а за столом, накритим червоною сукнею, начальник цеху щось там триндить про «виполненіє і перевиполненіє».

І раптом у залі з'являється Тетянич і починає рухатися до трибуни, з шелестом і шарудінням. «В белом плаще с кровавым подбоем», навкруг голови — «німб», зроблений з жерстяної водостічної труби; у простягнутих руках Хведі — порожній дерев'яний ящик, з яких раніше продавали яблука. Все.

«Собраніє окончено».

А ФРІПУЛІЯ продовжується.

28 березня 2007 р.

*Гая СЛОБОДЯН,
аспірант ЛНАМ*

НОВАЦІЇ У РОБОТАХ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ ЗА РОКИ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ЛЬВІВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ТЕКСТИЛЮ)

Мистецтво текстилю — один із найбільш народних мистецьких жанрів, що веде свою історію від джерел давнього українського народного ткацтва. У Радянському Союзі текстиль розвивався як один із народних промислів і галузь декоративно-ужиткового мистецтва й заохочувалися лише традиційні його форми і техніки. Можливості для реалізації нових ідей у мистецтві текстилю з'явилися у 20 — 30-ті роки із розвитком українського авангарду, з його близькістю до народного мистецтва. Український авангард 20 — 30-х років мав вплив на творчість українських художників, які працювали в різних жанрах мистецтва і витворили свій стиль, забарвлений національними традиціями, але не позбавлений пошуку та використання новацій. К.Малеви́ч, О.Екстер, С.Делоне проектували гобелени, вишивки, за якими народні майстри створювали готові мистецькі праці. На жаль, у наступні десятиліття авангард почали вважати недозволеним мистецтвом, і тому розвиток текстилю у цьому напрямі припинився.

У 50-ті роки на Заході витворився новий напрям, що кардинально змінив усталені традиції та значення текстилю. Це “новий текстиль”, “мистецтво волокна”, “мистецтво тканини”. Г.Кусько досліджує поняття нового текстилю, зіставляючи його з англійськими термінами “мистецтво тканини” *art fabric* та “мистецтво волокна” *fiber art*. Термін “мистецтво тканини” “об’єднує всі конструкції з волокна, до того ж має “друге дно”. Адже слово *fabric* походить від латинського *fabricare*, що означає «будувати». Існує ще один термін *fiber art* — мистецтво волокна з акцентом на першооснові виробу — волокні. Термін “мистецтво текстилю” домінує в німецькій та французькій мові (*Art textile*, *Textile kunst*)¹. Техніками, що дозволяли відносити текстильний твір до нового текстилю,

у період зародження цього поняття вважали ткацтво, плетіння, обвивання, так звані власні чи авторські техніки та неверстатна техніка (off-loom technique). С.Авілла, відома американська художниця текстилю вважає, що відмінність між термінами “текстиль” та “мистецтво волокна” “переважно семантична, ці поняття в основному близькі і в різних географічних регіонах мистецтво волокна називають текстилем або ж навпаки”. Однак вона зауважує, що “мистецтво волокна” стосується, здебільшого, сучасних концептуальних робіт, у той час як текстиль вживають на позначення класичних гобеленів, народного ткацтва та інтер’єрних тканин².

Мистецьким проривом від традиційного до нового текстилю стало створення М.Абаканович тривимірної мистецької форми. “Абакана”, представлена на четвертому Лозаннському бієнале 1969 року, перенесла текстиль в іншу площину і дала поштовх до різноманітних текстильних експериментів із мистецькою формою. Завдяки використанню різних форм текстиль зміг переплестися з мистецтвом скульптури, архітектури, живопису. Саме аналіз текстильних мистецьких форм дозволяє розробити критерії визначення твору художнього текстилю як новаторського.

Із проголошенням незалежності України для митців відкрився доступ до інформації, вільного обміну думками, ідеями, ознайомлення з новими матеріалами та технічними засобами, участі у міжнародних проектах. Засвоєння закордонного досвіду, переосмисленого з позицій національних особливостей, дозволило витворити ряд нових текстильних концепцій, організувати форуми художників “нового українського текстилю”. Виставки і текстильні проекти “Текстильний шал”, “Екологічний ракурс”, “Скіфія”, “Презентація”, “АрхеНиткаНово” та ін. засвідчили появу в Україні нового текстилю, нового розуміння ідеї нитки.

Твори сучасного текстилю за способом площинно-просторової організації можна поділити на дві групи. До першої групи відносимо твори із двовимірним рішенням, яке, здебільшого, не є новаторським. Однак, за певних умов двовимірна текстильна форма набуває ознак “нового текстилю”. Основним критерієм визначення двовимірної роботи як новаторської стає аналіз використаних у творі матеріалів і технік.

Площинне композиційне рішення художнього текстилю є найбільш традиційним – воно бере свій початок від зародження

текстилю як такого, із його тісного зв'язку з малярством. Твір художнього текстилю не є новаторським, якщо в ньому використано традиційні матеріали із застосуванням традиційних технік, натомість набуває ознак новацій за умови, що в роботі використано нетрадиційні матеріали, застосовано нетрадиційні авторські техніки або йдеться про поєднання цих двох творчих підходів. До традиційних матеріалів відносять натуральні пряжу та волокна (штучні, синтетичні). Використання усіх інших матеріалів слід вважати за нетрадиційне. Серед технік “нового текстилю” можна виділити: обкручування, тkania скрученими смужками тканини, колаж, асамбляж; широку палітру технік гофрування, плісирування, прорізування, запресовування, проклеювання, закладання різноманітної форм складок, термохімічні обробки, безліч авторських технік. Також спостерігаємо незвичне застосування відомих технік: плетення гачком, в'язання, макраме, звалювання, поєднання вишивальних технік та ін.

Серед нетрадиційних матеріалів, які застосовують у своїх роботах львівські художники, можна виявити такі: фото- та кіноплівка, флористика, поліетилен, дріт, камінці, скло, гудзики, шпильки, кнопки, предмети побуту.

Використання фактур та поєднання пряжі різної якості й властивостей також досить нове для українського гобелену, адже традиційним є тkania натуральною шерстю. Прикладом є кубістичні роботи Л.Квасниці “Квадрат”, “Місто в пісках”, “Бродвей”, “Скіфи”, створені упродовж 1992 – 1996 років. Художниця майстерно комбінує різної фактури площини льону, рослинне походження якого несе у собі енергетику землі; м'якість і теплоту шерсті із блиском синтетичних люрекскових шнурів індустріального міста. Багатоманітність фактур отримана завдяки ткацьким переплетенням, виконаним у різний спосіб, зокрема, простою та діагональною саржею, репсом, косичками та ланцюжками.

Текстильні твори Н.Шимін площинно-декоративного рішення з використанням найрізноманітніших технік. Так, застосована у роботі “Під парасолькою” техніка проклеювання і пресування натуральних волокон уможливила створення напівпрозорого матеріалу із графічною структурою, що надає тканині відчуття внутрішньої вібрації. Лінії волокон – немов струмені дощу, що стікають по віконному склу.

Роботи О.Парути-Вітрук “Екологічний прогноз”, Н.Шимін “На згадку з найкращими побажаннями” та Н.Валенюк “Лабіринт життя” є новаторськими як щодо використаних матеріалів, так і з погляду техніки виконання. Композицію “Екологічний прогноз” художниця склала немов мозаїку з квадратиків й кілечок поролону, кружечків натурального корку, металевих кнопок, пластмасових хрестиків для викладення керамічної плитки та синтетичної сітки методом прикріплення кожного окремого елемента шпильками з головками різної форми до мішківки, натягнутої на підрамник. Ці маленькі окремі, різноманітні за формою та фізичними властивостями матеріалу елементи творять дуже цікавий ритм та фактуру роботи.

Новаторською формою можна вважати наявність у роботі рельєфів та барельєфів. Такі роботи можуть бути виконані із застосуванням традиційних матеріалів та нетрадиційної техніки, і саме такий підхід характерний для багатьох робіт львівської художниці В.Ганкевич.

У творчості художників прослідковуємо розширення діапазону технологічних засобів утілення художньої ідеї — це найрізноманітніші авторські техніки та їх поєднання. Навіть у традиційних техніках ткання спостерігаємо цілий ряд нових нестандартних прийомів. Наприклад, Г.Кузько вводить у свої твори високий рельєф за допомогою власної оригінальної текстильної техніки обкручування нитки (одна довколо другої). Кількість накручених ниток не однакова — тому потовщення десь вищі, а десь нижчі. Ці градації висот збагачують твір, роблять поверхню складною й мінливою. Таку ж техніку використовує мисткиня і в іншому гобелені “Морські сонети”. Робота складається з дев’яти квадратів, що є частинами однієї композиції і, водночас, можуть бути абсолютно завершеними самостійними творами. Основні акценти — морські камені з вигнутою графікою мушлі, яка пластично переходить у гребені хвилі. Рельєфи та барельєфи можуть бути створені із нетрадиційних матеріалів за допомогою авторських текстильних технік.

Друга група робіт — це текстильні твори, виконані у тривимірному просторовому рішенні. Вже самий підхід передбачає сприйняття твору у різних ракурсах і за своєю формою є новацийним. Тривимірний текстильний твір можна класифікувати

як об'єкт, об'єкт-мобіль (відрізняється від звичайного здатністю переміщатися у просторі як цілком, так і окремими частинами), інсталяцію та енвайронмент. Згадані терміни, що позначають форми сучасного текстильного мистецького твору, з'явилися в науковому обігу відносно недавно. До різновиду об'єктів можемо віднести праці О.Парути-Вітрук «Що людина, то драбина», М.Тіменик «Двоє», О.Луковської та М.Паздрій «Наплакала зима», О.Борисової «Ілюзія спокуси», С.Бурак «Пізнання».

Існують різні підходи до визначення об'єкт-мобілю. Деякі мистецтвознавці вважають, що відмінність його від об'єкта полягає також у тому, що роботи такого плану здатні змінюватися залежно від мистецьких уподобань публіки: глядач може переставляти елементи роботи, додавати нові або ж забирати ті, що, на його думку, є зайвими. Відповідно, до такого підходу до типу об'єкт-мобілів можна віднести як тривимірні, так і деякі двовимірні площинні твори, які, завдяки контакту з публікою, набувають тривимірних ознак. Зокрема, роботи «Сонячний дощ» С.Бурак та «Екологічний прогноз» О.Парути-Вітрук можна класифікувати як площинні чи як об'єкт-мобілі залежно від способу експонування.

Що до терміну «інсталяція» існують різні тлумачення. Л.Тарасевич, один із найвідоміших художників сучасної Польщі, який репрезентував Польщу на бієнале у Венеції та бієнале у Сан-Паулу, зауважує: «Вживання терміну «інсталяція» дуже дискусійне, як і загалом термінологія, що побутує в колі західно-європейської культури, бо все, що не є площинним, усе, в чому вживаються готові предмети, називають інсталяцією»³. Н.Махов наголошує на принциповій відмінності інсталяції від об'єкта, зауважуючи, що характерною ознакою інсталяції є візуалізація, а для об'єкта властива умоглядність⁴. Аналіз текстильних творів дає підстави вести мову про інсталяцію як про художній твір, де для створення художнього образу використані предмети щоденного побуту; інсталяція є виставковим типом мистецького твору, що перестає жити одночасно зі згортанням виставки. У Л.Гошовського є ціла низка інсталяцій: «Гарний гамак Гошовського, або екологічний пристрій для очищення і знешкодження артистичного доквілля», «Сад співаючих спогадів», «Безпечна гра», «Візія пошуків Марселя Пруста». Усі вони – немов віддзер-

калення складного ерудованого внутрішнього світу художника-мислителя.

Текстильний “енвайронмент” передбачає створення середовища, в якому глядач може перебувати, рухатися, в яке він може інтегруватися тимчасово або упродовж тривалого періоду. Кожен різновид текстильної мистецької форми може бути втілений за допомогою як нетрадиційних матеріалів, нетрадиційної авторської техніки, так і традиційними засобами; незалежно від способу реалізації всі тривимірні текстильні форми є новаторськими.

Відтак, у нас є всі підстави стверджувати, що львівське текстильне середовище якнайповніше ввібрало у себе тенденції сучасного текстилю. І якщо попервах це були не завжди вдалі спроби, то в подальшому з’явилося глибинне тонке сприйняття концепцій мистецтва волокна через призму національного менталітету.

1 Кусько Г. Новий текстиль. Виникнення, поступ, контури явища // Мистецькі студії. — 1993. — № 2-3. — С.41-46.

2 Avila S., Geometry Awry: Creating Structure and Form with Dissolvable Fabric. //Ars Textrina International Textiles Conference Abstracts, University of Leeds, UK, 2005.

3 Островська-Люта О. Леон Тарасевич: «Спробуємо зробити місток через історію» // www.Ukraine-Poland.com. — 2004. — №5.

4 Махов Н. Объект, вещь и категория пространства: круглый стол // Декоративное искусство. — 2003. — № 1-2. — С.77.

Олена СОЛОМАРСЬКА,
кандидат філологічних наук,
професор КНУ ім.Т.Шевченка

МАЛЕВИЧ І УКРАЇНА

Як визначити національну приналежність того чи іншого діяча культури, особливо якщо доля закидала його у різні світи? Чи був, скажімо, великий Леонардо, який сам називав себе «людиною світу», виключно італійським мистцем, якщо значну частину свого життя він жив і творив у Франції? А Пікассо? Безперечно, іспанський, але ж і французький художник, чи не так? Слід визнати, що укладачі біографічних словників мають чималий клопіт зі включенням таких неспокійних людей, як люди творчі, до тісної клітки однієї країни. Візьмемо, наприклад, кілька статей з такого авторитетного у Франції словника, як *Le Petit Robert*:

А.Архипенко — американський скульптор і художник російського походження. Г.Баланчин — танцівник і хореограф грузинського походження, громадянин США. М.Ларіонов — художник, декоратор російського походження, громадянин Франції. В.Кандинський — художник, графік, гравер, теоретик мистецтва російського походження, громадянин Німеччини, потім Франції. І, чомусь, лише Соня Делоне характеризується як французька художниця українського походження. Але часи змінюються, і ось уже в новітньому електронному виданні відомої енциклопедії «Вікіпедія» читаємо: О.Архипенко — американський скульптор російського походження (що народився в Україні). У напрямку України вже зроблено перший неспівимий крок.

А що ж пишуть впливові видання про Малевича? Якщо французький словник вперто називає його російським мистцем, то у «Вікіпедії» вказано: народився в Україні в родині польського походження. То ким же був Казимир Малевич, якого французькі словники характеризують не лише як художника і графіка, але й як письменника? Чи допомагає відповісти на це запитання укладена професором Дмитром Горбачовим антологія «Малевич та Україна», що має чи то епіграф, чи то підзаголовок (а за розта-

шуванням на палітурці, скоріше, «надзаголовок»): «Він та я були Українці»?

Уявляю, з яким скептицизмом, а може й обуренням, сприймають таку заявку в мистецьких колах Росії, адже Малевича безумовно вважають однією зі «священних корів» російського авангарду, окрасою російського мистецтва.

Відкривається антологія «Нотатками з автобіографії», де Казимир Малевич згадує, насамперед, своє дитинство і свої перші мистецькі враження. Якби навіть і не було в тексті позначення де саме, в якій частині земної кулі проходило дитинство художника, мабуть, немає людини в Росії, чи в іншому кутку колишньої Російської імперії, яка б про це не здогадалася, прочитавши таке: «Мені подобалося харчування селян, у яких я часто їв, не дивлячись на те, що дома мені теж нічого не бракувало. ...Селяни їли сало з часником і український борщ, що його варили зі свіжих овочів (молода капуста, квасоля, картопля, бурячок), їли сметану і масні млинці, книші з цибулею, мамалигу з молоком і маслом, кисляк з картоплею тощо». Не лише самий перелік страв, але і його соковитість, нагадують Гоголя. Не полишає мистця замилювання селом і під час його міського життя. «Неповторним залишався у моїй пам'яті Київ. Будинки, вимурувані з кольорової цегли, гориста місцевість, Дніпро, далекі обрії, пароплави. Усе його життя впливало на мене дедалі більше. Селянки човниками перепливали Дніпро, везли масло, молоко, сметану, заповнюючи береги і вулиці Києва, надаючи містові особливого колориту». Треба бути абсолютно нечутливим до слова, аби не відчувати тут не поверхове замилювання заїжджого туриста, а безумовну «українськість» автора, його належність саме до цієї культури, до цієї нації.

Далі Малевич говорить про враження, яке справили на нього картини Пимоненка, особливо «Гопак». Але обставини змусили його переїхати з батьками до Курська. «З переводом до Курська правління Московсько-Курської залізниці серед службовців опинився там один рахівник, великий любитель малярської штуки, що пройшов через школу знаменитого українського майстра Мурашка, здається в Чернігові. Це був Валентин Лобода. У нас утворився гурток аматорів малювання. Невдовзі до нас приєднався ще один справжній художник, від якого вже й тхнуло Академією мистецтв. Це був Лев Квачевський. ... День у день ходили ми з ним на етю-

ди, влітку, навесні і зимою, верстов по тридцять за день. Цілу дорогу сперечалися. Припиняли суперечку, коли сідали полуднювати. Згадували Україну. Він та я були Українці.» Ось слово і сказане, з великої літери написане, до речі. Таким чином, заявку з палітурки справджено. Але чи цього досить? Буває ж таке, що дитинство та юність людини проходять у певному середовищі, а потім вона зрікається цього, повертається обличчям зовсім до інших відчуттів, думок, поривань.

Відомо, що життя то відривало Малевича від України, то знову притуляло до неї. Наприкінці двадцятих років він стає професором Київського художнього інституту і саме тоді починається його співробітництво з авангардним українським журналом «Нова Генерація». У серії статей митець послідовно розкриває свою теорію «безречовості», супрематизму. Розробляючи концепцію нового мистецтва, Малевич робить це настільки невимушено, глибоко й цікаво, що, мабуть, саме ці його роботи надали французьким дослідникам підстави охарактеризувати його як письменника. Зупиняючись детально на творах французьких мистців, він також приділяє серйозну увагу порівняльному аналізу деяких творів Пікассо з творами українського конструктивіста Татліна, зокрема, погляд його зупиняється на працях останнього «утилітарного призначення»: «Дальніший його (Татліна) твір буде подано у формі хатньої печі». (Надзвичайно важливо, що в антології весь цей матеріал детально проілюстровано і зусиллями Олени Папети подано зоровий ряд до усіх статей Малевича). Здається, що увага Малевича саме до цього твору — хатня піч як символ українського села — є все ж не випадковою. Про це свідчить і стаття Малевича «Спроба визначення залежності між кольором і формою в малярстві», де він пише: «Село за своєю кольоровою пронизливістю рівне квітковому полю. Місто, навпаки, уникає всього, що виразно квітне, хоча любить квітки полів, що їх привезено в букетах. Це свідчить про те, що відчуття, залишені природою, не погасли в ньому», і далі: «В дитинстві людина любить виразні кольори, сприймає їх у чистому вигляді — жовтий, червоний, зелений, синій. Це ставлення буде, між іншим, у всіх дітей, як міських, так і селянських (їх свідомість ніби на одному рівні). Ми можемо помітити тільки різницю в тому, що міські діти скоріш вживають чистий колір у бік потемнення гам, аніж діти селянські. Отже є якісь причини, що спону-

кують до скорішого виживання в місті кольорових сприймань. Ці причини відсутні на селі зовсім, в силу чого людина, що зросла на селі, сприймає колір до старих років». Пригадавши вже наведені рядки з «Автобіографії», ми легко зрозуміємо, що Малевич, маляр, якого вважають своїм кола московських та петербурзьких естетів, зберіг на все життя яскраві дитячі спогади про українське село, де він «допомагав селянам робити візерунки на печах» і де, ще малим хлопцем, помітив головну різницю між заводськими робітниками і селянами: «Головне ж, чим заводські робітники відрізнялися від селян, було малювання. Перші не займалися малюванням, не вміли розписувати своїх домівок, не займалися, я б сказав тепер, мистецтвом. Усі ж селяни — займалися».

Таким чином, третина цієї об'ємної книжки, що налічує близько 450 сторінок, присвячена теоретичним розвідкам самого художника. Зібрані разом, вони вичерпно характеризують Малевича як теоретика малярства. Читач знайомиться також із листами самого Казимира Малевича до дружини і до українських художників. Окрему рубрику складають унікальні документи, віднайдені в архівах, що висвітлюють його родовід. Це потребувало великої дослідницької роботи з боку одного з упорядників антології, Сергія Папети, який є також автором передмови до видання.

На окрему увагу заслуговує розділ, присвячений науковим дослідженням і статтям на тему: Малевич і Україна. Досить лише подивитися на перелік мов, з яких зроблено переклад: англійська, німецька, польська, французька і навіть японська. Проте чи не найцікавішими з огляду на заявлену тематику є дві статті, що відкривають цей розділ: стаття О.Найдена та Д.Горбачова «Малевич мужицький» та стаття Д.Горбачова «Київський трикутник Малевича (Пимоненко — Бойчук — Богомазов)». У цих статтях детально розглянуто як «світ живої фольклорно-обрядової культури» вплинув на подальшу творчість художника, яке значення вона мала для втілення ним ідеї космізму: «Такий погляд на нескінченне, космічне є природним для людини, першими художніми враженнями якої були селянські розписи на білій печі й білих стінах хати, а першими художніми вправами — розмальовування тих стін тієї печі. Геометричні площини форми рухалися й чергувалися за законами ритму. Ті орнаменти символізували світовий розквіт, добрі сили вогненної космічної речовини».

Можна ще перелічувати багато достоїнств цієї книжки — це і чудові ілюстрації, що містять не лише твори самого Малевича, а і його послідовників, це й спогади про нього сучасників, та інше. Особливої уваги, на нашу думку, заслуговує рубрика «Українські мотиви у творчості Малевича», яка містить репродукції його картин і замальовок, що про них так написано у статті Найдена і Горбачова: «Космологічні чорний квадрат, коло і хрест — це образи-знаки світового дерева, що еволюціонувало в українському народному мистецтві у «вазон» настінного розпису, стало мотивом вишивок на рушниках, килимів, писанок, витинанок».

Нарешті, хотілося б зауважити, що хоч ця унікальна книжка, безумовно, є результатом плідної творчої праці десятків людей, проте її поява не була б можливою без самовідданості, або, точніше, безмежної відданості Україні та українському мистецтву її упорядника Дмитра Горбачова. Перегортаючи останню сторінку, починаєш розуміти, що винесена на палітурку цитата: «Він та я були Українці» набуває набагато ширшого змісту і стосується кожного з нас.

Галина СТЕЛЬМАЩУК,
доктор мистецтвознавства,
(Львів)

САМОІДЕНТИФІКАЦІЯ ЛУЦЬКИХ МИТЦІВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЧЯ “ГАЛЕРЕЇ – ІХ”

14 лютого у м. Луцьк відбулася виставка сучасного малярства дев'яти луцьких митців, організована Художнім музеєм і “Галереєю – ІХ”. Експозиція мала назву “Щаблі до раю”. Керівник мистецького проекту – мистецтвознавець Зоя Навроцька. На виставці презентували свої твори С.Андрейчин, П.Архипчук, К.Борисюк, О.Бурдаш, Г.Івашків, Н.Кумановська, М.Кумановський, А.Русанович, Б.Ясинський. Об'єднує цих митців те, що всі вони проживають у Луцьку, всі у різний час отримали художню освіту у Львові і займаються сучасним малярством. Однак за кожним іменем – полярність ідей, індивідуальна система виражальних засобів і задумів. Пристрасті в них межують із філософським медитативним спокоєм. У деяких творах – сарказм та іронія. Наскрізною ідеєю експозиції став діалог мистецьких почерків, індивідуального розуміння мистецтва ХХІ століття.

Характерні особливості мистецтва Святослава Андрейчина (1962 р.н., закінчив Львівський державний інститут прикладного і декоративного мистецтва (далі ЛДІПДМ)) означені конкретно: замок Любарта, архітектура, балкони, брами, але на всьому цьому відбиток несподіваного кута бачення. Перед глядачем – реально-нереальні архітектурні пам'ятки, вулиці, які немов мерехтять на полотнах митця.

І вже зовсім інша стилістика безпредметних полотен Петра Архипчука (1963 р.н.). Він один із дев'яти митців закінчив Київський художній інститут (1990). Його твори, на перший погляд, позначені відстороненістю від земного життя. Перед глядачем розгорнуто світ чистої пластики. Спрощені виражальні засоби, обмежена гама кольорів. Він насолоджується грою форм, площин. У його полотнах панує гармонія, тональні рефлексії, фактура, вишуканість контурів, ліній. Перед нами постає художник

постмодерністичної доби з яскраво індивідуальним мисленням, який опирається на глибокі традиції свого народу. На одному з полотен бачимо ступку, на іншому – ступку і свічку. У роботі “Динамічні голови” – національну символіку.

Костя Борисюка (1944 р.н., навчався у Львівському училищі декоративно-прикладного мистецтва ім. І.Труша) вабить стихія чистого безпредметного мистецтва. Його безсюжетні твори вибухають колористичною поверхнею, розмитими мазками, завожуючи асоціаціями, подекуди символікою.

Олена Бурдаш (1948 р.н., закінчила ЛУДПМ ім. І.Труша) виражає себе у полотнах, які для неї, передусім, засіб пізнання світу. Композиції на її творах наче сплітаються, змережуються нитками з проростаючих трав, квітів та облич, що наче вириваються із космосу. Все у природі єдине, непорушне, гармонійне, сплетене нитками долі. Все надто крихке: “Вічність”, “Веретено долі”, “Символ віри”.

