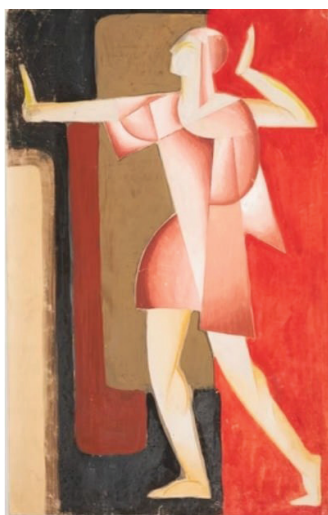


Історія, теорія й практика українського мистецтва: новітні дослідження

Колективна монографія



*Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківської державної академії дизайну і мистецтв
Протокол № 23 від 4 червня 2026 року*

**Історія, теорія й практика українського мистецтва:
новітні дослідження.** Колективна монографія / За ред.
А. Корнева. Харків : ХДАДМ, 2026. 276 с.

У колективній монографії харківських мистецтвознавців (ХДАДМ) в хронологічній послідовності висвітлені різноманітні аспекти українського мистецтва від XIX до початку XXI століття: живопис, графіка, сценографія, арт-фото, новітні мистецькі форми. Теоретична складова представлена дослідженням у сфері семіотичного єднання візуальної й вербальної мови мистецтва.

Мельничук Л. Колекціонерки творів мистецтва : слобожанський контекст	7
Корнев А. Візуальна програма графічного циклу Едварда Козака «За мотивами стрілецьких пісень»	43
Чечик В. Ранній київський період у творчості Вадима Меллера	89
Павлова Т. Пейзажні наративи в харківській фотографії останньої третини XX століття	133
Богданова-Найденко В. Засоби і форми колективної творчості харківського арт-угруповання «Буриме»	173
Коваль О. Мова в мистецтві : лінгвоестетична візуальна парафраза як образотворчий наратив та трансфер вербального у візуальне («Лінгвістичні входження у візуальний текст»)	219

УДК 7.074-055.2:7.03(477.54.62)»18/20»

Мельничук Людмила

ID ORCID: 0000-0002-0016-6954

КОЛЕКЦІОНЕРКИ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА: СЛОБОЖАНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Колекціонерська діяльність в Україні має національні особливості, пов'язані з історико-культурним розвитком. Нині, на тлі зростання інтересу до українського мистецтва, активної підтримки його світовими інституціями (особливо за останні роки), проведення численних виставок, включення творів українських художників до музейно-галерейних збірань, колекціонери України сприяють інтеграції українського мистецтва у світовий контекст, популяризації, підвищенню його цінності.

Колекціонування творів мистецтва є однією з найважливіших ланок художньої культури, складовою що характеризує ціннісні орієнтири, естетичні ідеали суспільства, впливає на розвиток освіти, музейної справи, охорони і збереження національної і світової спадщини. Сформовані колекції завжди пов'язані з історичною епохою, культурними умовами часу. Утім, головні відмінності однієї приватної колекції від іншої обумовлені не лише наявністю в ній шедеврів або ж кількістю творів, а, насамперед, особистістю збирача. Кожний колекціонер ставив перед собою різні завдання, які залежали від його мистецьких уподобань, матеріальних можливостей і визначалися багатьма складовими: духовними цінностями, соціальним станом, освітою, вихованням, віком, професією, смаком і модою. Приватні зібрання розвивались як живий організм разом зі своїми власниками; колекція є витвором і своєрідним портретом колекціонера.

Одним із малодосліджених питань є роль жінок у творенні художніх збірань, у збереженні та популяризації

мистецтва. Існує визначення, що колекціонування — вид людської діяльності, «складний психічний і соціокультурний феномен, глибоко укорінений у самих основах людської психіки» (переклад авт. — Л.М.) [5, с. 73]. Отже, цей вид діяльності притаманний і жінкам, і чоловікам. Але на сьогодні роль жінок-колекціонерок в культурі є недооціненою, не всі імена встановлені, а їхні колекції не всебічно досліджені.

Попри зростаючу рівноправність, у колекціонерській діяльності все ще існує нерівномірний розподіл впливу. У монографії польської дослідниці Ренати Таньчук «Мистецтво колекціонування. Колекціонування як форма культуральної активності» (2011), висловлена думка, що в історії колекціонування головними героями були саме чоловіки, і колекціонування продовжують вважати скоріше чоловічою діяльністю. Р. Таньчук звертає увагу на пропозицію англійської колеги з досліджень історії і практики колекціонування Сюзан Пірс, виокремити чоловічий і жіночий стилі колекціонерської діяльності (1995).

Пристрасть до мистецтва, інвестиції, підтримка художників притаманні жінкам так само як і чоловікам, про що свідчать, наприклад, імена Перрі Гугенгайм (збрала одну з найвизначніших колекцій модернізму), Гертруди Стайн (підтримувала Пікассо, Матісса, Сезанна), Аліси Уолтон (засновниця музею Crystal Bridges у США) чи Варвари Ханенко (її із чоловіком колекція стала основою Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків у Києві).

Чим можуть бути зумовлені гендерні відмінності в практиці колекціонування? У попередні часи різницею у фінансовому становищі, способі життя, освіті, соціальній ролі жінок. Упродовж багатьох століть колекціонування мистецтва було привілеєм чоловіків. До того ж визнано, що ця діяльність передбачає ризик, азарт, змагальність, конкурентність — риси, що ототожнюються з чоловічим характером. До сьогодні діяльність жінок у цій сфері подекуди сприймають крізь призму цих стереотипів.

Сприйняття самими чоловіками-колекціонерами жінок-колекціонерок у різні періоди і в різних мистецьких середовищах змінювалося від скепсису до визнання. Іноді чоловіки-колекціонери вважали/вважають жінок менш «серйозними» у підході до мистецтва, сприймаючи їхні колекції як емоційні або несистематичні, на відміну від раціональних (сфокусованих на певному періоді, художньому напрямі чи типі мистецтва) і фінансово успішних чоловічих. За жінками, як зазначає Таньчук, закріпилося бачення колекціонування як близького до жіночих інтересів чи навіть розваг; тематично це — колекції сумочок, ляльок, іграшок, прикрас, годинників, одягу, декоративно-побутових речей, менш значущі за колекції монет, медалей, фотографії чи зброї, зібрані чоловіками [22, с. 344]. Водночас чоловіки можуть сприймати жінок-колекціонерок як конкуренток, особливо якщо вони мають доступ до унікальних творів або впливають на арт-ринок.

Український культурний фонд розробив низку рекомендацій щодо усунення гендерної нерівності, зокрема проведення гендерних досліджень в області культури, аналіз розбіжностей та їхні причини. Наприклад, відомим фактом є те, що більшість великих арт-фондів та аукціонних будинків очолюють чоловіки-колекціонери, тоді як жінки все частіше займають ключові позиції у музейно-галерейній справі та арт-менеджменті. Загалом питання «жінки в мистецтві в українському культурному просторі (у минулому й сьогоденні)» потребує гідної уваги, зокрема діяльність колекціонерок, меценаток.

У минулому жінки-колекціонерки не завжди отримували визнання. Цьому сприяло й те, що часто зібрання формувалося подружжям разом і жіноча частина колекції, зазвичай, сприймалася як результат сімейного капіталу або діяльності їхніх чоловіків. В історії колекціонування, як і в історії мистецтва, з мистецького подружжя часто відомим стає чоловік. Тоді чи можливо/потрібно розподілити спільно створені колекції на «жіночі» й «чоловічі» частини? Які види мистецтва більш традиційні для колекціонерської

діяльності жінок? Які особливості їхнього уподобання? Спробуємо виявити це на прикладі слобожанського колекціонерського контексту, який має давню історію.

Хоча конкретні імена можуть бути маловідомими, колекціонерки та меценатки Слобожанщини активно підтримували й популяризували мистецтво, сприяли розвитку художніх шкіл та збереженню мистецьких традицій і культурної спадщини регіону. Відомості про колекціонерів регіону можна отримати з критично-оглядових публікацій щодо виставок, із записів у музейних та архівних документах, путівниках. У сучасних енциклопедіях та довідниках, таких як: «Енциклопедія українознавства», «Сумщина в іменах», «Художники України» міститься інформація про слобожанських колекціонерів. Цінними залишаються джерела початку ХХ ст.: каталоги ХІІ археологічного з'їзду в Харкові 1902 р., історико-мистецької виставки портрету 1905 р. в С.-Петербурзі, виставки української старовини 1919 р. в Лебедині тощо. Публікації слобожанських дослідників О. Денисенко, А. Ілінг, Л. Мельничук, В. Мизгіної, С. Побожія, Л. Пономарьової, Т. Прокатової, Л. Савицької [4] та інших свідчать, що в науковому вимірі продовжується процес накопичення фактологічного матеріалу. Утім, як і в Україні загалом, так і на регіональному рівні історія колекціонування ще не написана.

Слобожанщина, зокрема Харків, історично була важливим культурним центром України, де розвивалися різні види мистецтва та формувалися значні художні колекції. Колекціонування творів мистецтва на Слобожанщині має документальне підтвердження з кінця ХVІІІ ст., а розмаху досягає в другій половині ХІХ ст., що було наслідком як патріотично-інтелектуальної спрямованості окремих колекціонерів, так і збільшенням матеріальних можливостей доби накопичення капіталу. У цей час формуються важливі за своїм значенням мистецькі зібрання, а поряд із ними — багато маловідомих і невідомих колекцій збирачів меншого масштабу. Твори з цих зібрань, зокрема й жінок-колекціонерок, нині зберігаються в Харківському

художньому музеї (ХХМ), Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького, Лебединському міському художньому музеї ім. Б. Руднева.

Одна з найбільших художніх колекцій Слобожанщини була зібрана кількома поколіннями славетного українського роду Капністів і зберігалася в с. Михайлівка Лебединського повіту Харківської губернії. Найбільше причетні до її формування подружжя Василя Олексійовича (1838–1910) та Варвари Василівни (1841–1922) (іл. 1) Капністів, великих шанувальників старовини та мистецтва. Цей рід, нащадки якого й нині проживають на Слобожанщині, залишив помітний слід в українській історії і культурі. Батько Василя Капніста — Олексій Капніст — член «Союзу благоденства», товариш Тараса Шевченка, який познайомив поета з багатьма представниками тогочасної української еліти. Василь Капніст після військової служби у С.-Петербурзі з 1867 року був Лебединським предводителем дворянства, у 1888–1902 роках — Харківським губернським предводителем дворянства. Варвара Капніст походила зі славетного роду Рєпніних, була праправнучкою Кирила Розумовського. Її батько — Василь Рєпнін — близький друг Т. Шевченка, знайомий з М. Гоголем. Відомо, що Т. Шевченко, гостюючи в Яготині в січні 1844 року, написав дитячий портрет Варвари з братом [10, с. 492].

Капністи створили в родовому маєтку неповторний осередок культури, про який писав Г. Лукомський, графік, дослідник архітектури, зокрема садиб Харківської губернії: «Михайлівка ледь не одна з найбільш красивих садиб усієї України» (переклад авт. — Л.М.) [12, с. 4]. Особистості Капністів як колекціонерів формувалися під впливом естетичних ідеалів і художніх смаків того часу. Мистецьке зібрання подружжя включало портретну галерею, колекції графіки і живопису, українських килимів та одягу, кераміки і меблів, державних документів тощо.

Варвара Капніст зосередилась на колекціонуванні кераміки, зацікавилась українськими текстильними виробами. Рушники, скатертини, прошви, сукні, серветки і зразки

народної вишивки — усе це викликало її зацікавленість, і не лише зберігалось або ставало прикрасою інтер'єрів, але й презентувалося. У дослідників колекціонерства є цікаві думки щодо схильності жінок до колекціонування саме декоративного мистецтва, бо цей вид мистецтва подібний до ручного ремесла, яким здавна займалися жінки.

Родинні колекції дворянства, зазвичай, були недоступні широкій публіці й призначалися для вузького кола. Зібрані різними поколіннями, зокрема, під час подорожей за кордон, вони містили здебільшого твори західноєвропейського мистецтва. Пізніше, з 60-х років XIX ст., збирачів стало цікавити й українське мистецтво. У цей час до зібрань, окрім живопису, потрапляють твори українського декоративно-прикладного мистецтва — порцеляна, фаянс, бронза, килими, тканини, вироби зі скла й бісеру, зразки народної творчості, ікони, парсуна, церковні старожитності, стародруки. Покровительство ремеслам, популяризація народного мистецтва, сприяння просвітництву слугували суспільно важливим цілям, яким віддавали час, кошти, розум.

Колекція Варвари Капніст мала неабиякий успіх на Паризькій виставці 1878 року [8, с. 271]. Зберіглася заява, подана нею на участь Параски Антонів з трьома килимами у Всеросійській сільськогосподарській виставці 1887 року [18]. Чимало творів старовини з колекції було показано 1902 року на виставці XII археологічного з'їзду в Харкові, зокрема потир, справлений коштом Павла Полуботка, польські королівські й російські царські грамоти XVII–XVIII ст., портрет гетьмана Данила Апостола, портрет Ганни Полуботок (дружини П. Полуботка), її сорочка, вишита шовком. 1905 року в С.-Петербурзі на історико-мистецькій виставці портретів, влаштованій С. Дягілєвим, були представлені декілька портретів з колекції Капністів, зокрема князя М. Рєпніна, П. Полуботка, О. та А. Іваненків, Долгоруких. Портрет свого знаменитого діда М. Рєпніна Варвара Капніст, напевно, перевезла до Михайлівки з Яготина після одруження [10, с. 495].

1918 року з Варварою Капніст зв'язалися українські мистецтвознавці Стефан Таранушенко і Дмитро Гордєєв щодо Першої виставки української старовини в Лебедині. Варвара Капніст надала твори з власної колекції на цю виставку. Згідно каталогу виставки, що складався з розділів шиття, ткання, малярства, убрання, серед експонованого з колекції графині В. Капніст презентувалися малюнок Тараса Шевченка «Кобзар з поводитирем» (1843), українські парсуни — портрет гетьмана Апостола, портрети гетьмана Павла Полуботка, його синів Якова й Андрія, дружини Ганни, портрет поміщика Олександра Іваненка (О. Молінарі, 1810), родича і першого власника садиби Капністів, три вишиті рушники, дві вишиванки з рослинним орнаментом [15].

На Першій виставці української старовини експонувалися твори ще однієї колекціонерки народного мистецтва Варвари Кузьмівни Демченко, яка очолювала Товариство любителів мистецтва в Лебедині, що мало за мету своєї діяльності культурне просвітництво. З її зібрання на виставці було представлено сім старовинних вишиванок з рослинними орнаментами, шитих в зелено-червоній гамі зі сріблом та золотом [15]. В. Демченко опікувалась творами мистецтва, які направляли до Лебедини задля збереження з поміщицьких маєтків після 1917 року і які згодом створили основу для музею, який очолить її брат Борис Руднев — інженер-технолог за фахом і український музєєзнавець.

Діяльність Варвари Капніст не обмежувалась активною участю у художньому житті краю, вона була попечителькою притулку для бідних дворян «Ясла», Лебединського жіночого училища, заснувала у с. Межиріч Лебединського повіту майстерню керамічної скульптури, якою керував відомий гончар Федір Падалка (1850–1914). Багато речей у цій майстерні зроблено за моделями Варвари Капніст. Її портрет пензля харківського художника Івана Святенка знаходився в Лебединському жіночому училищі (втрачений під час пожежі) разом з портретом її чоловіка (нині зберігається в Лебединському художньому музеї). Пор-

трети Варвари Капніст (1895), а також її дочок Варвари та Єлизавети писав російський художник Валентин Серов. Зауважимо, що колекціонеркою була й дочка Капністів — Єлизавета Мусіна-Пушкіна, голова Київського товариства підтримки мистецтв. Її колекція знаходилась у Києві.

Після смерті Василя Капніста власником маєтку став його син — Олексій (1879–1956/58). До 1941 року в зібранні Української картинної галереї були предмети і твори з його харківського будинку, про що є запис в інвентарній книзі 1934 року. Вони надійшли в лютому 1919 року і належали дружині О. Капніста — Софії Капніст-Карповій. Це були дві живописні картини, дві гравюри, два крісла з червоного дерева, порцеляна Мейсенської мануфактури, дрібна порцелянова пластика Копенгагенської королівської мануфактури, посуд заводу Миклашевського [10, с. 493].

У серпні 1917 року молодший Капніст виїхав до Франції (як виявилось, назавжди), а маєток і колекція залишились на догляді його матері. Восени 1918 року палац Капністів було спалено. Варвара Василівна переселилась до флігелю (зберігся до сьогодні), деякий час жила в Лебедині в будинку, в якому нині розміщено художній музей, згодом з денікінськими військами потрапила до Криму, далі — за кордон. Довгий час уважалось, що вона загинула в Криму під час більшовицького терору [10, с. 493]. Утім, встановлений яготинською дослідницею Аллою Стравінською зв'язок із проживаючим у Франції правнуком В. Капніст — М. Репніним, дозволив дізнатись про останні роки життя Варвари Капніст, отримати її фото цього часу та вишитий рушник, подарований ученицями училища. В. Капніст померла в Берліні 1922 року у віці 81 року, залишивши цікаві записки, копія яких знаходиться нині в Україні [19, с. 49–55].

Складна, а іноді й трагічна доля націоналізованих приватних колекцій. На жаль, на сьогодні неможливо відтворити колекцію Капністів чи навіть зробити її достовірну документальну реконструкцію. У виданні Георгія Лукомського «Старовинні садиби Харківської губернії» (1917) є

світлина інтер'єрів палацу в Михайлівці з меблями, картинами, предметами декоративно-ужиткового мистецтва. Якихось каталогів зібрання Капністів, мабуть, і не було. Частина творів втрачено під час пожежі маєтку, пограбування Лебединського музею наприкінці червня 1919 року [9, с. 58]. Як згадував Дмитро Гордєєв, ще восени 1917 року вони зі Стефаном Таранушенком по черзі відвідали й повідомили власників деяких великих колекцій, що в разі небезпеки їхні колекції можуть прийняти до університетського музею на зберігання. На початку 1918 року Варвара Капніст погодилась передати на зберігання до Музею красних мистецтв і старожитностей Харківського університету цінні речі з колекції: 17 половинних полотен та 6 цільних плахт (відповідно 11 та 6 речей залишились у Михайлівці), а також документи архіву (королівські і царські грамоти, універсали гетьманів І. Мазепи, І. Брюховецького, І. Скоропадського, І. Самойловича, Д. Ігнатовича, розпис гетьмана Полуботка в шкіряній палітурці), які до Харкова вивіз Д. Гордєєв. Утім, у будівлі залишились зібрання картин, твори декоративно-ужиткового мистецтва [10, с. 493]. Ще до від'їзду з Михайлівки Варвари Капніст до неї навідався Борис Руднєв, який «разом з Ю. І. Базавлуком, людиною також освіченою, він невдовзі очолив повітовий ревком — почали рятувати все, що можливо. Найбільше ж вдалося врятувати в садибі Капністів у Михайлівці» [17, с. 165]. Сталось так, що напередодні підпалу палацу Капністів восени 1918 року, вилучення частини колекції врятувало багато мистецьких творів. Разом з іншими націоналізованими збірками Лебединського повіту колекція Капністів стала основою новоствореного музею. Нині твори з колекції Капністів зберігаються в Лебединському міському художньому музеї ім. Б. Руднева: живопис та графіка, меблі, порцеляна, інші речі декоративно-ужиткового мистецтва — усього близько 50 творів, Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького, Харківському художньому музеї [10, с. 497].

На Слобожанщині відомим є прізвище цукрозаводчи-

ків Харитоненків. До колекціонерства долучилися — Павло Іванович (1853–1914) — промисловець, меценат та його дружина Віра Андріївна (1859–1926) (іл. 2). Харитоненки належали до іншого соціального прошарку, ніж Капністи, були промисловою буржуазією. Великі фінансові статки, отримані за рахунок торгово-промислової діяльності, дозволяли використовувати їх на благодійність і колекціонування.

Колекція Харитоненків містила твори європейського, українського, російського живопису, ікони, порцеляну, майоліку, зброю, гобелени. Зібрані твори мистецтва зберігалися в Сумах, Москві, маєтку в с. Наталіївка на Слобожанщині. Палац Харитоненків у Наталіївці був зруйнований у Другу світову війну. Утім, з садибного комплексу до сьогодні зберіглася невелика церква Спаса з дзвіницею (1911–1913, за проектом Олексія Щусєва) з 16 рельєфними розетками із зображеннями святих та декоративним орнаментом на фасаді, входні ворота, манеж, господарські споруди. Фрески інтер'єру церкви виконані художником об'єднання «Мир искусства» Олексієм Савіновим. У декорі храму взяв участь скульптор Сергій Коньонков, який створив двохметровий барельєф «Розп'яття».

Церква Спаса була не лише присадибною церквою, але й древлєсховищем для зберігання колекції старовинних ікон XII–XVIII ст. У наталіївському зібранні їх налічувалося близько двохсот (оцінювалась у 150 тис. крб.). Ще сто п'ятдесят ікон із колекції Харитоненків зберігалися неподалік Наталіївки — у Покровській церкві в с. Пархомівка Харківської губернії. Відомо, що ікони не дуже цікавили П. Харитоненка, а збиранням ікон більше захопилася Віра Андріївна.

Колекцію у 1915 році описував Г. Лукомський: «Усі ікони, начиння, плащаниці, лампада і панікадила, килими і навіть кахельна, біла з синім, піч у ризниці є оригіналами милої старовини, далекої від шаблону, уміло й любовно зібраними впродовж кількох років власниками Наталіївки, які люблять її...» (переклад авт. — Л.М.) [13, с. 8–9].

Ікони разом з іншими предметами церковного побуту здавна приваблювали колекціонерів. Віра Харитоненко продовжувала поповнювати колекцію й по смерті чоловіка, користуючись порадами відомих на той час колекціонерів і знавців іконопису М. Черногубова та І. Остроухова. 1920 року володіння Харитоненків було націоналізоване, а у колишньому господарстві організовано радгосп «Наталіївський». 1924 року маєток передали Раді профспілок і створили в ньому будинок відпочинку, а згодом відкрили протитуберкульозний санаторій. Віра Харитоненко, покидаючи країну в 1918 році, доручила мистецьке зібрання, яке зберігалось в Наталіївці колишньому хранителеві Третьяковської галереї Миколі Черногубову (1873–1942). Він протягом дванадцяти років охороняв і завідував Володимирівським музеєм давньоруського мистецтва, створеним на основі колекції Харитоненків у Наталіївці. У 1925 році було прийнято рішення про переведення музею до Харкова в помешкання Всеукраїнського соціального музею ім. Артема. 1930 року музей у Наталіївці був розформований; живописні твори з музею надійшли до Харкова, а ікони були передані до Києва, до музейного містечка в Києво-Печерській лаврі. Архівні матеріали засвідчують, що в жовтні 1941 року німецькі окупанти вивезли з Лаври велику кількість ікон, зокрема з колекції Харитоненків, у 1945 році більшість творів загинула в Східній Пруссії під час пожежі. Кілька ікон з цієї колекції зберігаються нині в Національному музеї «Київська міська галерея» [7, с. 165–166].

Колекціонеркою була й дочка Харитоненків — Олена Олів. Вона колекціонувала ікони і порцеляну. Зі своїм чоловіком Михайлом вони мали значну колекцію творів мистецтва (Ф. Буше, Каналетто, Д. Тьєполо), щоправда, у Петербурзі. Частина колекції, яку було вивезено з Петрограду на Чернігівщину у маєток Качанівка (куплений у Тарновських Павлом Харитоненком як посаг для дочки), втрачено під час визвольних змагань в Україні. А 1918 року Оліви назавжди виїхали з країни.

На Лебединщині відоме ім'я Віри Іванівни Анненкової

(1813–1902) (іл. 3) — дочки київського губернатора І. Бухаріна, вихованки Смольного інституту шляхетних дівчат. По смерті чоловіка, російського військового діяча М. Анненкова, вона довгий час жила в Україні у своєму маєтку Боброве. Там зберігалася велика колекція творів мистецтва, зібрана батьками В. Анненкової. Оселившись у маєтку, вона примножила її, колекціонувала живопис, графіку, порцеляну, фаянс. На початку ХХ ст. палац Анненкової був справжнім музеєм. Її колекція, яку успадкував син, а згодом онучки, була націоналізована. Відомо, що по собі вона залишила мемуари, написані в 1860–70-х роках у маєтку Боброве.

Нині у трьох слобожанських художніх музеях у Лебедині, Сумах, Харкові зберігаються ідентичні живописні портрети В. Анненкової, що приписувалися Карлу Брюллову. Відома й гравюра з живописного портрету, яка була розміщена разом з некрологом Анненкової в журналі «Історичний вісник». Єдиної думки щодо авторства живописних портретів немає, але дослідження, проведені музейниками Харківського художнього музею, доводять, що авторами портретів могли бути й інші художники — П. Захаров, В. Тропінін, О. Тиранов, К. Штейнбек [2]. Харківський портрет В. Анненкової, згідно запису в музейних документах, надійшов із Лебединського музею 1936 року й походить із колекції Капністів.

Із зібрання Віри Анненкової уціліло небагато. У фондах Лебединського музею зберігаються графічний «Портрет дівчини» М. Ланського, виконаний олівцем, акварель М. Каразіна «Побудова Закаспійської залізної дороги», акварелі С. Галактіонова, малюнки родини колекціонерки, її портрет, про який йшлося вище, порцеляна тощо.

Лебединська скульпторка й художниця Юлія Миколаївна Бразоль-Леонтьєва (1856–1919) (іл. 4) відома своєю колекцією. Вона закінчила Харківський інститут шляхетних дівчат, викладачем в якому був харківський художник Є. Волошинов, продовжила навчання в майстерні І. Айвазовського, вивчала скульптуру у М. Антокольського та В.

Беклемішева, а також навчалась у професорів М. Цурштрассена в Німеччині і Дж. Монтеверде в Італії. Жила у С.-Петербурзі, Фінляндії, згодом в маєтку Рябушки на Лебединщині, а від 1910 року — в Лебедині. Відомо, що мисткиня багато подорожувала Далеким Сходом, Західною Європою, Африкою, брала участь у виставках у Харкові, Москві, Парижі, Реймсі. Вона цікавилася живописом, графікою, декоративним мистецтвом, але змогла найяскравіше проявити себе у скульптурі. У 1910 р. в Петербурзі Ю. Бразоль-Леонтьєва провела першу персональну виставку, де представила близько 200 живописних і графічних творів, понад 30 скульптур, а також велику колекцію етнографічних матеріалів, зібраних в Росії, Україні, Японії, Китаї, Алжирі, Маньчжурії, Сінгапурі, Цейлоні та ін. Її колекція викликала велику зацікавленість. У серпні 1918 року відбулася її друга персональна виставка в Лебедині. У кращих роботах Ю. Бразоль-Леонтьєвої помітні уроки Є. Волошинова та І. Айвазовського. Про неї як художницю-дилетантку, але талановиту скульпторку писав Б. Руднев [16, с. 193–219].

Етнографічна колекція Бразоль-Леонтьєвої (предмети, привезені з країн Далекого Сходу, Азії та Африки) і 600 українських малюнків, зібрані протягом сімнадцяти років, зберігалися в маєтку Рябушки Лебединського повіту. З листа колекціонерки до Миколи Сумцова, відомого українського етнографа, відомо, що вона хотіла видати альбом українських малюнків, зібраних нею, але деякі умови видавця її не влаштували. На сьогодні доля цих малюнків невідома, як невідома і доля самої Ю. Бразоль-Леонтьєвої після 1918 року. С. Побожій пише, що, можливо, вона змогла виїхати за кордон, як і Варвара Капніст [16, с. 198].

У архівній довідці другої половини 1920-х років про перших архівістів Лебедини записано: «Перший голова Лебединського ревкому Ю.І. Базавлук взяв від Повітового виконкому мандат на охорону пам'яток мистецтва та творів старовини в 1919 році, конфіскував картини у поміщиці Бразоль-Леонтьєвої, забрав килими, мистецькі вироби й

картини Красовського» [9, с. 58].

Портрет колекціонерки (1881) польського художника Вікентія Слендзінського й деякі її твори зберігаються нині в музеї у Лебедині. У 1988 році там відбулася виставка тридцяти семи творів художниці, а 2005 року — виставка з нагоди 150-річчя від дня її народження. Серед експонованого були твори перших двох десятиліть ХХ століття: скульптура — «Жінка на скелі», «Аврора», «Будяк», портрет сестри, медальйон із зображенням невідомої; живопис — «Сінгапур», «Море», «Берег Криму», «На березі озера», «Алжир», «Венеція», «Єрусалим», «Місячна ніч у Малій Азії», «Бузок», «Гриби», а також графіка — «Полуниці», «Неаполь», «Сливи» та ін.

1919 року в Лебедині на основі націоналізованих колекцій, зокрема Капністів, Харитоненків, Ю. Бразоль-Леонтєвої, В. Анненкової та інших, Борис Кузьмич Руднев (1879–1944) заснував історико-краєзнавчий музей ім. Т. Шевченка. Деякі твори з цих колекцій потрапили до інших музеїв у 1920-ті роки (Суми, Харків), під час музейних обмінів у 1930-ті роки й після Другої світової війни для поповнення постраждалих музейних фондів України.

Найбільші приватні колекції радянського періоду на Слобожанщині починали формуватися в 1920–1930-ті роки, але після Другої світової війни традиції збирання творів мистецтва зберігалися, в основному, в Харкові.

Надзвичайно оригінальною й цілісною є колекція дрібної порцелянової пластики Катерини Михайлівни Шпектор (1897–1987) (іл. 5). Вона народилася в родині службовця в Мелітополі. У 1920 році закінчила Харківський медичний інститут, стала лікарем, провадила наукову та педагогічну діяльність в навчальних і науково-дослідницьких інститутах Харкова й Ленінграда, як лікар була учасницею Другої світової війни.

З юності Шпектор зацікавилася вітчизняним і зарубіжним мистецтвом, що переросло в захоплення колекціонуванням порцеляни. Метою колекціонерки стало вивчення розвитку цього виду мистецтва. Формування колекції мало

два етапи. Першу колекцію започатковано К. Шпектор в середині 1920-х років, але майже повністю втрачено під час Другої світової війни. Друга колекція налічує 950 робіт, які презентують 68 українських і зарубіжних мануфактур і заводів. Вона формувалася з 50-х років ХХ ст. Почавши все з нуля, Шпектор збрала чудову колекцію, в якій переважає порцелянова пластика малих форм.

Поруч із порцеляною Франції, Німеччини, Росії Шпектор збрала вироби заводів України, створені в різні періоди часу. Високий якісний рівень творів спирається, безперечно, на знання у царині декоративно-ужиткового мистецтва, художній смак і наполегливість колекціонерки. Її зібрання демонструє творчу манеру митців, художні особливості продукції різних заводів, знайомить з основними етапами розвитку порцелянової пластики як виду декоративного мистецтва.

У розділі західноєвропейської порцеляни колекції Шпектор значне місце відведено виробам заводів Німеччини. Унікальними є роботи Мейсенської мануфактури найвідоміших порцеляністів Йоганна Іоахіма Кендлера («Приготування чаю») та Мішеля-Віктора Асьє («Амури, що складають гороскоп» та «Винагорода за сталість» із серії «Амури з девізами»), з творчістю яких пов'язаний найвищий розквіт «мейсенського рококо» — друга половина ХVІІІ ст. Зазначимо, що мейсенська порцеляна посідала важливе місце на антикварному ринку, позаяк престиж цих високохудожніх творів завжди був високим, а надто творів періоду класики порцеляни, що припадає на епоху рококо.

У колекції Шпектор представлені вироби мануфактур Німфенбурга («Дама з віялом» Франца Антона Бустеллі), Фолькштадта (алегоричні скульптури «Аптекарь», «Музикант», «Фехтувальник»), на яких з великим успіхом розвинули мейсенські традиції, роботи Севрської мануфактури, яка була законодавцем стилістичних новацій і технічних прийомів і мала монополію на виробництво фарфору у Франції у ХVІІІ ст. («Дама в бальній сукні», «Флейтист»,

«Вакх-немовля»). Окремими зразками представлені німецькі заводи Берліна, Пассау, Плау, Зітцендорфа, невеликі французькі виробництва, а також мануфактури Чехії, Австрії, Данії, Італії.

Особливої уваги в колекції заслуговують зразки українського заводу Андрія Михайловича Миклашевського (1801–1895) — поміщика з села Волокитине на Чернігівщині. На заводі, який процвітав 20 років завдяки видобутку місцевої дуже чистої сировини — глухівського каоліну, виробляли посуд, статуетки, різні архітектурні деталі, предмети побуту. Волокитинська порцеляна експонувалася на виставках завдяки своїй своєрідності — поєднанню традицій французького рококо і українського народного мистецтва («Генріх IV», «Кавалер з трояндою», «Есмеральда», «Одаліска», парна група «Кентаври», деталь до славнозвісного іконостасу Волокитинської церкви — горельєф «Херувим»).

Зібрані К. Шпектор зразки Коростенського, Баранівського, Городницького, Полонського порцелянових заводів, Київського експериментального кераміко-художнього заводу 1950–1970-х років, засвідчують продовження традицій у виробництві порцеляни. З творів українських авторів цього періоду найпомітнішими є роботи В. Щербини, відомого скульптора Київського заводу («Садко», «Банька», «Марусина» «Вакула і чорт»), майстрині Коростенського заводу М. Трегубової («Суботник»).

К. Шпектор збрала вироби всіх провідних заводів Російської імперії, створені в різні періоди. Значну частину її колекції становить порцеляна приватних російських заводів XIX ст.: Гарднера, Попова, Козлових, Сафронова, Корнілових, Кузнецова, братів Нових, Терехова, Кисельова і Петербурзького імператорського порцелянового заводу. Цікавими є рідкісні зразки «порцелянових ляльок», що були зроблені на заводах Храпунова, Сабаніна, Сипягіна, Ауербаха, а також так званий «порцеляновий лубок» — напівкустарні, прості за формою вироби селянських майстерень заводу Мордашова. Збирання ляльок, до речі, одне з

найулюбленіших серед жінок-колекціонерок, але К. Шпектор ляльки цікавили все ж в контексті колекції порцеляни.

Колекцією в колекції Шпектор можна назвати агітаційну порцеляну Державного порцелянового заводу ім. М. Ломоносова 1920–1930-х років, яка стала своєрідним засобом агітації і пропаганди («Делегатка», «Схід, який пробуджується», «Жниця»). У колекції п'ять агітаційних тарілок, розписані С. Чехоніним, роботи О. Щекотихіної-Потоцької, М. Адамович, Е. Розендорф, Р. Вільде, скульптурні твори однієї з кращих майстринь радянського періоду Н. Данько: «Робітниця, що вишиває прапор», «Матрос з квіткою», «Міліціонерка». Окрім Харкова, твори порцеляни з колекції Шпектор зберігаються в Сумському обласному художньому музеї ім. Н. Онацького.

К. Шпектор мала також невелику колекцію українського й західноєвропейського живопису та графіки (здебільшого німецької школи). Наприкінці 1960-х — на початку 1970-х рр. унаслідок активної закупівельної політики музеїв твори були придбані до Сумського й Харківського художніх музеїв. У Сумах із колекції Шпектор зберігаються сім картин зарубіжних митців XIX ст. (Х. Штьоклін, Я. Лозинський, М. Перк, Е. де Хендт і невідомі автори) і 18 картин відомих та малознаних українських і російських художників XIX — початку XX ст. Найціннішими з них є живописні твори українських митців В. Орловського «Після дощу», М. Пимоненка «Літній вечір», харківських пейзажистів С. Васильківського «Місячна ніч. Ізюмщина», П. Левченка «Хата. Соняшники» тощо. У ХХМ зберігаються картини «Курець» А. Еберле, портрети періоду бідермайер, виконані німецькими художниками С. Кохом, Е. Рау.