Полотна Галини Івашків (1955 р.н., ЛДПДМ 1982) – це світ образів, зітканих на межі реального та ірреального. На її живописних роботах вгадуються пейзажі, натюрморти: “Вечір над озером”, “Околиця”, “Весняний букет”, “Весняний вітер”. Вони мають відбиток мрійливості, утаємниченості; вони гармонійні, естетичні, статичні, а деякі динамічні. Майже всім композиціям притаманні ритмічно повторювані елементи. Її малярство уподібнене музиці, поезії.

Надзвичайно цікава художниця Наталя Кумановська (1952 р.н., закінчила ЛУДПМ ім. І.Труша у Львові). Вона тонкий колорист, фаховий композитор зі схильністю до філософування. Її персонажі немов присутні одразу у різних просторових вимірах, що виявляє глибину знань народного мистецтва, його традицій.

Усі представлені на виставці митці надзвичайно різні. Причому, Микола Кумановський (1951 р.н., закінчив ЛУДПМ ім. І.Труша) витончений естет, інтелектуал. Як влучно зауважила мистецтвознавець З.Навроцька, його роботи – це спроба протиставити вже звиклій фальші, синтентально мрійливій банальності голос звичайної людини, по-своєму слабкої, недосконалої, та, водночас, доведеної. Поєднуючи у візуальній пластиці реальне і нереальне, свідомість і підсвідомість, своїми роботами художник закликає до діалогу, роздумів. На загал, його ліричне

мистецтво іноді вражає саркастично зухвалими нотами. На відміну від його колег, твори М.Кумановського не є безсюжетними, безпредметними. Він любить малювати і переосмислювати не лише природу, але й людину з усім її довкіллям.

Андрій Русанович — наймолодший з дев'яти митців (1966 р.н., закінчив ЛДІПДМ 1991 р.), сміливо експериментує. У раніших його творах переважала архітектура, якої, здебільшого, у реальному житті не існує. Вона, фантастична і загадкова, немов виринає з дитячих казок. Новіші твори — “Космічні жebraки”, “Метелик”, “Осіньна ніч” — викликані інспіраціями фольклору і давнього мистецтва.

Мистецтво Богдана Ясинського (1951 р.н., закінчив ЛДІПДМ 1979 р.) сильне духовним і моральним наповненням. У його роботах “Кінець літа”, “Осіньний натюрморт”, “На лінії життя і смерті” — несподіваний ракурс бачення, точність філософської думки. Кожен сантиметр його полотен уподібнений згусткам відчуттів та асоціацій. Глибокі знання національних традицій мистецтва, іконопису стали висхідною точкою його творчості, про що говорять і його робота “Материнство ХХ сторіччя”.

Відзначимо, що роботи сучасного малярства митців “Галереї — IX” мають глибоке національне підґрунтя. У них не виникає проблеми самоідентифікації. Усі митці добре обізнані з мистецтвом і традиціями свого народу. Не дивно, що двома днями раніше, перед відкриттям виставки, у Волинському краєзнавчому музеї відбулася презентація науково-художніх реконструкцій (20 листівок Ф. А-4, видавництво “Ініціал”), авторами яких є етнограф Наталя Гатальська і одна з учасниць виставки “Щаблі до раю” художник Галина Івашків, які достовірно відтворили з використанням музейних експонатів давнє волинське вбрання.

Отже, дев'ять митців об'єднання “Галерея — IX” з Луцька — це представники постмодерного мистецтва в Україні на початку ХХІ століття. Виставка у невеликому обласному центрі Волині і своєю концепцією, і репрезентованими на ній полотнами не поступається подібним мистецьким акціям, що проводяться в інших містах України.

Ірина СОРОКІНА

ВАДИМ СИДУР – ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ШЛЯХ ДО НЕВИЗНАННЯ АБО ВІРНОСТІ СОБІ

Чи може людина пройти шлях від представника «радянського неокласицизму» до всесвітньо визнаного, проте «невійзного» митця?..

Спробуємо розглянути, як це сталося.

Народився Вадим Абрамович Сидур 28 червня 1923 року в м. Катеринослав (нині м. Дніпропетровськ). 1932 рік – вступив до школи, займався у художніх гуртках малюванням, ліпкою та випалюванням. 1942 року – в евакуації (м. Сталінобад) мобілізований, навчається у Першому Туркестанському кулеметному училищі і через два роки направлений на Третій Український фронт. Після поранення (1944) вступив на перший курс Сталінобадського медичного інституту, через рік залишив навчання, переїхав до Москви.

Дитяче захоплення красою навколишнього світу переросло у непереборне бажання «робити як справжній художник», а коли бажане стало дійсним, то виявилось, що справжнє життя, а, отже, й мистецтво, дещо інше. Вадим Сидур писав, що формування його як творчої особистості слід розглядати від дитинства, періоду свободи дитячої творчості, де, поки що, жодних думок про те, що мистецтво стане професією. Згодом бажання навчитися «творити» за правилами, канонами анатомії та композиції, привело його до Строганівського училища (1945 – 1953), де він захопився «ленінградським ампіром». І хоча переважна більшість тогочасних робіт не збереглася, проте їхні назви говорять самі за себе – «Спортсмен з кубком», «Дискобол» (1955), «Текстильна промисловість» та «Географія» для Будинку науки й культури у Варшаві (1954)¹.

Водночас із завершенням навчання до вже професійного художника-монументаліста приходить захоплення скульптурою малих форм, насамперед її психологізмом та життєвістю. Увагу Вадима Абрамовича привертали жіночі постаті, в його героїнях домінувала неймовірна й неприкрашена, натуральна, а не

постановочна фізична реальність образів. Це було пов'язано із його закоханістю у життя — спокійне, звичайне, буденне, а також умінням бачити у простому глибоке, вічне. Після голодного дитинства 1930-х років на Дніпропетровщині, життя воєнний час, численні лікарні після поранення... спокійне життя повоєнної Москви було для нього «новим», і він просто вмів його цінувати.

Станкові роботи скульптора 1950-х років сповнені конкретною, нагадуючи фотофіксацію буденних подій. Постаті наче вихоплені, цілковито спонтанні, без жодних постановок чи прикрас. «Дівчатка на пляжі» чи «Дівчина з відбійним молотком» (1957) — далекі від ідеалу жіночості, нестрункі ноги й робочі руки, розхристаний одяг — усі ці реалії, проте, в його трактуванні були гармонійними. Він сам говорив пізніше: «Перша половина 50-х для моїх праць характерна відходом від театральної помпезності ампіру, пошуком гострих життєвих ситуацій, що ігнорувало офіційне «мистецтво» нашої країни того часу. Це був період, коли мені хотілося фіксувати моменти радісного життя, що відкривалося мені. Мою скульптурну мову того часу, я назвав би імпресіоністично-експресивною, коли не тільки жест, а й «вираз обличчя» мав надзвичайно важливе навантаження»².

Така характеристика тогочасної власної творчості, своєї «скульптурної мови» є дуже влучною, адже добре вивчений й наслідуваний у цей період В.Сидуром О.Роден належав до імпресіоністичного напрямку й саме його «психологічна виразність тіла» стала домінантою не лише сидурівської пластики. На початку 60-х притаманне роденівським пермонажам висвітлення емоційного психологізму та внутрішнього світу через зовнішні атрибути починає відходити у минуле, й для більшості молодих скульпторів-монументалістів визначальним завданням стає ідея пошуку не персоніфікованого, натомість абстрактного ідеалу людини.

Для творчих пошуків Вадима Абрамовича перехід від психологізму станкової скульптури до узагальненого трактування форми та повернення до монументалізму (не лише за розміром, глобальністю, а й тематичністю), можемо визначити як вихід на новий щабель формування «творчої виразності». З цього моменту «четвертого етапу», як писав сам скульптор та й дослідники його творчості, слід починати розгляд формування власної «пластичної мови», бо класична школа та імпресіоністично-експресивна

манера стали затісними для досягнення такої інтуїтивно бажаної узагальненості й локанічності форм.

1957 року (вступ до Союзу художників СРСР) автор створив скульптурну композицію «Закохані», де вперше можна побачити певну геометризацию фігур, що водночас мала підкреслювати незграбність молодих тіл. Проте вже наступна композиція «Сім'я горщиків» назавжди виокремила творчість В.Сидура з плеяди інших «шукачів».

Сама назва пройнята іронією, що згодом стала характерною рисою багатьох сидурівських творів, говорить сама за себе: три голови різних розмірів (маленька й приплюснута – дитяча, округла й наче «пузата» – жіноча й чоловіча – найбільша, витягнута, якась наче здивована). Композиція відлита з алюмінію, що, до речі, у скульптурній творчості В.Сидура займав рівнозначні із бронзою позиції, зовсім не схожа на відлиту за керамічною моделлю, а радше нагадує згортки міцного металу з прорізами-дірками – «ротами, очима..» Незважаючи на узагальнену спільність форм, пустотілі «голови» дуже переконливо передають характери персонажів, різницю темпераментів, віку та статі. Тут вперше Вадим Абрамович використовує простір, як формомоделюючий елемент, що немов виривається зі середини через отвори й до середини через них проникає. Цей інтуїтивно знайдений Сидуром спосіб використання простору за кордоном вже давно завтосовували, варто згадати хоча б твори іншого українця в еміграції – Олександра Архипенка.

Для скульптора це був якісно новий рівень, повний перехід до нового узагальненого бачення й кардинально іншого, не ідеалізованого, а абстрагованого, проте яскравого й зрозумілого вирішення образів. Після революційної «Сім'ї горщиків» знаковою стала композиція «Джаз» (1958), де чотири оркестранти вигнутими тілами передають не лише характер музики, а й створюють не реалістичні, проте впізнаванні й динамічні образи – саксофоніста, флейтиста, барабанщика та контрабасиста.

Радикальна зміна форми спочатку ніяк не вплинула на внутрішній зміст, життєрадісну тематику робіт майстра. Потрясіння «красою життя» було надзвичайно сильним й на довгі роки витіснило жажливі спогади молодості. Проте з віднайденням нового методу формотворення, «власної мови», почали посту-

пово проявлятися «рецидиви пам'яті». На зламі 50 - 60-х років маємо хвилю робіт на трагічну тематику минулого — «Інваліди», «Пам'ятники»... У цих працях простір доповнював здавалося б несказане, те, що роденівський імпресіонізм був не здатен відобразити. У цей період творчості, цілком автономно, йому вдалось поєднати західне бачення та слов'янську надривну емоційність, що неймовірно підсилювалися у творах трагічного характеру. Так до кінця 1960-х років з його майстерні поступово зникають реалістичні роботи й до них він вже не повернеться.

1961 року в перепоповненого оптимізмом та творчого натхненням В.Сидура стався обширний інфаркт міокарда, що став переломним моментом ...

Маючи достатньо часу для усвідомлення давніх істин «життя коротке, а мистецтво вічне»... й відчуваючи це на собі, він робить вибір на користь справжнього, вільного мистецтва, відмовляється від офіційного, якщо не розуміння, то принаймні, заперечення й можливостей виставлятися й заробляти. Він пориває з товаришами по роботі «колективним, груповим може бути багато що, та тільки не творчість, процес індивідуальний й, навіть, інтимний...» Після інфаркту з'явилися також перші «обмеження» в матеріалі — тепер великі роботи в камені були Сидуру категорично заборонені... Працює в графіці, звертається до біблійної тематики. Найулюбленішою стає робота над створенням надгробків, що в них відбивається така добре знайома йому тема болю, суму, смерті. Поступово до майстерні скульптора починають приходити іноземці, й у закордонній пресі одна за одною з'являються статті про нього, згодом монографії... 1964 року у з'являється перша публікація фотографій скульптур В.А.Сидура в журналі "Plamen", в Чехословаччині. 1968 року маємо першу персональну прижиттєву та одноденну виставку графіки В.А.Сидура в СРСР. 1971 — перша закордонна виставка — Швейцарія, разом із Е.Неизвестним.

Перелом у творчості Вадима Сидура 1960 — 70-х років проявився 1972, коли скульптор починає створювати нову пластичну серію «Гроб-Арт», (своєрідні об'ємні колажі), що віддзеркалювала філософсько-песимістичні погляди і, як він сам висловлювався: на той час це було його найбільше досягнення, котре стало, котре завершило трагічну лінію в його творчості, й стало вінцем авторської філософії «мистецтва епохи рівноваги страху»³.

Зародження нового бачення формотворення розпочалося, можна сказати, банально – необхідністю заміни старих комунікацій, і як результат, залишком неймовірної кількості «інспіруючих» матеріалів... “Раптове розуміння того, що все мені необхідне вже створене природою ... я мав на увазі, ту «другу природу», якою людство оточило себе, заповонило сушу, море, атмосферу...”⁴. Так на світ з’явилися – «Залізні Пророки», а слідом «Гроб – мужчина» та «Гроб – жінка»... ці гібриди людини й продукту її діяльності...

1974 року в Касселі на одній із площ встановили “Пам’ятник тим, що загинули від насильства” (192x84x135см, алюміній), виконаний за моделлю, створеною В.Сидуром ще 1965 року без надії на встановлення. Це був перший, проте не останній монумент з подібною долею.

Дедалі більше зростає інтерес Заходу до творчості Вадима Абрамовича, все частіше за кордоном проходять його персональні виставки (звичайно ж без його присутності).

Його творчість у 1970-х рр. наче «роздвоюється»... За допомогою використання продуктів «другої природи» у підвалі його майстерні «селяться» представники «Гроб-Арту», підсвідомо залишаючися під землею немов у потойбіччі; а у «світі» квартири йде робота над переосмисленням жіночих тем, хоча точніше буде сказати – жіночих форм та формотворчих процесів. Теми вічні – жінка, материнство, сім’я... у графіці, живописі, скульптурі... Саме у цей період добре помітна визначальна тематика усіх серій, циклів праць В.Сидура – Любов, яка для автора було синонімом Життя, та Смерть, й у жодному випадку – їхнє співставлення чи протистояння, ні, саме співіснування.

Для створення робіт «Єва», «Інвалід», «Переможець» та «Єва на віденському стиліці» (1982) Вадим Абрамович використовує поєднання принципів «Гроб-Арту» та ліплені гіпсові деталі з гіперболізованим натуралізмом.

1984 року стався другий обширний інфаркт. Безжальний час й ось вже невичерпна енергія, незгасаючий творчий потенціал розбивають реалії життя. Скульптор просто фізично не в стані реалізовувати свої проекти в матеріалі. На допомогу приходять поезія, чіткі записи нездійснених задумів... Він ще намагається повернутися до формотворення. Проте це вже фізично важко, й для створення останньої композиції скульптор вдається до аль-

тернативного варіанту втілення неполишаючих його нових і нових бачень, до «м'якого матеріалу»... тканини, вати...

«Ляльки Люди» — три «дівчини», у постатях яких яскраво виявлені конфлікт дитячої невинності із зародженням сексуальності. Шиті ляльки легкі, що дозволяє безболісно змінювати композицію, міняти постановку, створювати інсталяції, що згодом перетворилися на перформенс, в якому сам німецький художник «Гри в Ляльки» фотографувався, грав роль останнього персонажа «Висячого Діда» (це мав бути його автопортрет). Маємо останній етап творчості, ця «Гра», як і «перекладання», колись, каналізаційних труб, що стало «народженням» «Гроб-Арту» могла б мати продовження, але... До повного матеріального втілення проекту В.Сидур не дожив кількох тижнів, остаточно вичерпавши ліміт часу. 26 червня 1986 року він йде із життя, і про це його співвітчизники дізнаються з повідомлень “Голосу Америки,” “Свободи” та інших радіостанцій.

Для розуміння творчого феномену Вадима Сидура варто згадати його ж слова: «Про те, що Ви називаєте неординарністю чи різноманітністю моєї творчості... Я давно вже звик, що деякі мистецтвознавці вважають цю мою особливість позитивною якістю, інші — негативною... кількість охоплюючих мене ідей, їхня різноманітність, це залежить певно від того, що я ніколи не був пов’язаний із жодним теоретичним підґрунтям, черпав теми виключно з життя, з його безконечного різноманіття... Цикли моїх скульптур показують «цільність моєї натури» в смислі неординарності моєї творчості»...

*Микола СУХОДОЛОВ,
заслужений діяч мистецтв України*

ЯК СТВОРЮВАВСЯ ПАМ'ЯТНИК М.ЩОРСУ

Ось уже понад сорок років бульвар Тараса Григоровича Шевченка прикрашає пам'ятник М.Щорсу. Його проект розробив скульптор М.Лисенко у співдружності з архітекторами О.Власовим та О.Заваровим 1948 року. Останнім часом у засобах масової інформації, у деяких статтях, у монографіях про М.Лисенка допускають перекручування і фальсифікації. Мене, як одного з творців цього пам'ятника, такі перекручування фактів украй обурює.

Зокрема, у статті "Талант великий і чесний" (газета "Комуніст", № 50, 1997) О.Чернобривцева, згадуючи про мою участь у створенні пам'ятника М.Щорсу, представляє мене — скульптора М. Суходолова — студентом, тоді як насправді я приступив до цієї роботи 1952 р., через півтора року після закінчення інституту, маючи певний професійний досвід, а студентом останнього курсу був інший учасник проекту — В. Бородай, запрошений мною до роботи 1953 р.

Автор монографії "Михайло Лисенко" (К., 1982) мистецтвознавець Є.Афанасьєв безвідповідально пише: "У січні 1949 р. проект було затверджено. Для виконання пам'ятника в розмірі мистець запрошує у співавтори своїх талановитих учнів — скульпторів В.Бородай і М.Суходолова".

Хочеться запитати у Є.Афанасьєва, як М.Лисенко міг запрошувати своїх учнів у співавтори, коли вони були ще студентами, не мали звання і належного досвіду? 1949 р. М.Суходолов навчався на четвертому курсі художнього інституту, а В.Бородай — на другому. У М.Лисенка був затверджений лише ескіз пам'ятника, але робочої моделі у затвердженому проекті не було.

Таким чином, Є.Афанасьєв зумисне М.Суходолова, випускника 1951 р., зрівнює зі студентом В.Бородаєм. М.Суходолов уже був зрілим і досвідченим скульптором, його дипломна робота "Ленін і діти" висувалася Спілкою художників України 1952 р. на Сталінську премію.

Доречі, у згаданій монографії допущено ще одне перекручення, повз яке я не можу пройти, хоча й воно не пов'язане із порушеною темою. У співдружності зі скульптором М.Лисенком я кілька років працював над проектом пам'ятника композитору М.Лисенку для Києва. Авторська група складалася з трьох чоловік: М.Лисенко, М.Суходолов, архітектор М. Іванченко. У монографії "Михайло Лисенко" М.Суходолова в авторській групі немає. Певен, що це теж з волі автора монографії. Хіба така сваволя в мистецтвознавстві і написанні монографій про художників допустима?

Повернуся до теми створення пам'ятника М.Щорсу. Зазвичай проект затверджують у повному складі: архітектура, ескіз, скульптура і робоча модель пам'ятника. У затвердженому проекті, як уже згадувалося, робочої моделі не було, для її створення і був М.Лисенку надано додатковий термін.

І цей найважливіший творчий момент автор монографії навмисне обходить, огульно записує у співавтори В. Бородаєв і М. Суходолова, яким ще нічого не було відомо про цей пам'ятник.

Є.Афанасьєв мусив би знати, що, насправді, з січня 1949 р. по липень 1952 р. йшло виготовлення робочої моделі пам'ятника М.Щорсу. Її створював скульптор М.Декерменджі, випускник 1950 р. (майстерня професора М. Лисенка). Часу на створення робочої моделі пішло чимало, а робота все ще не була виконана. Урядові дзвінки усе наполегливіше нагадували М.Лисенку, що йому необхідно приступати до виконання державного замовлення. На початку серпня 1952 р. ми з М.Лисенком випадково зустрілися на площі Б.Хмельницького. Михайло Григорович був у край розстроєний. Він розповів мені, що доручав виконувати робочу модель пам'ятника М.Декерменджі. З ряду причин робота не пішла, і М.Декерменджі припинив роботу. М.Лисенко став мене переконливо просити допомогти йому створити робочу модель пам'ятника. Для мене це було великою несподіванкою. У мене були свої творчі плани, але враховуючи обставини, в які потрапив мій учитель, відмовити йому я не міг. Над моделлю працювали на квартирі М.Лисенка, в його кабінеті. З невеликого ескізу я повинен був виконати метрову модель, щоб згодом з неї зробили пам'ятник.

Коли я побачив талановито виконаний ескіз Михайла Григоровича і порівняв його з робочою моделлю М. Декерменджі, то побачив, що робота виконувалася людиною, яка погано знала

будову коня (згодом з'ясувалося, що «позував» йому іграшковий кінь сина М.Лисенка).

На робочій моделі, розпочатій М. Декерменджі, працювати було неможливо — її каркас не дозволяв вільно працювати і виправляти порушені пропорції коня і вершника. Модель довелося розібрати і почати заново. Роботу я почав впевнено і з великим почуттям відповідальності, адже тут неприпустимі прорахунки, погрішності чи неточності, бо у пам'ятнику їх виправити вже неможливо.

Моє дитинство і юнацтво було пов'язане з сільським господарством, з кіньми. Я полюбив їх з дитинства, багато на них працював, уважно спостерігав за їхнім характером і звичками. У роки навчання в інституті я багато малював коней і тут дуже придалися в роботі анатомічні таблиці. Коли Михайло Григорович побачив, що я за роботу взявся серйозно і професійно, настрої його покращився, він повеселішав. Створював я робочу модель пам'ятника у вільний після роботи в Академії архітектури час, де працював старшим науковим співробітником. Робота над моделлю вимагала великої напруженої творчої праці й усього вільного часу, на її створення загалом пішло близько восьми місяців.

Закінчивши робочу модель, я хотів повернутися до власної творчої роботи, але М.Лисенко не відпустив і запропонував мені співавторство — на рівних. Я цього не очікував і намагався відмовитися, тому що знав, що були інші претенденти до нього у співавтори. Михайло Григорович спростував ці домисли і наполягав на моїй участі в роботі над пам'ятником. Мабуть, М.Лисенко бачив у мені людину, на яку можна покластися у відповідальні й важкі моменти життя.

Не встиг я отямитися від такої пропозиції, як кілька днів потому консилиум лікарів кладе мого вчителя у гіпсове ліжко на півроку. Слід було діяти — основне творче питання вже вирішене, по ескізу сумлінно зроблено робочу модель пам'ятника. Всі організаційні і творчі питання лягали на мене: устаткування майстерні, поворотне коло під пам'ятник, станки і необхідні матеріали для його каркаса. Михайло Григорович, бачачи, який великий обсяг роботи звалився на мене, запропонував узяти когось у помічники, якщо кандидатура, запропонована мною, буде його влаштовувати. Я запропонував В.Бородаю, тоді ще студенту, попрацювати над пам'ятником у вільний від занять час і він охоче погодився.

Пам'ятник і всі роботи з його спорудження проводили Київські республіканські науково-реставраційні майстерні. По робочій моделі розпочали спорудження каркаса пам'ятника, тому слід було повсякчас знаходитися поруч. Каркас — це основа всієї нашої роботи, він повинен мати граничну стійкість і міцність, правильність пропорцій, і контроль за його виконанням у край необхідний.

Цю роботу виконували робітники В.Залуцький і О.Попадюк. Зняті ними з робочої моделі пунктир-крапки переносилися на каркас пам'ятника, по них робили прокладку егліном (нафтопродукт, що не сохне і замінює глину).

Після занять в інституті В. Бородай приходив у майстерню і працював разом зі мною. На підготовлених прокладчиками ділянках ми доводили форму до повного обсягу. Робота йшла злагоджено і дружно.

Лежачи в домашніх умовах, Михайло Григорович не припиняв цікавитися ходом робіт. Я його регулярно відвідував і інформував — робота йшла успішно, без будь-яких ускладнень.

Відповідальні місця пам'ятника доводилося брати на себе і доводити до завершення. Усю роботу я постійно тримав у полі зору. В.Бородай працював сумлінно, але професійним досвідом ще не володів і якщо виникали якісь питання, ми їх вирішували разом.

Нарешті, після тривалої хвороби прийшов у майстерню М.Лисенко, уважно оглянувши роботу, зробивши кілька поворотів станка з пам'ятником, висловив своє задоволення нашою працею.

Для створення образу М.Щорса нам служила його фотографія, а позував студент консерваторії Носенко. Зі стайні командуючого КВО у майстерню приїжджав на коні Букеті капітан Бовкун — позував і давав нам поради.

Михайлові Григоровичу після хвороби було важко працювати, але він перемагав труднощі і активно включався в роботу. Напружено йшли трудові творчі дні. Працювати було цікаво і ми захоплювалися, забуваючи про час. Ще і ще раз проглядалися загальні місця пам'ятника, пропорції, профільні і фасові точки. Йшов ґрунтовний пошук форми і перевірка за натурою. Поступово наша велика праця наближалася до завершення. Прийшов час показувати нашу роботу художній раді. 24 вересня 1953 р. художньою радою пам'ятник М.Щорсу був прийнятий.

Робота, виконана В.Бородаєм, ще не давала йому права претендувати на співавторство, але М.Лисенко записує його співавтором.

Чекала найвідповідальніша ділянка роботи — переведення пам'ятника спочатку в гіпс, потім у бронзу. Бригада ливарників під керівництвом майстрів Лук'яненка і Титова виконала відлив пам'ятника М.Щорсу у бронзі якісно й у термін. 30 квітня 1954 р. пам'ятник урочисто відкрили на перехресті бульвару ім. Т.Шевченка і вулиці ім. Комінтерну.

Останнім часом засоби масової інформації повідомляли, що для пам'ятника М. Щорсу позував Л.Кравчук. Відповідально заявляю, що за весь період створення пам'ятника Леоніда Макаровича ми не бачили.

Можливо, мав місце факт, що М.Лисенко запросив Л. Кравчука позувати для ескізу, проте таких проб у скульптора було не мало, аж доки він не зустрів потрібну йому натуру — А.Божка.

Підсумовуючи, слід зазначити, що, на превеликий жаль, окремі мистецтвознавці не вникають глибоко у творчий процес авторського колективу, іноді користуються інформацією окремої особи, ігноруючи думку інших співавторів. Така практика призводить до суб'єктивізму, перекручувань і грубих помилок, що вкрай неприпустимо у створенні робіт з історії пам'ятників.

30.10.1998 р.

Андрей ТАРАСЕНКО,
кандидат искусствоведения

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ДИАЛОГИ А.ШОПИНА

*«Я не пишу — уже всё написано. Я изображаю.
Я пишу, как писали с начала веков.
Я не воспринимаю, что мир изменяется.
Нет никакого времени. Всё есть движение»
А.Шопин¹*

Творчество одного из выдающихся художников нашего времени Анатолия Шопина из Одессы идеально выражает своеобразие постмодернизма. Художник играет со смыслами, вступая в диалог с мастерами разных времён. Для искусства кризисного (переходного) времени, каковым является и наша эпоха, закономерен интерес к иррациональному. Естественное обращение к культурному наследию, в котором ставились и решались схожие проблемы. Творчество современных художников Одессы свидетельствует о том, что в нём присутствуют черты, родственные искусству маньеризма XVI века, когда художники, взяв за основу уже существующую «прекрасную манеру», претворяли её в новые, часто экстравагантные формы выражения своего смятенного восприятия мира. Свидетельством актуальности искусства маньеризма для нашей эпохи является само название выставки в Амстердаме «Триумф маньеризма» (1955). Заметим, что понимание кризисности не несёт в себе негативного оттенка. Маньеризм актуален для всего искусства нового времени.

Модернизм и постмодернизм XX — начала XXI века, построенный на «обратной логике» (сравнительно с традиционным искусством), связан с маньеризмом субъективизмом, разрушением миметической образности и логики формы. Маньеризм и модернизм XX века объединяет сложность духовной структуры. Этим объясняется то, что искусство XVI столетия оказалось в стороне от магистрального пути советской искусствоведческой науки.

В работах теоретиков Дж. Б. Армении (1587), Дж. П. Ламаццо (1590), Ф. Цуккеро (1608) основополагающим тезисом явля-

ется положение о «внутренней идее» или «внутреннем рисунке» (источником которых является воображение, личное творческое начало мастера) как основе художественного образа. Внешним выражением этой «внутренней идеи» становится «прекрасная манера» как сумма определённых стилистических приёмов.

В анализе трудов по теории маньеризма следует уделить внимание книге Б.Р.Виппера «Борьба течений в итальянском искусстве XVI века»². Корректируя продиктованный временем акцент Виппера на «классовые корни», необходимо отдать должное глубокому историографическому и теоретическому анализу искусства изучаемого периода. Заявляя о том, что «одной из важнейших составных советской науки он считает критику взглядов, «затушёвывающих значение передовых реалистических тенденций в итальянском искусстве XVI века», Виппер, в частности, верно пишет, что «отрыв маньеристов от реальной действительности означал борьбу за свободу художественного творчества, преодоление реалистического искусства Возрождения во имя освобождения фантазии и чувств и завоевание формы вечного духа»³.

Обладает ли маньеризм устойчивым единством художественно-образной системы выразительных средств искусства? Или же о стиле в данном случае можно говорить в понимании, аналогичном тому, которое мы применяем, например, к нашей эпохе «Стиль конца XX — начала XXI века». Думаю, что в таком случае это может быть правомерно, поскольку эпоху чиквеченто и XX век объединяет развитое чувство индивидуальности. Так, в 1925 г. Дворжак писал о «безграничном субъективизме и психоцентризме» маньеризма, в котором, по его мнению, «душа уже не является посредником божественного откровения и не связывается в наивном рационализме с явлениями чувственного мира»⁴. Некоторым аспектам затронутой проблемы посвящены статьи М.Либмана «Искусство Французского Возрождения. Опыт анализа»⁵, диссертация и статьи ученицы В. Лазарева В.Дажиной, А.Аникста «Концепция маньеризма в искусствознании XX века»⁶.

Географическое положение международного города-порта Одессы является одной из важных причин относительно быстрого освобождения его художников от мифологизма советского искусства. Одесская художественная школа даёт богатый материал для изучения индивидуальной «манеры» художников,

творчество которых основано на академической системе. Цель настоящего исследования — показать значение мифологической темы и особенности её воплощения в творчестве Анатолия Шопина. При анализе произведений использованы компаративный, иконологический и иконографический методы.

Основной в исследовании является дилемма «античная классика — неомифологизм». Для определения своеобразия художественных образов Шопина необходимо рассматривать их в связи с мифологией искусства произведений различных эпох.

Одесса является уникальным местом для создания произведений на мифологическую тематику античной Греции, поскольку здесь есть что возрождать. Импульс был привнесён итальянцами, строившими Одессу, создававшими её культурное пространство. Для современного искусства Одессы характерно обращение к различным пластам мировой культуры. Наряду с национальным культурным наследием языческой мифологии художников вдохновляют вневременные образы греческого мифа. Опираясь на античную мифологию А.Шопин, Н.Потужный, Н.Прокопенко, В.Харченко, Л.Шилов, И.Варешкин, В.Басанец, В.Маринюк, Г.Палатников, А.Токарев, М.Рева, Б.Румянцев творят свой индивидуальный миф, который может быть прочтён благодаря культурной памяти зрителя. Современный художник имеет возможность дать свою интерпретацию, своё образное видение запечатлённых в мифе мировоззренческих проблем. Пуссен писал: «Новое в живописи заключается, главным образом, не в невиданном доселе сюжете, а в хорошей, своеобразной композиции, в силе выражения; таким способом обычную и старую тему можно сделать единственной в своём роде и новой»⁷.

Многие выдающиеся художники новейшего времени находили опору в уходящей корнями в глубь веков мифологии. Ещё в 1871 г. в книге «Рождение трагедии из духа музыки» как об основной проблеме Ф.Ницше писал об утрате искусством «мифической родины», «мифического материнского лона». Миф он называл «сосредоточенным образом мира»⁸. Иными словами, образом целостным, в котором между жизнью и смертью нет неразрешимого противоречия. Миф переводит сознание из быта в бытие, расширяет пространственно-временные рамки нашего мировосприятия, осуществляет связь времён: настоящего с прошлым и

будущим. За счёт того, что у нас есть общее — античный мифологический образ — мы можем выявить особенности художественной интерпретации мифа нашим современником.

Неомифологизму в литературе начала XX века посвящены труды В.Топорова. Ученый рассматривает мифологизацию как «создание наиболее семантически богатых, энергетичных и имеющих силу примера образов действительности»⁹. А.Лосев писал, что «Миф есть в словах данная чудесная личностная история»¹⁰. «Прежде всего, миф 1) не есть выдумка или фикция, но диалектически необходимая категория сознания и бытия вообще»¹¹. «Антиномия сознания и бытия синтезируется в творчество»¹². Для творчества необходимо, чтобы сознание переходило в бытие и отражалось в нем¹³.

Можно наблюдать бегство художника в мир красоты от не удовлетворяющей его жизненной обыденности. Это состояние характерно для кризисных переходных периодов. Например, для эпохи маньеризма XVI века или модерна рубежа XIX — XX веков. Лозунгом художников-эстетов объединения «Мир искусства» был девиз — «Мир скован — искусство свободно». Он актуален и сегодня.

А.Шопин является выдающимся художником-мифологом нашего времени. Замкнутый характер мастера — одна из причин того, что его творчество пока не получило должного искусствоведческого исследования. Ему дорог дух античной культуры, воспоминаниями о которой насыщена природа Северного Причерноморья. Для Шопина античность — это, прежде всего, Золотой век человечества. В офорте «Не спи, художник» (начало 1980-х) из графической серии, связанной с античными мифологическими мотивами, небесный посланник протягивает спящему герою атрибут покровителя искусств Аполлона — лиру. Изображение сопровождается текстом Б.Пастернака: «Не спи, не спи, художник, / Не предавайся сну. / Ты — вечности заложник / У времени в плену». Выйти из плена времени Шопину помогает мифология. Венок, как символ вечности, венчает главу спящего избранника. Перед ним развёрнут свиток, где должно воплотить откровение неба. В офорте можно видеть соединение языческих и христианских образов. Шестикрылый серафим, с атрибутом Аполлона или музы — лирой указывает на необходимость духовного служения. В этом произведении воплощена идея классицизма: «Жертвую личным ради общего блага». В этой связи можно вспомнить аллегория картины Д.Левицкого «Портрет

императрицы Екатерины II в образе законодательницы в храме богини правосудия» (1783, Одесский художественный музей). Императрица сжигает на алтаре цветы мака (опия) — символ сна. Тем самым, она жертвует своим сном для служения отечеству. В композиции Шопина показано понимание творчества как жертвы ради служения гармонии. Тема призвания поэта, выраженная А.Пушкиным в стихотворении «Пророк», стала одной из важнейших в творчестве М.Врубеля — «Пророк» (1904 — 1905). Аналог можно найти в картине испанца Антонио Переда (1608 — 1678) «Сон рыцаря» (без даты). В картине испанского живописца показан рыцарь, которому во сне явилась крылатая муза, держащая свиток с латинской надписью. В аллегорическом натюрморте показаны символы бренности жизни «memento mori». В картине М. Шагала «Автопортрет с музой. (Видение)» (1917 — 1918) художник погружён в темноту. Теме духовного откровения соответствует состояние переходное между сном и бодрствованием.

Все произведения Анатолий подписывает «Шопин из Одессы» и обозначает годом своего рождения — 1941. Это может быть воспринято как то, что физическое рождение он связывает с одновременным призванием как художника. По поводу подписи одного и того же года на картинах он говорит: «Жизнь слишком короткая. Нельзя — раньше, позже»¹⁴.

Вечная тема любви — главная в его творчестве. Как ни удивительно, мало кто из современных мастеров отдаёт ей должное. В картинах Шопина чувственная радость бытия выражается в силе страсти. Это стихийное начало выражено с таким неподдельным темпераментом и искренностью, с таким размахом, что лишено какой-либо вульгарности и воспринимается как основа и мощная движущая сила человеческого существования.

В офорте «Одесская Аркадия» (1983) он создал образ пас-тушьей страны любви. Но сам художник с помощью временной дистанции мифа как бы отстраняется от своих персонажей. Присмотревшись к пейзажному фону картины, мы видим, что оседлавшие козла вакханки несутся по надгробиям. При этом на одной из могильных плит — изображение льва с портретными чертами самого Шопина (льва по гороскопу). Художник утверждает торжество красоты и любви над смертью. Вспоминаются строки А. Пушкина:

И пусть у гробового входа,
Младая будет жизнь играть,
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Офорт Шопина, как и другие его произведения, связан с темой Диониса. Ницше раскрыл контраст между аполлоническим пластическим искусством и дионисической музыкой. Мир Аполлона связан с вечной красотой природы. Но мир материальный, пластический — это мир иллюзии. Мистический мир Диониса — это возвращение к «Матерям бытия», к сокровеннейшей «сердцевине вещей». Это отказ от индивидуальности. Дионисийство предполагает вечную жизнь за пределами преходящего явления материального мира.

В Одесском художественном училище им. М.Грекова учителями Шопина были М. Муцельмахер, Д.Фрумина, Ю.Егоров. Художник вспоминает о том, что однажды в училище М.Муцельмахер показал «Портрет мальчика» Пинтуриккио и сказал: «Нарисуйте мальчика и посмотрите, как сделал Пинтуриккио». Учитель сказал: «Я не могу так написать», а Шопин заявил: «А я сделаю!» В 1970 г. он окончил Высшее художественное училище им. В.Мухомовой. Преподаватели (Г.Рублёв, Г.Савинов), по воспоминаниям Шопина, «не замыкались на одном задании». Осваивая различные стили студенты копировали египетские фрески, византийские мозаики и др. Художник привёз из Ленинграда созданные из камня обобщённые стилизованные головы, мозаики. Они выстроились у мастерской, не боясь ненастной погоды. В мастерской висит созданная из разноцветного полудрагоценного камня копия японской гравюры школы Укиё-э. «Нужно всё изучать. Нужно понять Индию, Египет. Они делали скульптуру, а не анатомию», — утверждает мастер¹⁵.

Шопин не принимает мимесиса в искусстве. Он отрицает творчество одного из кумиров XX в. С. Дали: «Дали — всё не в стиле — фотографические искажения. Монтаж делает как Глазунов»¹⁶. Художник воспринимает мировое искусство как личное наследие, а великих художников — как своих непосредственных учителей. Отношение к искусству взаимосвязано с его мировосприятием. Шопин говорит: «Я в Бога не верю — Я с ним беседую»¹⁷. То есть, он воспринимает Бога как реальность, что выше веры. Художник

себя пишет. По поводу потемнения картин: «Если в работе что-то было, то и останется. Работа — это сам человек. Его душа, мозг»¹⁸.

В произведениях Шопина заметна взаимосвязь возвышенного мифологического начала и бытового жанра. Причём, мифологизируется именно жизнь. Атмосфера южного морского города, неспешный ритм, созвучный вечному движению волн, делает убедительными его образы. Спутница жизни — жена — вдохновляет на создание образа идеальной красоты. Обыденная жизнь человека соприкасается с вечностью.

Композиция «Спящий моряк» или «Сон» (2001) продолжает мотив, найденный еще в начале 1980-х в композиции «Морячок», лежащий юноша вопрошает судьбу, кинув кости, — какая из девушек — брюнетка или блондинка станет его избранницей. В сюжете заложена диахронность выбора и фатума. С темой гадания связано присущее романтизму устремление преодолеть временные и пространственные границы.

Тема сна в творчестве Шопина возвращает нас к мифологическому сознанию, образам, идеям и интерпретациям, зародившимся на заре человечества. Тема сна просматривается во многих произведениях, например, «Овидий в изгнании», «Спящая», «Сон моряка» и др. Взгляд персонажей как бы направлен, в собственный внутренний мир, не знающий предательства и катастрофы. Глаза персонажей Шопина полуприкрыты. Художник говорит, что ему «больше всего нравятся египетские выражения лица сфинксов. Вглубь себя смотрит любой человек. Чтобы не делал. Глаза — сердце души. Животные не смотрят в глаза? Впечатление от открытого взгляда персонажа картины настолько сильное, что влияет не как искусство. Это опасно. Глаза сильно эффектны. Объёмами делайте глаза. Микеланджело не делал блик. У персонажей Рембрандта глаза затуманенные. Если делают блик, то не затуманивают. Лики иконные смотрят ...»¹⁹. Взгляды персонажей Шопина соответствуют состоянию ухода от реальности, острому ощущению хрупкости мира и наших представлений о нем. Сон превращается в средство перехода в идеальный мир. С этим перекликается и тема «мистериального опьянения», «вакханалии», как средства расширения сознания и приобщения к божественной субстанции, также характерная для творчества Шопина.

Содержание картины перекликается с мифологической темой «Выбор Париса», где юный пастух должен отдать яблоко прекраснейшей из богинь. Возраст Париса определил его предпочтение любви и красоты, олицетворением которой стала предоставленная Афродитой Елена²⁰. Другим аналогом может быть любимый Рубенсом сюжет окружённого вакханками пьяного сатира. Не случайно его пространство представлено плодами — метафорой плотского наслаждения.

Каждая эпоха давала своё прочтение темы выбора. Так, например, Рафаэль в картине «Сон рыцаря» из Национальной галереи в Лондоне (1483 — 1520), «Сон Геркулеса» или «Геркулес на перепутье» придаёт христианский смысл известному сюжету. Он показывает Афины, предлагающую книгу (Библию) и меч. Тем самым рыцарю предлагается путь духовного воина. Изображённая справа Венера протягивает символ красоты и любви — цветок. Центральной осью картины является молодое, стройное дерево, воспринимаемое как древо жизни.

Тема картины — любовный треугольник — проявлена в композиционном построении. Оно основано на динамике взглядов и жестов, как это свойственно, например, драматургии композиции М.Врубеля «Испания» (1894), где объектом страсти является опустившая взор девушка. В картине Шопина юному моряку предстоит выбрать одну из явленных ему во сне красавиц. Композиционное движение взгляда зрителя восходит от левого угла картины, где перст моряка указывает зрителю на брошенные кости, к фигуре раскинувшей карты рыжеволосой красавицы справа вверху. (Торсы уравновешены по массам по диагонали). Взгляд этой девушки обращён к гадающей на ромашке сопернице. Черноволосая девушка смотрит на морячка. Таким образом, персонажи объединены круговым движением. Показывая взгляды, художник не изображает зрачков.

Художник противопоставляет активному действию красавиц пассивную горизонталь фигуры подвластного року юноши. Композиционным центром, расположенным точно на пересечении диагоналей, являются карты: валет, дама, туз пик. Туз указывает на неизбежность рока (как и в картине «Гадалка» (1895), где жест Кармен так же направлен к картам). Каждый из персонажей наделён связанными с гаданием атрибутами: кос-

ти, карты и ромашка. Судьба человека оказывается подвластной игре рока, которой отдали дань мастера романтизма.

Шопин пишет своих современников и опирается на известную иконографию европейского искусства, но в трактовке формы неожиданно проявляются как бы замаскированные герои искусства Индии. Расслабленная поза моряка родственна изображению возлежащего на лотосе Вишну. Волнистые складки вокруг его головы имеют неожиданный прообраз в условном изображении змея Шеша, на котором покоится лотос. Или «Вишну, возлежащий на змее Шеша» (Анекта. Ок. 600. Храм Дасаватара). Декоративный, уподобленный раковине воротничок морячка имеет аналог в капюшоне из голов змея Шеша. Не случайно сам художник так говорит о своих персонажах: «Они все индусы»²¹. Для достижения экспрессии художник деформирует природную форму. Например, голова и шея морячка, обрамлённые воронкой раковины воротничка, углублены в торс. Ноги поджаты. Руки вписаны в форму овала. Тем самым, как бы «спрессованная» в пространстве фигура приобретает качества цельности, замкнутости. Концентрическая фигура самоценна. Новым пластическим качеством является «разрежение» плоти. Она имеет тенденцию «таять» подобно облаку. Художник любит белый цвет. Фигура морячка ассоциируется с мраморной фигурой спящего рыцаря — персонажа средневековых надгробий. Сон — брат смерти. И смерть — не что иное, как сон, то есть, переход в иное пространство. Белый цвет имеет присущую луне или раковине наутилус способность отражения. Цвета «играют» в белом Шопина.

Пространство анализируемой картины максимально материализовано. Его заполняют тяжёлые, падающие с неба яблоки. (В первом варианте — это просто стущённый ультрамарин). Горячий оранжево-красный цвет объёмно трактованного фона контрастен изображению словно бы растворяющихся тел. Происходит метаморфоза пространства и массы. Такое сближение физического и духовного характерно, например, для картины Рафаэля «Мадонна ди Фолиньо» (1512), где облака превращаются в фигурки ангелов. То же мы видим в изображении неба «Сикстинской мадонны». Динамический фон физически воспринимается как ближний относительно жемчужного серебристо-бело-розового колорита фигур, углубленных в пространство. Пространство как бы втягивает в себя персонажей.

Таким образом, Шопин отказывается от прямой линейной и воздушной перспективы, от определённой единственной точки зрения на предмет, от конкретного освещения. Светлые фигуры вписаны в насыщенное по тону пространство. Тональное решение картины условно, поскольку живописец использует не один, а множество источников освещения в зависимости от того, что необходимо ему для выразительности пластической трактовки фигур. Отказ от жизненно-конкретного восприятия ведёт к условно декоративной композиции, продиктованной личным взглядом художника. Субъективное восприятие мира доминирует над объективным: быт соединен с мифом и мистикой, реальное с фантастическим, идеальное с материальным. В картинных образах Шопина происходит соединение монументального и станкового начала. Монументальность создаётся благодаря высокой степени обобщения пластической формы, условности пространственно-временных связей.

Графическая композиция «Спящая» (1982) является как бы зеркальным аналогом картины «Сон». Вместо спящего моряка мы видим девушку, на которую смотрит одетый в лавровый венок юноша с персиком в руке. Плоды помогают создать ощущение невесомости, столь важное для концепции пространства художника. Их замедленное падение соответствует пространству и времени сна, мечты. Для творчества Шопина характерно, что предметы быта человека так же мифологизированы, как и персонажи. Художник поднимает всё из быта в бытие. Так, постель (матрац) уподоблен наполненному энергией свинцовому кучевому облаку. Не случайно нижняя часть композиции остаётся белой — и ложе персонажей, и плоды не имеют веса. Такое ощущение человек может пережить во время сна. Плоды персика можно воспринимать как метафору женского начала. Это не мешает нам увидеть в композиции вариацию на тему мифа о Данае. Как известно Зевс, готовый к бесконечным метаморфозам, явился к ней в виде золотого дождя. Если в композициях на упомянутую тему Рембрандт («Даная», 1647) показал богоявление как свет, проникающий в темноту, то Тициан (1554) и А.Блумарт (1610) изобразили Зевса в виде полновесных золотых монет. То же мы видим в картине Г.Климта (1908).

В композициях художника предметы готовы к трансформации. Например, грудь = персику = яблоку = животу; ленты =

волосы = водяные струи. Тело так же динамично. С него снят привычный плотный покров и оно пульсирует некой, готовой к преобразованию, эфирной одеждой. Художник приближается к решению задачи, поставленной одним из лидеров авангарда начала XX в. П.Филоновым: передать во вневременном виде искусства (живописи) ощущение движения биологического времени. В целом, тела красавиц Шопина имеют источник не столько в архитектурной пластике античной Греции, сколько в органике искусства Индии.

Полифонии в восприятии мирового искусства соответствует отношение к мировой религии, воспринятой как проявление Единого Бога. Стихи рождаются у него как откровение:

О Боже безмерный — ответь нам

Так было ль начало иль нет?

На этот вопрос пусть ответят Анубис, Осирис и Сет.

О Боже бессмертный — ответь нам —

Так будет конец или нет?

На этот вопрос отвечает Христос, Моисей, Магомет.

Монументальные персонажи Шопина живут в пространстве его маленького дома. В картине «Крестоносцы» (конец 1990-х) художник вместе с Христом, Пушкиным, Мицкевичем и др. несёт свой крест. Уйдя от мира, отказавшись от современников, он общается с великими предшественниками, рассматривая альбомы иллюстраций, читая стихи. Не реальная жизнь, а искусство прошлого даёт ему импульс к творческому диалогу. Он может повторить слова, начертанные на гербе художников объединения «Мир искусства»: «Мир скован — Искусство свободно». Он воспекает идеальное, а значит — вечное. Классический идеал лежит в основе его творчества. Но мастер обращается не к первоисточнику, а к художникам Возрождения и эпохи маньеризма XVI в. Таким образом, его вдохновляет искусство. Но, при обращении к одним и тем же героям мифологии или христианства, художник наделяет их своим ощущением пространства и времени. Меняется «живописная ткань» его полотен. Если для ранних картин характерна почти рельефная определённая положения массы в пространстве, то в произведениях последнего периода пространство и фигура соединены как бы тающей прозрачной вуалью.

Предмет соединяется с пространством. Пространство опредмечивается, а предмет растворяется.

Шопин культивирует свой художественный мир. Язык его выражения обладает стилистической цельностью, а значит — убедительностью. В его театрализованном пространстве соединились различные эпохи и культуры Востока и Запада. Его пространство многоуровневое. В нём можно насчитать около десяти пространственно-временных слоёв: языческие первоисточники соседствуют с христианскими; искусство Азии (Япония), Востока (Индия) с Европой (Италия, Испания, Германия). Поскольку Шопин максимально сосредоточен на субъективном переживании трансцендентного, наиболее актуальным для него оказывается наследие маньеризма XVI в. Мифологическое восприятие автора включает его современников в театрализованную историю мирового искусства. Сам художник пишет себя как Диониса и Христа, свою жену — как Венеру. Эти качества определяют его как художника постмодернизма.

Шопин свободен в выборе тем для вариаций своих композиций в произведениях предшественников. Так же, как это было свойственно, например, Пикассо, берущего в собеседники Веласкеса или античного мастера по росписи ваз. Подобный взгляд в прошлое называется «ретроспективизм». Но, путешествуя во времени по культурным эпохам, художник остаётся нашим современником, мечтающим о гармонии. С улыбкой он созерцает со стороны своих самодостаточных персонажей.

¹ Тарасенко А. Беседа с художником А.Шопиным. 21 марта 2005 г.

² Виппер Б.Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1956. — 368 с.

³ Там же. — С.14.

⁴ Дворжак М. История итальянского искусства в эпоху Возрождения. — Т. 2. — М.: Искусство, 1978. — С.396.