Катерина Шпектор багато років співпрацювала з Харківським художнім музеєм. 1978 року відбулася перша виставка творів дрібної пластики з її колекції. До 1941 року Харків мав велику колекцію декоративно-ужиткового мистецтва. У фондах Української картинної галереї (назва художнього музею того часу в Харкові) на початок 1941 року із 75 тисяч творів мистецтва в цьому відділі налічувалося 30

тисяч експонатів. Після війни залишилося лише 500 творів. Тож коли 1978 року до ХХМ надійшли 407 творів порцеляни радянського часу від Катерини Шпектор, а за заповітом у 1988 році інші твори з колекції — понад 500 — це стало важливим поповненням зібрання музею. Шпектор зазначала, що її зібрання може бути джерелом для навчальних і наукових цілей. Важливим підсумком її знавчої зацікавленості став складений каталог колекції, в якому вона спробувала систематизувати й охарактеризувати зібрання [20].

Зібрання харківських мистців Голди Яківни Крігер (1911–1970) (іл. 6) і Мойсея Залмановича Фрадкіна (1904–1974) нараховує близько 4000 творів українського й західноєвропейського живопису, графіки та декоративно-ужиткового мистецтва. Голда Крігер — художниця-графік, пройшла неповний курс навчання в Харківському художньому училищі, згодом працювала в художніх майстернях і видавництвах, співпрацювала з Харківським театром ляльок, писала вірші для дітей, видавала авторські книги, колекціонувала декоративно-ужиткове мистецтво. Мойсей Фрадкін — відомий український графік, ілюстратор, працював у промисловій графіці. Після закінчення педагогічного технікуму в 1922–1929 роках навчався в Харківському художньому інституті в І. Падалки, М. Федорова, В. Єрмілова.

Подружжя являло собою яскравий тип колекціонерів радянського часу: причетні до мистецтва як фахівці-художники, зі знаннями і невеликими фінансовими можливостями. Початок їхнього колекціонерства датується серединою 1930-х років, коли під час подорожі до м. Борзни Чернігівської області вони придбали старовинні українські вироби зі скла. Найбільше була захоплена колекціонуванням цього виду мистецтва Голда Крігер.

Гутне скло набуло поширення в Україні в XVII — першій половині XIX ст. Зразків цього виду мистецтва зберіглося порівняно небагато, ті, що маємо сьогодні, свідчать про багатство асортименту продукції гутних майстерень.

Перші предмети колекції скла — масивні, грубуваті, статичні барильця, штофи, посудини для напоїв XVIII ст. у вигляді тварин — походять з Чернігівщини, яка була одним із значних районів склоробства. Колекція скла Г. Крігер містить скляні вироби народних майстрів і зразки професійних мануфактур, зокрема посуд з кольорового, двох- і тришарового скла, який дає уявлення про різні способи декорування: шліфування, гравіювання, карбування, розпис емалевими й олійними фарбами, друк, золочення тощо.

Найширше представлені в колекції декоративно-ужиткового мистецтва Г. Крігер і З. Фрадкіна — понад 500 творів — скляні вироби; вироби з бісеру (декоративні панно, ікони, сумочки, підстанники, гаманці); порцеляна та фаянс. З найціннішого в колекції — порцелянові вироби європейських мануфактур Мейсена, Людвігсбурга, Берліна, Відня, Ростланда, фаянс Делфта. Чудовим зразком делфтського фаянсу є ваза XVIII ст., в оформленні якої поєднано східні традиції квіткового розпису з сучасним голландським пейзажним живописом (так званий «китайсько-голландський» напрям).

Значну частину цього розділу колекції становлять вироби українських заводів. Продукція Волокитинської порцелянової мануфактури представлена посудом (чайники, цукорниці, глечики, кашпо, блюда) і дрібною скульптурною пластикою (портретні зображення, сюжетно-аніمالістичні статуетки, алегоричні образи). Ще одне українське підприємство Києво-Межигірський завод фаянсу представлений вазою, глечиками і так званим «Гіпюрним сервізом», який належить до першої половини XIX ст.

Колекція Г. Крігер — З. Фрадкіна вперше експонувалася 1978 року на виставці в Харківському художньому музеї, набувши широкого резонансу в мистецькому середовищі Слобожанщини. У подальшому твори неодноразово були презентовані на різноманітних виставках.

Сучасні колекціонери творів мистецтва Слобожанщини примножують традиції колекціонерської діяльності в

регіоні. Нині, жінки-колекціонерки стають не лише рівноправними учасницями, а подекуди й лідерками процесу. Важливою рисою їхньої діяльності є підтримка українських мистців, активність у дослідженнях мистецтва на основі власних зібрань, збереженні мистецької спадщини.

Знаними колекціонерами й невомними популяризаторами українського мистецтва є подружжя харків'ян Тетяни і Бориса Гриньових. Тетяна Волеславівна — колекціонерка, співзасновниця фонду *Grupyov Art Collection* [1]. Борис Гриньов (нар. 1956) — український вчений, академік Національної академії наук України.

Початок колекції Гриньових було покладено в середині 1990-х років. Нині у ній більше ніж 3000 творів мистецтва XIX–XXI ст.: графіка, живопис, фотографія, що представляють авангардні течії початку XX століття, «соцреалізм», неофіційне українське мистецтво, сучасне мистецтво часів Незалежності. У колекції є монографічні збірки, які досить повно і послідовно представляють творчість Б. Бланка, В. Ігуменцева, О. Судакова, С. Волязовського, є видатні мистці минулого й старшого покоління — О. Архипенко, В. Єрмілов, Г. Нарбут, М. Самокиш, Й. Бокшай, З. Шолтес, Л. Медвідь, Т. Яблонська, Н. Вергун, І. Марчук, Б. Михайлов, Т. Сільваші і молоде покоління — Р. Мінін, Н. Білик, Ж. Кадирова, Н. Кадан та багато інших. Але починалось захоплення колекціонуванням все ж, як визнають Гриньови, з харківських мистців. Витоки формування приватних колекцій, зазвичай, пов'язані з малою батьківщиною, бажанням знати історію і культуру ближчого оточення, зберігати й популяризувати мистецтво.

Гриньови були організаторами й учасниками багатьох виставок в українських містах (Харків, Київ, Полтава, Мукачеве, Херсон та ін.), за кордоном. Одним із перших і масштабних культурно-мистецьких заходів став проєкт «Шляхами Васильківського: погляд через століття», який виник за ініціативи колекціонерів і був підтриманий Харківським художнім музеєм. Душею проєкту впродовж 2004–2014 років була Тетяна Гриньова, яка поєднувала усіх

зацікавлених мистців, музейників, галеристів, колекціонерів, любителів мистецтва, краєзнавців навколо імені славетного українського пейзажиста Сергія Васильківського (1854–1917). С. Васильківський мандрував Україною, брав участь у пленерах, виставках, натхненно передав велич і красу рідних живописних місць, поєднуючи природу з козацькою темою («Весна в Україні», «По Дінцю», «Козачий пікет», «На варті», «Козак в степу», «Похід козаків», «Вітряки») і архітектурними українськими спорудами («Ловлять снігура», «Лебедина»). Він виконав для Полтавського земства картини-панно «Чумацький Ромоданівський шлях», «Козак Голота», «Вибори полковником М. Пушкаря», видав альбоми «З української старовини», «Мотиви українського орнаменту», колекціонував українську зброю, народний одяг. Твори мистця є в колекції Т. і Б. Гриньових — живописна робота «Гайдамаки», рисунки-шаржі.

Мистецька подія «Шляхами Васильківського», започаткована до 150-ї річниці від дня народження художника, мала на меті творчу роботу сучасних мистців на пленері, відтворення пейзажних мотивів, різноманітних споруд і пам'яток, які знайшли відображення в полотнах майстра століття тому. Перша виставка відбулась в стінах Харківського художнього музею в 2004 році, який має значну колекцію творів Васильківського. У залах були презентовані його роботи й учасників акції. Неабиякий успіх виставки і зацікавленість любителів мистецтва вплинули на продовження проєкту, який набув статусу Всеукраїнського пленеру.

Адресою проведення наступних пленерів стали Полтава, Ромни, Путивль, Ізюм, Чернігів, Слов'янськ, Дрогобич, Суботів, Чигирин, Новомосковськ, Новгород-Сіверський, Переяслав-Хмельницький, Миргород, Лебедина, Острогож, Канів. Активність мистців супроводжувалась виставками, екскурсіями, зустрічами з населенням, друкуванням каталогів і статей. Важливим, як зазначали організатори проєкту, була спільна праця відомих мистців і місцевих художників, обмін думками, участь молоді. У десятиліт-

ньому проєкті брали участь українські пейзажисти з різних регіонів України: Л. Антонюк, І. Бондар, В. Дзюбенко, О. Дубровський, В. Заліщук, В. Ігуменцев, Ф. Клименко, В. Кондратюк, О. Коцарев, А. Куксов, О. Манюк, Р. Мотузок, О. Різниченко, Ю. Савченко, В. Сафіна, М. Сердюк, О. Сердюк, В. Снісаренко, О. Судаков, Н. Третякова, І. Чернявська, В. Шандиба, В. Шматько та інші — заслужені, народні художники України й молоді мистці, студенти коледжів і вищих навчальних закладів. 2009 року до 155-ї річниці від дня народження С. Васильківського вийшов друком каталог з 25 роботами самого майстра, учасників семи пленерів проєкту, фотографіями подій [11]. Проєкт було завершено 2014 року, у 160-у річницю від дня народження мистця, виставкою в Харківському художньому музеї. Це була важлива подія для регіону: за десять років художники створили біля 700 робіт, презентувавши їх у різних містах України.

Проєкт був важливим етапом у колекціонерській діяльності. Але за словами Т. Гриньової, на цей час припадає початок нової сторінки у зацікавленні колекціонерів — сучасне українське мистецтво, зокрема неофіційне мистецтво 1980-х — середини 1990-х, представлене регіональними течіями і об'єднаннями Львова, Одеси, Харкова, Києва. У виборі творів до цієї частини колекції виявилась певна еволюція смаків, до якої підходили обережно, стаючи знавцями особливостей манери, технік, характеру кожного автора.

Шлях колекціонерів, пройдений до сьогодні, вражає сміливістю пошуків, послідовністю, прагненням стати справжніми знавцями. У 2019 році на основі колекції засновано фонд Гриньових — Gryniov Art Collection, пріоритетами діяльності якого є просвітництво, популяризація мистецтва, дослідження історії українського мистецтва, експонування колекції у виставкових просторах України та світу. Тетяна Гриньова підкреслювала, що ідея створення Фонду пов'язана «з організацією виставок, утриманням величезної колекції, що є непросто й дуже відповідально» [3]. Нині у Фонді працюють фахівці-мистецтвознавці, які

курують виставки, науково описують колекцію, популяризують зібрання на суспільних майданчиках.

Колекція Гриньових вже добре відома і оцінена фахівцями, тому твори залучаються для масштабних проєктів. Роботи надавалися Національному музею Т. Шевченка, Національному музею «Міська картинна галерея», «Мистецькому Арсеналу», Єрмілов-центру, Харківській муніципальній галереї та ін. У Національному художньому музеї України відбулася виставка «Харків Авангардний: Місто ХА» (2017–2018), в Одеському музеї сучасного мистецтва — виставка «Час збирати. Приватні колекції сучасного мистецтва» (2020–2021), на яких були представлені твори з колекції Гриньових. Куратор проєкту «Час збирати» Андрій Сігунцов відзначив, що «ця виставка про людей, завдяки яким ми можемо бачити те, що зараз розміщено в музеях і арт-центрах. Це відбувається всупереч, а не завдяки державній підтримці... найціннішими роботами стали ті, які були знищені і дуже обмежено представлені в наших музеях. Це, в першу чергу, дореволюційні роботи до 30-х років і роботи авангардистів. Також цікаві шістдесятники, багато з яких працювали в стилі і вже після здобуття Україною незалежності, на них пролилося світло, увага і слава. Багато робіт було втрачено і не збережено. Завдяки колекціонерам ми можемо побачити, як мистецтво розвивалося в епоху соцреалізму й жорстких правил» [14]. Кураторка Тетяна Лисун, характеризуючи роль колекціонерів, зауважувала: «Ми знаємо ті чи інші предмети мистецтва завдяки тому, що хтось в певний момент відібрав роботу, вивчив її, описав і створив умови, щоб широкий глядач міг з нею познайомитися. Колекціонери одні з тих людей, хто запускають цей процес і, тим самим, впливають на культуру суспільства. Ці люди генерують процеси в культурі і надають важливу матеріальну підтримку для її розвитку» [14].

Виставки з приватних колекцій необхідні й самим колекціонерам, тому що, насамперед, публічна презентація визначає рівень і якість їхнього творіння. Перелік органі-

зованих виставок з колекції Гриньових представляє її різноманітність і масштабність, цільність окремих складових: «Passinato. Художні твори із колекції Гриньових» (2010), «Віктор Ігуменцев. Живопис, графіка, скульптура» (2010), «Поєма про землю. Ретроспективна виставка Олександра Судакова» (2013), «Поза ідеологією. Радянське мистецтво із колекції Тетяни та Бориса Гриньових» (2015), «Три художні покоління в колекції Тетяни та Бориса Гриньових» (2016), «Харківська фотографія із колекції Тетяни та Бориса Гриньових» (2017, 2018, 2019), «Волязловський і уся его творча жінка» (2021), «Родова пам'ять» (2023), «Ковчег» (2026) та ін.

На основі колекції, виставок видаються каталоги — «Passinato. Каталог виставки творів із колекції родини Бориса і Тетяни Гриньових», «Українська радянська фотографія з колекції Гриньових», «Три художні генерації в колекції Тетяни та Бориса Гриньових», в науковий простір уводяться маловідомі й невідомі в силу історичних обставин імена. Самі колекціонери є активними популяризаторами мистецтва, розповідають про свою діяльність, прагнення до системності у створенні зібрання, дослідницький характер Фонду, презентацію проєктів, публічність, освітню мету колекції на різноманітних майданчиках — у пресі, телепередачах, на сайті Фонду, особистих зустрічах з молоддю, як, наприклад, у 2021 році зі студентами Харківської державної академії дизайну і мистецтв. (іл. 7–8).

На артплатформі МІТЄЦ (Ютюб, січень 2025 року) записана розмова Тетяни Гриньової із художником Олександром Судаковим (Харків) про організацію арт-життя України. Колекціонери знайомі з багатьма українськими мистцями, підтримують їх, а особливо молодь. За словами Т. Гриньової, «виявляючи інтерес до творчості того ж Мініна або Алевтини Кахїдзе, купуючи час від часу їхні роботи, ми сприяємо створенню того «живильного середовища», що стимулює розвиток сучасного мистецтва. Талановитий художник має знати, що він комусь потрібен» [6].

Нині значення колекції Т. і Б. Гриньових, розподіленої між Києвом і Харковом, їхнього Фонду — це не лише про

Слобожанщину. Це всеукраїнський рівень, зарубіжні зв'язки, виставки, проєкти. Їхня діяльність впливає на розвиток українського мистецтва та його інтеграцію у світовий контекст. Це культурна дипломатія, якої нині так потребує Україна. У 2021 році група українських колекціонерів подарувала Національному центру мистецтва й культури ім. Жоржа Помпідю в Парижі твори українських мистців. Найбільший дарунок за кількістю робіт був саме з колекції Гриньових — 126 робіт С. Ануфрієва, Л. Воцехова, С. Волязловського, Н. Кадана, Ж. Кадирової, С. та В. Кочетових, О. Мальованого, Р. Пятковки, групи «Шило» та інших мистців 1970–2010-х років. Тетяна Гриньова розповідала про цю акцію: «Мрія кожного колекціонера, це щось передати із власного надбання. Центр Помпідю — фундація, яка не приймає абищо... Це науково-дослідна організація. Для нас є дуже важливим, щоб серед уже досліджених об'єктів, які вже вписані в європейську та світову лінію мистецтва, з'явилося слово «Україна», потрапили прізвища українських авторів та українські роботи. Це було нашою метою... Така велика кількість творів вийшла через те, що вони абсолютно нічого не знали про Харківську школу фотографії. Це стало для них відкриттям». Марина Конєва, мистецтвознавиця, яка працює у Фонді Гриньових, підкреслила: «важлива деколонізаторська місія, тому що, власне, багато чого, наприклад, одеські автори, сприймалися як російські. Також і харківські. Саме цей процес, ці чотири роки перемов, вплинули на те, що Центр Помпідю перейменував підписи, указавши, що це українські автори» [6].

У 2023 році в Українському культурному центрі в Парижі відбулася виставка «Грані свободи» з колекції Гриньових. Були представлені твори, вивезені за кордон із початком повномасштабної війни РФ з Україною. Із чотирьох тисяч робіт колекції дев'ятсот творів було вивезено до Франції на тимчасове зберігання. Це була досить важка й відповідальна робота в надскладних умовах заради мистецтва і майбутнього колекції.

Приклад Тетяни Гриньової показує, що жінка-колекціонерка — це не лише власниця творів мистецтва, а берегиня, натхненниця, часто й рушійна сила у популяризації мистецтва на національному та міжнародному рівнях.

Аналізуючи приватні зібрання творів мистецтва й колекціонерську діяльність можна виокремити риси, притаманні жінкам-колекціонеркам та їхнім зібранням. Вони часто обирають твори мистецтва, керуючись емоційним зв'язком із роботами, особистими відчуттями, особливою увагою до деталей та смислового наповнення, що додає їхнім колекціям унікальності та індивідуальності, підкреслює інтуїтивну силу жінок. На відміну від чоловіків-колекціонерів, які часто розглядають мистецтво як інвестицію чи соціальний статус і орієнтовані на відомих мистців, жінки-колекціонерки та меценатки відіграють дедалі більшу роль у підтримці молодих сучасних мистців, допомагаючи їм отримати визнання, звертають увагу на художників, які були маловідомі або недостатньо представлені в офіційній історії мистецтва. Колекції, сформовані жінками, часто відзначаються різноманітністю, включаючи твори мистців різних культур, етнічних груп, що свідчить про соціальну відповідальність. Чоловіки можуть бути більш концептуальними у підході, цікавлячись ідеями, символікою та історичним контекстом. Однак ці відмінності є узагальненими і, врешті, усе залежить від особистості колекціонера.

Маючи однакові з чоловіками мотиви для колекціонування, жінки зазвичай стикаються з більшими економічними складнощами чи стереотипами щодо ролі жінок у мистецькому середовищі. Утім багато жінок-колекціонерок мають активну громадську позицію, створюють мистецько-культурні проекти, використовуючи колекціонування як інструмент впливу на мистецьке середовище і на розвиток культури.

Колекціонування є важливою для культури практикою, яка може породжувати нові ідеї і змісти як для самого колекціонера, так і для суспільства. За роки незалежності України зросла потреба в осмисленні внеску тих, хто збе-

ріг культурно-мистецьку спадщину для нащадків, сприяв становленню музейно-галерейної справи, колекціонерства, меценатства. У цьому ряду важливою є і роль жінок, які присвятили свій час, енергію, кошти колекціонерській діяльності. Колекціонерки й меценатки відіграють важливу роль у популяризації мистецтва, формуючи унікальні колекції, що відображають їхні особисті смаки та інтереси у відповідності з їхнім баченням світу та естетичними уподобаннями.

На Слобожанщині такими стали Варвара Капніст, Віра Харитоненко, Юлія Бразоль-Леонтьєва, Віра Анненкова, Катерина Шпектор, Голда Крігер, Тетяна Гриньова, Людмила Рубаненко, Тетяна Тумасян і багато інших жінок, які були і є активними у своєму захопленні мистецтвом і його пропагуванні. Нині жінка-колекціонерка не лише збирає мистецтво, а є справжньою культурною інноваторкою, меценаткою, дослідницею, активною учасницею арт-ринку, яка має власний погляд на естетику, історію та практику мистецтва. Подальша підтримка та популяризація мистецтва Слобожанщини, зокрема через діяльність жінок-колекціонерок та меценаток, є важливою для культурного процвітання регіону.

Melnychuk Liudmyla

A collector of works of art: slobozhansky context

In Slobozhanshchyna, the names of art collectors are well known, who at different times formed important art collections that are now part of the region's museums. These collections are associated with the historical era and cultural conditions of the time. However, the main differences between one private collection and another are not only due to the presence of masterpieces or the number of works in it, but, above all, to the personality of the collector. One of the most unexplored and interesting issues is the role of women in the creation of art collections.

What could be the reasons for gender differences in collecting practice? In previous times, it was the difference in women's financial situation, lifestyle, education, and social role. In addition, it is recognised that collecting involves risk, excitement, competition, and rivalry - traits that are identified with masculinity. However, often collections were created by spouses together, although wives remain in the shadow of their husbands. So what kinds of art are more traditional for women's collecting activities? The analysis of the activities of Slobozhanshchyna collectors provides some answers to these questions and shows the peculiarities of women's preferences.

The couple Vasyl and Varvara Kapnist had a large collection of paintings, graphics, furniture, ceramics, Ukrainian carpets and clothing, and government documents. Varvara Kapnist focused on collecting ceramics and became interested in Ukrainian textiles. Dresses, napkins, tablecloths, towels, stitches, and samples of folk embroidery were presented at various exhibitions. The Kharytonenko family of sugar producers gathered a collection of European and Ukrainian paintings, icons, porcelain, majolica, weapons, and tapestries. Vira Kharytonenko was fond of collecting icons, of which there were more than 350. Vira Annenkova's palace on her estate in the Lebedyn region was a real museum, where she kept a large collection of paintings, drawings, porcelain, and faience. The sculptor and artist Yulia Brazol-Leontieva is known for her large ethnographic collection and a collection of 600 Ukrainian drawings.

In Soviet times, the collection of small porcelain plastics collected by Kateryna Shpektor was extremely original and complete. Along with porcelain from France, Germany, and Russia, it includes products from Ukrainian factories created in different periods of time. The collection of Kharkiv artists Golda Krieger and Moisei Fradkin includes about 4000 works of Ukrainian and Western European art. Golda Krieger was most interested in collecting applied art, especially old Ukrainian blown glass, beads, porcelain and faience.

Contemporary collectors of Slobozhanshchyna art are mul-

tiplying the traditions of collecting. An important feature of their collecting activity is their active efforts to promote art through their own collections and to preserve the artistic heritage. The collection of the Kharkiv-based couple Tetiana and Borys Hryniov contains more than 3000 works of Ukrainian art: graphics, paintings, photographs representing avant-garde trends, socialist realism, informal and contemporary art. In 2019, the Foundation was established on the basis of the collection, with the priorities of education, research into the history of Ukrainian art, and exhibition of the collection in the exhibition spaces of Ukraine and the world.

Collecting is an important cultural practice that can generate new ideas and meanings for both the collector and society. During the years of Ukraine's independence, the need to understand the contribution of those who preserved the cultural and artistic heritage for posterity, contributed to the development of museums, collecting, and patronage has grown. The role of women who devoted their time, energy, and money to collecting activities, were and are active in their passion for art and its promotion, is also important in this regard.

Література

1. Гриньова Тетяна Волеславівна. В Україні жіноче обличчя / авт.-упор. Шахівський О. Київ, 2001. Вип. 1. С. 118-121.
2. Губа Г. Таємниця трьох портретів. Соціалістична Харківщина. 21.12.1986.
3. Grynyov Art Collection: живий архів сучасного мистецтва. Антиквар, № 117. 2021. Режим доступу : <https://antikvar.ua/arhiv-suchasnogo-mystetstva/>
4. Денисенко О. Твори з колекції П.І. Харитоненка у збірці Харківського художнього музею. Музейний альманах : наукові матеріали, статті, виступи, спогади, есе. Харків : Курсор, 2005. С. 89-94; Ілінг А. Повернене ім'я — О. Гансен: до історії приватного збирання в Києві. Вісник

Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. Харків: ХДАДМ, 2002. № 9. С. 43–53; Мизгіна В. Коллекция декоративно-прикладного искусства из собрания Г.Я. Кригер — М.З. Фрадкина в ХХМ. Я поведу тебя в музей : зб. ст. Харків : ТОВ «Золоті сторінки», 2008. С. 40–42; Пономарьова Л. Про колекцію І.Я. Лучковського. Роль приватних колекцій у формуванні зібрань художніх музеїв : зб. ст. за матер. міжнар. наук.-практ. конф. Харків, 11–12 бер. 2005 р. Харків, 2005. С. 19–20; Прокатова Т. Колекція Г.Я. Кригер — М. З. Фрадкіна. Мистецтво Західної Європи. Музейний альманах... С. 73–76; Савицкая Л. Украинское искусство начала XX века в частных собраниях Харькова. Другі читання пам'яті М.Ф. Біляшівського : матер. наук. конф. 24–25 жовт. 2007 р. Київ : Артліт, 2009. С. 180–190 та ін.

5. Зикеева Е. Коллекционирование: реставрация понятий. Антиквар. 2008. № 599. С. 72–77.

6. З-під обстрілів до Франції вивезли 900 творів сучасного українського мистецтва. RFI. Режим доступу : bit.ly/3Fw6O5Q

7. Кабанець Є. Микола Черногоубов: трагедія митця на тлі епохи. Художник у провінції : матер. міжнар. наук. конф. (24–25 вер. 2009 р., м. Суми). Суми : Університетська книга, 2009. С. 160–166.

8. Капніст Варвара. Художники України: Енциклопедичний довідник / Ін-т проблем сучасного мистецтва АМУК. Київ: Інтертехнологія, 2006. 640 с.

9. Кравченко В. Першовитоки історії Лебединського художнього музею Художній музей: Минуле та сучасність : матер. наук. конф., присвяч. 80-річчю заснув. Сумського обл. худ. музею ім. Н. Онацького. Суми : ДОУНБ, 2001. С. 57–59.

10. Мельничук Л. Традиції мистецького збиральництва на Слобожанщині: Колекція Капністів. Художня культура. Актуальні проблеми: наук. вісник / Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України. Київ, 2010. Випуск 7. С. 491–501.

11. Мистецькі пленери. Шляхами Васильківського: по-

гляд через століття. До 155-річчя від дня народження майстра. Харків : ХДАДМ, 2009. 124 с.

12. Лукомский Г. Михайловка Столица и усадьба. 1916. № 56. С. 3–10.

13. Лукомский Г. Натальевка. Столица и усадьба. 1915. № 32. С. 4–8.

14. Молодковець М. Час збирати. Навіщо люди колекціонують сучасне мистецтво. NV. 28.12.2020. Режим доступу : <https://life.nv.ua/ukr/art/suchasne-mistectvo-hudozhniki-i-kolekcioneri-v-proyekti-chas-zbirati-shcho-potribno-znati-50132801.html>

15. Перша виставка українського мистецтва. ЦДАМЛМ-МУ. Ф. 208, оп. 2, од. зб. 352, арк. 1–13.

16. Побожій С. Мистецтвознавчі нариси: монографія. Суми: ДВНЗ «УАБС НБУ», 2013. 413 с.

17. Побожій С. З історії українського мистецтвознавства: зб. статей. Суми: Університетська книга. 2005. 184 с.

18. Про участь Параски Антонів у Всеросійській сільськогосподарській виставці 1887 р. ДАХО. Ф. 237. Оп. 1. Од. зб. 72.

19. Стравинская А. Сквозь время и пространство (Князя Репнины и Яготин). Ханенківські читання. Матеріали науково-практичної конференції Київ : Київський університет, 2004. Вип. 6. С. 45–56.

20. Шпектор Е. Постоянно действующая выставка мелкой фарфоровой пластики из коллекции Е.М. Шпектор. Харків : ХХМ, 1984. 23 с.

21. Pearce, M. Susan. On Collecting. An Investigation into Collecting in the European Tradition. Taylor&Francis. 1995. 474 p.

22. Tańczyk, Renata Ars colligendi. Kolekcjonowanie jako forma aktywnosci kulturalnej. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego. 2011. 312 s.

МЕЛЬНИЧУК Людмила Юріївна

Кандидат мистецтвознавства, доцент. Харківська державна академія дизайну і мистецтв.



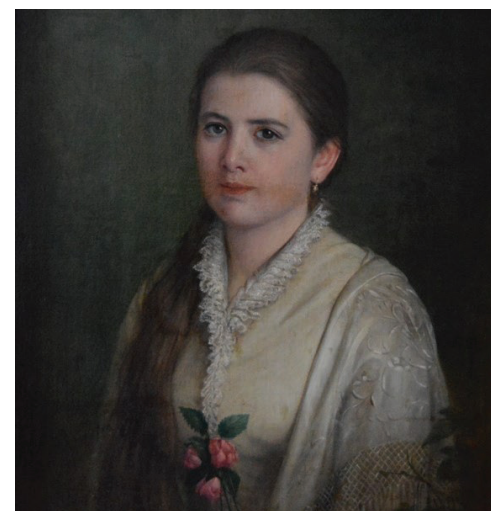
Іл. 1. Валентин Серов. Портрет Варвари Капніст. 1895.
Російський музей



Іл. 2. Франсуа Фламенг. 1893.
Портрет Віри Харитоненко. Державний Ермітаж



Іл. 3. Невідомий художник XIX ст.
Портрет Віри Анненкової.
Харківський художній музей



Іл. 4. Вікентій Слендзінський.
Портрет Ю. Бразоль-Леонтъєвої.
Лебединський художній музей ім. Б. Руднева



Іл. 5. Катерина
Шпектор. Світлина



Іл. 6. Голда Крігер.
Світлина



Іл. 8. Зустріч колекціонерів Т. і Б. Гриньових зі
студентами у Харківській державній академії дизайну і
мистецтв. 2021. Світлина



Іл. 7. Зустріч зі студентами у Фонді Т. і Б. Гриньових у
Харкові. 2021. Світлина

УДК 76.071.1(477-87)*Козак:784.4:398.8(=161.2)»193/196»

Корнєв Андрій

ID ORCID: 0000-0002-0016-6954

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ВІЗУАЛЬНА ПРОГРАМА ГРАФІЧНОГО ЦИКЛУ ЕДВАРДА КОЗАКА «ЗА МОТИВАМИ СТРІЛЕЦЬКИХ ПІСЕНЬ»

Для розуміння історико-культурної основи створення графічного циклу Е. Козака «За мотивами стрілецьких пісень», на початку наведемо факти, які свідчать, що Січові стрільці це не тільки фрагмент української військової історії, який пов'язаний з подіями Першої світової війни, а частина потужного руху українців за утворення власної незалежної держави.

Із історії виникнення цієї організації відомо, що вона була створена ще напередодні війни, а саме навесні 1913 року на підконтрольних Австро-Угорській імперії українських землях під назвою Український Січовий Союз, тоді ж виникла аббревіатура УСС («усуси»), яка залишилась незмінною із перейменуванням на Українських Січових Стрільців. Формально імперська влада дозволила утворення подібних громадських утворень, оскільки бачила у них лише мілітаристський засіб виховання молоді але для українців ця організація стала фактично базою для вишколу молодих людей, які згодом візьмуть активну участь у боях за утворення незалежної державної України [7, с. 9].

Цей крок було зроблено у січні 1918 року, коли в Києві утворилася Стрілецька Рада на чолі з майбутніми знаними діячами українського національного руху, зокрема Є. Коновальцем, А. Мельником та ін. Було проголошено, що Січові стрільці більше не є підрозділом австрійської армії, а основа для збройних сил України і одним з перших завдань стала охорона Голови Центральної Ради професора М. Грушевського [7, с. 50-51].

Паралельно з київськими подіями, частина Січових стрільців, яка залишилася на західних теренах України, активно включилася і тут в боротьбу за незалежність. Ще з 1917 року командування підрозділів Січових стрільців, розквартированих за розпорядженням австро-угорської влади в різних частинах Правобережної України, підтримувало бойовий дух українських вояків, оскільки мало надію на надання австрійським урядом політичної автономії українським територіям [12, с. 25]. Однак швидкий розпад Австро-Угорської імперії прискорив та радикалізував події і українці вирішили діяти, проголосивши в середині жовтня 1918 року Українську Державу, яка згодом отримала назву Західноукраїнської народної республіки (ЗУНР). Однією з центральних подій осені 1918 року стало львівське повстання, відоме під назвою Листопадового чину.

Хоча основні сили Січових стрільців перебували на Буковині, а в Львові нараховувалося до 2000 вояків та 50 офіцерів, було прийнято рішення про установаження у місті української влади. Спочатку, через несподівані і стрімкі рішучі дії УСС, основні адміністративні будівлі у Львові були взяті під контроль стрільцями, однак вже на другий день, тобто з 2 листопада у місті розпочалися вуличні бої з польськими збройними силами. Збройна боротьба за Львів була запеклою, з обох боків було вбито і поранено більше тисячі осіб. Українці утримували під контролем значну частину міста і польське командування навіть запросило перемир'я. Однак 22 листопада 1918 року голова ЗУНР Кость Левицький віддав наказ залишити місто [12, с. 26-28]. У цій боротьбі брав участь і юний Едвард Козак.

Протягом 1918 – 1919 років Січові стрільці були задіяні у всіх важливих мілітарних кампаніях українського війська у боротьбі з польською армією, більшовиками і так званою Білою армією російських «імперців» на чолі з генералом А. Денікіним. Тому розділили й гірку долю поразки, опинилися у «трикутнику смерті» і були вимушені скласти зброю перед польським військом. Проте це не означало припинення боротьби за Українську державу адже усі

«стрільці» мали неоцінений військовий та організаційний досвід і тому чимало з них опинилися у перших лавах тих, хто продовжував боротьбу на різних напрямках, у тому числі й мистецькому.

Отже наведені навіть у короткому огляді факти вказують на те, що Січові стрільці найтіснішим чином пов'язані з спробами встановити українську державність і тому їх діяльність у подальшому набуває широкого політичного, а також і культурного значення. Відповідно, протягом другої половини ХХ століття вивченням і популяризацією їх діяльності займалися більшою мірою в українській діаспорі, а в радянській Україні будь які дослідження, пов'язані із УСС, були під забороною. Тому ця тема у науковому плані почала відроджуватися тільки з відновлення української державності у 1990-ті рр., коли з'явилися перші ознайомчі публікації, а плоди її дослідження стали з'являтися вже переважно у 2000-х роках. Окремою ланкою виокремилася і мистецька складова у діяльності представників спільноти Січових стрільців.

Останні публікації І. Гах, Т. Кузьменка, В. Михалевича, К. Рожак-Литвиненко, дозволяють у цілому скласти уявлення про напрямки і розвиток цієї тематики в українському науковому дискурсі. Так І. Гах пише про музеєфіковані роботи митців-«січовиків» у фондах Національного музею імені А. Шептицького у Львові. На жаль «живих» робіт нині навіть у Львові залишилось небагато адже історико-культурний (у тому числі мистецький) спадок Січових стрільців не просто заборонявся, а активно знищувався у радянські часи. Так авторка нагадує про спалення 700 робіт одного тільки І. Іванця під час «чистки» творчого спадку митців-«націоналістів» у львівських музейних фондах 1952 року.

Однак дещо зберіглося, у тому числі документальні описи у пресі тих часів про культурно-мистецькі виставки Січових стрільців, які проходили у Відні (1916), Львові (1918 та 1934). Наприклад, на львівській виставці 1934 року, яка була експонована і в інших містах, були представлені більше 300 експонатів, у тому числі мистецькі твори (пор-

трети, батальні картини) [3]. Серед авторів, причетних до теми УСС, імена першої величини тієї пори, які назавжди залишатимуться в історії українського мистецтва ХХ століття — Ю. Буцманюк, О. Кульчицька, О. Курилас, Л. Перфецький та ін.

Статті Т. Кузьменка і В. Михалевича побудовані навколо такого осередка, як Пресова квартира УСС, який було створено 1915 року для проведення культурно-просвітницької роботи. Ця структура опікувалася і виданням кількох сатиричних журналів, тобто велася постійна і активна образотворча робота [13, с. 40].

Публікація Т. Кузьменка має загальний оглядовий характер, перелічені провідні діячі і автори Пресової квартири. Серед імен стрілецьких художників згадується і ім'я Е. Козака, але його віднесено до групи митців чия «творчість не збереглася або лишилася невідомою» [5, с. 104]. Проте напевне мається на увазі конкретний період діяльності Пресової квартири, оскільки наступну творчість Е. Козака, у тому числі присвячену Січовим стрільцям, аж ніяк не можна назвати невідомою.

В. Михалевич, також відмічаючи провідну роль Пресової квартири, предметніше зупиняється на аналізі особливостей творчості О. Куриласа і О. Сорохтея. У цій публікації вже є елементи мистецтвознавчого аналізу. Так, характеризуючи особливості творчої манери О. Сорохтея, автор знаходить в ній близькість «до експресіонізму та модернізму з відголоском японського мінімалізму» [13, с. 41]. Наведені характеристики важливі тим, що Е. Козак належить до цього ж покоління художників і частково подібні впливи відзначаються і в його творчості.

Лінію мистецтвознавчих досліджень продовжує К. Рожак-Литвиненко.

У публікації, в якій розкриваються пейзажні та побутові мотиви в творчості митців-«січовиків», відзначається вплив європейської мистецької школи на багатьох з них. Через навчання у європейських навчальних закладах вони знайомилися з набутками імпресіонізму, сецесії, експресіо-

нізму [15, с. 204]. Це твердження також повною мірою можна віднести до Е. Козака, який навчався у Відні, а згодом в мистецькій школі О. Новаківського в Львові.

Ще одна стаття авторки присвячена творчості митця-баталіста «усусівця» І. Іванця. У ній є кілька надзвичайно важливих зауваг до творчості митця, які, на мій погляд, також «працюють» у роботах Е. Козака. Так, К. Рожак-Литвиненко зауважує, що батальний живопис початку ХХ століття, коли він звертався до реальної картини бою, вже не міг залишатися таким строкатим і яскравим, як зображення битв минулих часів. Розумів це й І. Іванець, стверджуючи необхідність відтворювати війну новими художніми засобами. Звідси і його авторський підхід до колористики. Як стверджує дослідниця, художник за допомогою кольору подає певну умовність зображеного на полотні, не ставить перед собою завдання відтворити реальні кольори, а намагається за принципами мінімалізму у колористичі посилити динаміку і психологізм [14, с. 93]. Також важливою є думка про деяку ідеалізацію образів Січових стрільців митцем, бо для нього важливою є патріотична ідеологічна складова у передачі цих образів молодому поколінню українців [14, с. 94].

Проаналізовані публікації вказують на нинішню стійку зацікавленість мистецькою складовою діяльності Січових стрільців. При цьому переважають історико-культурні дослідження загального характеру, а також дослідження творчо-біографічного характеру, присвячені окремим постатям митців, а мистецтвознавчий дискурс перебуває у процесі аналізу і осмислення. Саме таку картину маємо і відносно постаті Едварда Козака, яка постає зокрема у публікаціях Т. Кузьмінчук, С. Липовецького, Н. Лихолоб, П. Юрика, А. Яціва.

Життєвий і творчий шлях Едварда Козака переконливо засвідчує визначальну роль збереження національної культури та традицій як фундаментальних чинників формування національної свідомості й самоідентифікації людини незалежно від обставин її життя чи місця перебуван-

ня. Не випадково один із близьких до митця літераторів присвятив йому вірш, що починався промовистими рядками [9]:

*«Де ти не був, де не бував!
Ти кожному перейшов країну;
Утратив все, – одне узяв:
У серце – Україну».*

Німець за походженням за однією з родових гілок, Едвард Козак походив зі Стрийщини, карпатського регіону, де пройшли його дитячі роки і завдяки чому він змалку був глибоко занурений у середовище народного побуту й традиційної культури. У власних спогадах митець зазначав, що батько справив на нього значний вплив як військовою виправкою, так і схильністю до створення дотепних мальованих історій та літературної творчості [18]. Усі ці зацікавлення згодом виразно проявилися у багатогранній діяльності самого Едварда Козака.

Першочерговим покликанням митця було саме мистецтво: у 1917 році він розпочав навчання у мистецькій школі у Відні. Однак бурхливі суспільно-політичні події в Україні втягнули молодого художника у вир визвольної боротьби. У 1918 році, у шістнадцятирічному віці, як член організації «Пласт» він долучився до збройної боротьби українців за власну державність, а згодом добровільно вступив до лав Українських Січових Стрільців, беручи участь у бойових діях у складі артилерійської бригади Армії УНР. У 1922 році Е. Козак опинився серед обвинувачених у справі Української військової організації та був ув'язнений у львівській тюрмі «Бригідки», де, зокрема, створював самодіяльний сатиричний журнал карикатур. У середині 1920-х років митець зміг повернутися до професійної художньої освіти, продовживши навчання у мистецькій школі Олекси Новаківського у Львові. Також він став одним із учасників створення Асоціації Незалежних Українських Митців (АНУМ) [10, с. 11–12].

На початках 1930-х років Едвард Козак був вже відомий як автор і редактор популярних українських гумористично-сатиричних журналів «Зиз» і «Комар», що виходили значними накладками. Очолити останній часопис його запросив один із найвпливовіших західноукраїнських видавців Іван Тиктор, із виданнями якого митець активно співпрацював також як ілюстратор. Саме в цей період закріпився один із найвідоміших творчих псевдонімів художника — ЕКО, утворений як аббревіатура його імені та прізвища, під яким він залишався відомим до кінця життя. Після вступу Червоної армії до Західної України у 1939 році Е. Козак, разом із родиною, емігрував до Кракова, що на той час перебував під німецькою окупацією [6]. Там співпрацював з «Українським видавництвом», а також з журналами «Юні друзі» і «Дорога». Прикметно, що і в свій краківський період (1940 – 1944) він випустив кілька кольорових листівок [18].

У той же час митець активно працює і в Україні. Повернувшись до Львова у 1941 році, успішно співпрацював як письменник з театром-ревю «Веселий Львів». Тоді ж у його творчості з'являється тематика, пов'язана з дивізією «Галичина», а вже в американській еміграції він ілюстрував книги письменників-дивізійників [18].

Далі його шлях пролягав через Німеччину, де він викладав на Вищих образотворчих студіях і табори для переміщених осіб (ДіПі), де він очолює Спільку українських образотворчих митців, до США. З Німеччини до Америки «переїхав» і новий гумористичний журнал «Ліс Микита», створений Едвардом Козаком, який уславив його на всю українську діаспору [9].

Американський період творчості Едварда Козака також виявився дуже плідним і важливим у тому числі до нашої теми. Для художника США не стали якоюсь відстороненою «чужиною», бо він до кінця свого довгого фізичного й творчого життя залишався діяльною особою в українській американській спільноті. Окрім вже згаданого журналу «Ліс Микита», Едвард Козак продовжує працювати книжковим ілюстратором. До цього долучається його власний

письменницький талант [19]. На сторінках власного сатиричного журналу народився персонаж Гриць Зозуля, тип народного мудрагеля, простуватого на вигляд але з чесним відкритим поглядом на життя української еміграції і дошкульними влучними коментарями. У шаржових характеристиках митця українці є носіями певних якостей і, змальовуючи характери, художник Е. Козак активно використовував етнографічні народні елементи.

Окрему сторінку творчої біографії митця становить його багаторічна співпраця з дитячою телевізійною програмою у США. Під час прямих ефірів він моментально створював ілюстрації до казок, які звучали з екрана, чим здобув широку прихильність як дитячої, так і дорослої аудиторії, а також був відзначений спеціальною нагородою Американської асоціації вчителів [19]. Один із давніх знайомих митця, активний діяч української еміграції Іван Кедрин-Рудницький, у різні роки присвятив творчості Е. Козака кілька публікацій. В одній із них він, зокрема, зазначав: «Едвард Козак — унікальна постать в сучасному українському вільному суспільстві: письменник, сатирик, журналіст, видавець-редактор і маляр і насправді невідомо, в якій черзі вичисляти ці його професії, бо в кожній із них він неперевершений» [20, с. 168].

На американському континенті Е. Козак не залишає і теми, які червоною стрічкою пройшли через його життя, і, водночас, є яскравими і драматичними сторінками у військових змаганнях українців за власну державність — діяльність Січових стрільців і події Листопадового чину. Дослідники творчої біографії митця неодмінно звертають увагу на ці теми. Так С. Липовецький виділяє «листопадovu тему» в графічному оформленні від Е. Козака на обкладинках його американського українського журналу «Лис Микита» [8]. Дослідник відмічає, що образи, які стануть фірмовими для Козака-графіка, вперше з'являються на обкладинці у 1955 році і будуть важливими для нього і української діаспори протягом наступних десятиліть. Оскільки ці образи важливі і для досліджуваного циклу ілюстрацій, наведемо їх за публі-

кацією С. Липовецького. Це і військова форма «стрільців», у якій особливо прикметною є шапка-«мазепинка», і листя та плоди червоної калини, і впізнаванні силуети Львову, і, звісно, фігури самих Січових стрільців. Трагічність «листопадової теми» явлена через поховальні хрести і чорних птахів [8]. Усі означені образи та їх символіка присутні і в досліджуваній серії ілюстрацій до Січових пісень.

Пісні Січових Стрільців стали окремим культурним явищем, завдяки низці факторів і обставин. Перш за все, у створенні цього явища взяли безпосередню участь відомі творці літературно-музичної основи багатьох пісень, кращі представники української інтелігенції, які репрезентують її «бойову» частину, бо з таких і формувалася вже військова національна еліта. У армії вони не полишали культурницьку діяльність, утворивши неформальний творчий осередок «Артистична Горстка», до якого входили автори музики і слів для Січових співів — Михайло Гайворонський, Лев Лепкий, Роман Купчинський [1, с. 12].

Проте, на відміну від самого руху Січових стрільців, який мав певні хронологічні межі, обумовлені історично-політичними обставинами, пісні продовжували жити вже самотійним життям, причому не тільки як аудіальні «артефакти» і носії інформації про минулі події, а як постійна складова українського національно-визвольного руху аж до 1990-х років, тобто відновлення самотійної української держави. Як давній фольклор ставав в окремих випадках «будівничим матеріалом» для деяких Січових пісень, так і самі вони ставали основою для переробок у пісенному спадку УПА або ставали натяками для посвячених у радянську епоху. І Едвард Козак також продовжив це нове життя пісень у своїй візуальній серії, розуміючи їх важливе значення для прийдешніх поколінь українців. Такий підхід у візуальній програмі зазначеного циклу можна назвати «ідеологічним».

За твердженням дослідниці «стрілецької» літератури І. Роздольської, даний цикл був створений Е. Козаком у своїй основі ще в 1930-ті роки але був виданий вже у США в 1964

році до пам'ятної дати 50-річчя УСС. Авторка дає і коротку характеристику сюжетної програми циклу, виділяючи основні мотиви: «стрілецької могили», «гедонізму перед обличчям смерті...», «стрілецького реквієму», «червоної калини», «бравого стрільця Цяпки», «...рідного простору-дому» [16, с. 194]. Звісно у завдання дослідниці-філологині не входив аналіз візуальної складової образотворчого циклу, вона звертає на нього увагу в контексті літературної творчості Едварда Козака.

Комплект з 12 кольорових листівок, присвячених пам'ятній даті, згадується і в публікації П. Юрика. Однак автор обмежився загальною констатацією про велику повагу митця до Січових стрільців та їх подвигу, а також назвав «мініатюрні твори ЕКа» — «чудові зразки українського військового живопису» [18].

Як вже згадувалося вище, національні визвольні змагання українців у різні історичні періоди, немов невидимими але міцними ланцюгами, були пов'язані між собою народними піснями. І українці зверталися до таких музичних послань пращурів, прилаштовуючи їх до нового етапу боротьби за державність. Так для української інтелігенції, навіть розділеної різними імперськими кордонами, таким ланцюгом єдності бачився зокрема козацький спадок. Тому серед Січових Стрільців стала популярна стара козацька пісня, де означення «козак» було замінено на «стрілець», а нову музичну версію запропонував М. Гайворонський. І ось в циклі Е. Козака з'являється перша ілюстрація — до пісні «Їхав стрілець на війноньку» (іл. 1).

Митець користується прийомом журнальної та книжної графічної ілюстрації-розповіді, розбиваючи площість на окремі сюжетні фрагменти і знову збираючи у єдине панно вертикальної тричасткової композиції. Це дозволяє йому уникнути класичного розподілу зображеного на плані із лінійною перспективою, і наблизити композицію до іконопису і народної картини. Верхня частина роботи має три, об'єднані між собою фрагменти і подає образ скликання стрільців у похід. Тому центр верхнього «яруса» від-

дано вершнику-сурмачу, який сурмить обертаючись назад у той час, коли його кінь мчить вперед. Такий подвійний рух дозволяє зв'язати центральне зображення з бічними. Окрім того, у відкритих дверях сільського будиночку на задньому плані, видніється схилена фігура стрільця у сірому форменому одязі. Те, що він нахилився уперед до чогось нам невидимого, натякає на прощання з кимось із членів родини, можливо з матір'ю, дружиною, сестрою, а може й нареченою. Бо на дворі біля тину вже стоїть його засідланий кінь.

Бічні частини, як і на всіх «ярусах» композиції, утворюють принцип симетризму, де уважне око роздивиться окремі деталі-розбіжності. І там, і там по двоє вершників їдуть сільською вулицею, очевидно відгукнувшись на призив сурмача. Але якщо задні вершники тільки збираються доєднатися до загальної кавалькади, то передні вже їдуть як в єдиному військовому строю. Узорами та іншими деталями розрізняються хатки, де змінюється рослинність, на дворі біля передньої хатки видніється ніби розмита відстанню жіноча фігурка. За рахунок подібних змін від одного «кадру» до іншого, митцю вдається уникнути статичності навіть у другорядних деталях.

Центральний найбільший «ярус» продовжує розвивати сюжет пісні. Стрижневим зображенням всієї роботи є сцена прощання стрільця з дівчиною, яка нагадує про аналогічні сцен прощання дівчат з козаками, досить численними в українському мистецтві. Тому присутній тут і вірний кінь, і любляча дівчина, яка передає стрільцю вишиту нею хустину, як пам'ять і оберіг коханому. При цьому Е. Козак вдається до граничного узагальнення образів і до певного декоративізму, що притаманно також українському народному мистецтву. Стрілець — ладний стрункий красень у військовій стрілецькій формі, перед яким сором'язливо і сумно схиляється молода струнка дівчина у національному вишитому вбранні і босоніж. Умовність сцени додають геометричні і рослинні зображення, вирішені у стилістиці народних розписів.

Так саме у душі народного примітиву подаються бічні частини центрального «ярусу» де зображено український сільський пейзаж з хатками, соняшниками та іншою рослинністю. Деякої тривожності цій у цілому стриманій і спокійній картині прощання, додають червоні акценти: червоні віконниці хатинок, червона плахта дівчини, червона вишивка, червона квітка на стрічці у її волоссях, і, навіть, червонуваті відблиски на крупі коня. І, дійсно, в правій пейзажній частині бачимо горбок могили з великими червоними маками серед яких ніби ховається грубий дерев'яний хрест з надією на нього шапкою-«мазепинкою», фірмовим головним убором стрільців. Це теж пряма ілюстрацію сюжету пісні, який завершується рядками [17]:

*«Темної ночі закрили очі,
Вже він в могилі спочинув».*

Між тим, автор уникає прямого драматизму, скоріш це сприймається на фоні живописної української природи, як елегійний сум, пам'ять за давно загиблими, яка лишиться надовго але час, як завжди і буває, згладжує гостроту втрати. Знаючи біографію Е. Козака, можемо якоюсь мірою, співвіднести такий настрій роботи з відчуттями самого митця.

Нижній вузький «ярус» у композиції слугує чисто декоративним доповненням, своєрідною кромкою «рами» або вишивкою яка облямовує край рушника чи сорочки. Тому тут знову постає стилізація народних квіткових орнаментів за тим же загальним композиційним принципом центрального і бокових симетричних зображень, як і на кожному з «ярусів». У даному випадку симетризм підкреслюється послідовним чергуванням темних та яскравих елементів як у фоні, так і в зображеннях квіток.

Наступна ілюстрація серії до пісні «Ой видно село» («Чорнобривко моя...») також є продовженням експериментів з композицією, притаманних Е. Козаку (іл. 2). На відміну від попередньої ілюстрації, у цьому випадку митець не вдається до прямого ілюстрування сюжету, а во-

ліє за допомогою композиційних прийомів відобразити настрій цієї маршової бадьорої пісні. Тому замість «широкого села під горою» за текстом пісні, художник зображує вузьку сільську вулицю, якою хіба двом кіннотникам роз'їхатися, що одразу стає наочним, бо на передньому плані і зображені двоє хвацьких стрілецьких командири на баских конях.

Далі за ними вертикальною стрічкою розгортається дорога, ряд за рядом заповнена стрілецьким пішим військом. Саме завдяки навмисно стиснутій композиції, обмеженому дорогою простору, досягається ритмічна нескінченність рядів українських воїнів, бо виникає відчуття що і десть там, за умовною рамою роботи, продовжується такий самий невинний рух українських полків. Окрім того вертикальне розташування центрального осевого зображення асоціативно викликає у пам'яті фольклорні образи дороги, зафіксовані в народній поетичній творчості. Це дорога яка простирається «полотном» від рідного порогу у незнані далі. А ряди воїнів на такому «полотні» немов плетиво вишивки, яка захищає від усякого зла.

Ще один композиційний прийом, характерний для Козака-графіка, це виділення в ілюстрації головного композиційного центру, а бічні зображення подаються як своєрідне обрамлення, яскраве і наповнене дрібними деталями, які покликані не тільки внести розмаїтість у загальний сюжет але й підтримати головний емоційний настрій роботи. У даному випадку це складний «коктейль» з неспокою, підйому і сили молодого руху. Митець складає його з окремих сцен, що розгортаються на подвір'ях і в хатах українського села, які розташувалися обабіч «полотна» дороги.

Звернемо увагу, що задні ряди «січовиків» на марші прописані узагальнено, їх обличчя та емоції не прочитуються. Звідси міг виникнути ефект певної механічності руху, перетворення людини на пресловуті «гвинтики». Щоби уникнути такого ефекту, автор привертає нашу увагу до сцен обабіч. Праворуч звична побутова сільська сцена. Господиня поспішає поглянути на «своїх» воїнів але її випе-

редив дворовий собака, який, звісно, схвилюваний такою масою чужих людей, тому гарчить або гавкає на них. А ось ліворуч бачимо, що місцевий хлопець вирішив доєднатися до стрілецького війська, бо він, як і вояки, зовсім не «гвинтик», це його власний вільний вибір. Бо у нього ще немає форми, він одягнений у народний гуцульський одяг, а на кийку через плече навіть трохи кумедно і водночас трохи щемливо виглядає білий вузлик з домашніми харчами. Він прощається з дівчиною чи дружиною але жест його руки в бік дороги і стрільців, вказує, що має рішучі наміри. До цього його також покликala пісня [17]:

*«А хто піде з нами, буде славу мати,
Йдем за Україну воювати».*

Чим ближче до глядача, тим чіткіші обличчя, пози, реакції «січовиків». Вони також розглядають вулицю, якою марширують, дивляться на зелені подвір'я і мирні затишні будинки. Очевидний натяк, що вони йдуть захищати цей мир і спокій простих українців. Ну й, нарешті, на передньому плані виникає сцена, яка є приспівом пісні [17]:

*«Дівчино, рибчино, чорнобривко моя,
Вийди, вийди, вийди, вийди чим боржій до вікна!».*

І дійсно, з обох боків у вікна визирають дві красуні — чорнява та білява. Буквально кількома лініями та деталями Е. Козак подає два типи юної дівочої краси — ліворуч більш смілива й рішуча (простоволоса, з відкритим поглядом і помахом руки), праворуч скромна і сором'язлива (у платку, з трохи схиленою головою і очима додолу). А разом вони є образом тих, хто буде чекати на повернення воїнів додому, як надія на подальше продовження життя.

Тема руху, дороги, надзвичайно важлива для маршового стрілецького строю, продовжується і в наступному сюжеті до пісні «Ой зацвіли сади білі» (іл. 3). У даному разі важливо відмітити, що ілюстрація створена до третьої ре-

дакції цієї пісні. Дослідники пісенної творчості «січовиків» вказують на те, що третя редакція з'явилася у 1936 році, до цього пісня мала назву «Ой упали сніги білі». Тобто дія за сюжетом відбувалася взимку і сама пісня мала більш виразно трагічний наголос [17]. Очевидно згодом текст був перероблений з тим, щоби давати якусь надію на відродження, образом якого є як раз весна. Тому з'являється новий куплет, і от до нього відноситься ілюстрація Е. Козака [17]:

*«Ой зацвіли сади білі на Поділлі,
Повертають із походу хлопці смілі.
Виглядає дівчинонька день і нічку,
Ой немає, пропав милий, камінь в річку».*

Отже у новому варіанті протиставляється загальний радісний настрій повернення українських воїнів та горе тих, хто не дочекався своїх близьких. На цьому контрасті будує свою ілюстрацію і Е. Козак. І у цьому плані віддає перевагу образності над реалізмом. Побудова простору тут умовна і певною мірою театральна. Театральність відчувається у композиції першого плану, де головна героїня постає перед глядачами ніби на авансцені, причому подібне трактування посилюється і вигнутим сценою простором двору, обнесеного плотом, і декоративністю яка межує з декорацією у зображенні квітів та «перелазу», який веде до ставка. Задній план також виглядає умовним і театральним, що особливо відчувається у неприродних кольорах неба, розцвіченого відтінками синього аж до фіолету і червоного аж до рожевого. Шеренги солдатів, що чомусь дружно в ногу повертаються з війни, також умовні й безликі, їх оживлює тільки одинокий жест рукою, який можна зрозуміти і як привітальний, і як прощальний. Дійсно, хоча у самому куплеті йдеться про повернення, уся пісня насправді розповідає про прощання, можливо назавжди. Звідси така подвійність у можливому сприйнятті ілюстрації Е. Козака.

Композиція переднього плану акцентовано зміщена праворуч. Під невисоким та крилатим квітучим деревом

неозначеної породи, на землі, підібгавши ноги під широку юбку, сидить зажурена українка в національному дівочому вбранні. У її руці самотньо синіє волошка, символіка якої у фольклорній традиції пов'язана з чистотою, скромністю, а водночас і з оберегом та шлюбною обрядовістю. У тексті це неназвана квітка — «синя чічка», що є і грою слів для посвячених, адже «чічкою» стрільці називали кокарду на шапці-мазепинці у вигляді синьо-жовтої квітки. У авторській візуалізації Е. Козак знімає такий очевидний перегук, залишаючи квітку, як було сказано, у вигляді оберегу і символу дівочої чистоти.

Не зовсім звичною є постава дівчини, так як її зобразив художник. І тут віддаючи перевагу образності над анатомією, він вигинає її «лебедину» шию, схилиючи обличчя дівчини паралельно землі, впритул до квітки. Можливо тут є і алюзія до «лебединої вірності» але можна запропонувати іншу не настільки очевидну, проте цілком вірогідну версію.

Подібні прийоми вигинання тіла були улюбленими і характерними у сецесії, це так звана «лінія Орта». У свою чергу, митці сецесіону продовжували також демонструвати прихильність до японського мистецтва, а саме гравюри, яка прикула до себе увагу ще представників імпресіонізму і особливо постімпресіонізму. Як учень видатного майстра української сецесії О. Новаківського, Е. Козак напевне був знайомий із зразками японської гравюри. Тому означена постава українки у широкому просторому одязі під невисоким крислатим деревом у білому цвітінні, дуже нагадує «іконографічний тип» японок у задумі чи журбі, як їх зображали відомі майстри японської гравюри Кітагава Утамаро, Судзукі Харунобу та ін.

Не можемо напевно стверджувати, що під час створення цієї роботи подібні паралелі були беззаперечно проведені самим Е. Козаком, але така можливість не виключена, беручи до уваги наведені культурно-мистецькі обставини, в яких формувався художній талант митця.

Ще одним провідним образом у досліджуваній серії є образ української жінки (дівчини) який просліджується у

8 з 12 робіт у серії. Відповідно, як і у випадку з «стрільцями», художник прагнув показати ситуації, у яких продемонстровані різні жіночі характери. Хоча, слід відмітити, що домінантою усюди залишається «чоловічий погляд», що відповідало тому часу і, очевидно, базовим світоглядним орієнтирам самого митця. У зв'язку з чим відбувається певне зіткнення чоловічого та жіночого світів. Подібне зіткнення наочно відбувається і в сюжеті пісні «Як один під'їжджа, на дівчиноньку гука» («Ой у полі Верба»).

Як вже вказувалося, творці січових пісень адаптували до нових реалій старий фольклор, зокрема пісні козацьких часів. І, в даному випадку, січова пісня є насправді переробкою козацької але з принципово зміненим фіналом. Тому важливо порівняти варіанти та проаналізувати цю зміну. У старому фольклорному варіанті пісня має характер жартівливого залицяння, коли кожна з сторін демонструє свою незалежність, однак у фіналі на гордовиту фразу дівчини козак відповідає:

*«А я візьму опанчу,
Та й петельки обкручу.
Ой, дай же Боже, неділі діждати.
То черевички куплю».*

Тобто підкреслюється, що увесь діалог жартівливий, як і дівочий «гнів», тому, розуміючи це, козак не залишає, а, навпаки, посилює залицяння, виказуючи свою прихильність до сміливої козачки і обіцяючи привезти їй цінний дарунок. У стрілецькому ж варіанті, на сміливу відповідь дівчини, військовець зауважує [17]:

*«І по світу блукав, в Україні бував,
Та ще такої гордої дівчини
На очі не видав...».*

Такий фінал підказує, що зміни щодо уявлення про «гендерні ролі» у суспільстві таки відбуваються. Однак,

перш ніж пояснити останнє твердження, звернемо увагу на те, що гордовита дівчина виникає вже у «козацькому» варіанті, отже такий образ є прикметним для українського фольклору. Так, українська жінка здібна показувати свій характер перед чоловіком, може відстоювати свою позицію, а не сліпо коритися чоловічій волі. Цю особливість української жіночої культури відзначали та описували ще перші творці української літератури, такі як І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'енко, М. Гоголь та інші. І творці стрілецьких пісень йдуть за цією фольклорно-літературною традицією. Тому герой пісні ніби дивується, а насправді захоплюється горовитою відповіддю дівчини, виділяє її серед інших представниць «слабкої статі» як раз через її незалежність та силу характеру. А художник, чудово розуміючи і поділяючи такий погляд на українську жінку, втілює його візуально.

Бажаючи підсилити ефект гордовитої незалежності, Е. Козак своєрідно «опонує» добре йому відомій «іконографії» козацького залищання до дівчини, як вона постає у представників «старої школи». Зокрема це сюжет про козака з дівчиною «біля колодязя» або «біля тину», до якого постійно зверталися українські художники — співці козаччини, такі як К. Трутовський, М. Пимоненко, С. Васильківський, польський художник-«козакофіл» Ю. Брандт та ін. Розвиваючи цей сюжет, художники зазвичай підкреслювали романтизм стосунків, демонструючи здібність козака-воїна проявляти ніжність, а дівчину зображаючи у традиціях народної патріархальності, тобто мрійливою та сором'язливою.

Тому Е. Козак навіть у побудові композиції одразу виказує бажання «зруйнувати» стару схему розвитку подібного сюжету. Він розділяє бравого кінного січовика і гордовиту українку зигзагоподібним струмком, який є не просто «кордоном», а візуально «розриває» простір на дві половини, уходячи вдалину, де видніється околиця села. Дівчина залишається на меншій половині, але за її спиною, немов опора та бастион височіє стара кремезна верба, пластично і

водночас емоційно «підсилюючи» фігуру незалежної українки. Вона сміливо і прямо, не відводячи очей, дивиться на «січовика»-жартівника, не відповідаючи на його залищання. Її струнка гордовита постава у білій сорочці, символи чистоти, «уквітчена» нарядною вишитою плахтою і низкою червоних коралів. Цими деталями Е. Козак свідомо суперечить реалістичному етнографізму (звісно, сільська дівчина не порається по господарству у святковому вбранні), додаючи декоративізм, притаманний для його графічних народних типажів. Однією рукою дівчина тримає покипусте цебро, бо вона прийшла сюди по своїх справах, за водою, а другою рукою характерним жестом впирається у бік. За цим жестом також «стоять» фольклорно-літературні напашарування щодо образу «бойових» українських жінок, які завжди готові відстоювати свою честь і свої права.

Стрільцю-«січовику» належить більша частина простору, яка візуалізує його запал, чоловічий натиск, відображений у тексті пісні. До того ж, за його спиною видніються кінні постаті воїнів-побратимів, яких ніби підсвічує великий диск повного місяця. Видно, що стрілець красується та «виграває» на своєму легкому прудконому конику. Його куртка ефектно розвивається за спиною немов гусарський доломан, золотяться нашивки, аксельбанти і гудзики на парадному мундирі кавалериста. Як і у випадку із яскравим нарядом дівчини, це можливо й суперечить реалістичності але додає сцені декоративності і святковості. На обличчі стрільця легка посмішка, він так саме відкрито й прямо дивиться на дівчину, як і вона на нього. Бо тут зійшлися два сильних характери, які вартують один одного. У результаті вся сцена наповнена духом молодості, вільнолюбства, позитивного гонору але й легкого гумору, підтримання над чоловічим бажанням показатися й покрасуватися перед жіночими очима.

Аналізуючи наступну роботу, відмітимо, що Е. Козак будує усю серію за досить традиційним способом врівноважування сюжетів і відповідних емоцій, коли драматизм сусідить з гумором, бадьорість з лірикою, суспільне

з приватним. Тому певною «рівновагою» по відношенню до попереднього сюжету із зіштовхненням чоловічого та жіночого гонору, слугує ілюстрація до пісні «Ой шумить, шумить та дібровонька». Текст і сюжет пісні — типова лірична історія про романтичне залицяння. За настроєм і літературною побудовою текст є близьким до так званого «міського романсу», як дещо скромно називають міщанський романс. Якщо відкинути навіяну радянським часом суцільно негативну конотацію поняття «міщанське», то постає складне багатопланове явище, до того ж маюче свої особливості у різних культурах.

Традиційне міщанське середовище в Україні (особливо якщо брати до уваги 1920-30-ті роки, коли Е. Козак приступав до серії) переважно ще пам'ятає своє сільське коріння. Звідси і відгомін «вулиці», романтичних зустрічей на природі між дівчатами і парубками. Зустрічі, більшою мірою, цнотливі, на яких обійми та поцілунки були межею дозволеного. Звісно, дівчині слід було ще й демонструвати свою скромність, сором'язливість, як традиційну поведінкову культуру у відносинах між статями. Хлопцю ж навпаки, ніколи не завадило проявити ініціативу, бо це теж демонстрація, прояв зацікавленості до обранниці свого серця. За цим нехитрими правилами і будується така ж сама простенька колізія пісенного тексту і відповідна ілюстрація до нього.

Більш глибоке занурення в аналіз тексту вказує і на другий, більш віддалений зв'язок вже не з міщанським романсом, а ліричною народною піснею і баладою. Дівчина називається «сиротиною», стрілець називається ще й «козаком», «шумить дібровонька», явно не співпадаючи із загальним спокоєм сцени залицяння і ясним місяцем, який освітлює молодят. Оскільки беруться усталені словесні формули, то їх деяка невідповідність між собою, не хвилює, а ні автора тексту пісні, а ні художника-ілюстратора.

Тому зігнуто невидимою і нечутною «бурею» дерево, для Е. Козака, усього тільки композиційний прийом, бо так саме на його фоні хилиться до дівчини молодий стрілець. Окрім того, дерево й візуально ніби обіймає фігуру

військового і накриває зверху дівчину, перетворюючись з образу бурі на образ затишної природної альтанки, яка, разом із рослинністю з боку дівчини, приховує закохану пару від сторонніх очей. А для глядача, як вже було у композиціях митця, пара постає немов на авансцені, у півколі, окресленому сільським тином з «перелазом», ще й яскраво висвітлена повновидим місяцем.

Зовнішній вигляд молодої пари повністю відповідає внутрішній «іконографії» серії, бо хлопець навіть в такій приватній сцені постає у повній військовій формі «січовиків» аж до «мазепинки», а дівчина — образ етнографічної босоногої української селянки у народному вбранні. Важлива деталь, що повертає до теми міщанського романсу, це гітара в руках хлопця, елемент, який поєднує текст з образом його «виконавця». Схилені головами один до одного, хлопець і дівчина, утворюють композиційний центр, ледь посунутий праворуч.

Важливою для образів закоханих є видовженість їх тіл, які виглядають не тільки стрункими але й рухливими, завдяки сполученості з рослинним світом навколо. Можна було б згадати про талант Е. Козака-карикатуриста, який багато років плідно працював на цій ниві і, відповідно, міг вдало загострити певні характеристики персонажів через гіперболізацію тих чи інших тілесних рис. Однак у цьому разі майстру не потрібний гумористичний ефект, навпаки, він шукає можливість показати ліризм, тонкі почуття. Останнє, як раз, і візуалізується митцем. Тому, на наш погляд, аналогії слід шукати у його знайомстві з історією європейського мистецтва.

Тема перемоги духу над плоттю здавна вирішувалась через «умалення» тіла, показу його худоби, «площинності», причому такий підхід спочатку превалював у релігійному мистецтві, починаючи від іконопису і до образів Ель Греко, але на початок XX століття ним активно послуговувалися у мистецтві світському. Подібним прийомом користувалися митці сецесіону і символісти, фовісти і сюрреалісти. І візуально подаючи утончену «тілесність» своїх персонажів,

Е. Козак підкреслює їх одухотвореність, піднесеність над матеріальними питаннями й проблемами.

Три наступні роботи складаються у своєрідний «внутрішній триптих», оскільки Е. Козак звертається до плакатної стилістики, оповідаючи про героїчну боротьбу Січових стрільців на полі бою. Під плакатною стилістикою ми розуміємо наступні ідейні та художньо-виразні складові. Плакат завжди звертається до масової аудиторії, відповідаючи на певний соціальний запит але водночас і формуючи його. Залишимо осторонь рекламно-маркетинговий плакат, бо у даному випадку маємо справу з плакатом ідеологічним. Такий плакат, по-перше, слугує ілюстрацією соціально-політичних ідей (програми), на основі яких повинно сформулюватися розуміння соціальної групової єдності і закликати до оціночних та практичних дій. По-друге, відповідно цих головних завдань вирішуються й художньо-виразні складові. Ідеологічна складова плакату візуально повинна бути абсолютно прозорою і доступною для глядача без урахування його освітнього цензу, тому в такому плакаті використовуються найбільш поширені серед конкретної спільноти масові образи. Важливо, щоби при спогляданні таких образів, у глядача виникав сильний емоційний фон, також обумовлений ідеологічною складовою.

Дослідники політичного плакату воєнного часу справедливо зауважують важливість формування ідеологічної складової за допомогою композиції, яка підпорядковується сюжету. Ієрархія центральних і другорядних зображень на такому плакаті дозволяє не просто знайти внутрішній баланс, але й донести до адресата (глядача) головну ідею мистецького твору. Важливі функції виконує і колір, який в політичному плакаті навіть відносять до паралінгвістичних засобів, тобто колір теж починає працювати як «текст», доносячи певну інформацію [11, с. 37, 41].