⁵ Либман М. Искусство Французского Возрождения. Опыт анализа // Классическое и современное искусство Запада // М.: Наука, 1989.

⁶ Аникст А.А. Концепция маньеризма в искусствоведении XX века // Советское искусствоведение 76, № 2 — М., 1977.

⁷ Пуссен Н. // Мастера искусства об искусстве. Под ред. А.А. Губера и В.Н. Гращенкова. — М.: Искусство, 1967. — Т. 3. — С.279.

⁸ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. — СПб.: Азбука, 2000. — С.295.

⁹ Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Образ. Символ. Исследования в области мифопоэтического. — М., 1995. — С.5.

¹⁰ Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990. — С. 578.

¹¹ Там же. — С.567.

¹² Там же. — С.587.

¹³ Там же. — С.589.

¹⁴ Тарасенко А. Беседа с художником А.Шопиным. 21 марта 2005 г.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Грейвс Роберт. Мифы Древней Греции. — М.: Прогресс-Традиция, 2001. — С.281-290.

²¹ Беседа автора с художником 21 марта 2005 г.

*Ольга ТАРАСЕНКО,
доктор искусствоведения*

НАСЛЕДИЕ СВЕТОЖИВОПИСИ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА МОДЕРНА И АВАНГАРДА

Освальд Шпенглер в исследовании «морфологии культуры» пишет о необходимости изучения глубокой символики художественных средств с целью познания «истории души»: «Мы даже представить себе не можем, какие перспективы нам может открыть изменение значения формы при ее заимствовании одной культурой из другой»¹.

Хотя художники авангарда субъективно манифестировали разрыв с традицией, объективно они основывались на более глубокой традиции и выводили ее на новый уровень. Основа взаимосвязи — сакральная направленность творчества, стремление к воплощению в живописи духовности. Сподвижник Василия Кандинского Франц Марк писал: «В душах рождалась мистика, а с ней и древнейшие элементы искусства. Последние произведения этих «диких» нельзя выводить из развития формы как таковой и перетолковывания импрессионизма <...> «Дикие» не видели в прекрасных призматических цветах и в кубизме цели, достойной их внимания. Они преследовали другие задачи — создавать символы своего времени, символы, место которым уготовано в алтарях грядущих духовных верований»².

Процесс развития искусства, по представлению одного из лидеров авангарда В.Кандинского, состоит в «выделении чисто и вечно художественного от элементов личности и стиля времени»³, т.е. от элементов, которые тормозят искусство в его «движении духовного треугольника вперед и вверх»⁴. Кандинский программировал новую грамматику живописи. По мысли художника, «она будет основана на законах внутренней необходимости, которые можно спокойно назвать законами души»⁵. Стремление к трансцендентности позволяет сравнить светоцветовую систему авангарда с мозаичностью и витражностью восточного и западного христианского культового искусства.

В видении Иоанна Богослова святой Иерусалим «имеет великую славу Божию; светило его подобно драгоценному камню яспису кристалловидному; Стена его построена из ясписа, а город был чистое золото, подобен чистому стеклу. ... Основания стены города украшены всякими драгоценными камнями ... Улицы города — чистое золото, как прозрачное стекло». (Отк. 21: 11, 18, 19, 21). Эти слова являются общими для визуализации видимого образа божественного света. Чтобы понять генетические источники цветоцветовой системы живописи авангарда России и Западной Европы, рассмотрим различие воссоздания сакрального света в мозаике и витраже.

Основным в живописи есть понимание света. В Евангелии оно выражено в словах Христа: «Мир вам. Я свет миру». По Псевдо-Дионисию, Бог как Добро есть «Архетипический Свет, стоящий выше любого другого света». Он «дает свет всему, что может его принять ... и он есть мера всех существ и их Принципа вечности, число, порядок и единение». По следующей учению Псевдо-Дионисия теологии Сугерия божественная эманация от абстракции следует к более плотной форме⁶. Созданные под его руководством витражи сделали видимыми и доступными лучи божественного света. По словам Даниэля Готье, витражи представляли собой иллюстрацию триединства природы божественного света, как оно понималось Псевдо-Дионисием и неоплатониками: светящаяся, абстрактная суть (Отец); эфемерная материя витражного стекла (Мать); освещенные образы человека и природы (Сын). Все это достигалось свинцовыми узорами и цветными стеклами⁷. Дионисий учил, что в силу «обладания изначально дарованным нам Светом Отца, который является Источником Божественности, которая в фигуральных символах являет нам образы благословенных ангельских иерархий», мы должны «стремиться взобраться» по этим образам к его «Первичному Лучу»⁸.

Иллюстрируя мысль о возможности изучения изменения художественных форм в целях проникновения в душевную стихию, О.Шпенглер приводит в пример трансформацию эллинской мозаики. Вначале «непрозрачная, телесно-евклидовская» мозаика делалась из мрамора и покрывала пол. Затем, «с рождением арабской души», мозаику начинают составлять из стеклянных кусочков и покрывать ими стены и перекрытия купольных базилик. По мнению Шпенглера, мозаика представляет ту же сту-

пень в развитии, что и готический витраж. В то же время, ученый показывает разное воздействие этих материалов. Витраж «при помощи вливающегося света расширяет внутренность церкви и превращает ее в мировое пространство». Мозаика «превращает ее в ту магическую сферу, чье золотое мерцание возносит из земной действительности к видениям Плотина, Оригена, манихеев, гностиков и отцов церкви и апокалиптической поэзии — начиная от Иоанна до Ефрема Столпника»⁹. Этой характеристикой Шпенглер выделяет природное, чувственное воздействие витража, который связан с естественно воспринимаемым источником света — Солнцем. С помощью витража происходит как бы вселенское расширение пространства храма. Свет мозаик имеет скрытый, сверхчувственный, мистический источник.

Готический витраж требует интенсивного света. В сравнении с ним мозаика как бы рождает свет. Он иного происхождения — не солнечного, а трансцендентного. «Лучи света, идущие в разных направлениях, — писал В.Лазарев, — дематериализуют мозаику, заставляя загораться неземным блеском ее поверхность <...> Мозаики нуждаются в таинственном, мерцающем освещении»¹⁰. В отличие от витража, мозаики не имеют чувственного пространства позади себя и источника света. Лазарев называет этот свет магическим: «Он возносит фигуру во внепространственную и вневременную среду, усиливая оторванность иконного образа от земли»¹¹. Для византийской мозаики свойственен, по выражению С.С. Аверинцева, «свет невещественный». Зримый, чувственный свет может вполне восприниматься как «икона» незримого»¹². Свет — «икона» божественных энергий. Аверинцев считает, что свет мозаик соответствует учению Псевдо-Дионисия Ареопагита о божественном мраке как синониме божественного света. Сравнивая мистику Востока и Запада Аверинцев приходит к выводу о том, что «на Западе мистику уравнивала схоластика с ее стремлением сделать сквозную перспективу бытия просматриваемой». «И не этому ли стремлению соответствует прозрачность витража?», — размышляет ученый. Рассматривая комментарии Фомы Аквинского текстов Псевдо-Дионисия Ареопагита о невозможности интеллектуального созерцания Бога, Аверинцев отмечает, что для католика «ударение лежит не в таинственной непроницаемости «света невещественного», но, напротив, на его прозрачной ясности»¹³.

При рассмотрении генетических источников авангарда нужно учитывать, что со времен Петра I наша культура испытала сильное влияние европейской. Следовательно, “линейной” чистоты в освоении наследия Византии и Древней Руси ожидать не приходится. Двойственность русской культуры конца XIX — начала XX века по отношению к наследию католического и православного искусства наглядно выразилась в живописи предшественника авангарда М.А.Врубеля. Неоспорим большой интерес Врубеля к готическому витражу. Но все же, по нашему мнению, именно изучения мозаичного убранства киевских храмов XI — XII веков дало ему главную опору для создания нового живописного языка¹⁴.

Чистые, светящиеся цвета мы видим в творчестве большинства художников модерна и, особенно, авангарда. «Витражность» явлена не только в «Танце» (1910) Матисса, композициях Гогена и Руо, Ф. Марка (например, «Башня синих лошадей», 1913). «Мозаичность» «Мельницы в солнечном свете» (1908) П.Мондриана сменяется «витражностью» в его триптихе «Эволюция» (1910 — 1911), а также в композициях, где черные линии напоминают основу каркаса готических окон. «Витражность» проявлена не только в подстекольной живописи Кандинского, но и в обычных композициях («Импрессия III. Концерт», 1911). В его же картине «Москва I» (1916) нагляден «мозаичный» мазок, с помощью которого художник достигает целостности живописной материи (пространства и массы). «Мозаичность» есть в «Музыкальных зарисовках на морскую тему» (обе — 1918) или в «Пейзаже с вертикальной точки зрения» (1921 — 1922) М.Матюшина, в кристалличности живописи П.Филонова. Мы можем заметить большую склонность к мозаичности (и присущей ей мистичности) русских художников. Общим качеством является светоносность. Не имея возможности широты обзора, в настоящей статье мы остановимся на этом общем для живописи авангарда качестве на примере творчества Е.Гуро и М.Матюшина.

Случайно ли в картине “На смерть Елены Гуро”(1918) ее спутник — М.Матюшин воплотил радугу или спектрально разложенный луч света? Случайно ли, что в это же время им создано космическое “Движение цвета в пространстве” (1917 — 1918)? Почему он изобразил себя в виде кристалла и вписал черты своего лица в форму голубя — Святого Духа (Автопортрет

“Кристалл”, 1917)? Было ли это кощунством или правом художника, прикоснувшегося к духовной реальности и свидетельствующим о ней?

Метод изобразительного творчества модерна и авангарда, в частности, Гуро и Матюшина, можно определить как интуитивизм, восхождение от бессознательного к сознательному постижению идеального в зримых, материальных формах природного бытия. Матюшин писал о “Божественной радости, которую Гуро несла всем на земле” через “расширение границы сознания через невидимое — к видимому”¹⁵. При создании произведений происходит “объективирование первоначальных данных душевной жизни”¹⁶, своеобразное нисхождение от духа к материи и обратно — восхождение от чувственно воспринимаемого образа к его идеальному источнику. К живописному методу Гуро и Матюшина применимо положение А.Потебни о том, что “художественное произведение есть синтез трех моментов (внешней формы, внутренней формы и содержания), результат бессознательного творчества, средство развития мысли и самосознания”¹⁷. Тогда: “внешняя форма” — будет цвет и линия, “внутренняя” — образ или архетип (радуга, вода, камень ...), содержание — идеальный, божественный первообраз, источник Света. Нахождению “тела” для “души” посвящено творчество многих художников авангарда. Устремленность к “внутренней форме” через “внешнюю” сформулирована М.Матюшиным: “Предметность несет в себе свойства, неизвестные человеческому разуму, основная суть которых может быть прочувствована не в ее конкретной форме, а в претворении высшим интуитивным разумом”¹⁸.

В статье о книге Е.Гуро “Осенний сон” (1912) В.Иванов причисляет ее к “первым вестникам новых солнц”: “Это именно иные люди, не те, что мы теперь, — люди с зачатками иных духовных органов мировосприятия, с другим чувствованием человеческого Я — люди, как бы вовсе лишенные нашего животного Я, абсолютно проницаемые для света, дышит Христова близость...”¹⁹. Пророческим огнем наполнено “Поучение Светлой Горлицы” Гуро: “Слышится: “Отворите освещенные двери Чудесам, впустите их, не помяв их нежности и не оскорбив их /лучезарности/... Говорю посвященным. ... Пришло наше время. Бывает, что сила потоком Благодати уже неизбежно направляется к вам и раскрывает Свет

на ветхое и загрязненное — будьте же открытыми, чтобы испепеляющий огонь не испепелил вас Двери открылись и сила уже идет к вам ...”²⁰. Псевдо-Дионисий Ареопагит называет Бога “Сверхсущностным светом” или “Невидимым солнцем”. Святой пишет об “умственном Свете”, который очищает “умственные очи” тех, в чьи души проникает от мглы неведения и дает видеть сначала неяркие лучи, но потом возвышает их к Себе “соответственно их способности взирать наверх”²¹.

Сравним пламенные слова Светлой Горлицы со стихотворением аббата Сюжера (1088 — 1151), излагающим его теорию аналогического просвещения:

“Кто бы ты ни был, если ты хочешь восхвалить великолепие этих дверей,

Восхищайся не золотом и затратами, а искусной работой.

Сияет благородное изделие, но будучи благородно сияющей,

работа эта

Должна освещать умы, чтобы они могли продвигаться среди истинных светов

К Истинному Свету, в котором истинный вход есть Христос. То, каким образом это отражено в этом мире, сообщает золотая дверь.

Тусклый ум поднимается к правде через то, что материально, И, увидев этот свет, будет высвобожден из прежней погруженности”²².

Этот ряд представлений о единстве мира продолжают и философы конца XIX — начала XX века. А.Белый подчеркивал, что оповещенная В.Соловьевым новая эра духа придет “в теле”. Цель — соединить временное и вечное. Излагая роль Соловьева в создании символизма как пересечение абстрактной теории с конкретным жизненным путем Белый писал: “В конце концов мобилизовался в то переломное время целый ряд вопросов, которые в истории культуры уже ставились, неоднократно в разных столетиях поднимались и в своем синтетическом образе встали и соединились в тот Символ, который Соловьев провозглашал как прославленное человечество Третьей Эры культуры, той новой эры, о которой он сказал: “Знай же, Вечная женственность в теле нетленном на землю идет” (В теле — слышите!)”²³.

Образ В.Соловьева: “В свете немеркнущем новой богини небо слилось с пучинами вод” А.Белый трактует как соединение максималистского утопизма с конкретной человеческой жизнью²⁴.

Ключом для восприятия живописных образов Гуро и Матюшина может служить теория В.Соловьева о красоте в природе как выражении “содержания идеального”, о том, что она есть “воплощение идеи”²⁵. Развивая представления предшественников, философ писал о свете как о физическом выразителе всеединства: “Лишь в свете вещество освобождается от своей косности и непроницаемости, и, таким образом, видимый мир впервые расчленяется на две противоположные полярности. Свет, или его невесомый носитель — эфир — есть первичная реальность идеи в ее противоположности весоному веществу, и в этом смысле он есть первое начало красоты в природе. Дальнейшие ее явления обусловлены сочетаниями света с материей”²⁶. Далее В.Соловьев пишет о воплощении света в различных родах материи: в газообразной — облака, радуга; в жидкой — вода; в твердых телах — благородные металлы и драгоценные камни²⁷. Исходя из приведенной логической последовательности, рассмотрим живописные проявления идеи света в творчестве Гуро и Матюшина.

Особая тонкость ощущений светоносного божественного начала проявлена в словах самой Гуро: “Я чувствую ... во всем мире, от всех живых существ, от тела к телу распространяются лучи”. Задолго до В.Кандинского она дает психологическую характеристику различных цветов: “...Или здоровые, бодрые, солнечные ... желтые, зеленые, весело возбуждающие лучи, или глубокие синие; от которых спокойно сядешь и будешь слово за слово с сознанием своей силы строить предположения на будущее. Такие синие лучи от людей с уверенными манерами. Такие особенно здорово действуют на меня”²⁸. Гуро не только видит цвет лучей, но и слышит его: “В этот день лицо Бальдера сияло. По столбам, карнизам звенели, звучали, зеленые, красные и голубые краски. Яркие узоры отвечали поющему солнцу”²⁹. Восторгом восприятия света как первоосновы миротворчества проникнут “Пир земли”: “Лучи хлынули и ему хотелось хватать горячий свет и что-то лепить, создавать из него. Набирать его полными горстями. Тогда поднялась из земли теплая сырая сила, и вот среди осени настала весна”³⁰.

Лучи воспринимаются как проявление “настоящей жизни”. Настоящая же жизнь предполагает духовность. В “Этюдах к поэту” “глаза-звезды лучатся!”³¹ Или: “...Они наконец вошли в храм Бальдера. Бога добра и света, вошли свободные, и легко дышащие, и ясные. Стоят, одетые оба золотым дождем ее волос, золотым как свет, пронизавший дерево храма”³². О взаимосвязи символики света с радостью и радугой вдохновенно писал в А.Потебня: “Как в языке слова веселье, радость роднятся со светом и любовью, ... так и в поэзии народной свет светил есть символ веселья. Не случайно в украинском языке радуга — веселка”³³. Различные цвета, по его заключению, “помнят свое родство со светом и огнем”³⁴.

Вживаясь в колорит живописных произведений Гуро мы видим, как происходит его “просветление” — освобождение от глухих тонов. По мере духовного развития Гуро он наполняется внутренней, глубинной светоносностью. Свет проистекает как бы уже не из внешнего, а из внутреннего, духовного источника. В этом можно видеть в некотором смысле аналогию света в иконах исихастов. Цветовая система иконы не знает черных, серых тонов, поскольку икона свидетельствует о мире совершенном, райском. Излагая теорию Плотина, В.Бычков пишет: “Так как материя отождествляется с массой и темнотой, а все духовное есть свет, то живопись, чтобы прорвать материальную оболочку и достичь души, должна избегать изображения пространственной глубины и теней. Изображенная поверхность вещи должна излучать сияние, которое и является блеском внутренней формы вещи, то есть красотой”³⁵.

Согласно Платону (“Тимей”) Солнце — внешний источник света: «Это от луча этой Первой Матери, одной из трех, Бог зажег огонь, который мы теперь называем солнцем, и которое» не является причиной ни света, ни тепла, но только фокусом, или, как мы можем сказать, линзой, благодаря которой лучи первичного света становятся видимыми и осязаемыми, они концентрируются на нашей солнечной системе и создают все корреляции сил”³⁶. В видении Иоанном Горнего Иерусалима сказано: “И город не имеет нужды ни в солнце, ни в луне для освещения своего; ибо слава Божия осветила его, и светильник его — Агнец” (Откр. 21, 23). Раз нет Солнца — нет и тени. Цвета — чисты.

Тема света, радуги взаимосвязана в живописи Гуро и Матюшина со стихиями, творящими образ мироздания. Косми-

чен “Сток сена. Лахта”(1921. Русский музей. Б., акв.) Матюшина. Сток представлен как “мировая гора”, уходящая в небо. К красной вершине устремляются четкие радужные дорожки. Та же полноцветность — в более воздушной динамике цветных полос неба; цветовая доминанта — в накаленной спайке контраста красной и синей линий земли и неба.

Трехцветная основа присутствует и в пейзаже “Дюны” (1932. Частное собр. СПб. Х., м.). Здесь берег и море подчеркивает змеевидная S — образная алая линия. S-образность — основа изображения средневековых святых, уподобленных языкам пламени в духовном горении их тел. Масштабность пейзажам Матюшина придает необычная точка зрения. Пейзаж часто увиден как бы с высоты птичьего полета, или с горы. Новая концепция — космическое единения земли, неба, воды через чистые цвета радуги. Причем, красная и синяя линии горизонта, вероятно, знаменуют место встречи поверхности земли, заключающей в себе “тайну внутреннего жара” с “высшим пространством”. Как пишет исследовательница творчества Матюшина, опираясь на его тексты: “периферия земли или “Покрывало Майи” исчезло, и земля соединилась всеми своими сечениями с плотным телом Вселенной”³⁷. “Покрывало Изида” приоткрывается ровно настолько, насколько человек готов воспринимать тонкий мир.

Небо и земля у Матюшина, как и у Малевича, сливаются воедино, уподобляясь по цвету радуге. У Малевича “позем” в его крестьянской серии 1928 — 1932 годов похож на дорожку из цветных лоскутков в крестьянских домах или в безворсовых украинских коврах³⁸. Радужная “дорожка” или ковер в доме символически выполняли роль радуги, красоты, радости — связи с небом.

Воды картин Гуро висят над землей, они словно магнетически притянуты к ней. (“Остров”. Конец 1900-х. Б., акв. ЦГАЛИ); “Озеро” <К “Бедному Королю”> (Б., кар., темп.), “Олененок” (Конец 1900-х. Б., акв). Землю тоже нельзя назвать у нее твердью. Может быть, холмистый пейзаж Севера дает мотивировку такому неожиданному решению пространства. Когда смотришь на воду с возвышенности, видишь как бы пространственный излом-углубление в месте соединения земли и воды. Часто вода у нее — расплавленное золото пронизывающих воду, купающихся солнечных лучей. Стихия огня (солнце) сливается со стихией воды. Происхо-

дит невозможное. Интересно в этом плане сравнить живопись Гуро с ее фотоэкспериментом с двумя зеркалами в портрете Матюшина. Пространство расширяется, утрачивая привычную гравитацию и архитектурность. Приобретается безвесие и космизм.

Сюжет живописи Гуро всегда прост. Она “ловит” ощущение. Ее живопись поэтична, поскольку основана на образности цвета. Причем, цвет в ее духовном развитии очищается, лишаясь тени. Она пишет яркими светонесущими красками радуги. Всмотритесь, например, в этюд “Золотой ствол в лесу” (1910 – 1911. Б., темп., Пушкинский Дом). Ствол окаймлен, подобно ауре или мандоле на иконописных изображениях, фиолетовой, сине-зеленой, алой и ярко-желтой линиями. Справа – уже не полосы, а цветковые массы: красная, сине-зеленая, фиолетовая, желтая, зеленая. По цветовой насыщенности пространство значительней предмета – ствола. Предметы и Среда как бы влиты друг в друга, они представляют целостную живописную поверхность, наполненную воздухом, прозрачную как переливающееся на солнце крылышко стрекозы.

Часто Гуро пишет сосны. Согласно верованиям друидов сосна – дерево духовного озарения. Оно обладает сине-фиолетовой аурой, сила которой способствует творческому взлету. Сосна способна очистить ауру человека. Это милосердное дерево всегда помогает открытым людям. Именно фиолетовая “аура” как цветковая доминанта явлена нам в этюде “Золотой ствол в лесу” или в акварели “Сосны” (1912 ?, ЦГАЛИ). В “Портрете Странгера” (Б., темп., кар. Городской музей истории Петербурга) проявлены те же качества. Голова Странгера написана в прозрачной фиолетово-золотистой гамме. Не является ли такое цветовое решение еще одним доказательством духовного прозрения художника? Особую любовь к фиолетовому цвету – цвету духовности – она выразила и в словах: “Меня ужасно интересуют лиловые краски ...”³⁹. Мы знаем, что основное цветовое сочетание православной византийской иконописи – фиолетовое с золотом. В буддизме раскрытие седьмого энергетического канала (макушка головы) у человека сопровождается видением фиолетового цвета.

При восприятии абстрактной композиции Матюшина “Пейзаж в вертикальном расширенном зрении”(1921 – 1922) с тунелеобразными кругами-кольцами, погруженными в золотое вибрирующее мерцание, вспоминается не только ведущий к све-

ту тунель из Рая И.Босха, но и обычный в культуре как православного, так и католического средневековья образ радуги, часто изображаемой в куполе собора между золотым цилиндром барабана и подкупольным образом Пантократора. Но вместо Христа центром композиции авангардиста является черное пятно. Черный цвет имеет способность магически втягивать зрителя в пространство холста. Но он закрывает истинный свет, лицезреть который возможно только посвященным. (На скрытии истинного, по моему мнению, основан и магический “Черный квадрат” К.Малевича. И в этом принципиальная разница с православной иконой, на связь с которой указывал К.Северинович). Мелкие, чистые контрастные мазки цвета (синий, золотой и красный) композиции Матюшина уподоблены как бы излучающей свет золотой смальте. Радуга — врата в мир горний. С образом концентрического динамического цветового пространства связана и напоминающая большую раковину “Цветовая композиция” Е.Гуро конца 1900-х годов (ЦГАЛИ, б., акв.). Ее решение родственно мистическому тунелю “Раковины” (1904) М.Врубеля.

Смальта — аналог драгоценного камня, из которого по описанию Иоанна Богослова состоят стены Небесного Иерусалима (Откр. 21, 11,18-21). Сравните описание небесного дворца Гуро: “Все приходящие туда получают светлые, зеленоватые, чуть розовые или голубые кристаллы неба ... А из цвета цветов им тоже будут кристаллы. Из пансе, лилово-глубокие, как бездна. Желтые блестящие из лютика. Голубые из незабудок”⁴⁰. Своеобразное живописное видение града небесного есть и в чудесном, парящем над светозарным водным простором “Острове” (конец 1900-х. Б., акв. ЦГАЛИ). Случайно ли, что кристалличность видения Гуро соответствует не только материалу средневековых мозаик — уподобленной драгоценному светоносному камню — смальте, но и то, что весьма часто радуга в куполе вокруг Пантократора в средневековых соборах выкладывалась ромбовидным (кристаллообразным) декоративным узором?

Чем можно объяснить приверженность художников к мотиву радуги? Во всех мифах радуга считается мостом, соединяющим небо и землю. Вестница богов Ирида по радуге сходила с неба на землю. Радугу Господь Бог поставил знамением своего завета с Ноем, что Он по благости Своей не наведет более потопа на землю

за грехи людей. “Я полагаю радугу мою в облаке, сказал Бог Ною, чтоб она была знамением (вечного) завета между мною и всякой душою живою” (Быт. IX, 13). В Откровении (XI, 3) мы читаем, что вокруг престола Божия была радуга, подобная смарагду; и в X главе (ст. 1) Откровения, что над головой ангела, которого видел Иоанн, была радуга. Греческое слово в приведенных двух цитатах употреблено *iris*, и обозначает величественный круг или светлый венец, а не радугу в обычном значении этого слова. В книге пророка Иезекииля (I, 28) написано: “В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом”.