Виходячи з наведених характеристик «плакатної стилістики», повернемося до аналізу ілюстрацій Е. Козака. Перша з них у зазначеному «внутрішньому триптиху», присвячена пісні «Хто живий, вставай...» («В горах грім гуде»).

Прикметно, що у назві на листівці наведений не початок пісні, а перший рядок другої строфи, бо у ньому лаконічно сформульовано цільовий заклик-звернення до українців. Вставати на захист рідної землі — України, за її незалежність і суверенність проти будь-яких ворогів.

Ми знаємо історичний контекст появи пісні, причому підтверджений й в листуванні її автора — старшини Січових стрільців О. Маковея. Він писав, що музично склав цей марш на основі мелодики лемківської народної пісні «Я до леса не пуйду», слова ж повністю авторські. Також відомо, що марш виник на фоні наступу стрільців у Карпатах в лютому 1915 року. Проте важливо що ця маршова пісня і надалі залишалася популярною, зокрема у 1920-30-х роках її виконував урізних європейських країнах хор, зібраний з колишніх ветеранів УСС [17]. Незникаюча популярність підживлювалася актуальністю, бо найважливіше завдання — відновлення державності і незалежності України, так і залишалося нереалізованим, не дивлячись на суспільно-національний запит. А отже залишалася і перспектива майбутніх боїв за здобуття власної національної держави.

І через ілюстрацію, виконану в плакатній стилістиці, Е. Козак транслює цю головну ідею. Хоча на площині листівки зображено наступ загону бійців, основними персонажами є троє, інші постають віддаленими силуетами, намагаючись на продовження військового строю і за межами зображеного. Серед них виділяється харизматичний воїн, судячи з постави і військової сумки через плече, командир, який першим підіймається на невеликий пагорб. Якщо у попередніх ілюстраціях художник намагався створити узагальнені художні образи, то в даному разі він єднає образність з реалістичністю, навіть портретністю у зображенні обличчя, яке явно має реальний прототип. Образна узагальненість тут проявлена у нюансах, наприклад у повороті голови в бік глядача, що не співпадає з напрямом руху його підрозділу, або в такій деталі, як вишита українська сорочка, що видніється у розстібному комірі військового кітелю. Як нерідко буває у воєнних плакатах, образ голов-

ного персонажу виглядає, таким чином, монументально, роблячи крок в історію, коли жива людина перетворюється на монумент, пам'ятник самому собі, і, водночас, головній ідеї і місії свого покоління.

За командиром проглядає узагальнена фігура сурмача, який не тільки сигналом горну, а й стрімким рухом уперед власного тіла, закликає підрозділ в атаку. Більш цікава й неоднозначна ситуація з малюнком, який зображає «юнака» позаду командира, який також охоплений загальним рухом і збирається дістати з піхов свою шаблю, ймовірно, як і у випадку з горністом, для підтримки цього особливого бойового стану з його наступальним адреналіном. Одягнений він у таку ж саму стандартну стрілецьку форму, а не зовсім звичним є його обличчя, з великими очима, м'якою округлістю підборіддя, акуратною лінією губ. Можна було б трактувати ці особливості обличчя юністю персонажа, його не остаточною оформленістю у мускулінному світі, яким ми зазвичай у своїй масі усвідомлюємо підрозділ військовців, бійців.

Однак ці портретні характеристики заставляють уважно звернутися до тексту пісні і в такому разі стає очевидним, що Е. Козак зобразив тут не юнака, а юнку. Причому послідовно слідуючи за текстовим описом [17]:

*«...Диво! Се наші дівчата!
Личко, як мак. Кругом козак –
Душа стрілецька завзята».*

Як раз лаконічне означення «кругом козак» і означає, що юна дівчина нічим не відрізняється від інших бійців. Дівочі риси її обличчя у загальному строю вихопить хіба лише дуже уважний погляд, та й він напевно омине їх у зв'язі з реальним наступом єдиним січовим строєм. Між іншим, дослідники «січової» пісні вказують, що її автор не випадково, і не задля художньої всеохопності увів в свій текст тему жінок. Дівчата й жінки дійсно були у лавах УСС, причому не тільки санітарками але й воїнами [17].

Плакатність даної ілюстрації наочно підкреслюється і «фоновими» зображеннями. Це червоно-малинове тло замість неба, яке з лівого краю перекреслене жовтим зигзагом чи-то далекої заграви, чи-то відблиском близької пожежі. На такому фоні особливо ефектно розвивається просто в повітрі, без жодної підтримки і опори величезне синьо-жовте полотнище прапора. Верхню частину прапора перерізає крило велетенського орла, який летить прямо над головами воїнів, войовничо виставивши вперед міцні лапи з гострими пазурами.

Щодо образу орла у характеристиці мужніх воїнів, алюзія очевидна, тим більш вона виникає в українському пісенному фольклорі ще з козацьких часів. Скоріше за все звідти він і «прилетів» у дану ілюстрацію за бажанням Е. Козака, а також можливо через згадку козацької зв'язки у тексті пісні. Але у загальній композиції ілюстрації орел виглядає надто обтяжливою і надмірною деталлю. Проте, якщо уявити, що ця ілюстрація може бути переведена у монументальний плакатний розмір, то ця надмірність буде виправдана як раз завдяки масово впізнаваному і контекстуально доречному пташиному образу.

Наступна ілюстрація присвячена пісні «А ми тую червону калину підіймемо» («Ой у лузі червона калина»). Ця пісня стала однією з найбільш популярних, отримавши статус «стрілецького гімну» (іл. 4). Тому дослідники ретельно прослідкували «шлях» її створення. Початок поклав режисер і художник керівник театру «Руська бесіда» С. Чарнецький. У 1913 році перший варіант пісні, покладеної С. Чарнецьким на мотив народної мелодії, прозвучав в його театральній виставі. А вже у 1914 році пісня настільки «пішла в народ», що серед Січових стрільців її почув чотар (молодший офіцер) Г. Трух, поет-аматор, який створив саме той варіант тексту, який невдовзі перетворився у неофіційний гімн [17]. Отже як і у випадку з попередньою піснею, текст було створено у часи Першої світової війни, однак її життя виявилось набагато довшим. І тому малюнок зроблено митцем зовсім про інші події, а головною вказів-

кою на це стає деталь, яку побачиш не на першому і не на другому погляді. Це великий жовтий лист, який лежить на брущатці прямо над підписом художника, натякаючи на факти і з його біографії.

«Шифр» тут простий, коли мова йде про глядача, обізнаного з основними етапами визвольної боротьби українців у першій третині ХХ століття. І Е. Козак хоче, щоби глядачі зрозуміли його одразу, бо це майже автобіографічна замальовка про події, знані у нашій історії як Листопадовий чин, тобто збройний рух українців Східної Галичини з метою утворення самостійної незалежної держави. Отже в ілюстрації до «січової» пісні зображено один з бойових епізодів листопадових подій, а саме бої за Львів, у яких колишні «січовики» брали активну участь.

Означені в аналізі попередньої роботи риси плакатності, можна знайти і в цій ілюстрації. Плакатність, зокрема, проявляється у бажанні уникнути надмірної конкретики в зображенні львівського міського простору, оскільки архітектура, за авторським задумом, не повинна «перекрити» своєю масою і пізнаваністю, Людину. Так саме немає тут портретної конкретики у зображенні самої людини, бо це художній образ, уособлення рядового Січового стрільця.

Тому головний герой знаходиться на першому плані. Хоча ми частково бачимо тільки його профіль, видно, що це ладна молода людина. Він якось дуже добротню влаштувався з великим станковим кулеметом прямо під стіною будівлі. Прикметна військова форма сидить на ньому як влита, а «чічка», тобто бокова кокарда на шапці у вигляді квітки, надає фігурі стрільця навіть деяку святковість. Тим більше, що Е. Козак дещо змінює її оздоблення, прикрашаючи зображенням калини і, таким чином, поєднуючи з символікою пісні. Стрічка з патронами заряджена в кулеметне гніздо, однак «січовик» не веде бій, він застиг в очікуванні. Ситуація ще непевна, місто тільки береться під контроль українців, на далекому задньому плані у будівель бачимо ескізно намальовану групу з трьох озброєних людей, які просуваються у той самий бік, куди націлено кулемет, тобто у бік можливого супротивника.

У цілому композиція побудована вертикально, з рухом зверху-вниз і розміщенням головного об'єму зображення праворуч. Також застосовано прийом ущільнення у композиції, щоби дати відчуття щільності забудови у Старому місті Львова. На те, що зображено саме це місто, вказує фігура лева з щитом, розташована на постаменті, поряд з яким і прилаштувався стрілець. Левові фігури біля будівлі міської ратуші були доволі відомі, щоби служити ще одним візуальним «паролем». Завдяки вказаному вертикальному руху композиції, лев на постаменті і військовець біля нього сприймаються одним цілим. Художник міцно єднає між собою дві алузії. Перша, це українець, який захищає свою історію і свою землю, оскільки назва «левого міста» пов'язана з князем Левом, представником династії не тільки галицьких але й київських князів. Друга, це історія, яка сама виступає захисником, бо кам'яний лев, який тримає щит, так саме боронить місто і тримає удар, як і живий «щит» Львову — українські Січові стрільці.

До плакатної стилістики віднесемо в цьому разі і фонові кольори. Блакитний фрагмент неба з білими розводами хмар, які у контексті сюжету ілюстрації можуть сприйматися і пороховим димом, різко контрастує з червоною заливкою фону у правій частині композиції. Червоні рефлексії також виникають то на стіні будинку, то на брущатці але оскільки природні явища які їх могли б дати, відсутні, то стає очевидним символічний сенс — пролітої крові, а картина міста набуває дещо сюрреалістичної характеристики.

Заклучна робота цього «триптиху» всередині серії — ілюстрація до пісні «Видиш, брате мій». Як і попередній пісенний твір, вона відігравала особливу роль у пісенному спадку Січових стрільців. Авторами її стали два рідні брати. Дослідниками з'ясовано, що вперше текст старшого з них, Богдана Лепкого, з'явився у львівському літературно-мистецькому виданні «Неділя» 13 жовтня 1912 року. Існує також варіант, згідно якому цей текст під назвою «Журавлі» був написаний ще у 1910 році у Кракові під враженням переглянутої п'єси видатного польського діяча і модерного митця

Станіслава Висп'яньського. У будь-якому випадку текст став дуже популярним вже у якості пісні, причому його співали на музику Л. Новіни-Розлуцького, О. Кошича, Д. Котко та ін., але найбільш популярною в народі стала мелодія молодшого брата поета — Левка Лепкого [17].

Якщо «Червона калина» стала маршовим гімном Січових стрільців, то настрій «Журавлів» зовсім інший. Це звернення побратима до свого товариша з передчуттям можливої скорої загибелі, яку віщують журавлі. Виринає тут і мотив смерті на чужині, який став дуже близький воїнам, відірваним від рідних домівок і кинутим у війну імперій. У результаті пісня стала сприйматися символом боротьби з «чужиною», спротивом поневоленню з трагічним фіналом. Так Левко Лепкий пригадував у своїх мемуарах цікавий епізод, коли цю пісню 1915 року співали кубанські козаки з російської армії, які потрапили у полон до австро-угорців, на боці яких, в свою чергу, воювали Січові стрільці. Тобто кубанці перейняли пісню у тих, проти кого воювали, причому у той час дехто навіть став вважати пісню кубанською [2, с. 61].

Згодом ця пісня перетнула вже інший кордон, про що, зокрема, свідчив письменник Ю. Смолич. Описуючи Київ напередодні 1917 року, він наводить сцену співу цієї пісні щовечора у концтаборі «військовополоненими галичанами»: «Вони співали її от уже котрий день, котрий місяць і не перший рік. І була це навіть не пісня — молитва, благання: поклик о поміч!» [2, с. 63]. У наведеному уривку дуже точно охарактеризований емоційний стан пісні і тих почуттів, які вона викликала. Стає зрозумілим, чому вже невдовзі після її поширення, «Журавлі», серед Січових стрільців та інших борців за незалежність, стали сприйматися як пісенний поховальний реквієм за загиблими побратимами.

У такому ж дусі відому пісню візуалізує і Е. Козак. Проте, може саме через її поширеність і, відповідно, слідування набутому масовому сприйняттю, як художній твір дана ілюстрація виявилася найбільш слабкою. Як пишуть з цього приводу дослідники політичного плакату воєнної пори,

майстерність митця у створенні ідеологічної графічної продукції як раз полягає у балансі зрозумілих і доступних сприйняттю широкої глядацької маси, образів, та оригінальності і неочікуваності графічних рішень [11, с. 66, 71-72]. І якщо з доступністю у означеній ілюстрації все прозоро, то будь-які оригінальні рішення відсутні.

Горизонтально розташований гірський пейзаж носить гранично узагальнений вигляд: над далекими обрисами безлісних синіх гір пломеніє майже малинове за кольором небо. Як і в двох попередніх роботах це надає зображенню емоційно неспокійний загрозливий характер. При тому, якщо у зазначених вище творах «криваве» небо сприймається метафізичним явищем, отже має явно символічне значення, то у цьому пейзажі є і природний чинник, оскільки самий окрасок сонця, видимий за горами, намагає на захід денного світила. Тому «кривавий» захід сонця, який зазвичай віщує негоду, несе в собі як природну характеристику осені в Карпатах, так і символічний образ. Середній план не менш умовний, це кілька стовбурів дерев, явно поламаних сильним збройним вогнем, внизу ліворуч на уламку стовбура залишки металевого колючого дроту, який на війні використовували для загороджувальних укріплень.

Головним є перший план, на якому зображені два Січових стрільця у вишиванках та військовій формі, ті самі побратими з пісні. Їх обличчя спокійно стримані, хоча вони тільки-но пережили тяжкий бій, а один з них підтримує на собі тяжко пораненого у груди товариша. Зрозуміло, що саме він вимовляє «пісенний» монолог, оскільки його сумний погляд направлений у пломеніюче небо. По ньому ключем або журавлиним клином пролітають якісь далекі темні силуети великих птахів, в яких насправді неможливо опізнати журавлів але це й не потребується для тих, хто добре знає зміст пісні.

Отже малюнок не відображає глибокий і більш складний символічний зміст пісні, в якій є і «чужина», і «море», і «сині хмари» в яких тонуть журавлі. Проте слід сприймати цю

роботу не тільки як самостійну ілюстрацію до пісні, а і як заключну частину своєрідного «триптиху». Тоді її трагізм сприймається на належному рівні, адже і бойовий маршовий заклик «Хто живий, вставай...», і «Червона калина», яку намагалися «підійняти» бійці Листопадового чину, завершуються реквіємом за загиблими «Журавлями».

Фактично таке історичне прочитання цілком правдиве і тому закладене як один із головних меседжів циклу у цілому але для Е. Козака важливо не тільки нагадати про тяжкі втрати бійців за незалежність. Він хоче подивитися на ці героїчні і драматичні події вже з відстані. А у такому випадку реальність завжди є більш складною, війна є частиною життя і тому в ній можна побачити все, навіть...гумор. Тому, слідуючи згадуваному принципу контрасту, після трагічної сцени митець вдається до певної емоційної «розрядки».

Гумор, один з найважливіших чинників на війні, який має своєрідний психотерапевтичний ефект. Це чудово розуміли воїни-українці у різні часи, тому приклади такого народного гумору знаходимо і у фольклорі, пов'язаному із військовими діями і у початках української літератури від інтермедій братських шкіл доби Козаччини до «Енеїди» І. Котляревського. Знає подібні приклади і історія Січових Стрільців. Зокрема це життєпис Івана Цяпки, прозваного Скоропадом за його оповідки ніби він є родичом гетьмана Павла Скоропадського.

Приклад дуже показовий як раз у сенсі перетворень, які відбуваються з реальною історичною фігурою, яка стає об'єктом переказів, тобто усного фольклору, а далі трансформується у літературного персонажа. І, нарешті, стає об'єктом образотворчого мистецтва, у даному випадку це листівка «Попереду Цяпка, під ним кінь дрімає» (іл. 5).

Біографія Івана Цяпки нині досліджена у її основних ключових моментах, окрім обставин його смерті після потрапляння у більшовицький полон. З неї виринає його портрет, який химерно але у позитиві поєднує риси українського «барона Мюнхаузена», Дон Кіхота і козацького лицарства минулих часів. Селянин з вищою освітою (Ви-

денський університет), сміливий воїн ще з часів Першої світової війни і невтомний вигадливий оповідач ще й «масон» з напівжартівливого Ордену лицарів Залізної Остроги, створеного стрільцями у 1916 році. Усе це й спричинило його популярність і численні розповіді, у яких він ставав то героєм анекдотів, то творцем численних афоризмів, наприклад: «Кажуть що головна задача стрільця — вмерти за свою батьківщину. Але насправді, задача стрільця зробити так щоб його ворог вмер за свою батьківщину». Едуард Козак зацікавився його постаттю і присвятив йому цілий нарис [4], тому у його цикл він «потрапив» не випадково.

У цьому ж нарисі описуються численні поетичні твори поетів-січовиків, в яких постає образ Івана Цяпки, у тому числі і у творі його бойового товариша Л. Лепкого, рядок з якого став назвою для сюжету листівки. Ці бурлескні вірші і навіть поеми наслідують літературну традицію І. Котляревського. Але в образі свого героя Е. Козак радше звертається до візуальної традиції зображення літературного Алонсо Кіхано. У всякому разі довготелеса фігура Івана Цяпки на худорлявому конику асоціативно викликає в уяві легендарного лицаря на його Росінанті. Проте, на відміну від «лицаря сумного образу», наш український «лицар» виглядає хвацько по-козачому, підкручуючи однією рукою свої довгі вуса. Чуб, який визирає з під зсунутої назад «мазепинки», нагадує козацький «оселедець», плечі горділиво розправлені, а погляд спрямований у бік молодих українських селянок.

У композиції даної ілюстрації Е. Козак звертається до одного із своїх улюблених прийомів, а саме вже згадуваної «лінії Орта» або S-образної лінії, характерної для сецесії. Вище було звернено увагу на те, що роки становлення Козака-митця припадають на початок XX століття, коли цей стиль був ще популярним і напевне мав свій вплив й на молодого художника.

За сюжетом твору ця лінія перетворюється на вуличку українського села, яка ніби зміїться, а її вигинами просувається січовий обоз. Між іншим, ця деталь є історичною,

адже з біографії І. Цяпки відомо, що він командував зокрема і обозною сотнею [4]. Та головне у художньому плані, що така композиція дозволяє надати усьому сюжету динамізму, майже кінематографізму. Слідкуючи за звивистою лінією дороги, як на окремих кадрах глядач бачить то усміхненого візничого позаду фігури Цяпки, то розмороженого дорогою вояку, який задрімав на «козлах» біля свого товариша, то польову кухню, візничий якої намагається впоратися із норовистими кіньми.

Обабіч дороги у вигляді то глядачів, то учасників зображено місцевих жителів. Видно, що усі вони раді українським воякам, жінки самі виносять глечики з молоком, дари садів, нехитрі сільські наїдки. Молоді дівчата дивляться на вояків із природною зацікавленістю, може навіть трохи кокетують. У живописному плані важливо, що розташовані дугою постаті селян своїм строкатим кольоровим одягом утворюють яскраві островці-плями, контрастуючи і водночас розцвічуючи світло-сіру «змію» обозу, який виглядає однотонним завдяки «казенній» формі військовців і таких саме фургонів. Від цього уся сцена виглядає легко, святково, трохи іронічно. Тобто відповідає легендаризованій, майже фольклорній фігурі Івана Цяпки-Скоропада.

Фіналізують серію робіт дві ілюстрації до різних пісень які, за задумом Е. Козака, змістовно пов'язані між собою. Фактично це реквієм за Січовими стрільцями. Перша з них «Засумуй трембіто та по всьому світу». Про історію створення пісні відомо наступне. Р. Купчинський, автор слів, пояснював, що він відтворив у пісні трагічні події 1919 року, коли окрім військових поразок українців, на армію ЗУНР впала епідемія тифу, яка забрала життя тисяч людей. У тексті постає образ: «що зів'яло галичанам сорок тисяч цвіту». Надалі пісня була вперше опублікована 1921 року в календарі американських українців «Дніпро» і швидко фольклоризувалася у діаспорі, виконуючись різними чоловічими хорами [17]. Скоріше за все така популярність звернула увагу і Е. Козака, який по-своєму також «фольклоризує» первинний текст, виводячи його за межі

конкретної трагічної події і підносячи до стану реквієму за усіма загиблими у боротьбі за незалежність «стрільцями».

Відповідно вибудовується і сюжет ілюстрації, вибираючи у собі авторські «кліше» власне самого Е. Козака. Зокрема це і тривожні кольори неба на заході сонця, і чорні птахи, і далекі сині гори, і згорьована дівчина. На передньому плані півколом, яке окреслює три плани зображеного простору, стоять три фігури. Вони розташовані на пагорбі, тому стають врівень з далекими смереками і виникає враження їх величі, перетворення реальних людей на велетнів. Дві віддалених фігури — місцеві мешканці карпатських гір у традиційному народному одязі аж до шкіряних постолів. У їх узагальненому зображенні Е. Козак вправно реалізує свої майстерні можливості візуального «етнографізму», коли окремі яскраві деталі не забирають на себе окрему увагу, а працюють на створення єдиного образу та емоції.

На передньому ж плані художник вводить у це природне й етнографічне карпатське середовище січового стрільця у повній військовій формі. Його шинель накинута на одне плече як і гуцульський сердак, з ворота куртки виглядає розшита вишиванка, голова пов'язана скривавленими бинтами, яка біліють з під «мазепинки». Суворе бліде обличчя зображене умовно, очі прикриті, ніби воїн перебуває всередині свого внутрішнього світу. У той же час, через композицію і зображені деталі, автор хоче підкреслити, що «стрілець» є плоть від плоті свого народу, він один з цих простих гуцулів, який колись надів військову форму, а тепер повернувся до своїх.

Особливо цікаво і композиційно і образно-символічно поданий горизонтальний рух з лівої сторони у праву частину ілюстрації. Він утворюється, головним чином, за рахунок трембіт, на яких грають чоловіки. Стрімкі довгі лінії трембіт виходять за межі малюнку в уявну безкінечність. Вони задають той самий горизонтальний рух, який повторюється і в льоті чорних птахів, що нагадують орлів або великих круків, і в лінії гір, і в нижньому рослинному світі, також схиленому в один бік у напрямку цього руху. Також зображення

карпатців з трембітами задає усій ілюстрації не просто музичний, а заклично-музичний тон. І як раз контрастом до нього виступає єдина мовчазна фігура — жіноча.

Фігура молодої жінки, розташована у нижній правій частини малюнку, фактично біля ніг чоловічої постаті, зображена також у «клішованій» Е. Козаком позі зажури, тобто сидючи і низько схиленою по дузі так, що підборіддя ледь не впирається у груди. Довгий платок накинутий на голову і йде по спині немов дівоча коса, очі заплющені. Ближче за все ця іконографія нагадує поховальні скульптурні пам'ятники особливо популярні в другій половині XIX — на початку XX століття. І автор хоче викликати у глядача подібну асоціацію. У той же час строкатий яскравий одяг жінки знаходить кольорове відлуння у польових квітах і небесних кольорах. Вона сама природа, рідна земля, яка тужить за своїми «синами».

У єдності ж чоловічого та жіночого і постає єдність журби, як єдність народу і його пам'яті, єдність військового і цивільного населення, єдність людей і рідної природи. Тому цей графічний «реквієм» при всій драматичності має піднесений патетичний характер. Де за смертю йде життя, а отже за поразками можуть слідувати перемоги.

Остання ілюстрація також має сумний але вже не патетичний, а елегійний характер, немов спокійна кода після трубною симфонії. Такою є і пісня «Заквітчали дівчатонька Стрільцеву могилу...». За словами автора більшості літературних Стрілецьких пісень Р. Кучинського, тема ця була навіяна героїською смертю підхорунжого УСС В. Мальованого в бою за гору Лисоня у 1916 році [17]. Проте як зазначалося ще в 1920-ті роки, коли ця пісня була опублікована, вона сприймалася фактично плачем за молодим поколінням, яке віддало життя за Україну.

Така інтерпретація базується на тексті, який має підґрунтя у фольклорі давнього часу, в тому числі і народній пісні. За давніми традиціями українців особливо оплакувалися молоді люди, які ще не встигли побратися або народити дитину. Посилений трагізм цієї ситуації полягає

в тому, що загинула не тільки окрема людина, ця смерть перервала і життя його можливих нащадків, знищила майбутній рід. Відповідна тема смерті молодого вояка саме так осмислювалася з давніх-давен, більш того, смерть тут інколи виступала в ролі «нареченої», а кривава битва порівнювалася з «весільним бенкетом». І в пісні Р. Кучинського вшанування Стрілецької могили порівнюється з етапами традиційної шлюбної церемонії: заплітання коси, прикрашання волосся дівчини особливими обереговими квітами, застилання шляху до престолу рушниками.

Е. Козак у своїй графіці максимально спрощує багатопланові образи, тема «шлюбу» зі смертю зовсім відпадає, проте залишаються базові сенси вшанування пам'яті. Так на свіжій могилі лежить «мазепинка», щоби одразу і однозначно означити про кого ця пам'ять. Березовий хрест виникає з передісторії до попередньої пісні. Описуючи смерть українських вояків, зазначалося, що поряд з їх таборами: «Поставали нові цвинтарні з десятками тисяч березових хрестів» [17]. До такого хреста на могилі і несуть свої дівочі віночки зажурені українки. Не дивлячись на тугу й скорботу, Е. Козак не може не віддати належне «вітальній», тобто життєстверджуючій палітрі їх яскравого одягу. Бо, як і в попередній пісні, життя продовжується.

Про це свідчить і природне оточення. Усе воно наповнене світлом і весняним настроєм. Обабіч могили ростуть символічні рослини з різноманітними символічними ознаками. Мак водночас трактується і як забуття і як пам'ять, а ще і як весільна та берегова рослина. Колоски поряд, це образ самої України, як країни хліборобів але водночас це «жито», тобто символ життя. Про майбутнє «промовляють» і розквітлі берези, вони ж знову нагадують про основну думку, висловлену в тексті:

*«Схилилися дві берези
Наліво й направо,
А на вітях вітер грає
Про Стрілецьку славу».*

Фінальний акорд не тільки для цієї пісні, але й до всього циклу ілюстрацій до Стрілецьких пісень.

Отже, у висновках до аналізу графічного циклу Е. Козака «Стрілецькі пісні» зауважу наступне. Звернення до стрілецького пісенного спадку було обумовлене як власними спогадами автора, так і важливістю цієї теми для українського емігрантського середовища у США. В історії «стрільців» зійшлися Перша світова війна, Листопадовий чин і подальша традиція у зображенні в образотворчому мистецтві українських визвольних змагань. Звісно, Е. Козак використовує в ілюстраціях власні мистецькі напрацювання, певні авторські «кліше». Так він подає узагальнені образи воїнів, юнаків і дівчат, природні образи-символи, етнографічні елементи. За рахунок їх повторюваності виникає стилістична єдність серії але може виникнути і одноманітність сприйняття.

Щоби її уникнути, художник, в першу чергу, урізноманітнює композиційні прийоми які, на мою думку, є найбільш цікавими і важливими при аналізі даної серії. Виходячи із сюжету та настрою пісні, Е. Козак застосовує кадрування і простір, плановість за законами лінійної перспективи і фрагментарність, симетрію та S-образне розташування об'єктів. Тобто композиція у нього є тією важливою образотворчою компонентною яка безпосередньо впливає на формування художніх образів, посилює емоційне враження від ілюстрацій.

При цьому Е. Козак уникає прямих запозичень чи алюзій на певні стилі чи напрямки в українському (європейському) мистецтві. Звісно, при уважному аналізі можна визначити у проаналізованому циклі добре знайомство митця з українською народною творчістю (примітивізм, декоративність), сецесіоном («лінія Орта», східні мотиви), українським неоромантизмом (образи людей і природи, українського села). Однак усе назване автор опрацьовує у власному дусі узагальнення і мінімалізму, близькому до «плакатної мови».

Так саме Е. Козак відноситься і до «першоджерела», тобто до тексту пісень. У якихось випадках він вдається до

буквального прямого ілюстрування сюжету, а в деяких вибирає найсуттєвіше, основні ідеї та емоції, створюючи паралельний образотворчий «текст». Між іншим, так вчиняли і автори пісень, переробляючи сюжети, мотиви і мелодії більш ранніх народних пісень. І художник добре розуміє і продовжує в ілюстраціях таку інтертекстуальність.

Щодо роботи з кольором, то його палітра традиційна і нею митець користується як допоміжним образотворчим засобом. Тут теж маємо справу з визначеними і повторюваними прийомами, більш за все близькими до етнографізму і народної картини. Це кольори народних вишивок і розписів, робота з плямою, а не з нюансами та полутонами. Тому і кольори працюють на ту узагальненість образів, яку автор обрав однією зі своїх стильових особливостей.

Саме такий підхід і робить досліджуваний цикл своєрідним та авторським, а стилістику Е. Козака впізнаваною за індивідуальним почерком, який має в собі і моменти цілком осмисленого «клішування» власних прийомів та образів. У подальшому означені прийоми Е. Козак використовує у ще одному графічному циклі, присвяченому українським народним пісням.

Korniev Andrii

Visual and artistic program of Edward Kozak's series of graphic illustrations "Based on Riflemen Songs"

This scientific research is interdisciplinary, as it combines the methods and goals of cultural studies and art history. The study also combines two main topics — Ukrainian song and its reflection in the fine arts of the twentieth century. Since, in this case, we are dealing with a cycle of Streltsy songs, the study begins with general historical and cultural facts.

First of all, these are the "Ukrainian Sich Riflemen" (USR). Under this name, Ukrainian armed forces are known in history, which were created by the authorities of the Austro-Hungarian Empire to participate in hostilities. However, their activities were

not limited to participation in the First World War. After the collapse of the Austro-Hungarian Empire, it was the "Ukrainian Sich Riflemen" who took an active part in the formation of the Ukrainian independent state (1918–1920). The very attempt to create an independent Ukraine at that time was defeated. But even after this, former participants in the USSR, including representatives of the Ukrainian intelligentsia, continued to fight for the independence of Ukraine.

Graphic artist Edward Kozak was also a member of the USSR. After World War II, he emigrated to the United States, where he continued to work as a publicist and artist. A series of his graphic works dedicated to USSR songs were published as a set of postcards in the 1960s. In it he demonstrated all his skills as a graphic artist. However, in Soviet Ukraine, research on the activities of the USSR and its members was prohibited. Therefore, in Ukraine, general publications dedicated to the creative path of Edward Kozak appeared only in the 1990s and especially in the early 2000s.

It was Edward Kozak's graphic cycle dedicated to the songs of the "Ukrainian Sich Riflemen" that had not previously been studied by art historians. And this is the first publication of this kind. It examines the plots of songs and their reflection in the graphic works of E. Kozak: composition, stylistics, symbolism. In particular, it is noted that in these illustrations, the author does not seek to convey the nuances of Ukrainian history and ethnography. He uses them to create a single symbolic image of the fighters for Ukrainian independence.

Література

1. Волинець Л. Стрілецька пісня. Сівач. 25 листопада 2018. С. 12
2. Гавдида Н. Пісня Б. Лепкого «Чуєш, брате мій» у контексті українського літературного процесу ХХ століття: націєконсолідувальний аспект. Збірник праць ТО НТШ. Том 2. Тернопіль: Меркьюрі-Тернопіль, 2006. С. 59-70.

3. Гах І. Мистецька спадщина українських січових стрільців у фондовій збірці Національного музею у Львові ім. А. Шептицького. Військово-історичний альманах. 2012. Ч. 1. URL: [https:// Nakh_Iryna /Mystetska_spadschyna_Ukrainskykh_sichovykh_striltsiv/](https://Nakh_Iryna/Mystetska_spadschyna_Ukrainskykh_sichovykh_striltsiv/) (дата звернення: 18.12.2023).

4. Козак Е. Стрілецька легенда і червоно-чорний прапор. URL: <http://radiomaria.org.ua/strilecka-legenda-i-chervono-chornii-prapor> (дата звернення: 30.11.2023).

5. Кузьменко Т. Г. Мистецько-художня творчість українських січових стрільців у контексті розвитку національної культури першої чверті ХХ століття. Питання культурології. 2017. № 32. С. 89–110.

6. Кузьмінчук Т. Козак українського гумору. Локальна історія. URL: <https://localhistory.org.ua/texts/statti/kozak-ukrayinskogo-gumoru/> (дата звернення: 19.01.23).

7. Кучабський В. Корпус січових стрільців. Воєнно-історичний нарис. Ювілейне видання 1917–1967. Чикаго: Вид-во М. Денисюка, 1969. 663 с.

8. Липовецький С. «Як збивали листя кулі»: листопадова легенда Едварда Козака. URL: https://www.istpravda.com.ua/articles/2018/11/28/153333/view_print/ (дата звернення: 30.11.2023)

9. Лихолоб Н. Едвард Козак, українець, який змушував посміхнутися увесь світ. Стожари. URL: <https://svitua.org/2021/09/28/edvard-kozak-ukrayinecz-yakuj-zmushuvav-posmihnutys-ives-svit/> (дата звернення: 19.01.2023).

10. Любович У. Чи знаємо Едварда Козака? Наше життя. 1982. № 10. С. 10–13.

11. Маєвський О. Політичні плакат і карикатура як засоби ідеологічної боротьби в Україні 1939–1945 рр. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2018. 268 с.

12. Манзуренко В. Українські Січові стрільці у листопадових боях за Львів. Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Історія. 2014. Вип. 3. С. 25–29.

13. Михалевич В. Сатирична графіка художників пресової квартири УСС О. Курилеса та О. Сорохтея. Актуальні

питання гуманітарних наук. 2020. Вип. 34. Т. 3. С. 39–43.

14. Рожак-Литвиненко К. Б. Теми й образи січового стрілецтва у творчості Івана Іванця (до проблеми батального жанру в українському мистецтві першої третини XX століття). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2015. № 6. С. 90–96.

15. Рожак-Литвиненко К. Пейзажні та побутові мотиви у творчості художників — українських січових стрільців. Українська академія мистецтва. 2016. Вип. 25. С. 202–214.

16. Роздольська І. Літературний феномен українських Січових Стрільців: функціонування та структура покоління. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2020. 444 с.

17. Стрілецькі пісні / Упорядник Оксана Кузменко. Львів: Інститут народознавства НАН України. 2005. 640 с. URL: <https://nashe.com.ua/songs/genre/32> (дата звернення: 10.12.2023).

18. Юрик П. Козак Едвард. Про генія, якого ще не поцінували. URL: <https://pilipyurik.com/khudozhnyky/527-2012-10-09-12-46-19> (дата звернення: 30.11.2023).

19. Яців А. Едвард Козак: безжальний, але й справедливий. День. 2017. № 8-9. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/edvard-kozak-bezzhalnyy-ale-y-spravedlyvyu> (дата звернення: 19.01.23).

20. Яців А. Едвард Козак та Іван Кедрин-Рудницький: до історії взаємин. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». 2015. Вип. 23. С. 166–170.

КОРНЄВ Андрій Юрійович

Кандидат мистецтвознавства, культуролог. Харківська державна академія дизайну і мистецтв.



Іл. 1. Е. Козак «Їхав стрілець на війноньку». З приватної колекції



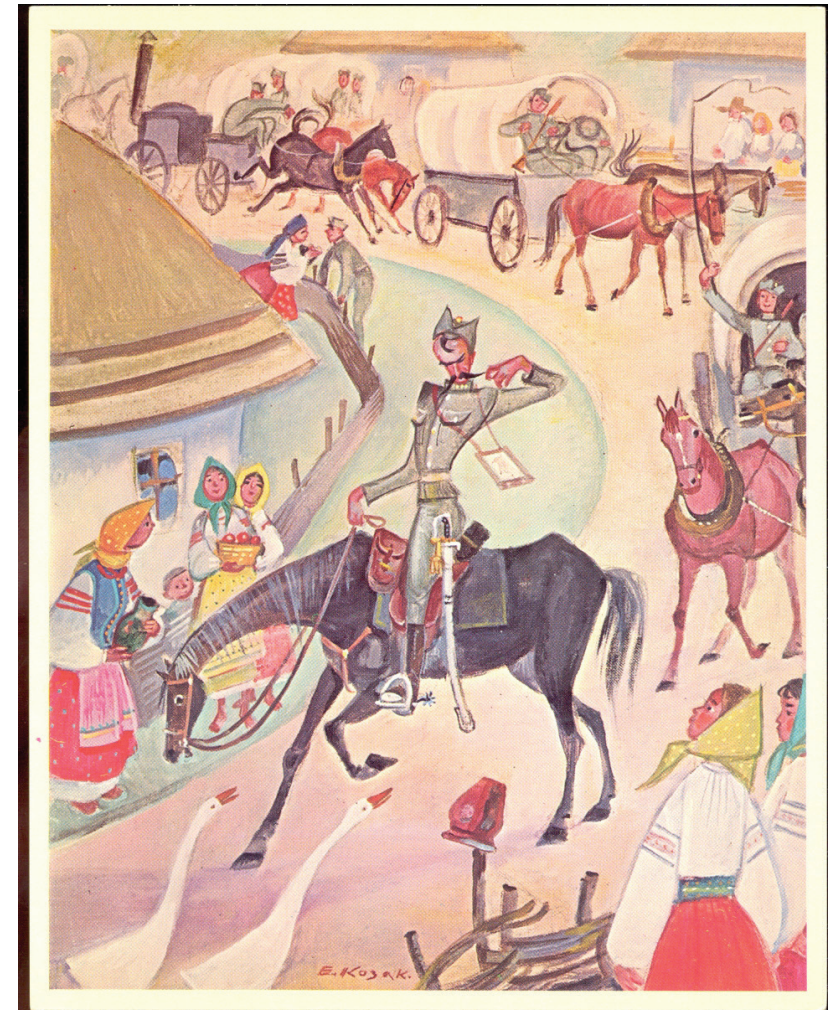
Іл. 2. Е. Козак «Чорнобривко моя, вийди, вийди чим скоріш до вікна». З приватної колекції.



Іл. 3. Е. Козак «Ой зацвіли сади білі». З приватної колекції



Іл. 4. Е. Козак «А ми тую червону калину підіймемо».
З приватної колекції



Іл. 5. Е. Козак «Попереду Цяпка, під ним кінь дрімає».
З приватної колекції

УДК: 7.038:75.071.1*Меллер:72/.76+792](477)“191/192”

Чечик Валентина

ID ORCID: 0000-0003-1083-9590

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

РАННІЙ КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД У ТВОРЧОСТІ ВАДИМА МЕЛЛЕРА¹

Початок творчого шляху Вадима Меллера (1884-1962) був цілком типовим для людини високої інтелектуальної культури й тонкої артистичної вдачі, сформованої атмосферою перших десятиріч XX століття. Отримуючи юридичну освіту в Київському університеті, Меллер одночасно відвідував в якості вільного слухача заняття в художньому училищі, згодом, після отримання диплому юриста, свідомо рушив до мистецьких академій і студій Мюнхена (1909-1912) та Парижа (1913-1914). Улітку 1914 року через розпочатий театр Першої світової війни, вимушений покинути Європу, Меллер повернувся до Києва, де долучився до громадської, мистецької, викладацької діяльності.

Автобіографічний запис [19] маркує в часі основні події воєнного й повоєнного життя. Після повернення до Києва Меллер протягом трьох років працював художником-оформлювачем у Земському союзі Західного фронту (1915-1917); 1917-го року долучився до організації професійного Союзу художників-живописців у Москві і вже наступного року взяв участь у з'їзді Товариства діячів українського пластичного мистецтва в Києві. У 1919 році художник очолив Приватну художню студію О. Монко, а в 1920-му — Художньо-промислову школу; паралельно працював над оформленням політичних свят і театральних постановок.

¹ Первинні версії окремих положень дослідження опубліковані у статтях: Чечик В. Сценографія Вадима Меллера в контексті театральних експериментів німецьких художників Бавгауз. *Вісник ХДАДМ*. 2016. № 2. С. 71-80; Чечик В. «Перший київський період» Вадима Меллера: на шляху до конструктивістської абстракції. *Худпром*. 2023. № 1. С. 128-139. У цьому виданні матеріал подано в доповненій і розширеній редакції.

Того ж 1920 року його було запрошено на посаду професора живопису до Української академії мистецтв. Нарешті, 1921 року, як зауважив київський мистецтвознавець Лев Дінцес, Меллер уперше експонувався в артистичному середовищі Києва.

Справді, восени 1921 року В. Меллер представив на 2-й Звітній виставці Української академії мистецтв дві живописні роботи — «Портрет Т. Шевченка» та «Етюд до портрета». Л. Дінцес розглядав їх як твори, що засвідчують певний «переломний етап» у творчості майстра [16, с. 77]. Місцезнаходження обох портретів досі не встановлено, в поле зору сучасних фахівців твори не потрапляли, тому дозволимо докладніше зупинитися на відгуку Дінцеса, залишеному в огляді на виставку.

Уже в цих роботах критик помітив високий ступінь абстрагування зображуваного. Найвиразніше ця риса проявилася в «Етюд до портрета», виконаному, за словами Дінцеса, «методом <...> кольорових променів». Меллер ще не відмовляється від портретної жанровості: образ енергійної особи, «інтелектуала в пенсне» [16, с. 77], зберігає зовнішні характерологічні прикмети. Разом з тим робота з кольором і формою поступово підпорядковує фігуративний мотив самостійній логіці безпредметництва. Портрет, констатує дописувач, «збудований на динаміці центральної вихідної спіралі, порізаної кольоровим промінням, що йде згори; червоний ефект, головне, полягає в сполученні зелених і червоних тонів з одного боку і дисгармонійних з ними блакитнуватих, що й собі сполучаються з жовтими. Ці два головні сполучення добре зливаються одне з одним, даючи враження чудової кольорової симфонії» [16, с. 77]. У «Портреті Т. Шевченка» поєднання абстрактних площин відбувалося в межах живописного фону. «Тоді як зверху його частина писана тою ж методою, як і попередній портрет, — кольорових променів, що перехреснюються, нижня частина — поетова постать, — закінчена округло і нагадує обрис старих постатів мамаїв або бандуристів. Округлість багато разів підкреслюється в фігурі внутрішніми сегмен-

тами коміра й інших частин. І серед цієї маси гострих і округлих перехресних гранів, звичайно, в присутності літер, дивиться поетове обличчя, писане в строгій формі письма фресок церкви Періоменти в Мистрі, другої половини 14 сторіччя з усіма вохреннями, пробілкою, ямками під очима і т. н. Само собою, майстерне написане це обличчя тут зовсім не підходить, і в глядача залишається враження цілковитого розладу окремих частин в картині поміж собою. Поміж того, вплив ікони почувається безперечно в фарбах цього портрету, яскравіших ніж в ескізі, але вони не так гармонійно сполучаються. Яскравість фарб у верхній частині значно інтенсивніша, ніж у нижній. Так, чудовий іконний червоний колір, виявлений у верхній частині нейтралізованим промінем, самотньо темніє внизу біля скатертини на столі, серед тонів, що його не виявляють. Через те яскраве верхнє тло ніби вбирає в себе постів портрет. Неприємні так саме й писані по іконному поетові руки, тонкі з сильно вигнутими на другий бік пальцями. Може вони й символізують лагідність поетової душі, але не підходять так саме, як і обличчя до загального настрою» [16, с. 77]. Чорно-біла репродукція «Портрета Т. Шевченка», що зберігалась в архіві онуки художника Ніни Ветрової-Робінсон у США², дає підстави говорити про особливу напругу між різними пластичними кодами — народною картинкою, іконописною традицією та абстрактним мистецтвом. Можливо, портрет було створено навесні 1920 року, у зв'язку з масштабним київським святкуванням річниці народження поета. Канонічність шевченківського образу при цьому не руйнується бароковою надмірністю «зовнішніх прийомів». Навпаки, вона входить у складну взаємодію з доцентровим рухом геометризаних площин і ритмікою яскравих кольорових сполучень. Саме тут, у цій внутрішній напрузі між іконністю постаті та сво-

² Дякуємо за підтвердження достеменності ілюстративного посилання головну зберігачку київського МТМКМ України пані Т. Руденко (дискусія відбулась в межах 2-ї Міжнародної науково-практичної конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика», 13-14 лютого 2023 року, Харківський національний Університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, Харків).

бодою живописної структури, виявляється зосередженість Меллера на пошуку власної пластичної інтонації.

Важко відповісти, чи мислив художник себе саме як портретиста, однак про його зацікавлення портретним жанром свідчать, не в останню чергу, каталоги престижних паризьких виставок 1913–1914 років — Весняного салону Національного товариства витончених мистецтв та Салону Незалежних. Саме портрети переважають в списку ранніх творів В. Меллера (1908-1918), відтвореному в найповнішому на сьогодні, систематизованому в 1984 році київською мистецтвознавницею З. Кучеренко каталозі живописних, графічних, театральних робіт художника (публікації З. Кучеренко постали важливим підґрунтям даної наукової розвідки). До каталогу увійшли «Автопортрет» (1913) та портрети чоловіків і жінок різного віку (1908-1918), виконані в основному сангіною, сепією, гуашшю, олівцем — окремо або в змішаній техніці [1, с. 3]. Значиться в списку й ліногравюра «Портрет матері», датований 1914 роком. Тим самим роком датований і олійний «Портрет матері художника», представлений Меллером на суд Жюрі Весняного салону Національного товариства витончених мистецтв (Париж, 1914) [46, с. 182]. Вважаємо, саме з нього, загубленого в горнилі подій Першої світової війни, була зроблена світлина: «простий за композицією поясний портрет», як зазначила З. Кучеренко, вказував «на тяжіння Меллера до розкриття психології моделі, до виявлення індивідуальних рис характеру» [15, с.14].

Нескладно припустити: усвідомлення себе як живописця у Меллера, втім, як і у більшості його сучасників, починалося зі штудій натури, в тому числі зримої реальності людської тілесності та внутрішніх станів, які можна було засвоїти в тому числі через скульптурний аналіз. Невипадково, опинившись у Парижі, художник записався вільним слухачем до майстерні Антуана Бурделя при приватній Академії Гранд-Шом'єр.

Пізніше, в середині 1940-х років, складаючи свою «Автобіографію», Меллер, вдячний французькому майстру, зали-

шить наступний запис: «На театрі часто доводиться стикатися із завданнями, пов'язаними зі скульптурою. Зазвичай користуються копіями. У своїй практиці ніколи до копій не вдавався» [19, с. 4]. Авторська скульптурна пластика нерідко включалась в сценографію в якості ігрових, дієвих елементів постановки. Виразним прикладом її використання залишається сценічне оформлення «березільської» вистави за п'єсою І. Карпенко-Карого «Хазяїн» (режисер В. Складенко, 1932, Харків). «Церковні свічки та чотири скульптурні фігури городових», застигли в раболіпному віддаванні честі головному герою — мільйонеру Терентію Пузирю, на думку сучасника Меллера, харківського мистецтвознавця Дмитра Чукіна, були блискучим образотворчим коментарем до сцени нагородження поміщика-злудія почесним «орденом Станіслава» за вклад в розвиток сільського господарства [31, с. 11,]. Скульптурна пластика використовувалась і в фінальній сцені вистави — арешті Терентія Пузиря: актор в ролі Урядника з'являвся, буквально, викочувався на сцену на «здибленому коні», виготовленому художником з гіпсу і пофарбованому «під бронзу». Очевидцю вистави, одеситу, театральному режисеру В. Галицькому цей образ нагадав про «пам'ятник Олександрові III роботи П. Трубецького» [6, с. 204]. Так, напевно, чисельні «кінні монументи» російським царям, встановлені в Петербурзі за імперську добу, послуговували художникові прототипами. Їх монументальність посилювала іронічне перебільшення «іграшки-гойдалки», умовність прийому — фарсовий, майже водевільний характер німої сцени.

Захоплення скульптурою і не в останню чергу постаттю Кобзаря мотивували В. Меллера до участі у конкурсі на проєкт пам'ятника Т. Шевченку. Як відомо, Всесоюзний конкурс, оголошений в Харкові в 1930-му році³, тривав три роки, мав декілька турів і в 1933-му завершився перемогою проєкту скульптора Матвія Манізера і архітектора Йосифа Лангбарда. Пам'ятник був урочисто відкритий 24 берез-

³ У 1929 році конкурс на проєкт пам'ятнику Т. Шевченку мав міжнародний формат.

ня 1935 року. Цій визначній культурній події присвячено немало досліджень, в тому числі харківських науковців — М. Чернові, О. Шило, М. Панової⁴, в наукових публікаціях яких всебічно висвітлені історія конкурсу, шляхи пошуку М. Манізером та І. Лангбардом загального художнього рішення, а також типажів та типологічних характеристик образів, для роботи над якими Манізером були запрошені в якості моделей актори театру «Березіль». Скульптор надихався талановитими, переконливими акторськими перевтіленнями А. Бучми, І. Мар'яненка, Н. Ужвій, О. Сердюка та С. Коваль. Проте, і архітектурно-композиційне рішення пам'ятнику мимоволі викликає асоціації з пластичним мотивом спіралеподібної конструкції В. Меллера, що він її застосував в оформленні репертуарної на той час вистави за п'єсою М. Куліша «97» (прем'єра постановки відбулась 27 листопада 1930-го року, режисер Л. Дубовик). Мотив домінуючої діагоналі взагалі характерний для більшості творів Меллера. У «97» «семантично багатший образ світу громадського життя утворювався станком і тинами». «Кожен тягся вгору, — пише Н. Єрмакова, — але, на відміну від вертикального за конструкцією станка, зигзагоподібна лінія тинів позначала суттєве утруднення підйому» [10, с. 450]. Ритмопластичні «хорові» мізансцени, що відтворювались акторами на різній висоті й нахилу пандусах конструкції, нагадували рельєфні багатофігурні фризи й концентрували в собі «головну змістовну і емоційну напругу драми» [10, с. 451].

У конкурсі особисто Вадим Меллер брав участь в складі творчої групи під керівництвом Вери Мухіної, яка з 1930-го року разом із чоловіком, В. Замковим, перебувала неподалік від Харкова в адміністративному засланні у Вороніжі (участь в харківському конкурсі вартувала росіянці звинувачень в «українському націоналізмі»). З Меллером їх пов'язу-

вали особисті й творчі стосунки з О. Екстер (про її значення в творчій долі київського художника ще буде йтися нижче). Звісно, загальним було й захоплення мистецтвом А. Бурделя. У його майстерні (В. Мухіна відвідувала її протягом 1912-1914 рр., В. Меллер — протягом 1913-1914 рр.), вірогідно, відбулась їх перша зустріч і безпосереднє знайомство.

В артистичному середовищі Парижу і тим більше серед «прибульців з усіх сторін світу» (якими, власне, були В. Меллер і В. Мухіна) А. Бурдель зазнав слави як учень О. Родена и одночасно його «анти-учень» [38, с. 58]. Автор «Геракла-стрілка» (1909) і монументальних рельєфів на фронтоні театру Єлісейських полів (1910-1913), Бурдель вважається засновником ар-деко і експресіонізму в скульптурі. На переконання дослідників, не можна ігнорувати його роль в еволюції кубістичної скульптури. Своїм вчителем французького майстра вважав італієць А. Джакометті; важко заперечити, визначався П. Каннон-Брукс, вплив його ідей на іншого представника італійського футуризму — У. Боччоні [38, с. 60]. «Існує усталена думка, що саме Бурдель протягом наступних років надавав Матіссу практичні поради та технічну інформацію, необхідну для створення його першого “Раба”» [38, с. 59].

Майстерня А. Бурделя привертала до себе увагу окрім всього прогресивною авторською системою навчання. Особливого розголосу набули так звані «коректури» студентських робіт, про які згадував В. Меллер. Згадував про них в своєму щоденнику і приятель Меллера по Парижу — Борис Терновець: «corrections» нерідко перетворювались «на живу бесіду, імпровізовану лекцію, нескінченно більш повчальну, ніж “шепотіння на вухо” російських або німецьких шкіл» [29, с. 77]. П. Кеннон-Брукс наводить спогад французької письменниці і художньої критикині Марі Дормуа (1886-1974) про особливе спілкування Бурделя зі своїми учнями як з підмайстерами, з якими він ділився своїм досвідом. Власне про це зазначав і сам скульптор: «Не чекайте від мене уроків професора, а радше зізнань товариша. Я хочу, щоб ви вкладали у свої роботи більше,

⁴ Див. публікації: М. Чернові «Образ, що запам'ятовується : про образ Катерини, створений актрисою Н. М. Ужвій в композиції пам'ятника Т. Г. Шевченкові в Харкові» (1977); О. Шило, М. Панової. «Міф про Кобзаря в пам'ятнику Т.Г. Шевченку роботи М.Г. Манізера в Харкові (2008).

ніж витвір пальців своїх: свій дух» [38, с. 60]. А. Бурдель закликав своїх учнів оперувати даними природи, але не бути прихильниками натуралізму («шукайте шляхів природи, її схилів, її кутів, її кіл, звивин, ковзання площин, її способу побудови» [35, с. 97]); навчав бути «архітекторами, обчислювачами об'ємів, ваги, розмірів об'єктів» [35, с. 97], наполягав мислити сильними об'ємами й шукати внутрішньої структури речей, її архітектурних й математичних елементів, розвитку законів композиції, конструктивних методів минулих епох, нових засобів вираження просторових відносин.

Зрозуміло, майстерня А. Бурделя, його мистецтво — важливе, але не єдине з паризьких вражень Меллера. Уникнути їх переліку не вдасться, хоча сьогодні, в контексті великої кількості публікацій, присвячених цій добі і художникам, чий мистецький шлях розпочинався в Парижі, «список» Меллера не відзначений оригінальністю, а дослідницькі аргументи — не позбавлені трюїзму. Між тим, легендарні музеї, в першу чергу, Лувр (твори старих майстрів залишались джерелом постійних творчих інспірацій для майбутнього художника театру), незліченого числа виставки сучасного мистецтва, зустрічі з колегами по цеху в монпарнасівських кав'ярнях, приятельство з сусідами по легендарному «La Ruche» (першій меллерівській адресі в Парижі — 2, Pass. de Dantzig (1912) [37, с. 203]) або в не менш культовому «Будинку художників» по вулиці Лебуа, 7 (7, rue Lebovise) [44, с. 189], де Меллер знімав ательє в 1914-му році, звісно, тематичні лекції (як-от, наприклад, лекція О. Архипенка про кубізм навесні 1914 року [29, с. 84]) і театральні прем'єри (варто пригадати тільки одну — скандальну «Весну священну» І. Стравинського навесні 1913-го в Театрі Єлисейських полів), виїзди на пленер й просто безтурботні прогулянки паризькими бульварами — все було значущим й питомим для художніх рефлексій. Паризький досвід, перерваний війною влітку 1914 року і осмислений у післявоєнний час, визначає мистецьку позицію Меллера в підготовленій ним доповіді «Шляхи нової школи в мистецтві» до Всеукраїнського

з'їзду діячів пластичного мистецтва (червень 1918, Київ) [21] й у виступі «Про художню культуру» на диспуті 2-ї Звітної виставки Української академії мистецтв 1921 року [9, с. 143].

Власне, й сам Меллер засвідчував: «Моя праця художника професіонала почалася в Парижі в 1913 році» [19]. Не в останню чергу він мав на увазі виставковий дебют в «Салоні Незалежних» 1913 року, відзначений французької критикою як успішний. «Дві жінки, декоративне панно» (художник представив тільки одну річ) [45, с. 197], як зазначив дописувач, було «декоративним в прямому сенсі» [19]. Відомому паризькому критику Луї Вокселю робота Меллера⁵ нагадала про живопис «англійського Дега» — Волтера Сіккерта [49, с. 2]. На «полотно, вкрите буквально золотом та сріблом», звернув увагу в своєму огляді експонентів Салону Незалежних Марсель Пайз з журналу «Le Radical» [43, с. 4]. Виокремив В. Меллера з-поміж інших майстрів, близьких до естетики імпресіонізму і постімпресіоністичних напрямів, зокрема, ар нуво, їх прихильник і сповідувач в своєму мистецтві Жозе Белон, дописувач журналу «Le Patrie» [36, с. 3]. Декоративне панно втрачене, як і більшість довоєнних творів майстра, втім, ймовірно, підкреслена декоративність, вибір мотиву й формату пояснюються захопленням мюнхенським югендстилем (засвоєння й переосмислення імпресіонізму так само входило до його програми), який, хоча вже і еволюціонував до експресіонізму «Синього вершника», втім, між 1908-1912 роками, часом перебування Меллера в баварській столиці й навчанням в Мюнхенській академії витончених мистецтв (1910-1912), не втратив своєї магічної сили. У межах синтезу реалізму і раннього модернізму, гадаємо, залишались і твори, експоновані на наступних паризьких виставках: «Російський хлопчик» (етюд), «Монахія» (?), «Голова жінки» (малюнок) [44, с. 189], «Портрет матері художника» (олія) [46, с. 182].

⁵ У статті Л. Вокселя припустима технічна помилка з написом прізвища Вадима Меллера. Фронтальний перегляд каталогу виставки Салону Незалежних 1913 року прізвище «Heller» не виявив, як і близькі за написанням інші прізвища, окрім «W. Meller».

Про останню роботу, в якій З. Кучеренко відзначила по-тяг до психологічної характеристики образу, вже йшлося вище. Образність «Автопортрету» (1913-1914, Приватна колекція) так само наближена до індивідуалізації моделі: живий погляд художника направлений на глядача, в очах — ледь вловима іронічна усмішка інтелектуала. Б. Терновець залишив в Щоденнику своє враження після знайомства з Меллером: «Він помітний і дуже красивий брюнет, з окладистою чорною бородою — трохи в асирійському дусі» [29, с. 74]. Саме таким художник постає на автопортреті. Взятє крупним планом обличчя виразно контрастує на світлому тлі, обоплічний зріз дозволяє схопити елегантний, по-моді одяг, композиційний розворот в три чверті видає стриману внутрішню енергію артистичної натури. Ледь позначений абрис зводу посилює камерність і декоративний ефект. Використовує Меллер і прийом мізанамбіму (невеличкий фрагмент картини, намічений синім кольором, очевидно, є фрагментом портрету), вказуючи на приналежність до цеху художників. Поеднання графічних технік створює рухому живописну поверхню з різними рівнями прозорості і насиченості: накреслений рисунок олівцем оживлюється кольоровими плямами гуаші й сепії, їх виразні тіні ліплять об'єми, відшукуючи конструктивне в прихованій пластичній структурі. Автопортрет залишався в межах естетики пізнього імпресіонізму і, за справедливим зауваженням З. Кучеренко, аж ніяк не віщував швидких, уточним, радикальних — метаморфоз «у системі образного мислення художника» [1, с. 3].

Момент перелому в художній мові Меллера припадає на кінець 1910-х років. Найранішим із відомих нині його авангардних творів є «Футуристична композиція» з фондів Національного художнього музею України в Києві, датована 1917–1918 роками. Зв'язок із кубізмом і футуризмом у цій роботі досить виразний. Вихідним мотивом композиції, вірогідно, був чайний натюрморт, однак художник майже повністю виводить його за межі предметного зображення: мотив розкладається на елементарні кольорово-пластичні

фрази, що щільно заповнюють площину полотна й вибудовуються в орнаментально організовану структуру. Саме завдяки цьому виникає відчуття рухомого, динамічно напруженого безпредметного середовища.

Чи належала «Футуристична композиція» до трьох робіт, експонованих Меллером на виставці Професійної спілки художників-живописців у Москві в травні-липні 1918 року, нині встановити неможливо [5]. У каталозі три твори зазначені під номерами 419–421 — без назв і без вказівки техніки виконання [25, с. 19]. Однак із каталогу випливає, що Меллер експонувався в залі художників «центральної федерації», тоді як представники «кубізму, супрематизму та безпредметної творчості» були об'єднані в «ліву федерацію» — молоду фракцію новоствореного Союзу, до якої входили В. Татлін, К. Малевич, А. Родченко, Н. Певзнер, Л. Попова, О. Розанова та інші.

Якщо взяти вищезазначене до уваги, то момент перелому в художній мові Меллера відбувся з часом закінчення відрядження і повернення художника до Києва, у 1918 році. Принциповою подією в ньому без перебільшення була зустріч з Олександром Екстер: масштабу її мистецького обдарування, її творчої особистості не можна було протистояти.

Нагадаймо, з її пластичними ідеями Меллер безпосередньо познайомився під час свого перебування у Москві. Восени 1917 року її ім'я постійно з'являлося в періодиці. Успіх художниці був пов'язаний одразу з двома подіями: ретроспективним показом понад шістдесят творів на виставці «Бубнового валета» в грудні 1917 року та постановкою «Саломеї» в Камерному театрі, що відбулася двома місяцями раніше. Ці події закріпили за Екстер репутацію мисткині вибухової пластичної енергії, для якої форма й колір існували як самостійні сили. Критика, зокрема, писала про неї як про художницю, що проміняла кубізм на мистецтво «ще більш абстрактне, але повне великого темпераменту справжнього живописця» [33, с. 110].

До цього часу ідеї чистої абстракції вже мали кілька впливових версій у колі митців, близьких до Екстер: від орфізму її паризьких приятелів Соні та Робера Делоне (недарма Салон Незалежних 1914 року критика назвала «салон Делоне») до супрематизму Казимира Малевича (вперше його безпредметні роботи, зокрема, «Чорний квадрат» («Чотирикутник»), фігурували на петербурзькій «Останній футуристичній виставці картин "0,10"» зими 1915-1916-го рр.). У становленні та поширенні супрематизму Екстер, як відомо, належала особлива роль. Ідеться не лише про залучення Малевича та учасників групи «Супремус» до створення малюнків для вишивальниць майстерні села Вербівка на Київщині. На думку А. Накова, саме авторитет і дипломатичні зусилля Екстер дали змогу тимчасово зупинити протистояння двох непримиренних суперників — К. Малевича і В. Татліна. Завдяки цьому виставка «0,10» не просто відбулася, а увійшла в історію класичного авангарду як перша публічна демонстрація «супрематичного живопису» [42, с. 34]. Як і Р. Делоне, Екстер пройшла повз «символіко-абстрактного містицизму» В. Кандинського, не влаштовувала її «трансраціональна семантика», пошуки «певної сублімації Абсолюту» К. Малевича [42, с. 35]. Долаючи стадію кубофутуристичної артикуляції, художниця зосередилась на дослідженні руху, ритму, динаміки, ваги, кольору, про що гучномовно свідчать як назви її абстрактних серій, створених між 1915-1917 роками, «Кольорові ритми» та «Кольорові динаміки» [11], так і назва упорядкованої в 1916 році для видавництва «Центрифуга» збірки гуашей «Розрив. Рух. Вага» (1916, не видана) [42, с. 34-35]. За Г. Коваленком, у мистецтві Екстер колір постає як складна система тембральних відтінків, взаємних тяжінь і дисонансів, ритмізації та поступового переходу до колірної конструкції [11, с. 213]. Саме ці ознаки, разом із наближенням до постулатів конструктивізму («динамічно-організуючої сили ліній, трансформаційно-конструктивної сили фактури, ролі матеріалу та інші» [42, с. 41]) визначили унікальність і самостійність екстерівського експерименту.

Дух комбінаторики пластичної виразності форм, кольору, лінії тощо, дух дослідництва в живописі і в театрі захопив і Вадима Меллера. Як і багато інших художників — початківців й достатньо досвідчених, тих, хто тільки починав свій творчий шлях, й тих, хто вже отримав ґрунтовну художню освіту (наведений в дослідженні Г. Коваленка список вражає), Меллер був частим гостем відкритої О. Екстер київської «Студії» (реорганізованої в червні 1918 року з «Майстерні живопису та декоративного мистецтва»). Роль О. Екстер як провідника новітніх течій, в тому числі авторських версій абстрактного мистецтва (своїх і сучасників, в першу чергу, К. Малевича та Р. Делоне), їх приживлення не тільки в артистичному середовищі Києва, але й взагалі в мистецькій культурі України сьогодні високо оцінена вітчизняним мистецтвознавством.

У цьому середовищі особисті й творчі зв'язки виникали майже одночасно. У «Студії» Екстер Меллер познайомився зі своєю майбутньою дружиною — Ніною Генке (1893–1954); вони одружилися в серпні 1919 року. Генке була ученицею професійних художниць-авангардисток Євгенії Прибильської, Наталії Давидової та Олександри Екстер, брала участь у творчих експедиціях Казимира Малевича західними областями України (Косова й Чернівців), співорганізовувала декоративні виставки в Москві (1915–1918), очолювала кустарний пункт села Вербівка як завідувачка й головна художниця. Однак найважливіше — вона була переконаною супрематисткою [26, с. 77–80].

О. Екстер відкривала Меллеру досвід нової пластичної мови й підштовхнула його до педагогічної діяльності; Н. Генке, найближча в особистому житті, підтримувала входження художника в коло авангардних, зокрема супрематичних, практик. Броніслава Ніжинська, з якою Меллер познайомився наприкінці 1918 року в екстерівській «Студії», вивела ці пошуки в площину сцени. Танцівниця, хореограф і педагог, талановита сестра геніального Вацлава — постановника паризької «Весни священної», запросила художника до співпраці [12, с. 296], фактично надавши

йому перший у його творчій практиці сценічний майданчик.

І Ніжинська, і Меллер, була свідком триумфу О. Екстер у Москві 1917 року. Мистецтво Екстер істотно вплинуло і на саму танцівницю: на думку Л. Гарафоли, саме ідеї абстрактного живопису завершили формування її власної хореографічної системи [41, с. 129]. Восени 1915 року Ніжинську прийняли балериною до трупи київського Міського театру, а 1921 року вона залишала Київ «Богом створеного нею Всесвіту», «не просто фахівцем в галузі театру чи ремісником, але художником з власним баченням мистецтва» [41, с. 130]. Саме Київ став для неї місцем реалізації творчих амбіцій і мрійливих планів: тут вона багато працювала, ставила нові спектаклі, викладала [12, с. 296]. У січні 1919 року, концептуалізуючи свою балетну систему, Ніжинська відкрила омріяну «Школу руху» (Ecole de Mouvement) [4, с. 10].

У київський період Ніжинська не лише популяризувала балетні етюди з репертуару дягилевських «Парижських сезонів» («Петрушку», «Єгипетські ночі», «Половецькі танці», «Шахерезаду»), а й створювала власні балети, які сама називала «хореографічними ескізами» [3]. Її захоплювала ідея оновлення сучасної хореографії через новий рух. Переважно одноактні й розраховані на сольне виконання, ці композиції танцівниці виконувала сама; їхня безсюжетність вибудовувалася на абстрактній взаємодії форми, кольору, світла й руху [41, с. 134]. Саме такими, на думку Л. Гарафоли, поставали для Ніжинської «Поема екстазу» О. Скрябіна та «Феєрверк» на музику І. Стравінського — обидві роботи, датовані кінцем 1920 року, так і не вийшли за межі «Школи» [41, с. 134]. В узагальнених, майже символічних образах були вирішені «Демони» на музику М. Черепніна до балету «Павільйон Арміди» (червень 1920) і «Мефісто-вальс» на музику Ф. Ліста (вересень 1920).

У Л. Гарафоли, яка неодноразово звертається до «Щоденників» Б. Ніжинської, наведено роздуми Ніжинської про майбутню постановку «Мефісто-вальсу». У щоденни-

ку вона пише: «Ескіз декорації Мефісто майже готовий. Це все ще не те, що хочу. Я ніколи не писала олією; я не вмію тримати пензлі. Але ідея, яку бажаю досягти, вже є. Справжній художник, майстер, зрозуміє, чого я хочу» [41, с. 140]. У театральних аркушах Меллера постановочна ідея Ніжинської, попередньо намічена нею на полотні «умовними плямами та масами» [41, с. 140], отримала вже професійне пластичне розгортання. В ескізі з колекції Бібліотеки Конгресу у Вашингтоні образ складається з мережі спіралеподібних, майже до краю закручених площин, що передають бажану для Ніжинської ефемерність, повітряність і легкість. Ніжно-блакитні та приглушені охристі тони художник загострює контрастами — переходами блакитного в темно-синій і білий. Образ позбавлений надмірного драматизму й романтичної інфернальності; в ньому відчутна «томна чуттєвість», близька до переживань ліричних героїв А. Ватто 30, с. 132]. Інший театральний аркуш, що зберігається у фондах Музею театального, музичного та кіномистецтва України в Києві, розвиває драматичну тему Мефісто вже в іншій тональності. Пластичний сюжет вибудовується з півкругів, трикутників і дуг; насичений червоний колір у поєднанні із зеленим та синім створює враження вибухової, невідворотної енергії руху.

Із пластичних форм, заряджених енергією руху, постає образ меллерівської «Блакитної танцівниці» (1919, приватна колекція). У частині досліджень цей гуашевий аркуш пов'язують із хореографічним етюдом «Мефісто-вальс» [32], в інших — із балетним номером «Маски», виконаним наприкінці 1919 року двома ученицями «Школи» Б. Ніжинської [12]. У хореографічній серії Меллера цей ескіз, мабуть, один із найграціозніших і найлаконічніших за кольором та виконанням. Політ танцівниці, ніби звільнений від земної гравітації, підпорядкований круговому ритму світло-блакитних і темно-синіх геометричних форм.

Лише на перший погляд здаються статичними чотири ескізи костюмів «Ассірійці» до балету «Єгипетські ночі» на музику А. Аренського, датовані 1919 роком. Постаті за-

стигли у фронтальних позах, однак їхня пластична будова сповнена внутрішньої експресії руху. Аркуші зберігаються в колекції МТМКМ України та приватних зібраннях (іл. 1). Фігури, що заповнюють аркуш майже від нижнього до верхнього краю, зведені Меллером до орнаментальної формули. У її закручених спіралеподібних ритмах ніби «проростає» ритуальний біт: він наростає до кресендо, але не обривається, а повертається знову й знову. Кожна з чотирьох гуашей звучить як окрема самостійна тема — завдяки власному кольоровому аранжуванню й різноманіттю декоративних деталей, у яких легко впізнаються елементи плісованих калазирів, накидок, головних уборів. Водночас, зібрані в ансамбль, ці костюмовані образи нагадують багатопігурні фронтальні фризи, що передусім асоціюються з давньоєгипетськими настінними декораціями [30, с. 132]. Меллер, однак, далекий від стилізації і тим більше від скрупульозного копіювання музейних зразків. Навпаки, він вільно й винахідливо інтерпретує «стиль доби» — ту основну пластичну ідею, яку, за рекомендаціями О. Екстер на теоретичних і практичних заняттях, слід було шукати в орнаментах та архітектурі [30, с. 132]. Художник із разючою чуйністю досягає потрібних йому колористичних асоціацій: підпорядковує колір чіткій графіці меж, акцентує пірамідальну архітектоніку форм і їхню скульптурну виразність.