В “Божественной комедии” Данте описывает свое видение радуги как божественного света, данного людям для созерцания Бога:

“Есть горний свет, в котором божество
Является очам того творенья,
Чей мир единый созерцать его
Он образует круг, чьи измеренья
Настоль огромны, что его обвод
Обвода солнца шире без сомненья (Песнь 30).

Я увидал, объят Высоким Светом
И в ясную глубинность погружен,
Три разномкких круга, разных цветом
Один другим, казалось, отражен,
Как бы Ирида от Ириды встала;
А третий — пламень, и от них рожден (Песнь 32).

М. Лозинский трактует смысл: «Я увидел тайну триединого божества в образе трех равновеликих кругов разных цветов. Один из них (Бог-Сын) казался отражением другого (Бога Отца), словно радуга (Ирида), рожденная радугой, а третий (Бог Дух) казался пламенем, рожденным обоими этими кругами»⁴¹.

В православной иконописи Христос изображается в синем мафории и голубом гиматии. Его тело — охристо-золотистое. Это практически — три основных цвета радуги. В центральной иконе православного иконостаса “Спас в силе и славе” Христос изображается на золотом троне часто в золотых одеждах (например, в иконе Феофана Грека), далее — алый ромб на сине-зеленом овале. Это — та же основная трехцветка.

Значение радуги как моста, арки, границы мира чувственно-го и идеального, обыденного мира и мира причин показано у Г.Сковороды в его “Разговоре пяти путников об истинном счастье в жизни”⁴². Пять путников за предводительством своего ангела хранителя пришли в царство мира и любви, где нет ничего тленного. “Дуга, прекрасная сиянием” была границей благословенной сей страны... Один хор пел: “Отворите ворота вечные”.

Далее Сковорода пишет: “Самая Библия есть богом создана из священо-таинственных образов: небо, луна, солнце, дуга, рай <...> Все сие есть суть образы высоты небесной премудрости ...все сие и вся тварь есть стена, образующая вечность”. Украинский философ пишет об этих и других образах как о прообразах “горнего начала власти Божией”. “Когда вся тварей смесь проистекает из божьего источника, — продолжает он, — тогда да возвращается к тому же, кто есть начало и конец, и нас за собою ведет от смерти к жизни от земли к небесам. ... ведет своими знамениями во времена вечности...”⁴³

А.Афанасьев выделил шесть символических значений радуги подчеркивая ее божественный характер⁴⁴:

а) Радуга — лук, дуга, арка. По мифическому представлению древних арийцев, радуга есть боевой лук Индры, которым бог-громовержец поражает демонов тьмы — тучи. То же — в представлении радуги луком Перуна. Финны также признают радугу луком бога громов, молнии и дождей Укко. В областном говоре слово это произносится рай-дуга.

б) Радуга — коромысло. На метафорическом языке загадок коромысло изображается под видом дуги и изогнутого моста.

в) Радуга — змей, пьющий моря, реки и озера, хвост которого блещет великолепными красками.

г) Радуга — кольцо, головная повязка, пояс. В Одесском художественном музее можно увидеть икону православного письма XVIII в. где Христос — Царь небесный изображен в головном уборе в виде радуги на лбу под короной. Не радуга ли воплощена в многоцветных лентах на венке украинской девушки?

д) Радуга — мост. В древнегерманской мифологии радуга уподоблялась чудесному мосту, перекинутому легким сводом с неба на землю.

е) Радуга — престол. В православных иконах и мозаиках Христос часто изображается сидящим на радуге и в окружении радуги.

Эффект своеобразной гала-радуги, которую можно видеть в местах с чистой атмосферой. Например, в Новом Валааме. В “Калевале” красавица, дочь Лоухи восседает на радуге как на скамейке.

Создание суггестивно воздействующих на зрителя картин стало возможным с помощью психологического воздействия цвета. Образно писал об этом В.Кандинский (в творчестве которого мотив радуги также один из главных): “Цвет — это клавиш, — пишет он, — глаз — молоточек, душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу”⁴⁵. В таком понимании можно найти общие черты у искусства авангарда со средневековым. В древнерусской живописи цветовая гармония воплощает в себе представление о мировой гармонии и главное содержание древнерусской иконы, по словам князя Е.Трубецкого — “та несомненная радость, которую она возвещает миру”. Она выражается не в словах, а в красках, “как видение мирообъемлющего храма”⁴⁶.

С мотивом радуги взаимосвязан мотив драгоценного камня — излучающего свет алмаза. Почему Матюшин создал свой автопортрет в виде алмаза? (Автопортрет. “Кристалл”. 1917). Почему пишет радужный камень (“Без названия. Абстрактная композиция”. 1919.)?

Согласно учению Плотина воспринимать духовную красоту может лишь духовно очищенный человек. Причем, божественное начало находится в каждом человеке и “тот, кто созерцает его проныцательно, в самом себе имеет созерцаемое”. Для способности постижения божественной красоты необходимо формировать себя, как это делает скульптор, ваяя статую: “одно он отсекает, другое полирует, одно сглаживает, другое подчищает, пока не выявит лицо статуи прекрасным. Так и ты: удали лишнее; выпрями то, что криво; очистив темное, сделай его сияющим; и не прекращай обрабатывать свою статую, пока не заблестит перед тобою богоподобная сияющая красота добродетели, пока не узришь мудрость, восседающую в священном чистом величии” (Энеады. V. 8, 10). Тогда человек становится “истинным светом”. В православии целью жизни является “стяжание Святого Духа”. После чего человек становится “просвещенным”, святым, “об женным”. (Тот же принцип — в самих названиях восточных учений об обре-

тении совершенства: алмазные позы йогов, алмазные сутры). Не выразил ли Матюшин своего стремления к желанному “стяжанию Духа Святого” и просветления, изобразив черты своего лица-лика как голубя — символ Духа Святого?

Г.Сковорода поэтически описал символику голубя: “Сердце наше, узнавшее себя есть ведь голубь. Сей голубь вызывает себе из Ноева ковчега, из Библии, чистый — чистую голубицу. Вот невеста! Вот всеприятнейшая и единая жертва Богу! <...> Крылья голубиные, легко парящие в вечности, вот они: “Помышления сердца его суть в род и род”. <...> “Всякая фигура, тем более солнце, есть мысль. Ибо нечто нам проповедует. Если же солнце есть то мысль ей! Оно — голубь. Куда летит? В вечность. <...> Да будут очи твои голубиные выше пепла на месте ином из пепла. Ибо все есть пепел, кроме вечности. Вот тогда-то исцелишь кровь от солнца. Узнав истину, приложится тебе солнце в кровь. Ибо, что есть оно, если не плоть, кровь и пепел?..”⁴⁷. В этом тексте Сковорода взаимосвязывает символы голубя и света как истины. О драгоценных камнях философ пишет как об “образах Божией премудрости”⁴⁸.

Духовные традиции средневековья связывают камень жизни с философским камнем средневековой алхимии. Это символ присущей человеку духовной силы. Он является кристаллом его огненной или психической энергии, средством преобразования низшей природы в более высокие энергии. Матюшин был знаком с трудами Е.Блаватской, которая в 1877 г. в “Разоблаченной Изиде” писала, что секрет философского камня имел как духовное, так и физическое значение. “Авторы “Заметки по алхимии и алхимикам” (Е.А.Хичкок: Сведенборг, герметический философ), — пишет она, — совершенно верно говорят, что предметом герметического искусства является человек, а цель искусства — усовершенствование человека ... Человек в глазах алхимиков представляет трицу, которую они делили на золь, жидкую ртуть и серу, которая есть сокровенный огонь или, проще говоря, на тело, душу и дух, доказывает, что в этом имеется и физическая сторона. Человек есть философский камень духовности — “триединый или троица в единении” как говорит об этом Филалет. Но он также является этим камнем физически. Последнее есть только следствие причин, а причиной является всемирный растворитель всего — божественный дух. Человек — корреляция

химико-физических сил так же, как он корреляция духовных сил. Последние реагируют на физические силы человека пропорционально развитию земного человека”⁴⁹.

Алмаз (кристаллизованный углерод) по своему химическому составу есть обыкновенный уголь. Но красота алмаза зависит от игры световых лучей в его кристаллах. Как пишет В.Соловьев, в угле “светлая сила не одолела темных стихий природы”. В алмазе — иное: “В неслиянном и нераздельном соединении вещества и света оба сохраняют свою природу, но ни то, ни другое не видно в своей отдельности, а видна одна светоносная материя и воплощенный свет, просветленный уголь и окаменевшая радуга”⁵⁰.

Значит, благодаря своей божественной сущности — свету — художник, очищаясь, шлифует себя подобно алмазу. И через просветление прикасается к Истине — божественному всеединству. Благодаря светоносному всеединству человек может уже на земле почувствовать Царство божие, стать “об женным”. То есть, просветленным. В православной иконописи об женная плоть меняла анатомическое изображение тела. В творчестве Гуро и Матюшина просветленность выражалась иным путем. Но сакральная суть оставалась общей. Для достижения просветленности необходимо “правильно упражняться, ища четвертое пространство, так как необходимо приучаться сразу видеть все кругом. Можно достичь понимания проходимости твердого, через свою утонченность”⁵¹.

В основе символизма — идея подобия миров. На нее указывали просвещенные люди разных времен. В частности Прокл: “... Жрецы древности, когда они размышляли о том, что существует некое родство и симпатия одного к другому между всем, что существует в природе, и о том, что проявляется в оккультных силах; они открыли, что все существует во всем, и создали священную науку, обосновываясь на этой взаимной симпатии и подобии. Таким образом, существование наивысшего в низшем и низшего в наивысшем; существование в небесных областях земных свойств, преобразившихся в небесные, и существование небесных свойств, преобразившихся в земное”⁵².

О том же писал и Соловьев, и современник Гуро и Матюшина отец Павел Флоренский: “Метафизический смысл ... подлинной символики не надстраивается над чувственными образами, а в них содержится, собою их определяя, и сами то они разумны не

как просто физические, а именно как образы метафизические, эти последние в себе неся и ими просветляясь”⁵³. В.Соловьев считает высшей задачей искусства задачу теургическую. Под ней он понимает “преображающее мир выявление сверхприродной реальности и высвобождение истинной красоты из-под грубых покровов вещества”. В этом смысле “художники и поэты опять должны стать жрецами и пророками, но уже в другом, но еще более важном и возвышенном смысле: не только религиозная идея будет владеть ими, но они сами будут владеть ею и сознательно управлять ее земными воплощениями”⁵⁴.

Материал художников не просто краска, но цвет, сформированный чувством и мыслью. Художники творят реалистические символы, соединяющие земное с небесным. Эти символы едины для всех времен потому, что они истинны. Живопись предполагает “настрой” на тонкую духовную волну. Если есть совпадение тонких энергий с теми, что заложены в произведениях, происходит соединение энергий и обретение зрителем возвышенного состояния, радости присутствия в духовном пространстве.

- 1 Шпенглер О. Закат Европы. — Ростов-на-Дону, 1998. — С. 313-314.
- 2 Марк Ф. «Дикие» Германии // Под редакцией В. Кандинского и Ф. Марка. Синий всадник. — М., 1996. — С. 12.
- 3 Кандинский В. О духовном в искусстве. — Л., 1990. — С. 83.
- 4 Там же. — С. 65.
- 5 Там же. — С. 190-191.
- 6 Псевдо-Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии // Цит. по: Эрвин Панофский. Аббат Сюжер и аббатство Сен-Дени / Богословие в культуре средневековья. — Киев, 1992. — С. 99.
- 7 Готье Д. Карты вечности // Фулканелли. Тайны готических соборов. — М., 1996. — С. 196, 197.
- 8 Там же. — С. 197.
- 9 Шпенглер О. Закат Европы. — С. 313 — 314.
- 10 Лазарев В.Н. История византийской живописи. — М., 1986. — С. 44.
- 11 Там же. — С. 65, 66.
- 12 Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры / Византия. Южные славяне и Древняя Русь. — М., 1973. С. 46-47.
- 13 Там же. — С. 48.
- 14 См. мою статью: К проблеме национальных истоков в русской живописи конца 19 — начала 20 веков // Советское искусствознание, 27. — М., 1991.
- 15 Матюшин М. Из “Семнадцатой главы“(1915-1916)// Anna Ljunggren and Nina Gourianova. Elena Guro... С. 124.
- 16 Потебня А.А. Мысль и язык // Слово и миф. — М.: Правда, 1989. — С. 181.
- 17 Потебня А.А. Мысль и язык. — С. 177.
- 18 Матюшин М.В. О выставке последних футуристов // Очарованный странник. Альманах весенний. — Пг., 1916. — С. 188.
- 19 Иванов Вяч. Marginalia // Труды и дни. 1912, № 4-5. — С. 45-46.
- 20 Гуро Е. Из поучений Светлой Горлицы // Елена Гуро. Поэт и художник. Каталог выставки. Автор-сост. А.В. Повелихина. — СПб, 1994. — С. 25-26.
- 21 Дионисий Ареопагит. О божественных именах. — СПб, 1994. — С. 115.

- 22 Стих Сюжера. Цит. по: Эрвин Панофский. Аббат Сюжер и Аббатство Сен-Дени // Богословие в культуре средневековья. — К., 1992. — С. 103.
- 23 Белый А. Речь памяти Александра Блока // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма. — Т. 2. — М., 1994. — С. 475.
- 24 Там же. — С. 498.
- 25 Соловьев В. Красота в природе. Впервые-1889 // В.С.Соловьев. Философия искусства и литературная критика. — М., 1991. — С. 41.
- 26 Там же. — С. 20.
- 27 Там же. — С.47-48.
- 28 Гуро Е.Г. Истерия. 1905 // Anna Ljunggren and Nina Gourianova. Elena Guro... — С. 34.
- 29 Гуро Е.Г. Ингеборга и Фритьоф // Anna Ljunggren and Nina Gourianova. Elena Guro... — С. 54.
- 30 Гуро Е.Г. Пир земли. Сказка-поэма //Anna Ljunggren and Nina Gourianova. Elena Guro... — С. 50.
- 31 Гуро Е.Г. Этюды к “Поэту”// Anna Ljunggren and Nina Gourianova. Elena Guro... — С. 53.
- 32 Гуро Е.Г. Ингеборга и Фритьоф // Anna Ljunggren and Nina Gourianova. Elena Guro... — С. 54.
- 33 Потебня А.А. О некоторых символах в славянской народной поэзии // Слово и миф. — С. 318.
- 34 Там же. — С. 311.
- 35 Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. — М., 1984. — С. 119.
- 36 Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. — Т.1, — М., 1992. — С. 216.
- 37 Повелихина А. Мир как органическое целое // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915-1932. — Берн-М., 1993. — С. 59.
- 38 О взаимосвязи творчества Малевича с украинским народным искусством см.: Найдено О., Горбачов Д. Малевич Му-жицкий // Хроніка 2000. Наш край. — К., 1993. — № 3-4.
- 39 Гуро Е.Г. Переписка 1902-1907 // Anna Ljunggren and Nina Gourianova. Elena Guro... — С. 103.
- 40 Гуро Е.Г. Из дневника. 1911. С. 185 // Елена Гуро. Поэт и художник. Каталог выставки. — СПб., 1994. — С. 31-32.

41 Лозинский М. Примечания к переводу: Данте А. Божественная комедия. — М., 1974. — С. 630.

42 Сковорода Г.С. Разговор пяти путников об истинном счастье в жизни (Разговор дружеский о душевном мире) // Григорий Сковорода. Сочинения в двух томах. — Т.1. — М., 1973. — С. 336.

43 Сковорода Г. Кольцо. Дружеский разговор о душевном мире. Т.1. — С.375.

44 Афанасьев А.Н. Гроза, ветры и радуга // Живая вода и вечное слово. — М., 1988. С. 304-313.

45 Кандинский В. О духовном в искусстве.— Нью-Йорк, 1967. — С. 64.

46 Трубецкой Е. Два мира в древнерусской иконописи. — М., 1916. — С. 9.

47 Сковорода Г. Симфония, нареченная книга Асхань, о познании самого себя // Г.Сковорода. сочинения. — Т.1. — М., 1973. — С. 172-173.

48 Сковорода Г. Брань Архистратига Михаила с сатаной о сем: легко быть благим //Г. Сковорода. Сочинения. — Т.2. — М., 1973. — С. 83.

49 Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. — Т.1. — М., 1992. — С. 258.

50 Соловьев В. Красота в природе // Философия искусства и литературная критика. — М., 1991. — С.37-38.

51 Матюшин М. Из “Семнадцатой главы”// Anna Ljunggren and Nina Gourianova. Elena Guro... — С. 124.

52 Блаватская Е.П. Разоблаченная Изида. — С.205.

53 Флоренский П. Небесные знамения // Павел Флоренский Иконостас. Избранные труды по искусству. — СПб, 1993. — С. 312.

54 В статье “Две стихии в современном символизме” В.Иванов цитирует речь В. Соловьева о Достоевском // Вячеслав Иванов. Лик и личины России. — М., 1995. — С.130.

*Андрій ТОПАЧЕВСЬКИЙ***ПАРАДОКСИ УОЛЛЕСА: УКРАЇНСЬКІ ПРОЕКЦІЇ**

Важко уявити, але ще вчора сторіччя Шевченка, Гете, Дарвіна і Нобеля вважалося минулим. Озираючись на нього, ми пізнавали постаті велетнів філософії, мистецтва, науки, духовні символи кількох поколінь. І лише після вересневих жажів реально відчули, що живемо у двадцять першому, а минулим для нас є двадцятье — сторіччя шевченкіан і гетеїнститутів, дарвінізму і Нобелівських премій. Тепер саме у ньому шукаємо моральної підтримки і відповідей на болючі питання сьогодення. Але життєві приклади, що лишаються еталонами творчого подвижництва, наукового сумління, порядності в особистих стосунках знаходимо переважно у далекому минулому. Невже ж тріумф новітніх технологій органічно несумісний з високою моральністю?

Цей нарис просився до друку у зв'язку з яскравою появою 40 років тому (і раптовим зникненням) «Клубу наукової фантастики» в СПУ, та автор загаявся. Ось нова, чудова нагода: 110-річчя видатного вченого і витонченого поета, Михайла Доленго-Клокова (1896—1981), щирого прихильника колишнього «Клубу»... Він творив ботанічні сонети. Присвячував свої вірші незабудкам, трояндам, шипшині й макам, а також великим ученим і навіть — Йогану Гутенбергу, як вдячність за можливість друкуватися (сарказм на адресу влади). Але і таке: «Готують пелюшки для відкриття. До тих, що вже в колиці традиційній, нове знання в красі незграбно-мрійній, як немовлятко, встане з небуття». До речі, у передмові 1988 р. до збірки його поезій наведений такий вислів Михайла Васильовича: «Коли Дарвін писав «Походження видів», то розумів, що далеко не все з'ясоване і остаточно розв'язане в складних проблемах органічного життя... — Глибину нашого невігластва можна порівняти тільки з висотою нашої зарозумілості», — повторював великий учений». Оці б мудрі слова — та у вуха сучасників! На жаль, сьогодні нам притаманні ті ж самі радянські комплекси, серед яких самовпевненість, гедонізм, примітивний матеріалізм — ще не най-

гірші наслідки духовної ницості. Можливо, згадка про «Клуб фантастики» допоможе бодай комусь це усвідомити.

ФАНТАСТАМ БУЛО НІКОЛИ

Тоді ще не ходили поверхнею Місяця космонавти, не було вичерпного виміру магнітного поля Землі і панічного поголосу про озонові «дірки». Лютий 1965-го. На схилі хисткої «відлиги» морози могли відновитися будь-якого ранку, з войовничої заяви Політбюро. І хоча дискусії модними не були, дозволялося фантазувати на будь-які теми, крім політичних, і, звісно ж, релігійних. Адже реабілітація генетики і кібернетики зробила авторитет науки беззаперечним: багатьом здавалося, ніби вчені можуть пояснити всі таємниці буття. За цих умов у Будинку літераторів Співки письменників України раптом виникає Клуб наукової фантастики.

Починалося все належним чином. Письменники запросили пресу та юних інтелектуалів — студентів. Присутність ідеолога з ЦК та «експертів» у цивільному розумілася як неминучість... Перше засідання вів Володимир Владко, відомий автор науково-фантастичних романів «Аргонавти Всесвіту» і «Нашадки скіфів». Виступали Олесь Бердник та Микола Дашкієв — зрозуміло, теж письменники-фантасти. У їхніх промовах фігурували Тібет і Атлантида, позаземні світи й цивілізації.

На одному із засідань (а відбувалися вони за тодішніми стандартами, що збереглися й досі: президія, ведучий, змагання за мікрофон, вигуки у залі та ін.), на трибуну продерся Василь Діденко: «Пішли ми якось з Миколою Сомом на Труханів острів. Захопили вудки, та риба не ловилася. Тому Сома й потягло на фантастику: якби з нами був Бердник, то він би навігадував якихось антирибин!» І багато чого ще говорили незабутні й нині живущі, тамуючи свою жагу висловитися на вільну тему, ще й в умовному часі. Сперечалися про миттєвий зв'язок між галактиками за допомогою часток нейтрино. Одна смілива гіпотеза змінювала іншу. Та коли Владко запропонував записуватися до нового клубу, всі раптом заквапилися, поглядаючи на годинники, і зала хутко спорожніла. Напевно, добре пам'ятали сумну долю різних клубів, угруповань і громадських комітетів, навіть антифашистських.

Загалом відбулося лише чотири засідання дивовижного, як на ті часи, клубу; на останньому, в травні 65-го, у залі було повно «незаписаних» студентів і йшлося вже про кібернетику. Вона хоч офіційно і не вважалася вже «буржуазною псевдонаукою», але здавалася тоді ще дуже загадковою, отже — небезпечною. Тим більше, мовляв, що сам Норберт Вінер нібито злякався власного дітища і благає людство не довіряти роботам. А батько лазера доктор Мейман, обмотавши дротом рубіновий стрижень, так би й не здогадався увімкнути струм, якби не начитався «Гіперболоїда інженера Гаріна»... Так чи інакше, але Клуб наукової фантастики, нібито з огляду на студентів, причинили на літні канікули. Та, як виявилось, назавжди.

Але не кібернетика і аж ніяк не лазери налякали тодішню дирекцію Будинку літераторів. Справа у тому, що фантазія деяких письменників почала непередбачено виходити за межі звичного, офіційно визнаного атеїстичного світогляду. А за це можна було дістати жорстокого прочухана від влади сушії.

Особливо запам'ятався виступ Михайла Клокова, всесвітньо визнаного вченого-ботаніка. Ще у 1929-му його портрет намалював сам Анатолій Петрицький. Відомий у літературних колах як М.Доленго, писав Михайло Васильович чудові вірші; російською їх віртуозно «озвучив» майстер перекладу Ігор Поступальський. В науці ж він був, без перебільшення, легендарною особою. Адже відкриття бодай однієї-єдиної нової для науки живої істоти увічнює ім'я дослідника. А Михайло Клоков знайшов і описав понад 380 нових видів рослин, і це у двадцятому сторіччі, коли вітчизняні ліси, поля і луки були вже ґрунтовно досліджені! Зауважмо, що шляхи за кордон радянським ботанікам були перетнуті (за участь в іноземних експедиціях замордували свого часу академіка Миколу Вавілова). Тож Клокову доводилося робити свої відкриття лише у межах «непорушного» Союзу. Сподвижник академіків В.Вернадського і А.Кримського, він був нашим сучасником! Тоді це не так дивувало, як сьогодні, та все одно слухали Михайла Доленго-Клокова, затамувавши подих.

Поет і ботанік нагадав, що у пошуках надзвичайного і загадкового немає потреби мчати зі швидкістю світла до сузір'я Альфа Центавра. Краще не поспішати, звернувши увагу на прості, буденні речі, що існують поруч. Саме тоді завзяті фантасти й почули від нього про вражаючий уяву парадокс Уоллеса.

ЗАГАДКА ПЕРШОГО ДАРВІНІСТА

Належачи епосі Дарвіна, англійський натураліст Альфред Уоллес дожив до двадцятого сторіччя і навіть уперше вжив термін «дарвінізм». Але, поділяючи ідею еволюційного розвитку живих істот, він дійшов переконання, яке дещо суперечило висновкам великого співвітчизника. Уоллес вважав, що далеко не всі види рослин і тварин утворилися шляхом природного добору. Не кажучи вже про людину! На підтвердження цього приятель Чарлза Дарвіна наводив цікавий парадокс, і досі не розгаданий наукою.

У світі існують сотні видів культурних рослин. Але тільки деякі з них мають попередників у дикій природі. У лісах, степах і на луках нашої матінки Землі ви не відшукаєте предків твердої і м'якої пшениці, європейського винограду та оливи. У найсолідніших довідниках про них сказано: дикий предок невідомий. Але водночас маємо вичерпні відомості про походження, скажімо, домашньої яблуні. Генетичні дослідження дозволяють навіть встановити, з якого саме виду яблуні — лісової, ранньої, кавказької чи сибірської — виведений той або інший сорт. Перетворившись з «дички» на улюблену нами культурну рослину з довгим і цікавим родоводом, яблуня залишилася яблунею. Така ж сама доля судилася груші, абрикосі, картоплі та деяким іншим фруктовим, ягідним, овочевим культурам — давнім супутникам людини. Їхня генеалогія більш або менш досліджена і цілком відповідає звичним уявленням про садові, городні чи польові рослини, одержані людиною з диких, природних видів шляхом окультурення, тривалого штучного добору.