Театральні ескізи В. Меллера мають й іншу якість, на якій не раз зупиняли свою увагу дослідники. І профільний ракурс, і розгорнутий в анфас торс, і акцент відставленої вперед правої ноги — умовні коди хореографічної пластики танцівника. Художнику важливі відтворення характеру танцювального руху, танцювальної фрази, передача її пластичного контрапункту [30, с. 132]. Невипадково сучасники назвали гуашеву серію балетів Ніжинської — «розкладами руху» [23, с. 3]. І так само не випадково, як зауважує Л. Гарафола, ці, величезні за розмірами, графічні аркуші висіли на стінах балетного класу танцівниці [41, с. 135].

Не все, створене Меллером для Броніслави Ніжинської, було реалізоване на сцені. Проте його участь у роботі «Школи руху» не зводилася до позиції зовнішнього спостерігача — навіть якщо згадати власну «Блакитну танцівницю». Перебуваючи на уроках і репетиціях Ніжинської, художник уважно входив у природу театральної сцени: спостерігав пластику акторського тіла, рух сценічної форми, дію світла, трансформацію простору й, нарешті, сценічне життя кольору — його енергію, силу, активність. «Наближаючись до картини, я хочу бачити лише симфонію фарб», — писала Ніжинська у своєму «Щоденнику» [41, с. 121]. У цьому сенсі ескізи меллерівської «Хореографічної серії» 1919–1921 років можна сприймати як наочні вправи з «колірної гармонії» — зі своїми ритмами, акордами, мелодіями, інтервалами й тональностями [30, с. 132].

У творчій еволюції Ніжинської та Меллера простежується ще одна спільна тенденція: що далі постановочні задуми балерини відходили від сюжетності, то вільніше Меллер поводився з фігуративною формою. Як абстрактні композиції, побудовані на взаємодії руху, кольору, світла й музики [41, с. 134], мислилися танцівницею «Поема екстазу» (1920), «Мефісто-вальс» (1920), «Траурний марш» (1921). Цей рух до безсюжетності позначався і на костюмованих образах Меллера. Разом з тим, нагадаємо, абстраговані елементи не «обнуляли» реальну форму, а спліталися з нею в живописні арабески. Можливо, в одному з театральних аркушів до «Мефісто-вальсу» Меллер свідомо залишив образ танцівника незавершеним, виділивши кольором лише геометричні площини костюма. Подібний прийом «незакінченості» він застосував і в ескізах до драматичних постановок, зокрема до «Мазепи» за Ю. Словацьким (1921, колекція МТМКМ України). Як і в аркуші до «Мефісто-вальсу», обличчя та руки персонажів тільки намічені олівцем; головним стає композиція кольорових площин [30, с. 132].

На межі 1910-х — 1920-х років театр наполегливо входив в творче життя художника. Декораційну практику в хореографічній Студії Б. Ніжинської (1919–1921) Меллер

поєднує з роботою в київських драматичних театрах — оформлює постановки Фавста Лопатинського (французький фарс «Метр Патлен», 1919, Російський пересувний театр), Олександра Смирнова («Весілля Фігаро» за п'єсою П. О. Бомарше, 1920, Російський пересувний театр), Костянтина Бережного («Мазепа» за п'єсою Ю. Словацького, 1921, Перший державний театр ім. Т. Шевченка). У галереї ескізів до драматичних вистав сценічні образи зберігають зв'язок з конкретними персонажами через пластику жесту, мімічні характеристики, прикмети історичного одягу. Гротескність, ексцентричність, динаміка руху створюють відчуття сценічної дії. З іншого боку, Меллеру важливі пошуки виразної кольорової «планіметрії кубофутуризму». Художник продовжує дослідження, поєднуючи в костюмах площини та об'єми, створюючи контрасти кольору та фактури. Поступовий рух до «розпредмечення» форми очевидний і в цих театральних аркушах. Особливо він помітний у згаданих раніше ескізах до вистави К. Бережного «Мазепа» 1921 року: художник розчиняє конструктивні елементи костюмів, підкреслено геометризує форму, костюми нагадують напіваабстрактні композиції з накладених один на одного прямокутників, трапецій, трикутників, сегментів куль, сполучення яких підкреслюють діагональні ритми.

За таким принципом створюються костюми в ескізах до вистави «Небо горить» (1921) (Іл. 2). Постановником вистави (за поезіями О. Слісаренка, М. Семенка, Г. Шкурупія) був Марко Терещенко. Нетривалий, але вельми плідний період часу (1921-1923 роки) художник співпрацював з цим режисером — новатором, авангардистом, апологетом методу колективної творчості, автором теорії «мистецтва дійства» (всебічного вивчення театральна концепція «мистецтва дійства» набула в монографії Г. Веселовської [2, с. 51-59]). Основні її положення викладено в однойменній брошурі, що вийшла друком того ж 1921 року; оформлення обкладинки, побудоване на доцентровому русі геометричних форм, виконав В. Меллер. Сценічні постановки М. Терещенка (саме

так іменувалися вистави театру Центростудії ім. Михайличенка, художнім керівником і режисером якого він був) спиралися на ідеї абстрактного мистецтва, передусім на відмову від прямої репрезентації реальності та переосмислення самого інструментарію художньої творчості. «Для того, щоб виявити <сценічну — прим. В.Ч.> дію, — наголошував Терещенко, — в першу чергу потрібно виявити її через різні елементи фактури мистецтв (рух, слово, звук, ритм тощо); тобто для виявлення дійства треба притягти інші галузі мистецтва; організація груп та їх руху — малярство, музика для організації звуку і т.д.» [28, с. 2]. У «Небі горить» Терещенко залишав за собою роль координатора цих «елементів фактури» в цілісній сценічній композиції. Натомість партитуру руху й пластичне вирішення сценічного простору він довірив Меллеру — його художній культурі, відчуттю простору, форми й кольору.

Критика сприйняла виставу неоднозначно. Л. Дінцес дописував як постановку «в архаїчних убраннях, зроблених по шкідцях професора академії Меллера, без декорацій і жодної обстановки», «в супроводі світляних ефектів і музики»; відсутність сценічного діалогу, сценічного слова компенсувались рухом акторських мас, що відтворювали в пластиці «процес фабричної, шахтарської праці, боротьби і виявляли колективні рефлексії під час повстання і перемоги» [8, с. 4]. На архаїчності вбрання акцентував увагу й І. Кулик: «зайва й підстаркувата символіка в костюмах» викликала в нього «враження такої ж нещирості, манірності, індивідуалістичної абстракції» [14, с. 4], як, взагалі, і вся постановка. У розпочатому після вистави і продовженому на сторінках періодики Харкова (театр гастролював в місті влітку 1922 року) публічному обговоренні взяли участь театральні критики, журналісти, письменники, державні діячі — В. Рожицин, В. Блакитний, Ю. Озерський, звісно, М. Терещенко. Долучився до дискусії і В. Меллер. Глибоко занурений в театральний процес, в якому «безпредметна творчість актора є, безсумнівно, вершиною і межею технічної винахідливості» (висловлювання А. Радлова за книгою

Г. Веселовської [2, с. 57]), Меллер захищав і сценічний метод, і створену у співпраці з режисером і актором ні на що несхожу, новаторську виставу. Він був щиро переконаний, що театр не може бути «розважальним атракціоном», проте повинен збуджувати творчу думку глядача, викликати емоцію, певні образні асоціації з самої напруги і ритму сценічної пластики. «Форма і колір одягу, — пояснював художник, — постав в уявленні митця не як символ, ілюстрація, оздоба, а як певна концепція форм і кольору, що залежить від динаміки загальної будови цілого твору, від динаміки, ритму, характеру, покvapливості руху й т. ін., так само, як рух не ілюструє слова, а відбиває напруженість того чи іншого стану актора (й певна річ, не позначається з обсягу ієрогліфічного жесту)» [20, с. 4]. Меллер з жалем зізнавався, що за умов виключно матеріальних постановникам довелося відмовитися «від фактури малярства»: вистава йшла без декорацій, крім того, «фарблення одягу через нестачу аніліну було виконано тільки почасті», в два, а не три (за задумом) кольори [20, с. 4]. У театральних ескізах Меллер не пригнічував свій природний потяг до кольору. В ескізі костюму до вистави «Небо горить» червона фарба, збагачена тональними розтяжками до білого або близьким вишневим (глибоким бардовим), домінувала, символізуючи енергію, силу, пристрасть. Чітко вирізані кола, трикутники, трапеції, дуги становили архітектоніку костюму, схожу до крою римських тунік. Зіставлення ескізу зі збереженими в періодиці світлинами вистави дозволяє побачити, що пластика акторських фігур перегукується з героїзованою риторикою французького неокласицизму, передусім із напруженими композиційними формулами Ж.-Л. Давида [30]. Джерелом інспірацій могли бути й власні театральні аркуші Меллера до хореографічних номерів Б. Ніжинської. Концепція сценічного втілення «Небо горить» мала споріднену природу з пізніми композиціями танцівниці. Інша річ, що безпредметна композиція вибудовувалася тепер не лише засобами кольору, лінії й форми, а й через актора — його тіло, пластику, рух [30, с. 132].

Прем'єра вистави відбулась в грудні 1921 року. За місяць до цього Меллер занотував: «Основа творчості маляра це просторинь — обшар, форма і колір» [9, с. 143]. Розмірковуючи про природу мистецтва, про сучасний стан розвитку живопису і, по суті, резюмуючи свій живописний досвід в доповіді, прочитаній на диспуті в Української Академії мистецтв («Про художню культуру»), Меллер оголосив про початок нової епохи. У пошуку нових пластичних цінностей він одним із перших відважно зробив крок в бік конструктивістської абстракції в театрі. Зауважимо, що в цій новій мистецькій ситуації він позиціонував себе вже не тільки і не стільки як живописець. Меллер заявив про себе як сценограф [30, с. 134].

Запрошений наприкінці 1920-го року на посаду професора Української академії мистецтв, у 1922 році митець очолив організовану в її стінах театральну майстерню, а через рік, в 1923-му, — Макетну майстерню київського театру «Мистецького об'єднання "Березіль"» (МОБу). Надана Лесем Курбасом професійна театральна сцена провідного українського театру і ширше — спільний з режисером творчий простір постав експериментальним, лабораторним, виробничим середовищем не тільки для Меллера, але і для його учнів, на той час студентів третього курсу [18, с. 19] Інституту пластичних мистецтв (саме так після реорганізації 1922 року перейменували Українську академію мистецтв). Серед них — Милиця (Майя) Симашкевич, Валентин Шкляйв, Мойсей (?) Ашкіназі, Міра Панадіаді, Євгеній Товбін, Дмитро Власюк, А.(?) Проценко, (?) Отмор та інші, більшість з яких, за визнанням самого Меллера, стали видатними українськими сценографами [19]. Майстер («сорокалітній чоловік, з дуже гарним обличчям, в якому виразно чується розум, внутрішня міцна культура та безліч енергії» [27, с. 1], — таким пригадувала Меллера його видатна учениця Майя Симашкевич) залучав студентів до виконання замовлень на оформлення інтер'єрів, книжкової графіки, реклами, театральних плакатів і афіш, заохочував до участі у фахових виставках (в лютому 1924

року вихованці Макетної майстерні дебютували в Першій професійній виставці, організованій секцією ІЗО Всерабісу [24, с. 5]). Протягом 1920-х — першої половини 1930-х років керівник Макетної майстерні разом зі своїми учнями оформив всі березільські вистави⁶ (за винятком однієї)⁷.

Сценографія Меллера до «Руру» та «Газу» — перших його проектів для театру «Березіль», прем'єри яких відбулися 1923 року, стала продовженням експериментів з абстрактною формою, розпочатих ще в роботі над композиціями Б. Ніжинської та виставами М. Терещенка.

Свідчення сучасників про особливості постановки «Рур» знаходять візуальне підтвердження в архівних світликах, що зберігаються у фондах Музею театального, музичного та кіномистецтва України [30, с. 134-135]. Сценографічне рішення вистави диктувалося її форматом (показом просто неба на вантажних платформах) та стислим терміном підготовки, що тривав лише два тижні. Меллер зберіг традиційні елементи сценічного оформлення (драпіровки й завіси) і, водночас, використав мобільні портативні конструкції: систему поворотних чотиригранних призм із розписаними полотнами. Обертаючись навколо власної осі, вони за своєю логікою відсилали до ренесансних теларіїв.

Полотна в цій системі працювали як змінні живописні знаки сценічного простору. Їхній великий формат — «шириною в три і висотою в п'ять метрів» [7, с. 151] — відповідав масштабу видовища, а пояснювальні написи з назвами країн («Англія», «Франція», «Німеччина», «СРСР») задавали географічну прив'язку окремих епізодів. Написи не скасовували умовності рішення: місце дії позначалося словом, але сценічний образ вибудовувався мовою безпредметного живопису. Кожне полотно мало власний кольорово-пластичний лад — з орнаментальною комбінаторикою форм, подекуди гротесковою інтонацією, як у заднику

«Франція», і символічним «акордом» кольору, пов'язаним із державною атрибутикою.

У сценографії до «Руру» абстрактна форма ще трималася площини живописного полотна. У березільській постановці Л. Курбаса «Газ» Меллер перевів її в об'єм сценічного простору (Іл. 3). Театральний кін, на всю ширину й глибину, займали верстати різної висоти та конфігурації. Їх виготовили з дерева і фанери, пофарбованих під метал. М. Симашкевич згадувала, що установку «фарбували на сіре», додаючи до барвистого шару тирсу [27, с. 2]; окремі елементи, як свідчать світлини, були оббиті жерстю. Колір працював фактурно, підсилюючи матеріальну виразність конструкції. Живописні фони заступала реальна цегляна кладка задньої стіни, на якій художник великими літерами навів назву п'єси та ім'я її автора, німецького драматурга-експресіоніста Георга Кайзера.

Вистава була першою, в театральній афіші до якої Меллер зазначив себе як автор «конструкції сцени та костюмів» [22]. На початку 1920-х років ідеї конструктивізму, його основні постулати активно впроваджувались в художню свідомість, поняття «конструкція», «конструктивне», «конструювання» поступово входили в лексику сучасників, опонентів і прихильників «Березіля» (про «колективно-конструктивний рух, колективно-конструктивне слово (в сценічному розумінні), конструктивний костюм і станки» у виставі [34, с. 269], наприклад, писав в 1923-му році в харківських хроніках Я. Савченко). Декораційному вирішенні В. Меллера, дійсно, не можна відмовити у функціональності та доцільності. «Конструювання» як творчий принцип, підхід, «тенденцію» визначили аналітичність, ясність, точність, логічність в загальному творенні сценічного образу. Але в «широкому об'єктиві історії» зв'язок із класичними зразками театального конструктивізму (в першу чергу, з роботами московських художників-конструктивістів — Л. Попової та В. Степанової) доволі опосередкований.

Постановчі ідеї вистави «Газ» залишалися в полі театального експресіонізму [2, с. 64], естетичного явища,

⁶ 5 жовтня 1933 року Л. Курбас відсторонений від роботи, в 1935 році театр «Березіль» перейменовано на театр ім. Т. Шевченка.

⁷ «Змова Фієско в Генуї» за п'єсою Ф. Шиллера, режисер Я. Бортник, художник Н. Шифрін (1928).

як відомо, не зведеного до певної стильової програми. У цій естетичній моделі розвивалась і кубістична декорація Меллера. Об'ємні станки «з великими сходами, підоймами та заходами» були «цікаво скомпоновані, не симетрично і хвилююче»; в них «все пасувало до розгортання масових сцен і до трагедії, яка відбувалася на сцені» [27, с. 2]. Просторово-пластична форма будувалася як візуально «відчутна» маса. У ній, як і раніше в ескізах костюмів до балетів Б. Ніжинської, переважали кругові, спіралеподібні ритми. Вони ущільнювали обсяги, закручували їх до країв, збивали у скульптурні за своєю пластикою геометризovanі масиви, розкладали на окремі композиційні сегменти кіл, трапецій, пірамід. Рухи масових сцен і пластика акторів підхоплювали ці ритми, відбиваючи «мистецько-ритмичний синтез із елементів ритмік різних категорій: ритмики виробничого процесу, стихії мітингу, колективного горя робітників під час вибуху газового заводу» [34, с. 269]. Фрагменти «залізних» ферм та арматури, введені художником у декораційну структуру, розгортали тему виробничого середовища і не суперечили їй безпредметній природі. Ф. Лопатинський, березільський режисер і найталановитіший учень Л. Курбаса, наголошував, що декорації до «Газу» все ще мали виразну «декоративну вартість» [17, с. 13]. Йшлося, очевидно, про чуттєво-декоративні, емоційні й образні компоненти сценографічного рішення.

Вихід до пластичної «безособової» структури, до конструктивістської абстракції, відбувся в наступній за часом березільській постановці, здійсненій в режисурі того ж Ф. Лопатинського, — «Нові йдуть» за мотивами прози Ю. Зозулі (1923) (Іл. 4).

Як і в «Газі», сцена була «оголена» до цегляної кладки задньої стіни. Ліву її частину займала дерев'яна конструкція, розгорнута до глядача в три чверті: лінійно-геометрична композиція з рейкових модулів, на перший погляд майже нейтральна щодо драматургічного матеріалу. Вона складалася з верстатів, схожих на гімнастичні снаряди, і перекри-

валася згори помостом. Ідея циркізації театральної вистави, яку впроваджував Лопатинський [10, с. 214], озивалася в сценографії акробатичними трапеціями та канатами, перекинутими від установки до балкона другого поверху і далі, до задньої стіни сцени [6, с. 166]. З цирковими мотузковими сходами асоціювалися й три вузькі дерев'яні рами з рядами горизонтальних ламелей, асиметрично підвішені вгору, під колосники. Окремі рейкові деталі установки були підфарбовані білим для підстрахування акторів, які часом працювали в затемненні. На пофарбованій чорною фарбою задній стіні вони набували особливої графічної виразності. Ці лінії задавали межі сценічного, ігрового простору, підкреслювали його протяжність, силові напрями, відчуття свободи або зібраної напруги, статичності або руху. У цьому сенсі сценографія до вистави «Нові йдуть» продовжувала розпочаті в «Газі» пошуки об'ємно-пластичної організації простору як ритмоутворюючої структури. На це ще 1930 року вказував Д. Чукин, зауважуючи, що, «крім виконання режисерських настанов щодо конфігурацій та динаміки» <...>, художник мав завданням «ритмізацію вистави» [31, с. 9]. У взаємодії з актором конструкції розширювали поле візуальних вражень, підпорядковували собі сценічну дію і самі розвивалися в ній, щоразу утворюючи нові ритмопластичні ситуації.

Поступове знепредметнення сценічного середовища, осмислене упорядкування або, іншими словами, «раціоналізація кольору та форми» (на межі якої, на думку французької дослідниці Д. Вальє, вийшли всі ключові фігури абстрактного мистецтва — В. Кандинський, П. Мондріан, К. Малевич [48, с. 24]) привели і В. Меллера до створення оригінальної, пластично і технічно досконалої та утилітарної театральної конструкції. «Гранічний мінімум» абсолютно абстрактного за своєю природою мистецтва був пройдений художником саме в конструктивістській сценографії. «Він раціоналіст», — так Р. Пельше підсумував «еволюційні зсуви» меллерівського театру в огляді робіт, представлених майстром на Першій професійній виставці

ІЗО Всерабісу 1924 року. «Створюючи свою річ, — продовжував критик, — він чисто абстрактно-раціоналістично поєднує лінії та фарби» [24, с. 5].

Оформлення до вистави «Нові йдуть» визнано в практиці «Березілю» за найортодоксальніший взірць театрального конструктивізму [10, с. 215] (вочевидь, таким він залишається в цілому в історії української авангардної сценографії). При цьому, як слушно зауважував Г. Коваленко, автор першої розвідки з історії українського театрального конструктивізму, для українських художників, зокрема й для В. Меллера, «конструкція на сцені здавалася досить самостійним об'єктом, наділений не тільки можливостями функціонального сенсу, але й — емоційним та образним змістом» [13, с. 18]. Знайдений Меллером у «Нові йдуть» структурно-лінійний модуль організації сценічного простору розвивався за комбінаторним принципом у постановках театрального сезону 1923–1924 років: «Джиммі Гігінс» за романом Е. Сінклера, режисер Л. Курбас, 1923; «Машиноборці» за п'єсою Е. Толлера, режисер Ф. Лопатинський, 1924; «Людина-маса» за п'єсою Е. Толлера, режисер Г. Ігнатович, 1924; «Секретар профспілки» за романом Л. Скотта «Ходячий делегат», режисер Б. Тягно, 1924. Абстрактна конструкція поступово насичувалася складними візуальними асоціаціями, вбирала конкретно-зримі ознаки реального світу; на сцену поверталися емоційна виразність кольору, декоративність форми, образотворчі елементи. Утім, абстрактна конструкція насичувалася складними візуальними асоціаціями, включаючи в себе конкретно-зримі ознаки реального світу, художник поступово повертав на сцену емоційну виразність кольору, декоративність форми, образотворчі елементи.

Майже одночасно з оформленням до вистави «Нові йдуть» Меллер працював над сценографією до постановки «Джиммі Гігінс» (1923). Сценографічне рішення до цієї вистави навряд чи можна вважати «чистою абстракцією» (по відношенню до концепції конструктивізму). У щільному інтерпретаційному полі прологу (отримав назву «Євро-

пейсько-Американського концерту») найперші асоціації, пов'язувались і з конструктивістською «поезією» Ейфелевої башти В. Татліна, і з уявленнями про американський архітектурний «стиль хмарочосів» (літографський «вигляд манхетенських висоток» Р. Руммеля (1911) неодноразово відтворювався у світлинах і був відомий сучасникам бодай за репродукціями в періодиці). Декораційна установка монтувалася із однотипних каркасних «веж» різної висоти, до яких кріпились тонкі дерев'яні шести, оздоблені порцеляновими ізоляторами і пов'язані між собою металевими дротами. «На станках розміщувались на початку вистави актори, що зображували представників різних держав. Їхня суперечка за світове панування супроводжувалася стуком азбуки Морзе» [15, с. 45]. Меллер продовжує експериментувати з чорним тлом⁸, досягаючи інтенсивного розмаїття світла і тіні. Його домінування в сценографічному рішенні у поєднанні із «рухомою» графікою декораційної установки, чорно-білими кадрами спеціально відзнятої для вистави стрічки, з графічною партитурою афіш і відзначеними пластичною і кольоровою конкретністю костюмами і гримами посилювали експресивність, драматичну напругу дії, справляли сильне візуальне враження. Своєрідність режисерської інтерпретації сценічного твору, націленої на індивідуалізацію персонажів, їх концентровану психологізацію («центр ваги, який у недавніх постановках лежав на масових сценах, в інсценізації “Джиммі Гігінса” помітно перемістився на основну фігуру театру — на актора» [7, с. 175]), корегували художню мову театральних ескізів Меллера. «Навіть в ескізах костюмів “Держав”, де за основу, як і в “Газі”, взяті фрачні пари та сюртучні трійки вже немає такої суцільної геометризації, утрированого гротеску. А робітники не сприймаються як монолітна маса — кожен персонаж має власну зовнішню індивідуальну характеристику» [15, с. 46–48]. В ескізах костюмів до

⁸ У другій редакції вистави (1927, Харків) художник включив у декораційне рішення барвистий задник з супрематичним колажем кольорово-пластичної символіки державних прапорів Європи та Америки.

«Газ» (іл. 5) художник рухався від «абстрактного динамізму», виявляючи геометричні форми з підкресленим домінуванням «естетики прямого кута» й кіл, буквально накреслених за допомогою циркуля. Прикметно, виконуючи завдання майстра по фіксації «акторів в ролі» до вистави «Джиммі Гігінс», учениці Макетної майстерні — О. Кривинська звернулась до кубістичної пластики (ескізні начерки персонажних образів Г. Бабаївни (Ліззі) і П. Нятко (Мабель Сміт)), М. Симашкевич опановувала графічну мову конструктивізму в ескізі «П. Долина в ролі Вільсона». Меллер, створюючи ескізи костюмів, розвернувся у бік експресіонізму. Рухоме тло театрального аркушу «Костюм Джиммі» (1923, Колекція МТМКМ України) будувалось за колажним прийомом «накладання» площин, живописних, таких, що нагадували фактуру сталі та дерева, і безпосередньо вклейок (шматочків газет і реклами), фіксуючи відчутність сценічного простору, його «матеріальність» (Іл. 6). Статичність персонажа виявляла його самотність. Анатомічні невідповідності, утрированість силуету, незграбність костюму, уточнені тонкою кольоровою лінією, посилювали незахищеність, вразливість героя. За сценічним гримом засмученої, втомленої людини з зосередженим в середину себе поглядом нескладно розгледити портретні риси одного із двох виконавців ролі Джиммі — Йосипа Гірняка. Ще раз наголосимо, що утвердивши конструктивізм як прорив до аскетизму, аналітичного відбору виражальних засобів, структурної визначеності, архітектоніки, чіткої графіки форм та ритмів Меллер не підпорядкував себе, своє мистецтво його ідеологічному диктату, чим, по суті, ще раз підтвердив усталене в сучасній мистецтвознавчій літературі положення: жорсткі рамки маніфестованого конструктивізму та його засадничча платформа зазнали трансформації під впливом і внаслідок взаємодії з реальним внутрішньо-театральним процесом, з артистичним обдаруванням й мистецькими уподобаннями.

В оформленні до вистави «Секретар профспілки» (прем'єра відбулась 25 грудня 1924) Меллер не відійшов

від естетики конструктивізму, але не обмежував себе в зображально-декораційних завданнях, виразності матеріального світу (Іл. 7). Скелетоподібний каркас сценічної конструкції був не чим іншим, як стислою формулою сучасного міста. У графіці вертикалей і горизонталей та подібних до вікон просвітів, що вони їх створювали, уявлявся нескінченний лабіринт вулиць. Світлові ефекти (світлові проєкції, бічне освітлення, контражур, концентроване світло, що регулювалося діафрагмою) ускладнювали його «урбаністичну» структуру. У ній скупими деталями (театральна тумба, вуличний ліхтар, вивіски з назвами «кафе» та «біржа») позначалися місця дії.

Маємо акцентувати, що період напружених творчих пошуків Меллером виражальних можливостей абстрактних композицій в оформленні сценічного простору умовно закінчувався на сценографії до «Секретаря профспілки». Але з оформленням, в першу чергу, до цієї вистави пов'язана й низка інших важливих подій в творчій біографії В. Меллера.

На початку 1925 року, попри жорсткої установки московського організаційного комітету, члени якого дотримувались ідеї просування практичних здобутків російської театральної сцени⁹, візуальні матеріали «Березіля», в тому числі макет «Секретаря профспілки», все ж таки були включені до експозиційного фонду Міжнародної виставки декоративного мистецтва і художньої промисловості в Парижі (квітень — жовтень 1925 року).

Побіжно нагадаємо, експозицію театральної секції СРСР складали 305 експонатів (майже чотири десятки макетів, ескізи декорацій і костюмів, реальні костюми, театральна реклама, театральні видання, афіши, фотомонтажі сцен із спектаклів), згруповані в окремі й збірні експозиційні стенди за певними театральними колективами

⁹ Український художник А. Петрицький, наприклад, був представлений ескізами костюмів до хореографічної постановки «Тристан і Ізольда» на музику Р. Вагнера московського Камерного балету під керівництвом К. Голейзовського (1924).

й майстрами [39]. З 35-ти сценографів два — В. Меллер та І. Гамрекелі — представляли безпосередньо національні театри СРСР (відповідно український «Березіль» і Державний Грузинський театр).

Паризька виставка 1925 року увійшла в історію світового мистецтва в контексті утвердження наряду ар деко, програмною складовою якого вважається функціоналізм (в радянській версії — конструктивізм). Його найяскравіші формальні здобутки були репрезентовані в театральному мистецтві, а саме радянським театром, італійськими сценографами і роботами австрійських художників. Принаймні на цьому наголошував авторитетний критик, письменник і журналіст Ж. Шаренсоль в своєму огляді на виставку [40, с. 330]. Парижанина вразила підкреслена театральність макетів І. Рабіновича, О. Екстер, А. Весніна, Г. Якулова, Є. Прамполіні, О. Штрнада. «Геніальною знахідкою» для критика видався і макет Меллера до вистави «Секретар профспілки». «Архітектурна декорація, що послідовно представляє різні аспекти глядачеві і, якщо вірити автору, одухотворена безперервним обертальним рухом, який сприяє динамізму дії» [40, с. 330], оригінально втілювала добу урбанізму, індустрії, нових машинних ритмів та швидкостей, з відчуттям настання яких народжувався західний модернізм. Меллерівське винахідливе конструювання сценічного простору в єдності всіх його функцій (дієвій, образно-пластичній, середовій) було оцінено і відзначено золотою медаллю Великого Жюрі паризької «Міжнародної виставки декоративного мистецтва і художньої промисловості» (1925).

У 1926 році завдяки зусиллям художника-авангардиста, віденця Фредеріка-Джона Кіслера і підтримці американки, художниці й редакторки авангардного журналу «The Little Review» Джейн Хіп в Нью-Йорку була започаткована традиція проведення суто театральних виставок. Експозицію склали найрадикальніші сценографічні проекти з віденської «Міжнародної виставки нових театральних технологій» 1924 року (за кураторством Ф. Кіслера) і відібрані

Кіслером експонати з Паризької виставки 1925 року. Серед останніх — фігурували ескізи і макети В. Меллера. Портрет художника і світлини зі сценами до вистав «Березіля», оформлених Меллером і його учнями («Газ», «Джиммі Гітінс», «Машиноборці», «Пошилися в дурні» (художники М. Симашкевич, В. Шкляйв), нарешті, «Секретар профспілки»), потрапивши до легендарного номеру «The Little Review» (перший квартал, 1926), який всебічно висвітлював на своїх сторінках важливу для світу театру і сценографії подію, зайняли своє особисте, належне місце серед репродукцій театральних ескізів Ф. Деперо, Е. Прамполіні, О. Шлеммера, Ф. Леже, Х. Ріхтера, Л. Попової, О. Весніна, І. Рабіновича, Ф. Кіслера, В. Ідельсон, Л. Махой-Надь [47, с. 86-91].

Міжнародне визнання театральної практики Вадима Меллера стало переконливим завершенням першого «київського періоду» (1905–1925), часу його входження в загальний потік образотворчого й театального авангарду. За десятиліття, хоча б і «заочно», Меллер повернувся до французької столиці й «перетнув океан» уже незалежним, самостійним митцем. Його етапні театральні роботи виявили послідовність експерименту: від живописної площини й кольорово-пластичного мотиву до сценічної конструкції, від костюмованого образу до просторової ритмізації дії. У цьому русі Меллер не втрачав чуттєвої природи форми, її декоративної, емоційної й образної напруги, навіть тоді, коли наближався до конструктивістської абстракції.

Перший київський період став для нього часом збирання різних досвідів — паризької художньої культури, уроків Бурделя, пластичних відкриттів Екстер, хореографічних експериментів Ніжинської, театральних пошуків Терещенка й Курбаса. З цього кола впливів постала власна сценографічна система, в якій колір, форма, рух, матеріал, акторське тіло вступали в єдину ритмопластичну взаємодію. Меллерів шлях до конструкції не був відмовою від живопису. Навпаки, живописне мислення залишалося внутрішньою енергією його сценічних рішень.

До середини 1920-х років Меллер досяг тієї міри творчої свободи, коли експеримент уже не потребував зовнішнього виправдання. Він був укорінений у фаховій культурі, підтриманий педагогічною практикою і продовжений у роботі його учнів. Навколо Меллера склалося коло однодумців, чия творчість уже наприкінці 1920-х років визначила становлення явища української «сценографічної школи».

Література

1. Вадим Меллер. Театрально-декоративне мистецтво. Живопис. Графіка. Каталог виставки творів. Основні дати життя і творчості / упорядник, автор-дослідник: З. Кучеренко. Київ : Спілка Художників УРСР. 1984. 59 с.
2. Веселовська Г. Український театральний авангард / Інститут проблем сучасного мистецтва. Київ : Фенікс. 2010. 368 с.
3. Програма «Вечера хореографических эскизов Б. Нижинской в исполнении "Школы движений"» (1920-1921). Музей театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ). Фонд «Програми недіючих театрів». Спр. 4.
4. Волхонович Ю. Броніслава Ніжинська і Лесь Курбас. Український театр. 1997. № 1. С. 10-13.
5. Гозиасон Ф. Художник в театре: Беседа с Александрой Экстер. Одесский листок. 1919, від 11 жовтня. С. 3.
6. Галицкий В. Театр моей юности. Ленинград : Искусство, 1984. 204 с.
7. Гірняк Й. Спомини. Нью-Йорк : Сучасність. 1962. 487 с.
8. Д. < Дінцес Лев >. Театр: Небо горить. Вісті. 1922, від 21 липня. С. 4.
9. Диспут в Українській Академії мистецтв. Шляхи мистецтва. 1921. № 2. С. 143.
10. Ермакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. Київ: Фенікс, 2012. 509 с.
11. Коваленко Г. Александра Экстер: «Цветовые ритмы». Амазонки авангарда. Москва : Наука, 2004. С. 198-215.

12. Коваленко Г. Бронислава Нижинская и Александра Экстер. Вопросы театра. 2014. № 2-3. С. 293-322.
13. Коваленко Г. Ступені театрального конструктивізму : українська модель. Український театр. 1992. № 3. С. 15-21.
14. Кулик І. Театр дійства. Вісті. 1922, від 20 липня. С. 4
15. Кучеренко З. Вадим Меллер. Київ: Мистецтво, 1975. 82 с.
16. Л.Д. < Дінцес Лев >. Остання виставка Української Академії мистецтв. Шляхи мистецтва. 1922. № 1. С. 75-77.
17. Лопатинський Ф. Машиноборці: 3 дії і пролог по Толлеру. Барикади театру. 1923. № 2-3. С. 13-14.
18. Макетна майстерня «Березіль». Барикади театру. 1923. № 2-3. С. 19.
19. Меллер В. Автобіографія (1946). Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва (Київ). Ф.1077 (Меллер). Оп. 1. Од. зб. 17. 7 арк.
20. Меллер В. З приводу диспути. Вісті. 1922, від 23 липня. С. 4.
21. Меллер В. Шляхи нової школи в мистецтві. Неопублікований текст промови, виголошеної на конференції. Архів Інституту археології НАН України. Ф. 9. Авторський фонд Д. Щербаківського. Спр. 226. Матеріали 1920-ті роки.
22. МОБ. Програма «Газ». Музей театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ). Ф. «Програми». Інв. № 4072.
23. На виставці АРМУ (Враження). Пролетарська правда. 1927, від 29 січня. С. 3.
24. Пельше Р. Художественная выставка в Киеве. Коммунист. 1924, від 20 березня. С. 5.
25. Первая выставка картин Профессионального союза художников-живописцев в Москве (26/13 мая — 12 июля/ 29 июня 1918). Каталог. Москва. 1918. 29 с.
26. Пригоди авангарду. Вадим Меллер. Ніна Генке-Меллер. Ніна Ветрова-Робінсон. Каталог виставки. Київ: Національний художній музей України, 2004. 104 с.
27. Симашкевич М. Спогади про мого вчителя. Рукопис. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України

- (Київ), Ф. «Рукопис». Архів Л. Курбаса, Од. зб. 10042. 5 арк.
28. Терещенко М. Мистецтво дійства (будова і методи роботи). Музей театрального, музичного та кіномистецтва України (Київ). Фонд «НД», Інв. № 8471 «Марко Терещенко».
29. Терновец Б. Письма. Дневники. Статьи. Москва: Советский художник. 1977. 359 с.
30. Чечик В. «Перший київський період» Вадима Меллера: на шляху до конструктивістської абстракції. Худпром. 2023. № 1. С. 128–139.
31. Чукін Д. Художник у «Березолі» (1932). Архів Інституту мистецтвознавства, фольклористики, етнології України. Ф. 42. Од. зб. 15 (Машинопис).
32. Шкандрій М. Авангардне мистецтво в Україні, 1910–1930: пам'ять, за яку варто боротися. Харків : ВД Фабула, 2021. 224 с.
33. Эфрос А. Письма из Москвы. Выставки. Аполлон. Санкт-Петербург. 1917. № 8-10. С. 109-112.
34. Я.С. <Яків Савченко>. Газ. Червоний шлях. 1923. № 2. С. 269.
35. Antoine Bourdelle. Écrits sur l'art et sur la vie: illustrés de dessins de l'auteur. Paris, Arted, Editions d'histoire et d'art, Collection Jacques Haumont. 1955. 125 p.
36. Belon J. Le Salon des Independants. Le Patrie . 1913, 21 Mars. C. 3
37. Buisson S., Fresia M. La Ruche : Cité des Artistes. Paris : Alternatives. 2009. 208 p.
38. Cannon-Brookes P. Emile Antoine Bourdelle an illustrated commentary. London : Trefoil Books Ltd., 1983. 127 p.
39. Catalogue des oeuvres d'art décoratif et d'industrie artistique : exposées dans le Pavillon de l'U.R.S.S. au Grand Palais et dans les Galeries de L'Esplanade des Invalides / Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes ; Section de l'U.R.S.S., Académie des Sciences de l'Art. Paris. 1925. 227 p.
40. Charnesol [Georges]. Le Théâtre. L'Amour de l'art. 1925, 1 January. P. 328–331.