Але багато широко відомих культурних рослин Європи, Азії та Америки не мають аналогів у дикій природі! Це не тільки вишня, персик, а навіть звичайні цибуля та часник, які вирощуються тисячоліттями і згадані у Біблії. Настирливі дослідження вчених, численні експедиції углиб Гімалаїв, до Китаю та Індії цього питання не розв'язали. Самому А.Уоллесу, на відміну від М.Клокова, пощастило об'їздити півсвіту, але далекі подорожі тільки підтвердили його здогадку: вихідні форми багатьох культурних рослин залишаються невідомими.

Особливо загадковими виявилися цитруси. У природі Південно-Східної Азії, де люди вперше почали їх вирощувати і

яку ґрунтовно дослідив сам Альфред Уоллес, не знаходимо жодного натяку на дикий лимон, апельсин чи мандарин. Про невдачі спроби встановити походження сучасних цитрусових писав у книзі «Культурні рослини та їхні родичі» неперевершений знавець культурних рослин академік П.Жуковський: «Жоден вид з цієї значної групи — солодкий апельсин, лимон, мандарин, грейпфрут, помело, кислий апельсин, лайм, цитрон — не знайдений у дикому стані. Дикорослі види роду цитрус не мають прямого відношення до культурних видів; це легко зрозуміти навіть з побіжного їх опису і порівняння».

Понад усе вражає історія грейпфрута, який у нас чомусь вважають гібридом лимона й апельсина. Насправді ж цей нині популярний фрукт є окремим видом роду цитрус. Він раптово з'явився наприкінці вісімнадцятого сторіччя на острові Барбадос, що у західній Атлантиці, діставши прикметну латинську назву «цитрус парадісі», тобто «райський». Досить швидко завоював симпатії американців: грейпфрутовий сік став у США культовим напоєм. Та коли цитрологи спробували встановити походження райського фрукта, на них чекало розчарування. Яких би лимонних і апельсинових «батьків» не підбирали селекціонери для повторення барбадоського дива, залучали навіть помело, та виходило що зазвичай, крім грейпфрута. Все це були звичайні гібриди, нездатні відтворити себе статевим шляхом, тоді як грейпфрут визнаний повноцінним видом, бо розмножується власним насінням... Так само невдало завершувалися спроби сконструювати за допомогою гібридизації та штучних мутацій інших «безбатченків» — звичайні сільськогосподарські рослини, але невідомого походження.

Парадоксальну ідею Уоллеса широко й глибоко сприйняв учений і поет Доленго-Клоков, хоча й жив не за епохи дарвінізму. Кому ж, як не йому, відкривачеві й біографу безлічі рослин, було знати, що являє собою біологічний вид і чим він відрізняється від якогось гібрида. Позбавлений з уже згаданих причин можливості опублікувати свої роздуми у фаховому академічному журналі, він оприлюднив їх у Клубі фантастики. Так відбувся, хоч і трохи химерно, акт духовної спадкоємності сторіч або, якщо бажаєте, епох.

Варто нагадати, що довіра до тогочасної науки у радянському суспільстві була беззастережною. Тому спроби усвідомити і пояснити численні природні феномени з позицій суто матеріалістич-

них підштовхували до визнання існування позаземних, розумних, але цілком матеріальних світів. Все, що було незрозумілим, звертали на невивчену частку нейтрино, іншопланетників або, у крайньому разі, на мешканців давньої Атлантиди. Значною мірою цим і обумовлений розквіт жанру наукової фантастики у 60-х роках, масова цікавість до таких творів. Як не дивно, то був своєрідний шлях навернення до викоріненої владою релігійної свідомості! Адже подальший розвиток наукових знань аж ніяк не скоротив, а навпаки — збільшив дистанцію між зрозумілим і непізнаним. Вчені, а з ними автори фантастичних романів та їхні читачі, чимдалі частіше доходили думки про наявність трансцендентних сил.

МАТЕРІАЛІСТИ ПРУЧАЮТЬСЯ

Згодом авторів цих рядків неодноразово доводилося бесідувати про Уоллеса і парадокси з різновеликими вітчизняними зірками ботаніки й генетики. Деякі з них навіть були знайомі з працями самого Уоллеса, хоча востаннє його твори видавалися на досяжній нам території ще у 1914 році. Уявіть статечного професора, який перетравлює незручне питання про відсутність предків: «Бачите, ці істоти — типові культивовані види, тобто створені людиною під час тривалого вирощування. Матеріалом для них послужили відомі рослини, що протягом віків схрещувалися між собою й нарешті утворили види, які здаються нам загадовими».

Виходить, стародавні, неосвічені землероби «просто від сохи» винайшли для власних потреб десятки нових видів рослин. Чому ж за весь час існування наукової селекції і генетики вчені, хоч і вивели безліч сортів, не спромоглися одержати бодай однієї раніше не баченої рослини, яку можна було б вважати новим біологічним видом?

Прагнучи не показати нервування, шановний професор веде далі: «Не забувайте, що дослідне поле вченого — лише лабораторія або ділянка, у той час як лабораторія природи, якою користувалися практики рослинництва, — це мільйони гектарів, і тут шансів більше... Слід врахувати і можливості мутацій, роль яких у виникненні видів ще не досліджена».

Справедливо, бо вірогідність мутацій у природі мізерна, а можливість утворення з єдиного мутанта цілого виду за жорстоких умов боротьби за життя дорівнює нулю. Хіба що мутантові допомогти...

Сучасні селекціонери, діючи на рослини особливими речовинами і гама-променями, досягають бажаних результатів. Виходять різні «монстри» і деякі з них за сприяння дослідників стають навіть родоначальниками нових високопродуктивних сортів. Але не видів! Ніхто не винайшов таким чином сої, арахісу, рису або гречки. Між іншим, предки цих рослин, чийми плодами харчуються мільярди людей, також невідомі.

Сьогодні непорушна твердість атеїстичної позиції ще комічніша, ніж за радянських часів. Сучасна наука користується новітніми «високими» технологіями, навіть винайшла штучні гени, але безсила створити новий вид живої істоти: як і за часів Уоллеса, родовід багатьох головних культурних рослин лишається таємницею. Замість того, щоб визнати можливість прояву вищого розуму (назвемо це трансцендентними силами), опонент вишукує пояснення, виходячи з дебелого матеріалізму. Тільки тепер ваш компетентний співбесідник хапає проблему з іншого кінця, так би мовити, за хвіст: «Якщо люди не могли вивести ці рослини з нині існуючих, то, напевно, вони походять від тих, що вже вимерли. Дикі предки пшениці, гречки, рису та інших просто не дожили до нашого часу, тому їх не встигли побачити й описати ботаніки. Адже це трапилося з тисячами інших істот».

Так, але з іншими це сталося мільйони років тому, у попередні геологічні періоди. Вся ж історія землеробства, починаючи з первісного, нараховує загалом 7 тисячоліть. Для біосфери Землі це тільки мить. Важко повірити, що протягом цієї історичної миті встигли зникнути не рідкісні тропічні орхідеї, а широко розповсюджені на різних континентах рослини, помічені і введені в культуру людиною. Та й палеоботаніки не знаходять їхніх решток у земних нашаруваннях, що передували періоду землеробства. І це тоді, коли сучасні природничі науки досягають справді вражаючих успіхів. Дякуючи саме ботанікам, які дослідили рештки пилку рослин, що квітнули майже дві тисячі років тому, пощастило довести справдешність Турінської плащаниці; пригадаймо, як у 90-х роках повідомлення про це схвилювало весь світ. У результаті чимало вчених атеїстів змінили свої погляди, переконавшись, що пізнання тільки розширює межі трансцендентного.

При всій повазі до науки епохи дарвінізму, доводиться визнати, що спроби пояснити деякі реалії з суто матеріалістичних позицій не витримують критики. Чи не краще погодитися з тим, на що натякав Михайло Доленго-Клоков з легкої руки славетного

англійця? Що справа не у зникненні або появи, а у створенні: спочатку — Світу, потім — Людини, і згодом для неї — культурних рослин і домашніх тварин.

УДАВАНИЙ, ОСТАННІЙ ПАРАДОКС

Дарвін таки мав рацію: природній появі біологічного виду, як і його зникненню, передує мільйоннорічна еволюція. Такої ж думки був і Уоллес, але він, крім цього, вірив у явища, які, за філософією Канта, лежать за межами пізнання. Віра у трансцендентне допомогла Дарвінові ступити на палубу корабля «Бігль» на початку своєї славетної подорожі навколо світу, Уоллесові ж — взяти під сумнів абсолютність висновків Дарвіна. Якщо наука відступає перед досвідом стародавнього землероба (з його вірою у нетутешні сили), то чи може вона претендувати на повне і всебічне пояснення картини Всесвіту? Відповіді він не знайшов до кінця життя. А тим часом К.Маркс зробив спробу пристосувати ідеї Дарвіна до атейстичних потреб. Цитуючи Дарвіна, він вбачав у «Походженні видів» природно-історичну основу своїх поглядів. Між іншим, Дарвін відмовився прийняти від Маркса примірник його «Капіталу», вважаючи принизливим для себе брати участь у політичній пропаганді атеїзму. То була вже не перша спроба використати з цієї метою науку. На жаль, і не остання.

У радянському суспільстві трансцендентне вважалося лише притулком неосвічених. Новітні безбожники, як і сам К.Маркс, не просто заперечували існування Всевишнього, а силувалися доводити це, посиляючись на досягнення науки і техніки. Там, де заважав дарвінізм, вдавалися до відвертих фальсифікацій. Скажімо, верховний жрець радянської біології Т.Лисенко після знищення М.Вавілова та генетиків домігся партійного визнання «стрибоподібного» розвитку живого світу, що заперечувало, на противагу Дарвіну, тривалу еволюцію. До речі, це допомагало пояснити з офіційно-наукових позицій і парадокс Уоллеса — феномен відсутності предків культурних рослин.

Вважалося, що саме пізнання навколишнього світу допоможе усунути ідею Бога. Космонавти ж, мовляв, нічого такого не бачили! Подібних поглядів дотримувався і «батько Перебудови» Михайло Горбачов. У своїй промові в Ташкенті (листопад 1986) він закликав

посилити дійовість атеїстичного виховання шляхом «рішучої і безкомпромісної» боротьби з релігією. Але хіба войовничий атеїзм не є сурогатом релігії? Претендуючи на вичерпне тлумачення навколишніх реалій, він проголошує їх виключно продуктом дії вищих сил — невблаганних законів природи. При цьому втрачає всякий сенс улюблене Горбачовим слівце «плюралізм» — адже, як і раніше, поза обговоренням залишалися саме духовні й моральні цінності. Внаслідок цього утворилися, і не лише в науці, зручні ніші для цілковито безпринципних лідерів. Досить швидко релігією пострадянського суспільства стала брудна політика.

Стосунки засновника еволюційної теорії з Уоллесом дивували багатьох вчених епохи дарвінізму. Поведінка перших еволюціоністів, які нехтували особистим пріоритетом (і авторитетом), здавалася їм парадоксальною. Такою вона здається і нині. Адже у двадцятому сторіччі відкриття вже робилися у жорстокій боротьбі з можливими співавторами і навіть зовсім непричетними особами, а нерідко просто присвоювалися останніми. Натомість обидва славетні учені дев'ятнадцятого сторіччя підкоряли свої вчинки незалежному моральному авторитету — совісті, вихованій широю релігійністю їхніх дідів, батьків і всього суспільства.

Та останній парадокс — удаваний; за епохи Дарвіна він таким не вважався. Коли Дарвін збирався оприлюднити результати своїх досліджень, Уоллес надіслав йому статтю з власним викладом теорії еволюції видів. І хоча сам Дарвін прийшов до цих висновків років п'ятнадцять тому, він готовий був поступитися «пальмою першості». Лише умовляння друзів, між ними й самого Уоллеса, переконали Дарвіна виступити 1858 року на історичному засіданні Ліннеївського товариства у Лондоні зі своєю теорією походження видів, але також — з іменем Уоллеса та його матеріалами! Це не були якісь ритуальні церемонії двох добре вихованих джентльменів. Учені засвідчували не просто повагу один одному, а перш за все — відданість тій духовній традиції, яка відрізняє мислячу, створену за Божою подобою, істоту від решти.

Вчинки Уоллеса і Дарвіна не залежали від політичної або іншої зловідомої ситуації, адже обидва керувалися власними етичними засадами. Чи було це їхньою особистою справою? Мабуть, ні, бо епоха секуляризму ще не настала, духовна освіта не була кинута державою і суспільством на самопас...

Згадуючи сьогодні уроки великих вчених минулого, думаю: не приведи, Господи, щоби нас остаточно поглинуло глобалістське середовище, де вірі й духовності буде належати роль «особистої справи» кожного. Утверджуючи гедонізм на місці традиційної моральності, а ритуали — замість віри, раптом помічаємо, як фантастичні жахи далеких світів стають нашою дійсністю, а власний культурний вакуум руйнує страхітливіше вакуумної бомби. Та залишається надія, що спалахи нескореної думки Михайла Доленго-Клокова, Івана Дзюби, Василя Стуса, Євгена Сверстюка були не останніми в нашій історії.

Зоя ЧЕГУСОВА,

*Лауреат Національної премії України ім. Т.Шевченка,
заслужений діяч мистецтвознавства України*

У ЗАПОВІТНОМУ КОЛІ ТРІЕНАЛЕ

Перша всеукраїнська трієнале художнього текстилю впродовж двох років залишалася без “коментарів” (можна вжити популярне на телебаченні “no comments”)¹. І це несправедливо, бо трієнале стала неабиякою подією у культурному житті Києва, та й не тільки — у ній брали участь митці всієї України. Вона викликала великий інтерес у професійної громадськості і завоювала симпатії широкої глядацької аудиторії усі десять днів свого експонування.

Трієнале відкрилася у Будинку художника у розпал надзвичайно знакової для України осені — 22 жовтня 2004 року. Виставкові зали ледве вмістили 178 творів 115 авторів. Зауважимо, що відбір експонатів був дуже прискіпливим і жорстким (до експозиції не потрапило близько третини усіх поданих митцями робіт).

На відкритті було святково й багатолюдно. Панувала атмосфера надзвичайної позитивної енергії, випромінюваної творами художнього текстилю, власне, вперше репрезентованому у такому обсязі і в такому розмаїтті. Відбулася урочиста церемонія нагородження учасників трієнале — голова Національної спілки художників України В.Чепелик вручив переможцям конкурсу одну Першу премію, дві Другі премії, три Треті премії і вісімдесят дипломів у 21-ій номінації. Нарешті сталося — художній текстиль своїм трієнале увійшов у “заповітне коло” разом із іншими видами “красних мистецтв” — живописом, графікою, скульптурою, для яких подібні виставки є вже досить звичним явищем.

Безперечно, учасники, організатори і художники, хвилювалися: чи будуть твори відповідати рівню виставки-конкурсу? Чи витримають, сказати б, “лабораторний експеримент” випробування на високе мистецтво?

При підготовці, передусім, зважали на загальноприйняте правило трієнале: на періодичній виставці, що проходить раз на три роки, представляють твори лише за певний звітний період. Вона дає змогу зблизити географічно віддалених один від одного представників різних регіональних шкіл України, об'єднати різні покоління митців, а, головне — не стримує волевиявлення: незважаючи на внутрішній самоконтроль, присутній у кожного автора, художник може творити за велінням серця, не озираючись, на щастя, на офіційні табу і контроль цензури. Саме повна свобода творчості дозволяє придумувати нові жанри, змінювати і комбінувати технічні і технологічні можливості текстилю з метою оновлення його художньої мови, поєднувати старі й нові матеріали — вовну, льон, бавовну — і такі “облагороджені” естетично “антиматеріали” текстилю, як ручний папір, поліетилен, листя і гілки дерев, трави, пір'я птахів тощо.

Оскільки мету трієнале визначали як пошук актуальних тенденцій, організатори виставки намагалися включити в експозицію твори різної направленості — від традиційних до концептуальних, що передбачали фігуратив і абстракцію, площинні й об'ємно-просторові рішення. При цьому не боялися ставити на один “п'єдестал” художників визнаних і зовсім молодих, адже основними критеріями виступали професіоналізм, майстерність, оригінальність образу. Відтак, експозиція поєднала крайнощі: ностальгію за стилями, що лишилися у минулому (або ще існуюватимуть), з інноваційними пошуками й експериментами, які активізуються в Україні. Вона дозволила побачити зріз сучасного стану напрямків, пошуків, експериментів митців різних творчих індивідуальностей. Частина з них працюють в гобелені, ліжниковому ткацтві, у батику, вишивці, знаходячи нові форми і засоби для втілення свого бачення сучасної реальності. Поряд із теплими, душевними, романтичними за образністю експонувалися твори гострі, навіть провокаційні, суперечливі. Таке співставлення, здавалося б, сумісних і несумісних творів лише загострювало їхнє сприйняття, а часом вносило щось неочікуване, свіже.

Виставка ще раз засвідчила, що художній текстиль — мистецтво, здебільшого, жіноче. Текстильників-чоловіків було

кілька, але тим ціннішою сприймалася їхня творчість. Трієнале дала можливість зробити ще один крок на шляху вивчення феномена “жіночої творчості”, жіночого погляду на світ в усій його специфіці і багатоплановості.

Необхідно визнати, що експозиція увібрала в себе усі риси попередніх текстильних акцій, які проходили в Україні в 90-х та на початку 2000-х років. Це, насамперед, налаштованість на сміливе експериментаторство, на концептуальність інноваційного авторського текстилю, характерна, зокрема, для Міжнародної бієнале нетрадиційного текстилю “Текстильний шал” у Львові, започаткованої “з метою спрямування новаторських тенденцій та ствердження нової естетики в мистецтві вітчизняного текстилю, підтримки пошуку нових образно-тематичних та техніко-технологічних граней вивільнення від застарілих художньо-естетичних та композиційних штампів”².

Це також прагнення розвитку традиційного гладкого ткацтва у гобелені, килимі, ліжнику, ініційоване у Львові на всеукраїнській бієнале традиційного художнього текстилю. Це й орієнтація на міжнародні напрямки текстилю — тканини (“Art fabric”) та волокна (“Fiber art”), що включали рукотворний папір, плетення, аплікацію, повсть, квіт, шиборі, інсталяцію тощо (чим відзначається ось уже 12 років бієнале сучасного текстилю “Скіфія” у Херсоні). Це і стимулювання активізації розпису на тканині, зокрема батика, і численних авторських технік, про що вперше 1994 року, а згодом 1997, засвідчили виставки “Презентація”, організовані Хмельницьким музеєм сучасного мистецтва. Усі ці різнобічні виставки дали потужний імпульс народженню київської трієнале зі своєрідною моделлю, що дозволило їй зайняти особливе місце у панорамі сучасного національного художнього життя.

Фактом симптоматичним і відрадним сприймався на трієнале дух змагання особистостей. Прямого зіткнення традицій та інновацій не відчувалося, хоча і був наявний розрив між естетичними орієнтирами маститих митців старшого покоління і молодих. Та, власне, все це закономірно, бо найстарший учасник виставки мав 79 років, а наймолодший — 14³.

Роботи корифеїв-традиціоналістів — Л.Жоголь, М.Литовченко, А.Ламах (Київ), М.Токар (Львів), М.Шнайдер-Сенюк

(Херсон) — були дуже важливими для усвідомлення спадкоємності традицій українського текстилю, для співставлення їх із творами нетрадиційного текстилю.

Молоді художники — А.Попова-Хижинська, Т.Ядчук-Богомазова (Луцьк), Б.Якимчук (Львів), М.Мозговенко (Київ), Ж.Олійник (Полтава), О.Кізімова (Вінниця), Г.Дюговська, Н.Тимохіна, І.Кундельська (Київ) привнесли свою енергетику. Натомість найпотужнішим на трієнале видавалося середнє покоління, яке прийшло у мистецтво у 80 — 90-і роки.

На виставці було багато неочікуваного і незвичного і в жанрах, і в технології, і в системі образності. Саме такі роботи привернули насамперед увагу журі. Першу премію присудили, здавалося б, найаскетичнішій і наймінімалістській роботі, проте просторово ефектній і добре зрежисованій інсталяції “Гойдалка” Н.Пікуш (Київ), сконструйованій з 12 бердо⁴. Ностальгічна гойдалка-сходинки, що веде як угору, так і вниз, повторюючи рух маятника часу, сприймалася образом-символом нерозривності зв’язків між минулим і майбутнім, ремеслом і мистецтвом, народним майстром і професійним художником, і, поза тим, займала особливе місце в експозиції як інтерактивний об’єкт.

Об’ємно-просторові композиції, здебільшого, привносили елементи новизни, неочікуваності, свіжості погляду на текстиль. Вертикально витягнута триметрова інсталяція “Календар” Н.Гронської (Київ), побудована з різновеликих квадратів, занурювала глядача у вібруючу барвисту стихію абстрактно-геометричного живопису на шовку. В тонкий колорит поліхромної композиції вплетені мажорні кольори радісних днів календаря художниці і холодні відтінки смутку журливих буднів. Проте, в цілому яскравий у своєму різнобарв’ї “Календар” Гронської, пронизаний, ніби стрілами кохання, тонкими гілками дерев, створював надзвичайно святковий настрій (диплом “За оригінальність втілення авторської ідеї”).

В одухотвореній і досить відчутній на дотик просторовій текстильній пластиці “Початок” Л.Нагорна (Київ), як справжній театральний художник⁵, відштовхується від силуету умовного історичного жіночого костюма і створює метафору світлої душі, жіночої доброчесності, абсолютного взаємопроникнення духовних і тілесних начал (диплом “За кращу інсталяцію”).

Монохромний триптих “Словопад” Н.Максимової (Донецьк) був виконаний на всю висоту залу в авторській техніці поєднання комп’ютерної графіки і колажу. Він сприймався монументальним не стільки за розмірами, скільки за своїм звучанням, незважаючи на крихкість задіяних матеріалів – рукотворного паперу і флізеліну. “Словопад” мав неочікувано фігуративний характер, що цілком несподівано для мисткині, яка надає перевагу абстракції. У цій роботі художниця “здійснила кидок” через віки та умовно поєднала давнину і сучасність. Девізом триптиху може бути думка відомого культуролога С.Аверінцева: “Ми живемо в епоху, коли всі слова вже сказані...”

Твір Н.Максимової, що балансує на межі між добром і злом, красивим і потворним, вирує у переплетенні найсуперечливіших проявів сучасного суспільства, сприймався як своєрідне послання людству із культурних глибин минулих епох та нагадування сучасникам про найважливіші віхи історії світового мистецтва (диплом “За неординарність образного вирішення твору”).

Технічно складна плетено-ткана ажурна композиція “Я навчу тебе літати” Л.Квасниці-Амбіцької (Львів) сприймалася на просвіт і створювала дивовижний образ стрімкого легкого лету (диплом “За новітність формального вирішення твору”).

Весела пустотливість відчувалася у декоративно-функціональній композиції “Ширма” Н.Тимохіної (Київ). Дотепно побудована з нарочито неправильної форми шматків шкіри, що нагадували великі латки, співмірна і співмасштабна у своїх складових, композиція мала особливу енергетичну виразність, а її характер предметного дизайну вигідно вирізняв її з-посеред інших творів (диплом “За вдалий експеримент”).

Слід відзначити, що експозиція не була позбавлена винахідливих і технічно витончених творів. Своєрідними авторськими знахідками вирізнялися: лозоплетений “Пружний об’єкт” із серії “Перетини” Т.Бабак (Київ) – диплом “За крашу інсталяцію”; сконструйована з дерева, вовни, сизалю, з тканими вставками “Композиція II (триптих)” Б.Губалю (Івано-Франківськ) – диплом “За краще вирішення об’ємного текстилю”; збудована з поліетилену ритмічно виразна інсталяція “Вперед, зайці!” О.Тіменик (Львів) – диплом “За новітність формального вирішення твору”.

Неочікувані фактурні і пластичні якості, виявлені авторськими техніками плетіння, привертали увагу в об'ємно-просторових композиціях, які могли б легко адаптуватися у сучасному інтер'єрі – “Нитяна мадонна” Г.Дюговської (Київ), “Шовкопряди, Лялечки” Л.Шилімової-Ганзенко і С.Шилімова (Черкаси), “Скорпіон” І.Кундельської (Київ) нагороджені дипломами “За вдалий експеримент”.

Менш вдалимися сприймалися інсталяція “Кримський юрт Великої Орди” Шейх-Заде (Сімферополь), об'ємно-площинна композиція у техніці батика “Візія з будинком Дона Педро Міла у Барселоні” і “Замок Любарта” М.Гринюк (Вінниця), в яких претензійність превалювала над художністю.

Не відмовляючись від рукотворності, текстильники успішно експериментували з нетрадиційними матеріалами. Так, новизною і особливою елегантністю пластичних рішень, розрахованих “на випередження”, відзначалися твори Н.Шимін (Львів) – рельєфне панно “На згадку з найширшими побажаннями” було складене з кількох десятків однакових каплеподібних модулів, відтворюючих методом термодруку власні фотопортрети майстрині із сімейного альбому. Вдаючися до гри зі спогадами свого минулого, Шимін створила одну з найоригінальніших робіт, експонованих на трієнале (II премія). Жартівливо-ностальгічна композиція, ніби машина часу, занурює нас у спогади про кращі моменти життя художниці, які, хоч і були щасливими, проте викликають сум – минулого не повернути. Чорно-білі і кольорові візерунчасті фотомодулі, немов скельця у дитячому калейдоскопі з розрізнених уламків, утворюють історію жінки, де є драматургія, різні персонажі і сюжети, але головна героїня одна – автор.

Свій самобутній стиль на трієнале продемонструвала імпульсивна, позбавлена стереотипів, вільна від умовностей В.Ганкевич (Львів). Культ спонтанного, неочікуваного присутній у пластичних пошуках двох її тканих композицій “Без назви” (диплом “За новітність формального вирішення твору”). Її нестримне експериментування проявилось і в нестандартній композиції “55”, створеній з 55-ти тривіальних підплічників – звичайної деталі жіночого туалету, талановито використаної автором не за призначенням. У роботах В.Ганкевич завжди є прихована драматич-

на підоснова, підтекст і, водночас, незвичність естетичних формулювань.

При всій різноманітності інноваційних аспектів художнього текстилю на трієнале не спостерігалось ультрарадикальних тенденцій, близьких сучасному актуальному мистецтву, які могли б здатися надто викличними і шокуючими (для багатьох сучасних митців “contemporary art” стало немов обов’язковою настановою). Переважали гармонійні, емоційно позитивні проекти. Художники текстилю знаходять естетичне начало у багатоманітності світу, у різнобарвності життя.

Безмежний плин образів втілює у різноманітних текстильних матеріалах, віддаючи перевагу техніці вишивки, Н.Борисенко, художниця, яка знайшла свій шлях на перетині предметного і безпредметного світу, поринаючи в символіку, метафори, асоціації. В її оригінальних роботах яскраво виражена орієнтація на культ гармонії і краси, властивий українському народному мистецтву. В її знаковому творі – диптиху “Орнамент” (диплом “За оригінальність втілення авторської ідеї”) та в опорному – “Ковчег” (II премія), де сконцентровані всі пошуки і знахідки художниці останнього десятиріччя, вражало вміння професіонала всотувати і перетворювати національні традиції, привносячи свої авторські нюанси у народні орнаментально-рослинні мотиви, створюючи цілком своєрідні композиції, сповнені складних колірних поєднань численних відтінків фіалкового, блакитного, сірого, зеленого, коричневого, рожевого. Така колористика не суперечить важливій ролі глибокого чорного кольору, що, виступаючи тлом, надає поліхромним вишитим панно особливої вишуканості і благородства.

Тонке розуміння виразних можливостей народної орнаментики властиве і гобелену “Сонячні птахи” (диплом “За талановите переосмислення національних традицій”) та тканий композиції “Переплетення” (III премія) відомої текстильниці зі Львова О.Парути-Вітрук. Вона звертається до семантики народного мистецтва у пошуках закодованої багатознакової мови, класично лаконічних, але виразних символів, бажаючи висловити якомога більше.

Пласти вікової культурної пам’яті прочитувалися у творах багатьох київських майстрів, виконаних у різноманітних тех-

ніках класичного гладкого ткацтва: “Ой, у лузі калина похилилась” М.Литовченко, “Синява” Н.Саєнко, “Макош” і “Степ” В.Андріяшка, “Синтез-лабіринт” Ю.Кухара (всі нагороджені дипломами “За вірність народним традиціям”), “Древо життя” О.Ковальчука (Вінниця).

Народним мистецтвом навіяні й оригінальні композиції інноваційного тканого текстилю: “Східний вітер” М.Базак (Київ) та “Яворівські стежки-доріжки” Т.Мисковець (Київ) — дипломи “За дотепність технічного виконання творів”. У національно-романтичному напрямку в текстилі працює Т.Кисельова (Київ), чия майстерність зростає з кожною виставкою. У зворушливі спогади давно втрачених цінностей занурювало її панно “Зроблено в Україні” (ІІІ премія), виконане на основі домотканого конопляного полотна кін. ХІХ — поч. ХХ ст. в авторській техніці, що поєднує колаж, аплікацію, гарячий батик, вишивку, стьобання. Майстриня воістину «чаклує» над своїми композиціями, делікатно вкраплюючи так звані “реабілітовані артефакти” — фрагменти старовинних вишитих сорочок і рушників, шматочки старих шовкових стрічок, які прикрашали дівочі вінки, — усе це художниця любовно колекціонує, купуючи час від часу на антикварних (“блошиних”) ринках різні речі про запас. Панно Кисельової — своєрідне декларування ідеї відродження рукотворного ремесла, талановито перевтіленого нею в мистецтво.

Трієнале довела — для текстильників не існує ніяких обмежень у виборі тематики. Традиційно привабливими для митців є мотиви української природи, і це спонукає їх віднаходити все нові художні образи і форми, щоб висловити свою любов і вдячність рідній землі. У візуальній ясності і доступності сприйняття пейзажних образів часто прихований глибинний пласт філософського ставлення до життя і перебігу часу. Це бачимо у прекрасних творах класиків українського текстилю — поетичних гобеленах “Вічне” Л.Жоголь (Київ), “Спогади” А.Ламах (Київ), “Садок вишневий” М.Шнайдер-Сенюк (Херсон), які були відзначені дипломами “За вірність класичним традиціям в гобелені”.

Ліричні почуття авторів, викликані “творчістю природи”, і відповідно знайдена зображально-декоративна мова утворюють дивовижний сплав у гобеленах “Флора” (триптих) Г.Носенко (Одеса), “Нічний натюрморт” Т.Витягловської (Тернопіль),

“Natur-I, Natur-II” (диптих) Н.Грекової (Харків) — дипломи “За вірність мові текстилю”. Загалом втілення реальності у представлених на виставці творах здавалося невичерпним.

Гармонією не тільки з природою, але й з вічно існуючим порядком всесвіту вирізнявся метафоричний, інакомовний текстиль Л.Борисенко (Київ). Поетичне міфотворче мислення художниці розкривалося у її повних естетичної чарівності фігуративних вишивках і гобеленах-притчах “Зустріч” (диплом “За оригінальність втілення авторської ідеї”), “Останній герой” (диплом “За філософію твору”), “Повернення до нитки”, що заворожували багатшаровістю закладених у них значень. Не відразу дозволяє вона глядачу підняти завісу таємних своїх метафор, лише поступово, крок за кроком, можна знайти ключі до її текстильних загадок. Мажорні, з яскравим колоритом, з позитивною енергетикою твори передавали глядачу любов до оточуючого світу і до мистецтва текстилю як невід’ємної його частки. Привертали увагу глядача орнаментальні композиції Л.Борисенко, виконані у співавторстві зі справжнім майстром традиційної та експериментальної вишивки М.Чурлу (Сімферополь), диптих “Зустріч I”, “Зустріч II” (диплом “За неординарність образного вирішення твору”). Елегійний настрій цього диптиха, ніжність пастельної гами узорів на сірому тлі викликали у пам’яті звучання божественно прекрасної музики.

Твори М.Чурлу “Імпровізація”, “Ось таке кохання”, виконані у техніці вишивки з включенням прийомів техніки валяння, печворку, інтригували своєю вітальністю, дивуючи досконалим знанням давньої східної традиційної вишивки у поєднанні із сучасним художнім чуттям.

В експозиції були представлені гобелени і батики, що свідчили про безкінечне розмаїття розгалужень абстракції, яка, часом, більшою мірою, ніж предметне мистецтво, давала простір уяві, дозволяла оперувати вільними колірними масами. Це “Сонячний день”, “Листопад” О.Ковача (Херсон), “Проникнення” А.Попової-Хижинської (Луцьк) — дипломи “За кращий гобелен”. Прагнення пізнати таємниці всесвіту через певну систему кодів віддзеркалились у творах “Ландшафт райського міста” О.Маріно (Київ) — III премія, “Осінній дощ” А.Шнайдера (Херсон), “Притча” О.Левадної (Полтава) — дипломи “За кращий гобелен”.

Пошуками гармонійних форм і колірних поєднань вирізнялися роботи “Полиски спогадів” Ю.Кізімова (Вінниця), “Віддзеркалення” Т.Ядчук-Богомазової (Луцьк) — дипломи “За кращий гобелен”; ліжник “Перший сніг” Н.Дяченко-Забашти (Київ) — диплом “За кращий ліжник”, батик “Північне саяво, якого я ще не бачила” О.Потієвської (Київ).

Таїна вивіренних гармонійних і одночасно хаотичних абстрактно-геометризованих поєднань промовляла з неординарних композицій “Я вже там була” І.Данилів-Флінти (Львів) — диплом “За талановите осмислення національних традицій”; “Про яблука” А.Шнайдера (Херсон) — диплом “За виразність композиційно-пластичного вирішення твору”; благородно-вишуканих, проте геометрично стриманих вишивок “Строка”, “Сюжет” О.Мороза (Київ) — диплом “За вишуканість художньої мови”. Емоційними записами мінливого жіночого настрою сприймалися віртуозно виконані в авторській техніці розписи на тканині “Відчуття життя” та “Квітка, що танцює” М.Кирицької (Київ) — диплом “За новітність формального вирішення твору”. Всі ці щойно згадані абстрактні твори певною мірою сюжетні — в тому сенсі, що в них є, нехай навіть прихована, текстова інтрига.

Не менше зацікавлення викликали й ті роботи, де нема повної уможлядної абстрагованості від реальної дійсності — художник трансформує її у горнилі своєї уяви з притаманною тільки йому фантазією. На цьому складному, але благодатному творчому шляху були створені гобелен “Захід Сонця” В.Хоменка (Київ) — диплом “За кращий гобелен”, нетрадиційна вишивка “...Через очищення” Т.Печенюк (Львів) — диплом “За виразність мови текстилю”, диптих “Мовчання” і “Пробудження” І.Шостак-Орлової (Вінниця) — диплом “За філософію твору”.

Відтак, спробуємо осмислити, наскільки результативною була виставка. Позитивні моменти її очевидні. Ініційована секціями декоративного мистецтва та мистецтвознавства і критики КОНСХУ, при сприянні Національної спілки художників України, Міністерства культури і мистецтв, Міжнародної культурно-освітньої асоціації трієнале стала серйозною акцією в культурно-житті України.

Досягнута основна мета — об’єднати митців України, які працюють у галузі художнього текстилю, показати їхні здобутки за

останні три роки (2002 – 2004). Реалізоване завдання, поставлене організаторами – продемонстровано широкий діапазон мистецтва текстилю, нове неочікуване застосування традиційних і оригінальне використання нетрадиційних матеріалів з метою розкриття своєрідних образно-пластичних ідей. Виставка показала, що художній текстиль, як явище багатогранне, включає різні види і техніки: gobelen гладкого ручного ткання, розпис на тканині, часом зі включенням авторських технік, холодний і гарячий батик, колаж, аплікація, печворк, вишивка, стьобання, вибійка та ін. Оригінальним виглядав об'ємно-просторовий і площинний станково-декоративний текстиль, розрахований на виставковий і музейний простір. Загалом трієнале засвідчила, що художній текстиль ХХІ ст., неординарний і часом полярний у своїх проявах, розвивається в руслі художніх ідей сучасності нарівні з іншими видами мистецтва, “дрейфуючи у широтах” постмодернізму, неоавангардизму, романтичного реалізму.

Новизною відзначалися не тільки твори, але й експозиція, яку будували художники, що мають неабиякий досвід в експозиціюванні – Н.Шимін, В.Ганкевич, О.Парута-Вітрук.

Так історично склалося, що робота трієнале співпала у часі з Помаранчевою революцією, що позначилось і на деяких експонатах. Доля виставки переплелася з подіями на Майдані і духовно, і фактично. Зокрема, частина коштів, виділена Національною Спілкою художників на видання каталогу трієнале, була передана учасникам Майдану на проживання і харчування. Сьогодні можна по-різному ставитися до цього факту, але тоді цей крок сприймався природно. Сподіваємося, що НСХУ фінансує видання спільного каталогу першої і другої трієнале.

Після успішного експонування, широкого громадського резонансу, великої кількості позитивних і захоплених відгуків митці сподівалися, що “прокинуться відомими” у новій реальності, де виникне зацікавлення їхньою творчістю, надійдуть пропозиції від колекціонерів, архітекторів, комісії по закупівлі мистецьких творів Міністерства культури. Натомість, для переважної більшості нічого не змінилося – очікуваний вихід на арт-ринок не відбувся.

Хочеться вірити – наступна трієнале відбуватиметься у сприятливішій політичній і економічній ситуації, що впливатиме на більш активну реалізацію мистецьких творів.

Сьогодні йде робота над концепцією Другої всеукраїнської трієнале художнього текстилю, яка має проходити з 9 до 19 листопада 2007 року у виставкових залах НСХУ під гаслом: “Від давніх традицій до сучасних новацій”. Девіз трієнале: «Художній текстиль — складова національно-культурного простору (пересомислення традицій та пошук сучасного національного стилю)». Основні напрямки: текстиль — архітектурно-просторове середовище; експериментальний текстиль — традиція — новація. Широта постановки завдань, визначена програмою Трієнале, виправдана тим, що український текстиль — унікальна область художньої творчості з велетенським історичним минулим і надією на не менш багате майбутнє. Метою Другої всеукраїнської трієнале є спроба пошуку сучасного національного стилю в царині найдавнішої галузі українського мистецтва, яка складною та багатогранною історією свого розвитку засвідчила здатність впливати на формування культурного простору України.

Куратори (З. Чегусова, Т. Печенюк) усвідомлюють усю складність окресленого завдання. Тим не менше, звернення до нього — це вимога часу, який диктує і нову образотворчу символіку, і нове структурування мистецького процесу в сучасній Україні.

Відбір творів відбудеться за півроку до формування експозиції в електронних версіях. У трієнале мають право брати участь професійні художники з досвідом праці у галузі художнього текстилю, а також члени інших творчих секцій НСХУ, які мають бажання експериментувати в техніках і матеріалах текстилю.

Під час роботи виставки проводитимуться майстер-класи, прес-конференція із залученням засобів масової інформації, засідання “Круглого столу” на теми: “Національний стиль в сучасному текстилі і архітектурі”, “Традиції і сучасність в художньому текстилі”. Запланована участь художніх вузів України, адже в рамках акції передбачено проведення “Молодіжної трієнале” (куратори Г.Забашта, Н.Дяченко-Забашта), що, на нашу думку, сприятиме розвитку молодих обдаровань.

Безумовно, майбутня трієнале стане наступницею першої, проте головна її мета полягатиме в тому, щоб повернути художній текстиль в його “alma mater” — в архітектуру. Тому в експозиційних залах плануємо створити таку атмосферу, яка б не залишила байдужими не тільки пересічних глядачів, а й архітекторів. До

речі, трієнале передбачено розмістити і в залах Будинку художника, і в галереях, що дасть можливість познайомитися з експонатами якомога більшої кількості людей, приверне увагу постійних відвідувачів галерей.

Відтак, сподіваємося, що трієнале сприятиме поживленню культурного життя України, пробудженню нових талантів, а крім того — спровокує державні інституції на фінансову підтримку митців.

Ділове керівництво Першої Всеукраїнської трієнале художнього текстилю

Організатори: Міністерство культури і мистецтв України, Національна Спілка художників України, секція декоративно-прикладного мистецтва і секція критики та мистецтвознавства КО НСХУ, Українське відділення Міжнародної культурно-освітньої Асоціації

Співорганізатор: Дирекція виставок НСХУ

Оргкомітет: М.Кішук, Н.Борисенко, Т.Мисковець, З.Чегусова, Н.Пікуш, Н.Гронська, Т.Кисельова, М.Базак, Л.Борисенко, О.Маріно

Виставком: В.Чепелик (голова), М.Кішук, Л.Жоголь, Н.Борисенко, Т.Мисковець, О.Мітякіна, М.Базак, Н.Гронська, Н.Пікуш, З.Чегусова, М.Дерегус (Київ), О.Парута-Вітрук (Львів), О.Левадний (Полтава), А.Шнайдер (Херсон), Б.Гобаль (Івано-Франківськ), О.Каракуль (Керч)

Журі: В.Чепелик (голова), М.Кішук, Т.Кара-Васильєва, З.Чегусова, Т.Придатко, П.Бевза (Київ)

Куратор: З.Чегусова

¹Винятком є публікації: Чегусова З. Успіх українських художників текстилю // А.С.С. Ватерпас. — 2004. — №6. — С.203-207; Чегусова З. Найдемократичніше мистецтво // Культура і життя. — 2004. — №4 (4106), 10 листопада. — С.4.

²Кусько Г. Парадокси та знахідки “Текстильного шалу” // Наукова збірка “Міст” (Мистецтво, історія, сучасність, теорія). — К., 2003. — С.119.

³Варто вже зараз, враховуючи цей факт, обмірковувати доцільність організації паралельної молодіжної трієнале текстилю у рамках Другої всеукраїнської трієнале художнього текстилю 2007 року.

⁴Бердо — деталь ткацького верстата, що регулює рівномірність укладання ниток основи і прибиває піткання до витканої частини полотна. Нагадує гребінь у рамці. До кін XIX ст. бердо виготовляли із зубцями з дерева або з розщепленого очерету. (Див.: Декоративно-ужиткове мистецтво. Словник. — Львів: Афіша, 2000. — Т.І. — С. 65).

⁵Людмила Нагорна — від 1985 художник, а від 1999 — головний художник Київського державного музичного театру для дітей та юнацтва.

Зоя ЧЕГУСОВА,

*лауреат Національної премії України ім. Т.Шевченка,
заслужений діяч мистецтвознавства України*

СКРОМНА ПРИВАБЛИВІСТЬ ТАМАРИ ПРИДАТКО

Ніхто не може взяти під сумнів молодість Тамари Олександрівни Придатко через її невгамовний характер і небайдуже ставлення до життя. А головне — плідотворну активність і нескінченні творчі задуми цієї гідної подивужінки.

У ній, людині широкого кругозору, завжди приваблює інтелігентність, освіченість, витоки яких — як у сім'ї, так і в Київському державному університеті ім. Т.Г.Шевченка.

Я познайомилася з нею, коли вперше потрапила у пронизливу тишу колишніх келій лаврських монахів, де тоді містилася редакція журналу «Образотворче мистецтво», керованого відомим мистецтвознавцем Петром Івановичем Говдею. Я побачила жінку середнього віку з неординарною зовнішністю, яка нагадала мені чарівних романтичних аристократок англійського двору, зображених на сріблясто-холодних портретах Т.Гейнсборо. Ця благородна артистична зовнішність, «гейнсборівська» краса, особливе почуття гідності очевидно успадковані від материнського роду, де змішалися українська і польська кров (про що мені стало відомо лише недавно), де православні священики трьох поколінь передали у спадок широсердність і самоповагу, співчутливість і готовність до жертвності. А от проникливі, сповнені живості очі, з горбинкою ніс були зрідні південному темпераменту (пізніше я дізналася про напівлегенду, розказану їй родичами — ніби її бабуса по батьковій лінії успадкувала такі ж риси від своєї прапрабабусі-турчанки, яку привіз у рідне глухе поліське село учасник російсько-турецької війни). З першої зустрічі і донині я відчуваю у ній старшого товариша, доброзичливого, вимогливого і уважного, здатного співпереживати у будь-якій життєвій ситуації.

Професія редактора, обрана Тамарою Олександрівною після закінчення навчання, вимагала наполегливої праці і майстерності, що приходить поступово, відточується роками і вимагає

постійного вдосконалення. Початок було покладено у редакції «Української радянської енциклопедії», де під керівництвом харизматичної особистості М.Бажана працював унікальний колектив високопрофесіональних фахівців, спілкування з якими стало прекрасною фаховою і життєвою школою. Далі — видавництво «Будівельник», де довелося безпосередньо зіткнутися з літературою, присвяченою мистецтву і архітектурі. І, нарешті, журнал «Образотворче мистецтво». Ще в дитинстві Тамара Придатко (тоді Іллющенко) мріяла про художній інститут, але батьки (батько інженер-технолог, мати викладач англійської мови) вважали професію художника ненадійною, навіть легковажною, тож переконали дочку вступати до університету. Але любов до мистецтва залишилась і спонукала прилучитися до нього.

Потрапивши до спеціалізованого журналу, їй довелося пильно слідкувати за художнім процесом, поступово знаходячи орієнтири у різних його проявах. Допомогала цьому активна участь у роботі художніх рад і республіканських комісій з декоративного мистецтва Спілки художників, у республіканських і всесоюзних мистецтвознавчих конференціях.

Сьогодні кілька поколінь авторів «ОМ», а це, власне, всі ведучі представники мистецтвознавчої науки України, згадують із теплотою ту атмосферу особливої приязні, доброзичливості, розуміння, що царювала в редакції журналу і залишила слід у їхніх долях. І це також завдяки спілкуванню з Тамарою Олександрівною — вимогливим і водночас делікатним, талановитим редактором з рідкісним даром поваги до ідей колег. Вона завжди намагалася зберегти живий рух дослідницької думки автора, вміла високо оцінити своєрідність кожного, розуміла і відчувала його індивідуальний стиль, а тому дбайливо його зберігала.

Лагідна посмішка, доброта теплового погляду і при цьому — абсолютна прямота характеру, відсутність двоєдушного ставлення як до людей, так і до мистецтва — такою запам'яталася вона у ті роки, такою лишається й сьогодні. Тому навколо неї завжди виникає чиста моральна атмосфера добропорядності і надійності.

Одночасно з редакційною роботою Тамара Придатко активно займається мистецтвознавством — досліджує, критично осмислює, популяризує, пропагує творчість талановитих українських митців. Найактивніший її творчий період — 70 — 80-і роки XX ст.

Вона публікує ряд статей про відомих митців (М.Донцов, М.Чепік, М.Маловський, П.Мовчан, Л.Чичкан, В.Батюшков та ін.), але усе більше її захоплює народне і професійне декоративне мистецтво. Співавтор альбому «Народні промисли України», автор каталогу «Людмила Жоголь», проблемних статей у наукових збірниках ІМФЕ ім. М.Рильського, статей у журналах «Образотворче мистецтво», «Декоративное искусство СССР», «Україна», «Радянська жінка», «Народна творчість і етнографія» та ін. Серед численних публікацій особливо хочеться відзначити присвячені професійному становленню визначних вітчизняних митців З.Масляк, А.Бокотєя, З.Флінти, Ф.Черняка, А.Балабіна, О.Машкевича, Л.Жоголь, Г.Севрук, О.Міловзорова, В.Трегубової та М.Трегубова, М.Тимченко, Г.Вінтоняк, М.Денисенка... Перелік можна продовжити. Ці творчі портрети вражають захопленістю, емоційністю, свіжістю вражень і любов'ю до персонажів. Мова цих статей сповнена глибоких почуттів. У кожній фразі відчутний неспішний ритм поетичної оповіді, де майстерно використано словесний матеріал, де збережений баланс науковості і художності. Ці статті хочеться назвати «мистецтвознавчими елегіями». Читаючи їх, пригадуєш слова класика мистецтвознавства Б.Віппера: «Про мистецтво треба писати легко — не легковажно, а легко». Кращі статті Тамари Придатко відзначаються саме тією легкістю, тобто органічністю і свободою викладу, що виникають в результаті вдумливого і небайдужого осмислення предмету дослідження, можливо, довгого виношування в уяві образу людини і митця.

В її біографії було немало складних життєвих ситуацій — голодне воєнне і повоєнне дитинство, яке ледве не закінчилося трагічно, передчасна, на 45-му році життя, смерть батька під час вступних іспитів до університету, важка хвороба матері під час держіспитів, смерть первістка-доньки, передчасна смерть чоловіка, після чого самотужки піднімала дітей-двійнят, які одержали вищу освіту. Але і зараз максимально намагається допомагати і дітям, і онукам. Кажуть, що при найскладніших обставинах людина має "вирушувати свій сад". Тамара Придатко вирощує свій — захоплено, вміло, не жаліючи себе, своїх сил, беручи активну участь у сучасному художньому процесі.

2000-і роки стали для неї не менш плідними. Діапазон її діяльності ширшає. В її творчому багажі не тільки публікації в нау-

ковому журналі «Українознавство» (видання Науково-дослідного інституту українознавства МОН України, де вона працює старшим науковим співробітником і науковим редактором журналу), але й монументальна книга-альбом «Мистецтво України. 1991 – 2003» (у співавторстві), що вийшла друком у видавництві «Мистецтво» 2003 р. Окрім того, під її спецредагуванням побачили світ такі фоліанти, як «Декоративне мистецтво кінця ХХ століття. 200 імен» (автор З.Чегусова), «Олександр Мурашко» (автор Л.Членова), «Український портрет XVII –XVIII ст.» (колектив авторів), два випуски наукового збірника КОНСХУ «Міст», статті до журналу «Українське мистецтво».

Тамара Олександрівна Придатко – людина багатогранна. Серед її характерних рис – надзвичайна людяність, здатність радіти успіхам, зростанню, таланту інших. Ділитися своїми знаннями з колегами, не дбаючи про себе і свою славу – потреба її натури. Вона і зараз красива жінка і не тільки у загальноприйнятому розумінні, а й у певному високопоетичному сенсі, що складає саму основу її творчої особистості.

Для нас, її колег, вона – неоціненний друг, порадник, добра, мудра, чуйна людина. А професійні дебати – невід’ємна частина роботи редактора-автора, які дають завжди найкращий творчий заряд.

У цей ювілейний для Тамари Олександрівни рік хочеться сердечно побажати нашій шановній колезі і дорогому редактору Божої ласки в усіх нинішніх і майбутніх її творчих починаннях. І, звичайно, довгі роки залишатися такою ж енергійною, життєво сильною, чарівною жінкою, якою всі ми її знаємо і любимо.