41. Garafola L. An Amazon of the Avant-Garde: Bronislava Nijinska in Revolutionary Russia. Dance Research. 2011. Vol. 29, No 2. P. 109-166.
42. Nakov A. B. Alexandra Exter. Paris : Galerie Jean Chauvelin. 1972. 63 p.
43. Pays M. Le Salon des Independants. Le Radical. 1913, 21 Mars. P. 4.
44. Société des Artistes Indépendants, Catalogue de la 30e exposition, 1914 : Quai d'Orsay, Pont de l'Alma, du 1er mars au 30 avril. 318 p.
45. Société des Artistes Indépendants. Catalogue de la 29e exposition, 1913 : Quai d'Orsay, Pont de l'Alma, du 19 mars au 18 mai. 1913. 329 p.
46. Société Nationale des Beaux-Arts: Salon de 1914: Catalogue de ouvrages. Paris, du 13 Avril au Juin 1914. 455 p.
47. The Little Review : quarterly journal of art and letters. 1926, winter. 124 p.
48. Vallier D. Abstract art. New York: Orion Press, 1970. 370 p.
49. Vauxcelles L. Le Salon des Independants. Le Gil Blas. 1913, 18 Mars. C.1-2.

Список ілюстрацій

- Іл. 1. Меллер В. Ескіз костюму Ассирійця до балету «Єгипетські ночі» на музику А. Аренського. Школа рухів Б. Ніжинської. 1919. П., акварель, гуаш. 61х32. Колекція МТМКМ України.
- Іл. 2. Меллер В. Ескіз костюму персонажа до вистави «Небо горить» за текстами поетів-футуристів О. Слисаренка, М. Семенка, Г. Шкурупія. (режисер М. Терещенко, Театр масового дійства ім. Г. Михайличенка). 1921. Карт., гуаш, акварель. 60х39,5. Колекція МТМКМ України.
- Іл. 3. Сцена з вистави «Газ» за п'єсою Г. Кайзера (режисер Л. Курбас, художник В. Меллер, театр «Березиль»). Світлина. 1923. Колекція МТМКМ України.

Іл. 4. Меллер В. Оформлення сцени до вистави «Нові йдуть» за п'єсою Ю. Зозулі (театр «Березіль», режисер Л. Курбас). Світлина. 1923. Колекція МТМКМ України.

Іл. 5. Меллер В. Ескіз костюму Мільярдера до вистави «Газ». (Режисер Л. Курбас, театр «Березіль»). 1923. К., акварель, туш. 46,5 x 21. Колекція МТМКМ України.

Іл. 6. Меллер В. Ескіз костюму Джиммі до вистави «Джиммі Гіггинз» за романом Е. Сінклера. (Режисер Л. Курбас, театр «Березіль»). 1923. П., гуаш, аплікація. 45,5 x 31. Колекція МТМКМ України.

Іл. 7. Вадим Меллер біля макету до вистави «Секретар профспілки». Режисер Б. Тягно. Світлина. 1924. Колекція МТМКМ України.

Chechyk Valentyna
«The First Kyiv Period» of Vadym Meller:
On the Way to Constructivist Abstraction

This publication is dedicated to the early work of the Ukrainian scenographer, avant-garde artist Vadym Meller (1884-1962) and is the result of several previous scientific investigations by the author. The epoch, conditionally defined as the “first Kyiv period”, covers the time of V. Meller’s artistic education, gradual self-awareness as a painter, and later - as a theater artist - eventually joining the global avant-garde movement in visual and theatrical arts. The aim of this study is to reconstruct the long-term transformation of Meller’s artistic thinking, tracing his path from early modernism (a synthesis of realism and the aesthetics of post-impressionist movements) in painting to constructivist abstraction in stage space. The material for this study was well-known and lesser-known works, such as graphic and pictorial art, sketches of costumes and stage decorations, and photographs from performances stored in museum collections – particularly in the Kyiv Museum of Theater, Music and Cinematography of Ukraine, printed in periodicals of the 1910s - 1920s – as well as

catalogues of Ukrainian and foreign exhibitions, memoirs and assessments of contemporaries.

The publication reveals the stages of Meller’s internal artistic evolution. It emphasizes that the turning point (reaching the edge of avant-garde experiments) occurred with his return to Kyiv in 1918. His primary inspiration was the non-objective easel and theatrical art of O. Exter, which he incorporated it into his own practice, gaining inner creative freedom and confidence in his formal line of search. These explorations cantered on the expressive possibilities of colour, volume, weight, movement, dynamics, rhythm, etc. Theater provided Meller with the opportunity to materialise these formal discoveries and innovations within the stage space. Meller’s staged theatrical works reveal the consistency and systematic nature of his artistic experimentation: from dynamic colour-spatial constructions (seen in choreographic etudes by B. Nizhinska and in productions by M. Tereshchenko, 1919-1922) to rhythm-plastic architectonics in the performances of the Berезил Theater (1923-1924). The gradual “dematerialization” of the stage environment – the meaningful ordering or, as D. Vallier phrased it, the “rationalisation of colour and form” – led Meller to create an original, plastically and technically sophisticated theatrical construction. The “minimum limit” of art, characterized by an absolute abstraction, was reached precisely by his constructivist scenography in “The New Ones Are Coming”. Vadim Meller’s theatrical practice received international recognition, notably at exhibitions in Paris (1925) and New York (1926), making a brilliant and quite symbolic conclusion to his “first Kyiv period” the formative point of his artistic and scenographic identity.

ЧЕЧИК Валентина Вікторівна
 Кандидат мистецтвознавства, мистецтвознавець.
 Харківська державна академія дизайну і мистецтв.



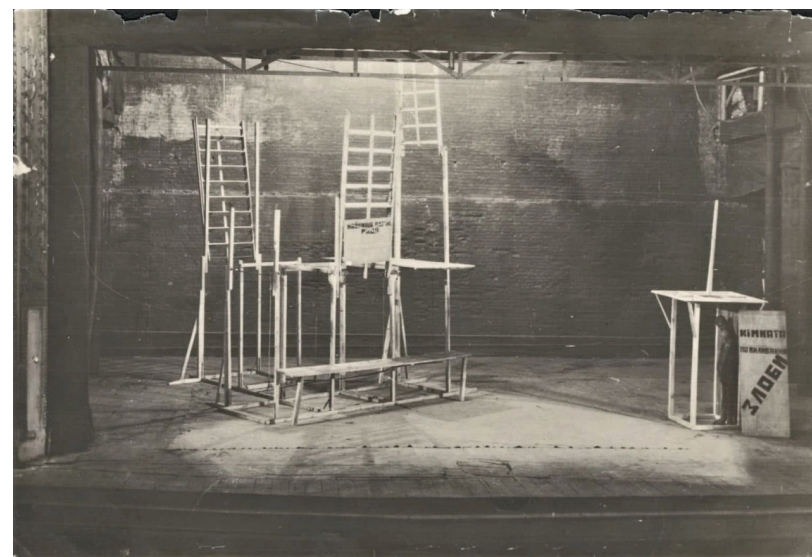
Іл. 1. Меллер В. Ескіз костюму Ассирійця до балету «Єгипетські ночі» на музику А. Аренського. Школа рухів Б. Ніжинської. 1919. П., акварель, гуаш. 61х32. Колекція МТМКМ України



Іл. 2. Меллер В. Ескіз костюму персонажа до вистави «Небо горить» за текстами поетів-футуристів О. Слисаренка, М. Семенка, Г. Шкурупія. (режисер М. Терещенко, Театр масового дійства ім. Г. Михайличенка). 1921. Карт., гуаш, акварель. 60х39,5. Колекція МТМКМ України



Іл. 3. Сцена з вистави «Газ» за п'єсою Г. Кайзера (режисер Л. Курбас, художник В. Меллер, театр «Березіль»). Світлина. 1923.
Колекція МТМКМ України



Іл. 4. Меллер В. Оформлення сцени до вистави «Нові йдуть» за п'єсою Ю. Зозулі (театр «Березіль», режисер Л. Курбас). Світлина. 1923.
Колекція МТМКМ України



Іл. 5. Меллер В. Ескіз костюму Мільярдера до вистави «Газ». (Режисер Л. Курбас, театр «Березіль»). 1923. К., акварель, туш. 46,5 x 21. Колекція МТМКМ України



Іл. 6. Меллер В. Ескіз костюму Джиммі до вистави «Джиммі Гіггинз» за романом Е. Сінклера. (Режисер Л. Курбас, театр «Березіль»). 1923. П., гуаш, аплікація. 45,5 x 31. Колекція МТМКМ України



Іл. 7. Вадим Меллер біля макету до вистави «Секретар профспілки». Режисер Б. Тягно. Світлина. 1924. Колекція МТМКМ України

УДК 77.047(477.54)»197/199

Павлова Тетяна

ID ORCID 0000-0002-2186-2932

ПЕЙЗАЖНІ НАРАТИВИ В ХАРКІВСЬКІЙ ФОТОГРАФІЇ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

На зламі 1960–1970-х років українська фотографія переживає помітну трансформацію, пов'язану з активізацією фотоклубного руху та поступовим утвердженням фотографії як самостійної форми художнього висловлення. У різних містах України виникають середовища, в яких фотографія починає виходити за межі суто прикладної чи аматорської практики. Одним із найважливіших осередків цього процесу стає Харків, де формується коло авторів, чия творчість згодом визначить феномен Харківської школи фотографії.

Упродовж 1980-х років харківські фотографи набувають помітності не лише у вітчизняному, а й у міжнародному культурному контексті. Наступні покоління митців, що входять у фотографічне поле у 1980–1990-х роках, продовжують розвивати й переосмислювати сформовані раніше художні стратегії. Завдяки цьому Харківська школа постає не як локальне явище, а як динамічне середовище зі стійкою внутрішньою тяглістю.

Фотографія, тісно пов'язана з урбаністичною культурою, водночас фіксує і конструює образ міста. Тому аналіз фотографічних практик неможливий без урахування культурного контексту міського середовища, в якому вони виникають. Особливого значення у цьому зв'язку набуває пейзажний жанр, що розгортається на перетині природного та культурного дискурсів. Породжувана містом свідомість, як зазначає Соломія Павличко, «вихована бібліотекою, а не природою» [5]. Пейзаж у фотографії не лише відображає конкретний простір, а й вступає у взаємодію з історично сформованими моделями його художнього бачення.

Важливим підґрунтям для розвитку пейзажної візії у харківській фотографії стає регіональна традиція слобожанського пейзажу, що сформувалася у живописі другої половини ХІХ століття. Творчість С. Васильківського, П. Левченка, М. Беркоса, М. Ткаченка заклала образну типологію місцевого ландшафту, яка пізніше знаходить своєрідне продовження у фотографії. У цей же період Харків стає важливим осередком розвитку фотографічної культури, пов'язаної з діяльністю В. Досекіна, М. Досекіна, А. Федецького, О. Іваницького та інших.

У другій половині ХХ століття харківська фотографія формує власну художню мову, що поєднує локальний ландшафтний досвід із новими візуальними стратегіями. Звернення до пейзажу виявляється пов'язаним не лише з репрезентацією простору, а й з осмисленням культурної пам'яті, урбаністичних трансформацій та кризових станів пізньорадянської доби. Саме тому дослідження пейзажних наративів у харківській фотографії дозволяє розглянути її як важливу складову розвитку сучасної української візуальної культури.

У процесі еволюції фотопейзажу як жанру в сфері сучасного візуального мистецтва на початку сімдесятих років ХХ століття склалася унікальна ситуація. Певним чином цей стан можна охарактеризувати як кризу даного жанру. Європейські критики констатували в цей час той факт, що, починаючи з кінця 50-х років, пейзажна тема поступово зникла у фотомистецтві, що супроводжувалось посиленнями на сучасність і авангардне мислення, відходом від живописних стереотипів і пошуками альтернативи романтизму у фотографії. В ці роки уявлялось складним навіть технічне втілення пейзажу, оскільки при його документальному відбитті так чи інакше необхідно урахувати межі можливого та реального у відтворенні довкілля. Загальний інтерес до трансформації тону і пропорцій відкинув чутливість до тих повсякденних безупинних змін, що протікають у житті природи. «Кілька кроків вперед чи назад звичайно мало впливають на те, як виглядає простір

перед камерою, та й світло залишається таким самим, — пише в 1973 році чеська «Fotografia», — один з авторитетних професійних журналів, — тому останнім часом ми стаємо свідками постійного зменшення кількості фотопейзажів, їх замінюють структурні знімки фрагментів природного простору, який руйнується цивілізацією і уже власне перестає бути пейзажем» [14, с. 52].

Справді ж світова фотографія, що зазнала в цей час великого впливу з боку сюрреалістичного й абстрактного мистецтва, який особливо підсилювався після виставок «Абстракція у фотографії» (1958) і «Сенс абстракції» (1960) у МОМА в Нью-Йорку, захоплюється чистою грою форм, різними оптичними ілюзіями. У пейзажному жанрі французький фотограф Жан Діз'єд створює в 1960-му році видатний цикл, побудований на ілюзорній грі форм дорожнього покриття (що автор кваліфікував як «зустрічі з асфальтом») [2, с. 197]. Можна посилається на подібні фотографічні цикли пейзажних абстракцій — у Франко Фонтана в Італії, Дітліфа Орлопа в Німеччині, Макса Матіса у Швейцарії та ін. Вони використовували надзвичайні ефекти зафіксованих фотооб'єктивом світлотіньових контрастів, геометричних форм і ліній.

Такими виглядали світова сцена художньої фотографії і стан пейзажу в період кінця 60 — початку 70-х років, у той час як у Харкові створюється один з важливих фотографічних арт-центрів України. До цього періоду харківська фотографія мала вже власну історію пейзажного жанру, найтіснішим образом пов'язану з історією міської культури і її розквітом наприкінці ХІХ століття.

Хвиля відновлення, що захопила радянську культуру в постсталінський період, принесла формальні зміни в пейзажну фотографію в цілому, змістивши акценти у бік індустріальної тематики паралельно з гаслом лаконічності в пластичній формі. Пріоритети стислості висувалися й у літературі. Тотальним прагненням до стислого і лаконічного художнього вислову можна пояснити й інтерес до фотомонтажу, що розвивається на межі 60-70-х років. На по-

чатку 70-х років серед численних фоторобіт, зроблених на тему Харкова, виділяються роботи Германа Дрюкова (іл. 1), створені у техніці колажу. У них він конструює новий образ Харкова, складений з окремих будівель, у яких переважають сучасні форми, вертикалі, динамізм, досягаючи необхідної трансформації їх окремого існування у суто міське середовище. Урбаністичний ефект від цих фотографій в десятки разів перевищує не тільки індустріальну насиченість, але і реальну щільність міської забудови, так, що, як пише про одну з цих робіт В. Стігнєєв, «визначних пам'яток вистачило б на цілий путівник» [8, с. 252]. Принцип синтетичного творення образу абсолютного міста тут нагадує особливості естетики 1920-х років. Подібне спостерігаємо у Олександра Родченка, або серед спадщини Баугауза, де виділяється широко відома серія Поля Сістроена «Візії Метрополіса» (1922), учня Йоханнеса Іттена, головного апологета фотографії у Веймарській школі. В футуристичних архітектурних фантазіях Сістроена численні стрімкі ходи в глибину створюють гофровану поверхню. Такими ж «гофрованими» виглядають гіпер-індустріальні колажі на обкладинках столичних харківських журналів двадцятих років.

Створюючи колаж «Моє місто» у 1973 році, Дрюков не бачив робіт розглянутих тут попередників. Їхні уроки доходили до нього через прибалтійську фотографію, де доступнішими були зв'язки з культурою найближчого минулого. Мінімум інформації зі спадщини російських фотографів, таких, як Родченко, все ж таки потрапляв у харківське середовище. Цілісну картину можна було тільки добудовувати у своїй уяві. Проте активні, динамічні композиції урбаністичних колажів Дрюкова, котрі в дусі свого часу апелюють до фотоавангарду 20-х років, включаючи і школу Баугауза, показують, що комунікації з вилученою з радянської культури авангардною спадщиною починають відновлюватися, наслідування досвіду знаходить втілення, хоча і не традиційним шляхом. Підкреслюючи обопільність впливу між фотографією і сучасною їй куль-

турою, слід зазначити, що синтетичні архітектурні пейзажі, які з'являються в 1920-ті роки, можна розглядати як проектну передісторію того явища в урбаністичній культурі, що одержало назву «колажне місто».

Інтенсивною областю рефлексії в новому міському фотопейзажі 70–80-х років, гіпотетично виявленої вже в склашованому краєвиді міста Дрюкова, є штучне середовище як специфічна урбаністична проблема. У роботах харківських фотографів цього часу переважає своєрідне фокусування на особливостях штучних матеріалів, кількісному рості різного рівня дизайну, різноманітній візуальній інформації, що складає стихійний колаж строкатого міського середовища. Але на відміну від 60-х — початку 70-х років з їх потягом до радянського мистецтва 20–30-х, якому, за думкою теоретиків (І. В. Зборовець), притаманні типізація, узагальнення, що виключають історичні та біографічні лінії вирішення образу [4, с. 6], — подальша еволюція пейзажного жанру йде в напрямку більшої індивідуалізації. Ландшафтне письмо деталізується, зацікавлення в ньому викликає те, що услід за Джеймсом Джойсом можна назвати «вуличною фурнітурою». Навіть в змонтованих роботах компонент історичної конкретики стає вагомим.

Характерний приклад виявляє «Синтетичний пейзаж» (1988) Є. Павлова, що також являє собою монтаж, складений з двох знімків: чистого пейзажу і фрагменту центральної частини Харкова зі старовинним будинком із кав'ярнею по вул. Короленка, 10. Тут також міське середовище маркіроване своєрідністю місця, відбитою на знімку.

Використання специфічних топонімів міста, введення їх в особливий контекст підсилює значущість фотографічної події, насичує її хроніальним, коли не історичним аспектом. Знімок був зроблений наприкінці 1980-х. У той час кав'ярня цього будинку була однією із найпопулярніших у колі харківської інтелігенції, тому з цим місцем у автора знімку асоціювалися відчуття, характерні для професійно-художнього спілкування, що відбувалося в таких кав'ярнях (протягом наступного десятиліття, виконавши

свою місію, міфологема кафе художників і поетів вже не була єдиним локусом культурного спілкування).

У Європі будинки кави з'явилися ще у вісімнадцятому столітті. Інтенсивність їхнього вживлення в культурний побут яскраво описана Ф. Броделем [2, с. 48]. Популярності ж і розквіту вони досягли в дев'ятнадцятому. У Харкові 70–80-х років двадцятого століття кав'ярня ще не стала пересічним місцем культурного відпочинку і спілкування для інтелігентського кола. Тоді як біографічна література і мемуарний жанр створювали яскраві незабутні образи паризьких кафе, невід'ємного від них Монмартра, кафе Гербуа (І. Еренбург, наприклад). І коли, згодом, в Харкові почали з'являтися рідкісні спочатку кав'ярні на відкритому повітрі, вони швидко стали об'єктом уваги, як прояв набуттої свободи, нової грані міської культури. Тому здається не випадковим той факт, що це місце стало об'єктом фотороботи з ясно відчутною ідеєю руйнування стіни у значенні «залізної завіси» (чи, наприклад, берлінської стіни). Глухий брандмауер зі штукатуркою, що місцями обсіпалася, перетворено на щось зовсім протилежне: дорогу, далечинь, пригоду. Брудна стіна зникла під напором творчої волі. Тема глухої стіни, співзвучна важливому, в кліматі радянської доби, символу «залізної завіси», була всебічно інтерпретована в нон-конформістському мистецтві. Концепція «руйнації стіни» у вигляді прямого фізичного чи умовного руйнування, — від нівелювання до опоганення — зайняла центральне місце в трактуванні теми. Пізніше руйнування Берлінської стіни, у свою чергу, придбало статус особливої художньої акції і було відбито в цілому ряді арт-проектів.

Одним зі специфічних харківських топонімів, що також апелює до мотиву руйнації стіни, є «Будинок Мітасова». Це явище відбиває негативний аспект суто урбаністичної культури, спровокувавши в 1990-ті роки, завдяки художньому проекту Павла Макова «Книга днів» (серія знімків з будинку Мітасова), хвилю своєрідного дискурсу [3], який виник у харківській культурі ще наприкінці 80-х років. Саме тоді, на території, що прилягала до Художньо-про-

мислового інституту, тобто у зоні виключно творчого контингенту, почали з'являтися написи, прості сигнатури: МІТАСОВ і загадкові ВЕК ВАК, МАМА ПАПА ПАПА МАМА і ЖИТИ ДЕ НА ЗЕМЛІ. Загальний радіус поширення мітасовських сграфіто досить великий: він простягався, охоплюючи вулицю Пушкінську, до якої примикав Червонопрапорний провулок, де в будинку за номером 17 жив Мітасов, центр міста, — і тягся в напрямку проспекту Леніна аж до Павлова поля. Там, на огорожі навкруги споруджуваної тоді станції метрополітену «Наукова», ці написи виглядали особливо виразно через фактуру паркану, нагадуючи в ці вісімдесяті роки про «парканне» мистецтво часів братів Бурлюків та Маяковського. Тексти Мітасова, проте, були предметом звичного обговорення наприкінці 80–90-х років. Харківські фотомитці неодноразово цікавилися цими графіті й знімали їх. Тривалий інтерес до них виявляли Борис Михайлов, Борис Редько, Сергій Братков, але підвів підсумки цього дискурсу Павло Маков у вищезазначеному проекті, показаному в Києві в грудні 2000 — січні 2001 року. «Книга днів» артикулювала в такий драматичний спосіб сублімовану тут проблему алієнації, яку відчують жителі міста відносно до архітектурно-житлового контексту.

Слід зазначити, що відображення багатоликої, багатоскладної суті міста в культурі містить у собі одночасно і замилювання цією самою банальною одиницею урбаністичного ландшафту — одноманітною стіною. Перетворення банального і пересічного міського пейзажу поза сферою магічних перетворень кольорових колажів, — у сфері «прямої» чорно-білої фотографії — знаходимо в Анатолія Макієнка. Його мистецька мова є несподіваним поєднанням урбаністики з ідилією. Але як та, так і інша, співвідносяться з об'єктами, що не тільки позбавлені названих якостей, але і являють собою просте ординарне міське середовище (іл. 6).

Більшість знімків — це реалії селища Харківського тракторного заводу, де автор народився і виріс, задуманого іде-

ологами як прообраз комуністичної машини для житла (зі скляними висячими переходами між будинками, які залишилися в проекті), він ще в ході своєї реалізації перетворився в пам'ятник ентропії. Дана історична довідка прояснює дуже багато чого, у тому числі і факт природного, в даному випадку, переходу урбаністики конструктивістського кшталту у відання природи. Саме тут, у запустінні заводського селища, простору навколо оселі автора і знаходяться основні об'єкти зйомки, але несподівані результати цих елементарних умов роботи. Пересічні у своєму контексті фрагменти життєвої території селища: його двори, парки, автотраси, простір у трикутнику заводів, — перетворюються у світлинах Макієнка в унікальні суб'єктивні факти життя людини і довкілля. Зняття табу з банальності мотиву — характерне для 90-х років. Крім загальної тенденції до конкретизації пейзажного мотиву в харківській фотографії цього часу інтерес до ординарного тут виявляє неявний, неусвідомлений прояв інтересу до поп-арту, характерний для покоління, до якого належить автор.

У 1974 році Макієнко ввійшов до складу відомої авангардної харківської групи фотографів «Время», у наступному році відбулася його перша публікація в престижному тоді польському журналі *Fotografie* (1975, № 7) — це був час загального захоплення ефектами фотографіки. Інтерес до даної галузі фотомистецтва незабаром був вичерпаний, тому що, за словами фотографа, йому завжди було шкода руйнувати пластичність тонального зображення однозначністю чорно-білих площин [з архіву авт.], і він залишив для себе лише ФДП-метод, який дозволяв, зберігаючи тональний поділ, підвищити якість зображення і підкреслити його споглядальну стриманість. Пізніше фотограф відмовився і від ФДП-метода, але споглядальність залишилася, постійно присутня в його роботах.

В фотосеріях Макієнка другої половини 1980-х років він розпочав ту гармонізацію середовища, те медитативне «виправлення» зовнішнього простору внутрішнім, котре відрізняє його творчий метод. У своїх наступних фотоци-

клах він вирішує для себе завдання створення композиції в некомпозиційному середовищі, яке виявляє собою регіональний міський пейзаж, на відміну від, наприклад, західного. Відмовившись від принципу сюжетної композиції, він організовує простір за законами мультикомпозиції.

Узагальнюючи вищесказане, слід зазначити, що, незважаючи на певну ідилічність, несподівано побачену автором в ландшафтах історичної ентропії конструктивізму, роботи Макієнка несуть на собі відбиток технологізму сьогоденного життя й одночасно є медитативним поглибленням у його основи. У роботах фотохуджника останнього десятиліття особливо виразно виявилася одна суто фотографічна якість: у них філігранною технікою, начебто скануючи тканину реальності, автор передає дрібні деталі і півтони, виводячи тим самим пересічне середовище з побутування в унікальне буття.

Особливе значення серед пейзажних мотивів, що їм приділяє увагу Анатоль Макієнко, вагоме місце належить пейзажу з вікна. Це знімки, зроблені з вікна будинку, потяга чи машини, і ряд фотосерій, що імітують вид з вікна. Отже у сучасній фотографії з'являється такий новий вид пейзажу, як знімок з вікна потяга — це «пейзаж, що мигтить». Він адекватний за часом спрацювання затвора фотографічного апарата. Такий пейзаж уявляє собою подвійну моментальну фотографію, у якій поєднуються швидкість потяга і швидкість фотографування. Тут особливо впадає в око непередбачуваність зображення, що виходить з дійсної властивості пейзажу, який набігає з невідомої далі тими несподіваними ефектами, які породжує зйомка через товщу шибки, з її неминучим пилом, патьоками і навіть двоїнням.

Художників, що спостерігають цей пейзаж, дратує його миготіння і неприступність. У фотографії ж стала можливою зупинка миті в знімку. Він має свої особливості, котрі виявляються в тім, що, якщо пейзаж знімається з досить довгою витримкою, то об'єкти, розташовані на передньому плані, змазуються, а віддалені залишаються в стані різ-

кості, що дає зображенню винятковий, властивий тільки фотографії характер візуальності. За параметрами переміщення в просторі до нього близький пейзаж, знятий у русі автомобіля. Але фотограф у потязі в порівнянні з автомобілем у тих же умовах зйомки, піднятий над ландшафтом. Це дає велику оглядовість і ємність пейзажу.

Особливу групу становлять лісові мотиви, чи, навіть, у деяких випадках лісові фантазії. Звертаючись до В. Проппа, відзначимо, що в них розкриваються прояви свободи й необумовленості, адже саме потрапляння казкових героїв до лісу є фактичним визнанням їх героїства.

У харківській фотографії 1970-х років лісовий пейзаж не тільки зустрічається і висуває ряд образів, які мають унікальне значення в історії фотографії (що підтверджує їх міжнародне визнання), нерідко вражаючи оригінальністю рішень. Чи то виконані в техніці популярної в 70-ті роки соляризації, ФДП-методу чи традиційної (тобто прямої) фотографії — вони відтворюють ліс утаємниченим, чаклунським, що подекуди зафіксовано в назвах робіт.

Серед них «Дорога в лісі» (1974) Германа Дрюкова, котра є своєрідною проекцією «внутрішнього» ландшафту. Цінність цієї фотографії відзначена численними публікаціями. Вона увійшла й до фундаментальної монографії В. Стігнєєва, присвяченої поетиці фотографії, де служить шмуцтитолом до першого розділу, вводячи в контекст книги. Фотографія має авторську позначку, що вказує на її належність до циклу «Пори року». Цьому жанру, що прийшов із середньовічного молитовника, часослова, з його сезонною структурою, — у ХХ сторіччі загальнодоступна техніка фотографії знов повернула значення календаря. У роботі Дрюкова відновлена сакральна функція ландшафту в часослові, де природа постає як одухотворене оточення людини. Цю вишукану геліографію, виконану в техніці ФДП-методу, слід було скоріше назвати селенографією. Трансформації, досягнуті за допомогою фільтрації деталей проявлянням, додали їй подібності до місячної фактури. Гілля з листям, перетворені багатократним напашаруванням

срібла, довершують пейзаж чаклунського лісу. Таким чином, створюється особлива, казкова топографія місця. Ліс у фотографіях Дрюкова — місце, де трапляються незвичні події. Асоціації з фотографіями місячної поверхні, до яких підштовхує автор, наводять на думку про духовну орієнтацію його творів. Причина в тому, що «космогонія» була єдиним легальним варіантом космології в радянській культурі, який заповнював нішу відсутньої релігійності. Відійшли в далеке минуле часи, коли вся Європа, включаючи значну частину України, була одним великим лісом, який вшановувався як священне місце спілкування з природою. Розглянута фотографія 70-х років не випадково породжує конотації на тему сакрального життя природи, де шлях в інший світ веде крізь ліс.

У відомій фотосерії Євгенія Павлова «Скрипка» (1972), де діючими персонажами стали місцеві, харківські хіпі, ліс стає тим середовищем, що приносить людині природність, розкутість і волю. Як підсилюючі фотографічні засоби тут використані ширококутний та панорамний об'єктиви, які розтягують і динамізують природний простір. Цілі, які досягаються цими заходами, полягають, передусім, у подоланні обмеженості як фізичної, так і символічної. Всупереч просторовим викривленням, які вносить специфічна оптика, широке забирання лісового ландшафту, у якому розгортається сюжет, — подорож flower-kids, — лежить у загальному руслі оприроднення реальності. Непрості шляхи вирішення цієї глобальної задачі, що стояла перед харківськими фотографами 1970-х років як задача завоювання творчої свободи, ніде не відбиваються так ясно, як у пейзажі.

Чари лісу перетворюються на фантастичну кольорову музику в роботах Олега Мальованого, зроблених у техніці мультіекспозиції з кольоровими світлофільтрами. Тут також йдеться про підсилювання природного аспекту. Кольорове втручання у світлину сприймається як маніфестація надзвичайних атмосферних (сезонних, добових, погодних) ефектів і станів. Небувалі сходи та заходи сонця

відбуваються у цих пейзажах. Червоні та фіалкові серпанки, наче зіткані з природних флюїдів, а не створені світлофільтрами в цих знімках, змінюють структуру образу з буденної на фантастичну.

У символіці пейзажу різне місце відводиться лісу і саду. Вони розведені до різних полюсів свідомості. На відміну від лісу, що репрезентує сферу несвідомого, сад представляє природу, оброблену людиною, він асоціювався в культурі з притулком Аполлона і Муз — Парнасом, з Академією Платона, з Епікуром-Садословом, з імперативом Вольтера (обробляти свій сад-свідомість), з етосом Сковороди та ін. Довгий період забуття садово-паркової семантики поряд із суто прагматично утилітарним використанням садово-паркових ансамблів привів до того, що іконологія ландшафтного парку була фактично відкинута.

Сад як елемент культури Харкова склався на межі XVIII — XIX століть в співтворчості таких персон, як Григорій Сковорода і наступник його ідей В. Каразін. «Сад божественных песней, прозябший из зерн Священного Писания», складений Сковородою протягом 1750-60-х років з 31 вірша-пісні, втілює ідею природної людини на тлі райської краси буколічного пейзажу в Пісні № 18. Цей поетичний сад пізніше одержав земне втілення, сходження у реальний план буття міста: сад Каразіна при заснованому ним університеті додав Харкову статус міста-саду. Цей аспект і сьогодні звертає на себе увагу. З погляду, наприклад, сучасних французьких фахівців міської архітектури, зелена зона в центральній частині міста перевищує сучасні європейські норми доцільності [документи програми Лілль-Харків].

У поезії і живописі XIX століття сад акумулював у собі ідеї втраченого раю. XX століття принесло нові трактування в його поетику. Останнє десятиліття на харківській художній сцені відзначено появою декількох значних мистецьких проєктів, присвячених такій видатній пам'ятці природи і культури Харкова, як його Ботанічний сад.

Серед художників, що поклали початок роботі з визначеною проблематикою, яку знаходимо в локусі харківсько-

го Ботанічного саду, — графік Павло Маков, що показав в останній третині ХХ століття на харківській арт-сцені ряд художніх проєктів на стику різних мистецтв, включаючи і фотографію. Це «Фонтан виснаження», «Квітневі війни», «Наш пейзаж», «UtopiA». Один з перших проєктів Павла Макова в цьому напрямку — «Фрагменти Ботанічного саду» (1997). Самоідентифікація Макова з різними некреативними іміджами, характерними для мистецтва 1980-90-х років — архівіста, антрополога, колекціонера, привела його до теми Ботанічного саду.

В процесі створення художнього циклу, присвяченого цій пам'ятці ландшафтно-архітектури, виявлялися її хронологічні шари: від пласту пролетарського конструктивізму часів першої столиці (в газетних фактурах) до глибоких витоків (в щепленні натуральної троянди до офорта) самого явища ботанічного саду. Робота приховує і своєрідний алхімічний підтекст. Відокремлений, схований від очей куточок у саду називався в європейській садовій культурі з часів Ренесансу — кабінетом. Відшуканням подібного місця відзначені всі проєкти Макова. Пошуки ідеального саду як майстерні чи студіо видають іноді несподівані викиди рослинного орнаменту на штукатурці, що облупилася, чи фрагменти квіткової шпалери. Подібні елементи вводять у цей пейзаж нові рівні семантики, що співвідносяться з універсальним топосом Ідеального саду, у даному випадку семантику руїн, не залишаючись винятково свідченням ентропії. «Ботанічний сад» 1997 року Павла Макова — одна з найбільш осмислених творчих робіт, присвячених харківському Ботанічному саду.