Зоя ЧЕГУСОВА,
*лауреат Національної премії України ім. Т.Шевченка,
заслужений діяч мистецтвознавства України*

Рецензія на монографію Шмагаля Р.Т. «Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції». – Львів: Українські технології, 2005. – 528 с., 742 іл.

Монографія доктора мистецтвознавства Романа Шмагаля «Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції» подає системний аналіз організаційно-творчих процесів розвитку мистецько-освітнього руху впродовж визначеного періоду в галузі художніх промислів та декоративно-вжиткового мистецтва. Автор визначив періоди і напрямки мистецького вишколу; упорядкував хронологію мистецько-освітнього процесу; проаналізував мистецько-освітній рух у контексті світових процесів розвитку мистецтва, ремесла та художньої промисловості; визначив локальні, регіональні та надрегіональні художні позиції мистецьких шкіл, джерела їхнього формування; виявив головні напрямки розвитку промислової освіти тощо.

Автор виявив близько 400 мистецьких навчальних закладів різного типу, які діяли в розгляданий період й увібрали в себе кращі досягнення тогочасної педагогічної та естетичної думки. За цим стоїть багаторічна (упродовж 15 років) наполеглива праця – вивчення архівних, музейних джерел, величезної кількості документів, зіставлення їх і опрацювання. Уперше Р.Шмагал досліджував процеси структурування мистецької освіти в Україні, уперше вивчав методологію та принципи освіти окремих локальних осередків, визначав спільні, характерні риси для всієї національної мистецької школи як такої, визначив, що зв'язок українського мистецько-освітнього процесу з європейським є об'єктивною реальністю.

В історичному контексті автор розглядає розвиток різних теоретичних і практичних підходів до вирішення питання співвідношення мистецтва, ремесла, освіти, зокрема, на прикладі праць західно-

європейських філософів Д.Дідро, А.Вольтера, Е.Канта, Ф.Шіллера, В.Морріса, Г.Земпера, засновників Веймарського Баугаузу, мистецтвознавців та естетиків Р.Д.Колінгвуда, Т.Адорно та ін.

Цікавим сприймається розділ „Мистецька освіта в Західній Європі та Україні середини XIX – середини XX століття: єдність концепцій і відмінності реалізації художнього промислового напрямку”, де науковець усебічно висвітлює зв'язок українського мистецько-освітнього процесу з європейським, що мали взаємодію і взаємовплив.

Особливо вдалим видається розділ „Історичний аналіз функціонування художньо-промислової освіти”, у якому – глибокий аналіз діяльності художньо-ремісничих навчальних закладів Полтавського, Чернігівського, Київського губернських земств, а саме: в Опішному, Миргороді, Києві, Глинському, Макаровому Яру, Олешні, Скопці, Вербівці та ін. Широко висвітлена історія міських художньо-промислових і вищих мистецьких шкіл східних областей України у складі Російської імперії, особливо Києва, Харкова, Одеси впродовж 1917 – 1930 рр. Р.Шмагал розглядає також локальні, міжрегіональні та міжнародні зв'язки Української академії мистецтв у Києві, Київського художнього училища, Школи народних мистецтв у Києві, Межигірського керамічного технікуму та ін. Справедливо, що велику увагу в цьому розділі приділено художньо-промисловій і ремісничій освіті в польській тоді Галичині, де особливе місце належало Львівській художньо-промисловій школі, яка була створена в контексті західноєвропейського руху „мистецтво й ремесло” і постала при Музеї художнього промислу, здійснюючи великий внесок у мистецьку освіту України.

Органічно входить у структуру монографії заключний розділ „Методологія мистецької освіти і художні особливості творчої спадщини кінця XIX – першої половини XX ст.”, яка логічно підсумовує попереднє дослідження. Автор, зокрема, розглядає методики викладання різних мистецьких дисциплін – з композиції, рисунка, кольору, форми; наводить праці майстрів із проблем композиції, зокрібно Б.Варнеке, В.Пальмова, М.Жука, В.Кричевського, В.Кричинського та ін.; аналізує теорії та практики О.Архипенка, І. Кулеця, І. Мірчука.

Р. Шмагало професійно дослідив широкий літературний і архівний матеріал разом із величезним фактажем і статистикою,

вивчив музейні зібрання і фонди, використав величезну кількість періодичних видань, фотодокументів, архівних матеріалів Львова, Кам'янця-Подільського, Полтави, Києва, Петербурга, колекції творів із фондів збірок музеїв Львова, Ужгорода, Чернівців, Коломиї, Києва, Кам'янця-Подільського, Опішного, Миргорода, Полтави, Москви та приватних колекцій. Також Р.Шмагало здійснив експедиційну роботу в закордонних наукових установах, у мистецьких навчальних закладах, музеях Чехії, Словаччини, Австрії, Франції, США, де зібрав унікальні бібліографічні, архівні та фотодокументальні матеріали, що суттєво розширюють знання про історію мистецької освіти в Україні. Завдяки цьому монографія наповнена досі невідомим історіографічним матеріалом, у науковий обіг введено значну кількість нових або забутих імен, пам'яток декоративного мистецтва, документів.

Позитивним є і те, що текстовий аналіз уточнює і доповнює якісний ілюстративний матеріал, хронологічні таблиці. Ілюстрації фахово підібрані і мають детальні підписи. Рівень виконання ілюстрацій надає виданню високої художньої якості. Весь матеріал структурно чітко викладений і продумано побудований. Кожний підрозділ роботи завершується чітко сформульованими висновками.

Високий професіоналізм, якісна подача матеріалу ставлять книжку „Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століть: структурування, методологія, художні позиції” у ряд зразкових видань, що відзначаються науковою новизною і матимуть безсумнівну практичну цінність.

Чиеко ОВАКИ,

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

ЯПОНСКИЙ ПЕРИОД В ТВОРЧЕСТВЕ Д.БУРЛЮКА: СОСТОЯНИЕ И ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАННОСТИ

В последнее десятилетие футуризм и, в частности, творчество Д.Бурлюка привлекает внимание исследователей. В научной литературе предприняты попытки анализа его литературного и живописного наследия, освещен круг его знакомств и творческих связей, изложены основные этапы жизни и творчества. Поездка Д.Бурлюка в Японию всеми специалистами оценивается как важное событие в жизни художника-футуриста. Поэтому изучение этого периода представляется актуальным. Цель настоящей статьи — выявить общее и различное в оценках этого периода украинскими, русскими и японскими искусствоведами, а также определить возможные ракурсы изучения творчества мастера в 1920 — 1922 годы.

Среди многочисленных публикаций привлекает внимание статья внучки художника Мэри Клер Бурлюк Холт, которая пишет: «Второй период в жизни Давида Бурлюка с 1920 по 1922 год, приходится на время его пребывания в Японии. Японию он ласково называл «Страной хризантем». Давид Бурлюк и его семья жили на острове Бонин, недалеко от Гуама. Это было время экспериментов, когда он пытался изобразить предмет в движении. Подобно тому, как У.Дисней создавал анимацию с помощью множества кадров, он создавал движение, используя всего лишь плоскость холста. Картина «Внутри поезда. Япония» — хороший пример для этого метода... Давид Бурлюк полюбил Японию, и японский народ охотно принимал его работы. Он был назначен придворным художником императора Японии и имел много высокопоставленных друзей. Он продал там более 200 картин, написанных маслом»¹.

Далее она отмечает: «Его использование цвета и фактуры имело большое влияние на японское искусство. Но Япония опасалась войны с Россией, и власти были вынуждены попросить

Давида Бурлюка и его семью покинуть страну из-за запутанной политической обстановки»². При этом автор не сообщает, в чем же заключалось влияние Бурлюка на японское искусство.

Исследовательница Е.Петрова, характеризуя творчество Д. Бурлюка в целом, упоминает и японский период: «Огромное художественное наследие Бурлюка — итог его активной жизненной позиции, внимания ко всему вокруг, сочувствия всему и соучастию во всё. «Давид Бурлюк, как настоящий кочевник, раскидывал шатер, кажется под всеми небами» — так говорил о своем друге В.Маяковский. Однако это характеристика, данная поэтом в 1914 году, оставалось актуальной для Бурлюка до последних дней его жизни. Япония, увиденная глазами классического футуриста («Сеятели риса», «Уборка риса» 1920) и одновременно импрессиониста («Пейзаж с Фудзиямой», 1921) или реалиста («Портрет японки», «Портреты японца», 1921), — характерный пласт творческого кредо Бурлюка»³.

Н.Евдаев в книге «Давид Бурлюк в Америке. Материалы к биографии» относительно пребывания Бурлюка в Японии и восприятия его работ японцами, пишет следующее: «В каталоге 2-й футуристической выставки Японии работы Бурлюка были обозначены как «Женщина и 10 других». Две из них с выставки были проданы, изображение символа Японии, горы Фудзисан, которой он посвятил поэму, и «Искусство Достоевского»⁴. По мнению японцев, эти работы были наиболее привлекательными. Посетителей привлекала узнаваемость изображения — гора Фудзи и лицо известного русского писателя, уже хорошо знакомого японским читателям. В работе «Фудзи-сан», как писал японский критик, просматривается элемент туристического видения и это, возможно, оценивается с точки зрения местного, национального восприятия, но мастерство Бурлюка некоторыми критиками рассматривается как «наднациональное», где он обычно углубляется в духовную сущность изображаемого, и это наделяет произведение художественной ценностью.

То, что работу Бурлюка быстро купили, было очень симптоматично. Японские газеты писали, что футуризм в живописи публика признала. Позже, в 1923 году, цветные изображения этих работ были репродуцированы в февральском номере журнала «Чуо Бидзюцу».

О.Нога в монографії, посвященній творчеству Д.Бурлюка, о японском периоде отмечает лишь следующее: «Во время пребывания в Японии в своем творчестве Бурлюк обращается к портретному жанру, пейзажам, где четко прослеживается триединый синтез футуристической итальянской манеры, японских пейзажей и украинского колорита»⁵.

Не смотря на то, что японский период остался за рамками исследования, многие положения относительно творчества художника предшествующего времени позволяют предположить, что приезд Бурлюка в Японию не был случайным. Так, автор пишет: «Подводя итоги своей кубофутуристической деятельности за 1910 — 1918 годы, Давид говорил, что «современное авангардное искусство своим рождением обязано французской живописи, которая с 1900-го года начала активно влиять. Кроме того, ему способствовало серьезное изучение японского и китайского искусства, а также нашего старого искусства, иконы, лубка, деревянной резьбы...»⁶.

Упомянутое автором знакомство Д.Бурлюка с японским искусством косвенно подтверждается и кругом творческих связей художника, где большинство художников увлекались или коллекционировали японские гравюры. Однако анализ японской прессы в первую неделю пребывания Д.Бурлюка не только подтверждает факт закономерности этой поездки, но и опровергает утверждение А. Шатских о том, что «Бурлюк в Японии ничего не принял»⁷. Так, 4 октября в интервью корреспонденту газеты «Токио Ничиничи» Д.Бурлюк сказал: «Не только я увлечен японской культурой, у которой есть Хokusай, Хиросигэ, Тоёкуни, Утамаро. 60 лет назад француз Гонкур оказал влияние на художников искусством Японии, и мы унаследовали его. Получается, как будто внуки приехали в страну предков». Далее корреспондент сообщает: «Оба называют Японию «счастливой страной», глядя из поезда на японские крестьянские дома, одежды, созревший рис... Бурлюк говорит: «возвращусь после того, как я нарисую 101 картину Фудзисан»⁸.

Более обширные сведения о пребывании Бурлюка в Японии изложены японским ученым Такидзава Кёдзи в статье «Бурлюк и Пальмов: обстоятельства пребывания в Японии и их произведения»⁹. Особый интерес представляют замечания автора относительно восприятия японцами творчества Д.Бурлюка. В частности, автор отмечает, что перед появлением Бурлюка и

Пальмова в Японии, среди японских ценителей сформировалось ошибочное впечатление о движении футуризма. Вместе с тем, Такидзава обращает внимание на то, что «в японском обществе был сформирован глубокий интерес и уважение к русской культуре. Основы такого отношения были заложены переводами Толстого, Достоевского и Тургенева, а в начале века в Японии были популярны пьесы Чехова и Горького»¹⁰.

Кроме того, в это время в Японии бурно открывались новые и новые выставки разных обществ. Такидзава особенно подчеркивает роль манифеста, с которым выступил художник Камбара Тай, где провозглашалась абсолютная свобода творчества. Таким образом, движение общества искусств откликнулось демократии Тайсё и не могло не интересоваться Бурлюком, привезшим более 400 работ и называвшим себя «отцом российского футуризма», — считает ученый.

Далее он пишет о выставках Бурлюка, прошедших под названием «Первая выставка русских картин в Японии». «Те, кто связан с искусством в Японии, не имел таких шансов посмотреть эти произведения за рубежом. Поэтому сам факт появления Бурлюка был неожиданным, и произведения русских живописцев были своего рода «terra incognita» для японских зрителей»¹¹.

Относительно работ, увиденных японцами на выставках в Токио, Киото и Осака, Такидзава Кёдзи в статье „Модернизм в дальневосточной России 1918 — 1928 гг.” отмечает, что в экспозиции были представлены как привезенные из России картины художников, так и написанные в Японии, во время поездки на о. Ошима¹². Всего было выставлено 473 картины, — уточняет Аоки Сигеру в статье «Русские приехали»¹³.

Успех русских футуристов Такидзава объясняет следующим образом:

«Их поведение и выставки были в центре внимания в эру демократии Тайсё в Японии, когда человеколюбие школы “Ширикаба” (Береза) и таких журналов как “Кайзо” (Реконструкция) и “Кайхо” (Эмансипация) было очень популярно»¹⁴.

Далее Такидзава приводит свидетельство современников о появлении русских футуристов в Японии: «Кроме того, они (Бурлюк и Пальмов) одевались во фрак и цилиндр, с желтой хризантемой в петлице. При этом воротник Бурлюка был подбит

зеленым шелком и оторочен кружевами. Его жилет был темно-синего бархата. В таком привлекающем внимание виде он появился в Японии, — писал художник и писатель Исии Хакутэй в статье «Первая выставка русских картин в Японии», опубликованной в журнале «Чуо Бидзюцу», т.6, №11»¹⁵.

Анализируя отзывы на выставки, опубликованные в периодических изданиях того времени, Такидзава отмечает: «Эти люди приехали, несомненно, в нужный момент... Кроме того, благодаря газетам, они быстро стали известными... произведения Бурлюка и Пальмова на выставке стали шоком для японских зрителей»¹⁶.

За последней фразой ученого открывается целое направление исследования японского периода в творчестве художника. Даже самый беглый обзор прессы свидетельствует, что каждый шаг русских художников всегда находился в поле зрения японских журналистов. На страницах газет сообщались не только сведения о выставках и реакции публики, но и даже такие подробности, как место ночлега или рейс, которым русские футуристы отправились в тот или иной город.

Материалы из секретных фондов полиции, опубликованные Судзуки Акира, открывают еще один взгляд на пребывание Давида Бурлюка в Японии и во многом объясняют причину отъезда художника в Америку (он планировал еще остаться в Японии)¹⁷.

Сравнительный анализ японских материалов и специальной литературы, посвященной творчеству Д.Бурлюка во время его пребывания в Японии, обнаруживает целый ряд неверных интерпретаций. Примером может служить искусствоведческий комментарий Н.Евдаева к портрету семьи Моримото, или неверная трактовка внимания к Бурлюку со стороны императорской семьи. Согласно материалам японской прессы, императорская семья приобрела ряд картин из сострадания к бедным художникам и желая оказать им материальную поддержку.

Исследователь С.Капранов, анализируя литературное наследие художника, приходит к выводу о том, что Д.Бурлюка мало интересовала собственно Япония, ему везде виделись украинские хатки. Похожее недоумение высказывает и японский исследователь Омука Тосихару: почему Бурлюк выбрал острова, т.е. те места, которые вряд ли можно считать показательными для

человека, интересующегося Японией и ее культурой. Возникает вопрос — какую Японию искал Бурлюк?

Частично ответ на этот вопрос находим в исследовании И.Тесленко, где автор анализирует некоторые из работ японского цикла в контексте украинского ориентализма¹⁸. Вместе с тем, следует отметить, что художественное наследие Бурлюка не исчерпывается живописными полотнами, и серия его графических работ составляет еще один пласт восприятия Японии художником. Однако рисунки, выполненные им в Японии, до сих пор не получили должного освещения в трудах исследователей, хотя современники оценили их высоко: «В графике Бурлюка особенно привлекательны японские рисунки. В них есть как бы «равнодействующая» между японским искусством и футуризмом... в них чувствуешь подлинную «душу» Японии, они звучат, как живое слово о японском пейзаже и японском народе. Важно и ценно, что Бурлюк дает не ту подслащенную, приукрашенную и кокетливую Японию, какую мы привыкли видеть в театральных постановках, на этикетках парфюмерных изделий или на «японских веерах» германского изделия, а дает нам свое впечатление от Японии, рассказывает о ней, как очевидец... Набросок «Храм» с его превосходной трактовкой деревьев, «Головка японки» с ее энигматическими, наискось поставленными миндалинами глаз, профильная фигура «рыбницы» и «каменные фонари у подножия Фудзи-сан» — пожалуй, лучшее из того, что было когда-либо навеяно Японией русским художникам»¹⁹.

В целом, аргументированной оценки творческого наследия Д.Бурлюка в японский период до настоящего времени принято не было. Частично этот вопрос затрагивали на Международном симпозиуме, посвященном искусству Дальнего Востока России, где А. Шатских выразила довольно категоричное суждение: «Бурлюк не был великим художником, честно говоря, — посредственным. Художник не может смотреть на вещи одним глазом, если это традиционный художник — тем более. Балерина на одной ноге не танцует. Бурлюк был таким художником, поэтому у него осталось то, что он не смог принять...Он сделал свои произведения товаром, и они были поводом, чтобы зарабатывать деньги. Здесь закончилось его творчество. Этого нельзя скрыть... Таланты японских художников, известных во время приезда Бурлюка в Японию, намного выше»²⁰.

По этому поводу проф. Омука Тосихару возразил следующее: «Но, с позиции японского искусства, футуризм, пришедший с Дальнего Востока, оказал явное влияние. Их (Бурлюка и его единомышленников) принимали с большим воодушевлением, это было нечто большее, чем мы предполагаем... Есть обратная сторона проблемы отношений между Бурлюком и Японией. Может быть, самый большой смысл имело само бытие Бурлюка для японских художников и японского искусства»²¹.

Замечание проф. Омука Тосихару открывает еще один ракурс изучения японского периода в творчестве Д.Бурлюка — его значение для развития японского искусства в период Тайсё. Кроме того, заслуживает особого внимания целый ряд научных публикаций ученого, встречавшегося с Киносита Суючиро, открывавшего вторую и третью выставки футуризма и издавшего книгу вместе с Д.Бурлюком.

Таким образом, в трудах российских и американских ученых японский период в творчестве Давида Бурлюка рассматривается как транзит между Россией и Америкой. Из творческого наследия, в основном, обращают внимание на литературные произведения и живопись.

В исследованиях японских ученых Д.Бурлюк представляется как отец русского футуризма, обращается внимание на художественный метод и при этом отсутствует представление о том, что знаменитый русский футурист осознавал себя потомком казацкого рода, о том месте, которое занимала Украина в сознании и эстетическом опыте художника.

Последнее активно разрабатывается в украинском искусствоведении. Однако при этом остается неразрешенной проблема образа Японии и значения этого периода, как в творчестве самого художника, так и в художественной жизни Тайсё.

Для целостного представления и объективной оценки японского периода в творчестве Давида Бурлюка необходимо восстановить хронику событий его пребывания в Японии; изучить материалы японской прессы, подробно освещавшей не только выставки и выступления художника, но и публиковавшей тексты его открытых лекций. Представляется также целесообразным сравнение текстов Бурлюка о футуризме и манифеста японских футуристов; особенно важно ввести в круг анализируемых про-

изведений графические работы мастера. Выполненные исключительно для себя, а не под заказ, они — настоящие дневники впечатлений и в большей мере позволяют составить представление об образе Японии в сознании художника.

1 Бурлюк Холт М.К. Отражения в стеклянном глазе // Русский футуризм. — СПб.: Государственный Русский музей, 2000. — С. 176-177.

2 Там же. — С.177.

3 Петрова Е.Н. Футуризм в русском изобразительном искусстве // Русский футуризм. — СПб.: Государственный Русский музей, 2000. — С. 171.

4 Евдаев Н. Давид Бурлюк в Америке // Материалы к биографии. — М.: Наука, 2002. — С. 60-65.

5 Нога О. Давид Бурлюк і мистецтво всесвітнього авангарду. — Х.: Основа, 1993. — С.35.

6 Там же. — С.34-35.

7 Сокацу тоги «Моданизму-но кокусай сэй» // Кёкуто Росиа бидзюцу кокусай симподзиум хококу сё. — Ибораги, 2002. — С.50-65. (Заключительная дискуссия «Международность модернизма» // Международный симпозиум по вопросам искусства Дальнего Востока России).

8 Токио ничиничи. — 1920. — 4 октября

9 См.: Такидзава Кёдзи. Бурулюк-то Палимов — райничи-но хайкэй-то сакухин // Кёкуто Росиа-но моданизм 1918-1928. — Токио, 2002. — С.208-213. (Такидзава Кёдзи. Бурлюк и Палимов — причины приезда в Японию и творчество // Модернизм на Дальнем Востоке 1918 — 1928).

10 Там же. — С.208.

11 Там же. — С.210.

12 Такидзава Кёдзи. Кёкуто Росиа-но моданизм 1918 – 1928 – кайсай эно кироку // Кёкуто Росиа-но моданизму 1918 – 1928. – Токио, 2002. – С.12. (Такидзава Кёдзи. Документация реализации выставки модернизм на российском Дальнем востоке 1918 – 1920 // Модернизм на Дальнем Востоке 1918 – 1928).

13 Аоки Сигеру. Росиа дзин, китару // Кёкуто Росиа-но моданизму 1918 – 1928. – Токио, 2002. – С.7. (Русские приехали // Модернизм на Дальнем Востоке 1918 – 1928)

14 Такидзава Кёдзи. Кёкуто Росиа-но моданизм 1918 – 1928 – кайсай эно кироку. – С.12.

15 Такидзава Кёдзи. Бурулюк-то Палимов – райничи-но хайкэй-то сакухин . – С.210.

16 Там же. – С.208.

17 См.: Судзуки Акира, Евдаев Н. Огасавара в бытность Д.Бурлюка и В. Фиалы. – Токио, 2006. – 87 с.; Такидзава Кёдзи. Бурулюк-то Палимов – райничи-но хайкэй-то сакухин. – С.208-213.

18 См.: Тесленко І. Японія очима Давида Бурлюка // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтва. – К.: Міленіум, 2004. – С.62-65.

19 Голлербах Э. Ф. Искусство Давида Бурлюка. – Нью-Йорк, 1930. – С.14.

20 См.: Сокацу тоги «Моданизму-но кокусай сэй». – С. 50-65. (Заключительная дискуссия «Международность модернизма»).

22 Там же.

ПІСЛЯМОВА

Шановні друзі! Третій випуск збірки мистецтвознавчих досліджень „Міст” побачив світ. Як і два попередніх, це видання - академічне за своїм форматом. Разом з тим „Міст” залишається унікальним полігоном мистецтвознавчої науки, де автори втілюють власну думку. Схожого видання в державі немає.

У сучасному мистецтві і сучасному мистецтвознавстві не існує кордонів. Ми намагаємося зняти будь-яку напругу у стосунках професійних критиків, митців, що взяли за перо, і читачів, для яких, зрештою, усе робиться. Серед авторів нового видання є імена, давно знайомі читачеві і нові. Розширилася географія. Крім київських, львівських, одеських, вінницьких, полтавських мистецтвознавців сьогодні до „Мосту” приєдналися фахівці східного регіону країни - мистецтвознавці з Донецька та Луганська. У такий спосіб нове видання ілюструє загальноукраїнські культурні тенденції і простежує входження вітчизняної образотворчості у світовий мистецький простір.

Наше завдання полягає в об'єднанні мистецтвознавців та митців, які працюють як у традиційних, так і в сучасних напрямках. „Міст” був і залишається інструментом зв'язку між теорією та практикою. Це зустріч традиційних і сучасних форм вітчизняного образотворчого мистецтва, враховуючи їх споріднені витоки. Впевнений, що для вивчення сучасної історії мистецтва ця збірка стане корисною і студентам початківцям, і досвідченим фахівцям так само, як і усім небайдужим до долі вітчизняного мистецтва. „Міст” і надалі запрошує до співпраці на сторінках збірки мистецтвознавчих досліджень, яка уже є традиційною.

Головний редактор

кандидат мистецтвознавства,
заслужений діяч мистецтв України

Олексій Роготченко

Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ

Наукове видання

МИСТЕЦТВО ІСТОРІЯ СУЧАСНІСТЬ ТЕОРІЯ

Задано до складання 2006. Підписано до друку 2006.
Формат 60х84/16. Друк офсетний. Папір крейд. матовий.
Наклад 500 прим.
Зам. № 145

Виготовлено в ПП “Інтертехнологія”, ТОВ
м. Київ, вул. Сім’ї Сосніних, 3
тел.: 273-66-47, 273-66-64, 502-41-79