Необхідно згадати, що графічним і живописним циклом на тему «Ботанічного саду», які вийшли з харківського локусу, передують кілька серій фотографічних. Найбільш близька за часом зроблена в 1996 році серія Сергія Браткова «Немає раю». Ця робота створена в руслі загальних есхатологічних настроїв кінця ХХ століття. Фотографії, на яких побудована робота, зроблені в основному в батьківській садибі, у саду, що фотограф з дитинства сприймав

через призму ілюзорно-інфантильного бачення. Головна теза фото й авторських текстів до них, як відзначила київський мистецтвознавець Надія Пригодич, — немає раю як міста-саду. Створена в кризові роки робота говорить про те, що ідеал райського саду займає фундаментальне місце в менталітеті сучасного мистецтва, не дивлячись на маніфестації інфернальності.

Як і більшість антиутопій, «Немає раю» адресується конкретній, місцевій утопії. До цього концепту можна віднести й серію фотографій Ігоря Манка — «Покинутий сад» і «Спогади про дитинство», що з'явилися на гребені другої харківської хвилі фото-арта (пік якої припадає на 1987-88 роки, позначених масштабними виставками). «F-87» була першою з виставок у Палаці студентів на території одного з перших у колишньому СРСР студентського містечка, що показала вільні творчі сили фотографії відразу декількох поколінь. Виставки в Палаці студентів були першим легальним виступом фотоавангарду. Вони були потужним виходом творчих сил з андеграунда.

Серія «Спогади про дитинство» дозволяє розкрити той механізм, що лежить в основі багатьох дуже відомих образів. Літературні традиції різної локалізації являють стійкий прийом зведення образу безтурботного щастя дитячих років до єдиного спогаду (іл. 7). Невиразність і підкреслена фрагментарність є репрезентацією його втрати і неприступності. У літературних творах від «Царівни» Ольги Кобилянської до «Товстого зошиту» Агати Кристофф герої збирають як коштовність одне таке переважаюче враження, один образ, що містить у собі поєднання побутового мотиву з емоційно забарвленою пейзажною замальовкою. Серія фотографій Манка містить хронологічне протиріччя. Базовою хрональною ознакою фотографії є дійсний час, тоді як сфера спогадів — царина поезії, у якійсь мірі вона доступна живопису, але не фотографії. Меморативна функція фотографії реалізується через нагадування. Так, тут основним змістоутворюючим сюжетом є дитина, що грає поруч із мамою. Але — це син автора, а не він сам. У фотографіях серії

відображені сімейні сцени перебування в сільській садибі, на деяких знімках присутні його рідні: бабуся, дідусь, мати і батько, — ті ж персонажі, що оточували автора в дитинстві. Але назва серії не допускає прямої трансляції подій: вона ставить лінзу, що змінює, направляючи потік вражень у минуле. Образ сина є фокусом у цій ретроспективній фантазії. На нього спроектовано авторське я — джерело спогадів.

Ностальгічний стан, необхідний для їхнього пробудження, створюється завдяки використанню класичного прийому зістарювання фотографії — фарбування в тони сепії. Знімки здаються вицвілими від часу. У них, як у спогадах, що втратили виразність, згладжуються межі фактичних реалій. Занурення в середовище спогадів задається посиленням знаків приблизності: через витравлювання світла віріруванням знімків, що додатково зменшує контурну різкість і апелює, тим самим, до пластики старих об'єктивів, з їхніми не виправленими аберациями. Таким чином, розсіяне світло, зйомка в нерізкості, додаткове вірірування знімка, — усе це і відсилає нас у минуле, у дитинство.

Серія Манка «Покинутий сад» генетично пов'язана з попередньою роботою. Тож це виняткове буяння флори Полтавщини і характерна для місцевих сільських садів відкритість у простір, відсутність огорож, господарських членувань, що підкреслюють межу свого і чужого, утруднює в цьому фотоциклі ідентифікацію з садом. І тут виникає специфічний східний колорит, борхесовський контекст, у якому ілюзія саду зі зникаючими чи розбіжними стежинками існує за законами, що суттєво відрізняється від законів ботаніки чи агрономії. Це і є покинутий сад пам'яті дитинства. Дух звільнення, ілюзія відкриття нових життєвих перспектив цього часу, можливості вільно дихати, діяти, згадувати і думати про що хочеш — ось інтенція цього покинутого саду. Тут знайдена стежина в магічний сад, можливість культивувати свій сад у відповідності зі своїми смаками, духовними пошуками, наприклад, — вигадувати сад східний, придивлятися до нього і творити свій сад.

Семантичні модифікації примарення, властиві логіці

розмитих концептів (Л. Заде, Дж. Лакофф), що ми виявляємо в меморативних серіях Манка, сполучені з невизначеністю і мають потребу в добудовуванні, домислюванні побаченого. І тут дуже багато залежить від творчих потенцій глядача, що вступає в контакт із ними. Цьому сприяють їхня легкість, прозорість, значеннєва і пластична ненавантаженість. Але це і інший сад, ніж той, котрий виникає в пам'яті дитинства. Цей сад покинутий, тихий, спустошений. І в цьому — протилежність тому, що виявляє собою сад з дитячих спогадів.

Таким чином, поетика харківських садів останньої третини ХХ століття актуалізувала нові грані цього ціннісного концепту. Сад репрезентований тут як місце драматичних колізій або як місце сподівань, що не здійснюються. За циклами рефлексій на тему втраченого раю впливають цикли — «мораторії», додаючи до списку втрат відмовлення від надії на знаходження раю. І якщо в художніх проектах Макова сад і являє себе як досконалість, то в утопічному вимірі. І, нарешті, в паралельних утіленнях цієї теми в харківському живописі, таких, як «Ботанічний сад» Олексія Єсюніна, чи Володимира Шапошникова можна побачити героїчний намір індивідуальними зусиллями перебороти ентропію «покинутого саду» (Мандельштамів протест проти безформного раю) як те, що протистоїть людській культурі. З огляду на живописну манеру обох художників, яка характеризується закругленістю мазків, згладжуванням, це завдання вирішується не шляхом розрубання вузла як магічного зв'язку об'єктивних макро- і мікроструктур, а кропіткою працею їхнього розплутування. Це здається несподіваним для харківської школи, якій властива певна міра брутальності [12], потік образів, що апелюють до класичних і сакральних топосів. І тільки в контексті *fin de siècle* проясняється закономірна актуалізація потреби в створенні філософської картини світу, класичним референтом якої є сад.

У харківській фотографії кола групи «Время» парадоксальним, з погляду нормативної естетики, було не-

прийняття красивого пейзажу, і навіть ширше, — пейзажу як такого. Розвиваючись у руслі руху контркультури, вони відкидали той парадизний образ реальності, що нав'язувався пропагандою. У поширених на рівні офіційної цензури образах в художній фотографії та українській культурі в цілому, тоталітарний кітч носив особливо солодкі і сентиментальні інтонації. Фотографія обласного клубу 1970-х років будувалася на подібній тематиці. Члени групи «Время» не приймали її не тільки як умови гри у фальшивий рай, але і як прояв чужого, ворожого правді. Фальшивий образ раю вказував на неспроможність щирого діалогу. Звідси парадоксальне сприйняття гарного фотопейзажу як беззмислового (порожнього). Відштовхує в ньому семантична спустошеність, відсутність щирих і живих реакцій на реальність, з її неповторною конкретикою, місце яких займає затверджена цензурою схема. Далі в харківській андеграундній фотографії цей наратив трансформувався в ідею абсурдності всієї життєвої подорожі. Мотив української природи як «тихого раю» входив тут у систему найважливішої топіки, використовуючись нерідко в альтернативному значенні майже шевченківської колізії.

Значне місце з-поміж візуальних наративів харківської фотографії кінця ХХ ст., посідають есхатологічні візії, де найважливіший наратив — нуклеарна загроза як глобальна тема, що виникла після Другої світової війни і стала лейтмотивом Війни холодної. У колі харківського фотоандеграунду вона набула фантастичного колориту, ставши однією з провідних тем нон-конформістського напрямку, легалізувавши сюрреалістичний, експресіоністський та інші табуйовані дискурси. Цю тему розпочав Олег Мальований. Головною темою його серії фотоколажів «Гравітація» була есхатологічна загроза ядерної війни, занепокоєння якою поділялось у всьому світові. Це відчуття передавалось фантазійними образами, дещо стилістично схожими на фотомандри Енді Воргола з їх неконвенційною топографією (як-от, акцентуалізацією каналізаційних люків). Непевне передчуття наближення екологічної чи

навіть ядерної катастрофи — знову ж, головна нонконформістська тема тієї епохи — наповнювала фотоколажі Мальованого, яким вже найближчим часом судилось міжнародне визнання.

Такою ж тривожною символікою наділені образи Євгенія Павлова з циклу «Кохання» (1976). Чорно-білу частину серії створено в Києві, на Лук'янівському кладовищі, над покинутим кар'єром з бараками на обрії; а також частково на острові Водників. Попри певні елегійні ноти, це «чарівне царство смерті», де один з героїв гине всіма видами смертей, — апелює до сцени другого кола Дантового Пекла. Певні роботи ХШФ (Харківської школи фотографії) наче повертають до часів, коли художники змальовували тільки рай і пекло, причому як місцину з цілком впізнаваними прикметами, очевидно підсумовуючи певний життєвий досвід. Пекельний пейзаж Кохання має конкретні ознаки київських топонімів брежнєвсько-щербицького часу, де образи наче обложені темрявою, — Є. Павлов використовував для цього червоний світофільтр. Другу ж частину серії, зроблену в кольорі, — знято цілком на острові Водників. Найвизначнішою й найвиразнішою рисою її топографії є затоплений тунель. Він має важливе значення в цій серії: поєднання прямих конотацій технологічних досягнень з містичними уявленнями про останній шлях до підземного світу, що обрамлювали дуалістичність образності проекту. Драматична поляризація чоловічого й жіночого на шляху до найвищої еротичної напруги відбувається на тлі жорсткої урбаністичної конструкції тунелю, чия мілітаристична архітектура є мовчазним нагадуванням про гріхопадіння та вигнання з раю. Розвалені бетонні стіни з поржавілою арматурою приховують місцеву легенду про потяг, навантажений боєприпасами, що нібито й досі стоїть на рейках в кінці тунелю. Гострі й грубі текстури виглядають загрозливими на тлі м'якої трави й вразливих людських тіл, чий болісні жести подібні до персонажів «Вигнання з Раю» Мазаччо. Залізна дорога, побудована ще до війни й покинута в 1948 році, проходить через один з

найтемніших періодів української історії — воєнні приготування, роки війни, післявоєнне занедбання — усі позначені репресіями. Відомо також, що тунель будувався ув'язненими.

У 1980-х Є. Павлов звертається до монтажних експериментів, перший з яких, «Екологічний сон» (1984) вже мав есхатологічну спрямованість. У 1985, за рік до Чорнобильської катастрофи, автор створює колаж «Альтернатива», позаземний погляд художника на Всесвіт з чітким образом жінки-матері (іл. 3). Колаж поділено на дві протилежні частини, природна ідилія проти постапокаліптичного пейзажу. Серед елементів колажу розпізнаються Дерево пізнання та Дерево життя, що символізують повернення до благодаті на зміну міфу про гріхопадіння, тріумф життя над смертю.

Хроніка чорнобильських подій закарбувала максимальне втілення концепції відчуження людини від природного оточення. Тут можна констатувати відмовлення від реальності як природного світу, так і створеного людиною, оскільки обидва ці світи виявилися забрудненими. Ф. Лемаршанд ставить у цей ряд відчужень також відмовлення від пам'яті про ці події, наголошуючи на тому, що Чорнобильська трагедія гостро поставила питання про законність і наслідки радянського порядку [6, с. 379].

Серії Бориса Михайлова «Бердянськ» (1980) і «Соляні озера» (1986) являють перші розгорнуті екологічні «досьє» у харківській фотографії (іл. 4). Стихійні за своїм характером купання в соляних озерах справляють враження безглуздості від неадекватного поводження (з нальотом істерії) людей у невпорядкованих для купання місцях, і головну роль у цьому відіграє пейзаж. Урбанізована обстановка, антураж купання, наявність жорстких, механічних форм справляють таке ж дивне враження, як і у відомому знімку з хроніки Другої світової війни, що зображує американських моряків, котрі купаються в кратері від бомби в Окінаві. Ця аналогія проливає світло на історичний фактор, пов'язаний з біографією Михайлова: його дитячі роки

припали на роки війни і післявоєнної розрухи. Витиснуті в царину несвідомого враження дитинства перетворилися на фільтр, через який сприймаються події. В «Соляних озерах», як і в деяких інших роботах Михайлова, фотогенія досягається, тільки-но з'являється контраст між ейфорійною істерією й хаотичною руїною — емоційний контекст сталінської епохи, піднесення перших післявоєнних років. Неадекватність індустріального контексту, де люди позують перед камерою поруч з металевою трубою, що стирчить з води, підкреслює абсурдність того, що відбувається. З іншого боку, серія насичена діогенівською семантикою. Постає Діоген як особистості, що протистоїть політичній чи суспільній нормі, персоніфікує нонконформізм 1980-х. У класичному мистецтві «пейзажі з Діогеном» зазвичай символізують вільну й гармонійну особистість. Ці конотації важливі задля розуміння ідеї серії.

Серії Бориса Михайлова наступного десятиліття, як-от: Біля землі (1991), У сутінках (1993), Історія хвороби (1997–1998) є унікальними для Харкова завдяки зображенню українських реалій 1990-х. У серії «Біля землі» автор показує вузькі провулки з роззявленими чорними дверними отворами, темні глухі вікна будинків, стіни з облупленим тинькуванням, бочки, мішки з цементом, тачки, баки для сміття, що тліють, брудні босі ноги, криво мощені вулички та всіляку занедбаність. Порожні вулиці душать важкий сірий туман, що повзе по тротуарах, як отруйний газ, але ж насправді це небесна твердь, що зійшла на землю. Покинуте місто виглядає похмурим, темним і застиглим. Звертаючись до нечітких концепцій з їх системою запобіжників як до відхилень від детермінізму, художник викликає у глядачів тривогу та дискомфорт.

На відміну від серійного принципу, де переважає горизонтальне розгортання образної системи, втілення пейзажного мотиву засобами монтажу являє вертикальний принцип. Узагальнення, синтезування пейзажу припускає переміщення по осях території, топографічні осі вертикалі, а це збагачує образ: він обсервується з різних точок зору.

Фундаментальний принцип виразності монтажу становить непередбачуване порівняння (виведене З. Фройдом як стрижнева якість дотепності).

Монтажний бум виявився в культурі ХХ століття як засіб адаптації, сполучної тканини при зміні парадигм. Монтаж згладжує хворобливість стику, того, що узагальнено Ж. Дельюзом в його всеосяжній метафорі складки. Так, на початку ХХ століття в кубістичному колажі Пабло Пікассо і Жоржа Брака з'єднуються, сплавляючись в єдиному цілому, дуже далекі одне від одного художні традиції: європейська, африканська, азійська. Кубізм привів до звільнення образотворчості від зовнішньої обов'язкових норм розкриття предмета. Практично цей крок виявився у введенні в картину так званого зсуву, тобто довільного переміщення визначених елементів образу (об'ємів, кольорів, площин, перспективи).

У 1920-ті роки народження нової парадигми, що супроводжувалося відміною старої, сприяло актуалізації монтажу, він не тільки мав найбільший успіх у кіно і фотографії 1920-х років, але і ввійшов в історію світової культури. Ключову роль у перемозі монтажу над іншими прийомами в ці роки відіграв теоретичний дискурс, що розгорнувся довкола композиції і конструкції в мистецькому творі. На думку теоретиків, монтаж фокусує саме конструкцію. Вона стала генеральним напрямком однойменного руху.

Створення фотомонтажу припускає поєднання найвіддаленіших фрагментів реальності. Подолання дистанції між різнопросторовими і різночасними елементами теоретики вважають одним із найгрунтовніших питань про природу образу. Монтаж у фотографії має свої істотні обмеження, однак при всій однозначності конструкції, не виключає перспективи розвитку та інновацій.

Серед безлічі різновидів фотомонтажу в харківській фотографії, що втілювали пейзажні мотиви, вагоме місце займає ілюзійний монтаж. Найбільший успіх належить пейзажним колажам, створеним у 1970-х Олександром Супруном: «Весна в лісі», «Соняшники», «Іній». Усталений імідж цього фотохудожника невід'ємний не тільки від ко-

лажу, але й від апології простого, сільського, що зчитується і як певна данина заглибленню в цю тему певного кола української літератури, культури взагалі. Як зазначають історики, українське селянство сталінський тоталітаризм нищив поряд з аристократією, буржуазією й інтелігенцією [7, с. 205]. Натомість декларований імідж «колгоспника», трансльований радянськими медіа, був наділений рисами штучності. Аграрна місцевість, де споконвіку люди жили «на своїй землі», породжувала не тільки свою агрикультуру, але і свій особливий уклад і спосіб життя. Українська земля, з її землеробською культурою, завжди була благодатною темою в мистецтві і літературі. У «пейзажному» ХІХ столітті вона набула популярності далеко за межами України: так, наприклад, польські художники бачили цю тему винятково мальовничою. Тому роботи Супруна, з домішкою гумору й жарту, коли в аурі історично сформованої міфологеми з'явився інший тип українського селянина, — стали визначною новацією.

Специфічний натуралізм фотоколажів Олександра Супруна також пов'язаний із сільською культурою, нагадує ефекти мистецтва примітивів. У колажах складаються окремі зображення неба, дерев, трав. Так виникає синтетична картина природи. Особливе значення в створенні цих образів має естетична доцільність вилучення зайвих елементів з суцільного візуального потоку знімка. Сільський жанр Супруна дещо спроектований у минуле. Це українське село, яке вже відходить в минуле, що підтверджується пріоритетним зображенням старих людей у цих фотографіях, які доносять образи іншого життя. Ці персонажі репрезентують патріархальний світ.

Сюжетні фотомонтажі Супруна часто являють собою об'єднання двох жанрів: пейзажу і портрета. Сюжетною мотивацією додавання портрета є типовий для харківської фотографії мотив прогулянки: сімейної чи поодинокі. Така природна форма поведінки притаманна сільському дозвіллю. Важливість постави означає деякий контрапункт, у якому з'єднуються масштабні перспективи просторів і лі-

рика сільської природи. У серії «Дарунки осені», цей мотив служить експлікації теми ярмарку навіть без розгортання відповідного антуражу.

Найвідомішим з його колажів є «Весна в лісі» (1975). За всієї правдоподібності зображення, що створює враження моментального знімка, у наявності — монтажний артефакт (іл. 2). У природу тут втрутились: віддзеркалені зображення квітів (в колажі один той самий фрагмент використано 51 раз) простягаються в нескінченність, стовбури дерев вибудовують клиноподібну перспективу на самісінський центр кадру — знову бароковий принцип перехрещення діагоналей. Інший натяк на штучність, помітний лише професійному фотографічному погляді — дворівневий перспективний зсув: конвалії знято з близької відстані, а стовбури на рівні очей. Однак, всупереч їхній бурхливій чуттєвості, навіть всюдисущі елементи українського бароко ховаються за механічною довершеністю колажної техніки.

Віддзеркалена симетричність, повторюваний квітковий фрагмент — все це відображує ідею штучної трансформації природи, натякає на майбутню концепцію генетичного клонування. Іманентний внутрішній конфлікт образу полягає в розмитості межі між природним і штучним, технократичним світами, а насиченість колажу певною візуальною магією свідчить про неабиякий талант митця. Ця робота є певним фотографічним еквівалентом девізу пізніх 60-х «кохання, а не війна», хоча з радянського контексту слово «кохання» випало, залишалася лише хитка надія на хрущовську «відлигу». Втім, можна стверджувати, що це були частини того самого глобального процесу, що маніфестували гіпі та рух Грінпіс, чим пояснюється довга популярність «Весни» Супруна протягом 1970-х та 80-х років.

Поряд із ручним аплікативним монтажем важливе місце в художній практиці харківських фотографів посідали так звані «накладення» — монтажні поєднання двох слайдів. Слайдова культура 1970–1980-х років становить сьогодні особливо цінний архів творчого мислення епохи, який активно функціонував у художньому процесі насамперед

через клубні та квартирні слайд-покази. Водночас значна частина цього матеріалу майже не існує у вигляді традиційних фотовідбитків, що надає йому характеру нестабільного й частково втраченого медіального шару.

Саме слайдові міксти становили основу творчих практик Бориса Михайлова, Олега Малєваного, Євгена Павлова та інших представників харківського кола. Згодом Михайлов визначав цей метод як один із ключових у власній художній системі. Популярність «накладень» значною мірою пояснюється притаманним їм ефектом оверлеппінгу — взаємного проникнення зображень. За спостереженням Рудольфа Арнгейма, цей прийом створює ефект одночасного приховування і виявлення форми, підсилює напругу між гармонією та дисгармонією, демонструє процес взаємних трансформацій образів. У ширшому культурному сенсі оверлеппінг виявляє конфлікт між соціальною нормативністю та потребою збереження індивідуальної автономії [1, с. 114-116]. Саме тому ця техніка виявилася особливо органічною для харківської фотографії 1970–1980-х років із її критичним ставленням до офіційної візуальності та прагненням до створення багатошарової, внутрішньо нестабільної образної мови. [10, с. 57]

Накладення слайдів Мальованого уявляють собою особливий різновид монтажу, який базується не стільки на сюжетно-предметних зіткненнях (як, наприклад, у Михайлова), а на грі кольірних зіставлень. Колір у фотографіях Мальованого — це репрезентація визначної пластично-символічної теми, де поява кольору означає включення паралельного змістовного плану, який уособлює окремий світ. Найважливішу роль у його спектрографії грає червоний колір. Накладення кольірних плям на фотозображення створюють множинні заломлення простору, привносять в нього динаміку. Але, передусім, кольірні вуалі у фотографіях Мальованого мають символічні функції. Колір виступає в них майже чистим символом. Принципове вираження цей підхід знайшов у серії з 8 фотографій «Червона медитація» (1988), де до хроматичного ряду кольорової фотографії до-

дається червона барва (іл. 5). Хроматичні вуалі на знімках Мальованого носять абстрактний характер, і ширше — форма кольорного малюнка відсилає до типології безпредметного живопису. В його пейзажних фото сама українська флора репрезентована в аспекті багатобарвної палітри. Нерідко квітковий моріжок, на якому можна розрізнити окремі суцвіття лапатого татарнику, білі копики деревія, китиці розлогого буркуна чи жовтцю серед рясних заростів сизуватого пирію та конюшини, в цілому перетворюється на абстрактну картину. Вкриті кольоровими плямами світлини набувають багатошаровості, що змінює перспективу й натякають на прихований рух. Але кольорова палітра відіграє ще одну, значно важливішу роль — вона насичує його роботи символізмом, відлунням супрематистської та спектралістської типології раннього українського авангарду.

Услід за «Червоною медитацією», де червоний домінував над рештою хроматичної гами, цей експериментальний підхід Олега Мальованого знайшов своє кінцеве вираження в серії фотографій, які вийшли за межі червоного, перетнувши межу («За межею» — фактична назва серії), в інфрачервону частину спектру. Як наслідок, символічні місця в Харкові висвітлюються за допомогою ірраціональних натяків, що апелюють до наслідків часу нічного та, можливо, часу, проведеного уві сні.

Накладення разом з еквіденсітами й іншими експериментами у фотохімії зробили кольірну революцію в українській фотографії 1970-х років. Кольорова фотографія увійшла в сферу високого мистецтва лише наприкінці ХХ століття. Подібний процес констатуємо в фотографії харківського кола, де наприкінці 1960–70-х років створюються умови для нового бачення, позначеного завоюваннями кольору. І втілюється воно саме в слайдових мікстах, що називалися «накладаннями».

Тут використовувалися різноманітні ефекти трансформацій, що стоять на закономірностях, відзначених Арнхеймом. «Саме “накладення” форми на колір і дає в синтезі остаточне вираження просторової структури кольору.

Форми, що мають менші розміри, сприймаються в порівнянні з великими як ті, що виступають на передній план; поверхні, що мають більш щільну текстуру, здаються більш близькими» [1]. Цей тип монтажу позначився близькою до абстракції «вібруючою композицією», яку сучасні дослідники відзначають в живописі 1970-х років [12, с. 193]. Сполучення фрагментацій, що створювалися в результаті «накладень», знаходять несподівану аналогію в тому живопису, який в 1960–70-ті роки був позначений потягом до абстракції і задовольнявся грою структурних форм, змінами матерії, відшукуючи ці ефекти навіть в мішанині талого снігу з багнюкою. Певним чином, цікавість до абстрактного напрямку, популярного у мистецтві Заходу другої половини 1960-х років, на теренах СРСР стала легітимною через дизайн (який тоді називався «художнім конструюванням») та декоративні мистецтва. Геометрична абстракція до того ж виражала і космологічну тему, що також було істотним фактором легалізації [14, с. 193].

Розмаїття шляхів втілення пейзажних наративів дає синхронне відчуття цілісності регіонального ландшафту в фотомистецтві останньої третини XX століття, де ставляться і вирішуються актуальні, ретроспективні і футурологічні завдання, але зберігається і певна єдність. Фотохудожники харківського кола, які мають виразні індивідуальні обличчя, в своїй сукупності створюють в цей час загальний «харківський текст». Картини регіональної природи, представлені в їхніх фототворах, репрезентують частини певного єдиного цілого, що в довершеному виді постає саме як інтегративний образ природи слобідського краю.

Аналіз пейзажних наративів у харківській фотографії останньої третини XX століття дозволяє виокремити низку рис, характерних для цієї регіональної художньої традиції. З одного боку, у ній простежується зв'язок із попередніми шарами української пейзажної культури, з іншого — вона формується в контексті урбанізованого середовища, що визначає специфіку її проблематики та візуальної мови.

На відміну від класичної пейзажної моделі, зорієнтова-

ної на гармонізацію природного простору, харківська фотографія зосереджується переважно на міському середовищі та досвіді існування людини в умовах цивілізації. Саме тому важливими для неї стають теми соціальних трансформацій, деградації простору, психологічної напруги та кризових станів пізньорадянської культури.

Художня інтерпретація урбаністичної теми нерідко набуває брутального або деестетизованого характеру, що відповідає загальним тенденціям сучасної візуальної культури. Ці риси знаходять вияв у низці фотографічних серій, створених харківськими митцями упродовж останньої третини XX століття.

Особливе значення в цьому процесі має ранній, так званий «комунальний» період діяльності групи «Время», коли в умовах колективної співтворчості формується основа її образно-стилістичної системи. Подальший період відзначається розвитком первинних ідей, більш глибоким вирішенням їх.

У цілому 1960–70-ті роки в європейському фотомистецтві характеризуються «пейзажною кризою». Нова харківська фотографія, що сформувалась в цей час як мистецтво, відреагувала, по-перше, відмовленням від стереотипів у цьому жанрі, дуже поширених на українських теренах, а по-друге, інноваційними впровадженнями. Так, у сучасній фотографії створюється такий новий вид пейзажу, як знімок з вікна потяга — «пейзаж, що мигтить».

На відміну від серійного принципу, де переважає горизонтальне розгортання образної системи, монтаж являє вертикальний принцип, що веде до узагальнення, синтезування пейзажу. Такий спосіб організації візуального матеріалу органічно актуалізує історичні й архетипові зв'язки. Саме ця техніка принесла найбільшу кількість творчих рішень, в яких трансформовані традиційні іконографічні форми.

Творчість харківських фотографів 1970 — 1980-х років сформувала важливий пласт українського фотомистецтва, у якому прагнення до художньої свободи поєднувалося з високим рівнем формальної організації образу. Попри

відмінності авторських стратегій і стилістичних рішень, у роботах представників харківського кола простежується спільна система візуального мислення, пов'язана з досвідом великого індустріального міста та специфікою його культурного середовища.

Вагому роль у цій спільності відіграє пейзажна образність. У ранніх роботах 1970-х років фотографія звертається до прихованого боку радянської повсякденності — простору руйнації, виснаження та втрати автентичності, що існує поза офіційним образом «благополучного» міста. У фотографії 1980–1990-х років дедалі помітнішими стають мотиви кризи й есхатологічного напруження, пов'язані з відчуттям історичного зламу та дестабілізації соціального порядку. Ці настрої знаходять вираження і на рівні художньої форми — у тяжінні до масштабних серій, монументалізації образу та ускладнення візуальної структури.

Пейзажні наративи харківської фотографії тісно пов'язані з осмисленням урбаністичного середовища та його екологічних суперечностей. Формування Харкова як великого індустріального центру зумовило специфічне бачення взаємодії природи й техногенного простору. Саме тому в роботах фотографів важливе місце займає опозиція «індустрія — природа», де особлива увага приділяється пограничним і трансформованим станам ландшафту.

Становлення сучасної харківської фотографії відбувається у контексті ширших процесів пізньорадянської контркультури 1960 — 1970-х років, орієнтованої на подолання нормативності офіційного мистецтва. У цьому середовищі фотографія стає інструментом деконструкції ідеологічних моделей бачення, зокрема й усталеного «парадизного» образу природи, характерного для радянської візуальної культури.

Однією з ключових особливостей харківської фотографії стає активне використання монтажу та серійності як базових принципів організації зображення. Монтаж дозволяв поєднувати різні пласти реальності, створюючи ефект

її внутрішньої розщепленості, тоді як серія посилювала інтенсивність образного висловлення через повтор, варіативність і накопичення візуальних акцентів. Ця інтенція, була спрямована до руйнації механічних стереотипів з метою відкрити шлях новим засобам відтворення реальності

З-поміж основних прийомів, за допомогою яких харківські фотографи здійснювали деконструкцію пейзажної реальності, можна виокремити деформацію простору, зміну масштабних співвідношень, а також вільне переміщення окремих об'єктів між різними зонами зображення. Такі методи сприяли формуванню символічного простору, в якому реальний ландшафт втрачав стабільність і набував рис психологічної або метафоричної конструкції. Візуальні експерименти групи «Время» стали важливим джерелом пластичних рішень для ширшого кола харківських митців наступних десятиліть, вплинувши на способи репрезентації простору в регіональній культурі.

Аналіз пейзажних наративів дозволяє виокремити дві домінантні моделі — топос «страждання» та топос «видуманого світу». Харківська фотографія суттєво переосмислила український пейзажний канон, запропонувавши складніший і менш ідеалізований образ середовища. Водночас цей новий погляд не руйнував зв'язку з національною традицією, а вступав із нею у критичний діалог. Архетипні мотиви українського пейзажу — сільські хати, верби над річкою, квітучі сади, вітряки, степовий простір — не зникають, але піддаються переінтерпретації відповідно до нової культурної та соціальної реальності.

Після здобуття Україною незалежності питання культурної автентичності та власної художньої мови набувають особливої актуальності. Харківська фотографія, що сформувалася ще в умовах пізньорадянського андерграунду, вже на ранньому етапі демонструвала виразні ознаки самобутнього стилю. На Першому міжнародному симпозіумі «Еволюція сучасного мистецтва в Україні» (Київ, 1993), організованому Центром сучасного мистецтва Сороса, ці риси були окреслені автором як поєднання драматизації,

естетизму та гедонізму з елементами брутальності.

Особливого значення у цьому контексті набуває ландшафт, який у харківській фотографії різних жанрів функціонує як простір взаємодії документального та художньо-конструктивного начал. Незалежно від жанрової специфіки, роботи харківських фотографів вирізняються уважною розробкою середовища — передусім міського або приміського простору, включно з деталями повсякденної «вуличної фурнітури». Саме ця увага до локального контексту дозволяє говорити про принцип гіперлокалізації, що став однією з визначальних рис харківської фотографії 1970 — 1990-х років. Надалі цей принцип був активно переосмислений і розвинений у художніх практиках наступних десятиліть [11].

Pavlova Tetyana

Landscape Narratives in Kharkiv Photography of the Last Third of the 20th Century

This article examines the formation and transformation of landscape narratives in Kharkiv photography during the final third of the 20th century, situating them within broader processes of national cultural memory, urban experience, and late Soviet social change. Particular attention is given to the emergence of these practices within a countercultural milieu, where photographers—especially those associated with the Vremya group—developed alternative visual strategies that challenged both official aesthetic norms and conventional genre hierarchies.

Operating within and against the constraints of Soviet visual ideology, Kharkiv photographers reconfigured the notion of landscape as a stable, contemplative genre. Instead, landscape became a dynamic and often unstable construct, shaped through montage, seriality, and symbolic condensation. These strategies enabled a critical re-examination of dominant representations, including the romanticized and ideologically

neutralized image of nature promoted in official discourse. At the same time, the urban environment emerged as a central site of inquiry, reflecting conditions of social tension, fragmentation, and existential uncertainty characteristic of late Soviet reality.

The article identifies a range of innovative visual tropes that structure these landscape narratives. Among them is the “flickering landscape” perceived from a moving train — an image that destabilizes spatial continuity and introduces temporality as a key factor in perception. Equally significant is the recurring motif of urban decay, through which the city is rendered as a space of erosion, entropy, and latent transformation. These motifs are closely tied to a broader conceptual framework that foregrounds hyperlocality, privileging specific, often marginal sites as carriers of meaning.

Within this framework, landscape is no longer merely depicted but actively constructed as a field of conceptual and affective tensions. Ecological awareness, eschatological undertones, and various forms of spatial deformation converge, producing images that resist transparency and instead emphasize process, instability, and ambiguity. Such approaches signal a shift from representation toward a more reflexive and analytical mode of image-making.

Ultimately, the article argues that these practices played a crucial role in redefining the Ukrainian landscape canon during the late Soviet and early post-Soviet periods. By displacing established visual paradigms and introducing new modes of seeing, Kharkiv photography emerges as a significant force in the broader reconfiguration of photographic language and cultural identity in Ukraine.

Література

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. 392 с.
2. Бродель Ф. Матеріальна цивілізація, економіка і капіталізм, XV — XVIII ст. / Пер. с франц., Г. Пилипчук Т. І. Структури повсякденності: можливе і неможливе. К.: Основи, 1995. 543 с.

3. Заварова А. В. Дом Митасова // «Касталія»: Досвід майбутнього / Склад Т. Каспер, А. Заварова. К.: Сфера, 2001. 132 с.

4. Зборовец І. В. Русская советская историко-революционная драматургия 70-80-х годов. Х.: Основа, 1990. 136 с.

5. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. К.: Либідь, 1999. 447 с.

6. Лемаршанд Ф. Зруйнований простір. Дух і літера. 2001. № 7-8. С. 372-382.

7. Мисливський В. Кінець селянської культури. Критика. 2004. № 9-10. С. 38-40.

8. Михалкович В. И., Стигнеев В. Т. Поэтика фотографии. М.: Искусство, 1989. 272 с.

9. Lemagny J.-C., Pouille Andre. Histoire de la Photographie. Paris: Larousse, 1998. 296 p.

10. Павлова Т. В. Перша публічна виставка групи «Время» в Харкові: маніфест нового артмедіуму // Вісник ХДАДМ. 2020. № 3. С. 56-62. С.57.

11. Павлова Т. В. Фотомистецтво в художній культурі Харкова останньої третини ХХ століття (на матеріалі пейзажного жанру). Автореф. дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Харківська державна академія культури. Харків, 2007. 20 с.

12. Pavlova T. Ukrainian photography 1970-2000 // The History of European photography. Vol.III / The Central European House of Photography, FOTOFO and Eyes On - European Month of Photography, Bratislava-Vienna, 2016. P. 765-791.

13. Svede M.-A. Nonconformist art in Latvia // From Gulag to Glasnost: Nonconformist Art from the Soviet Union. New-York, 1995. P. 189-217.

14. Vávra J. Návrat do krajiny. Fotografie. 1973. № 4. P. 72.

ПАВЛОВА Тетяна Володимирівна

Доктор мистецтвознавства, професор. Харківська державна академія дизайну і мистецтв.



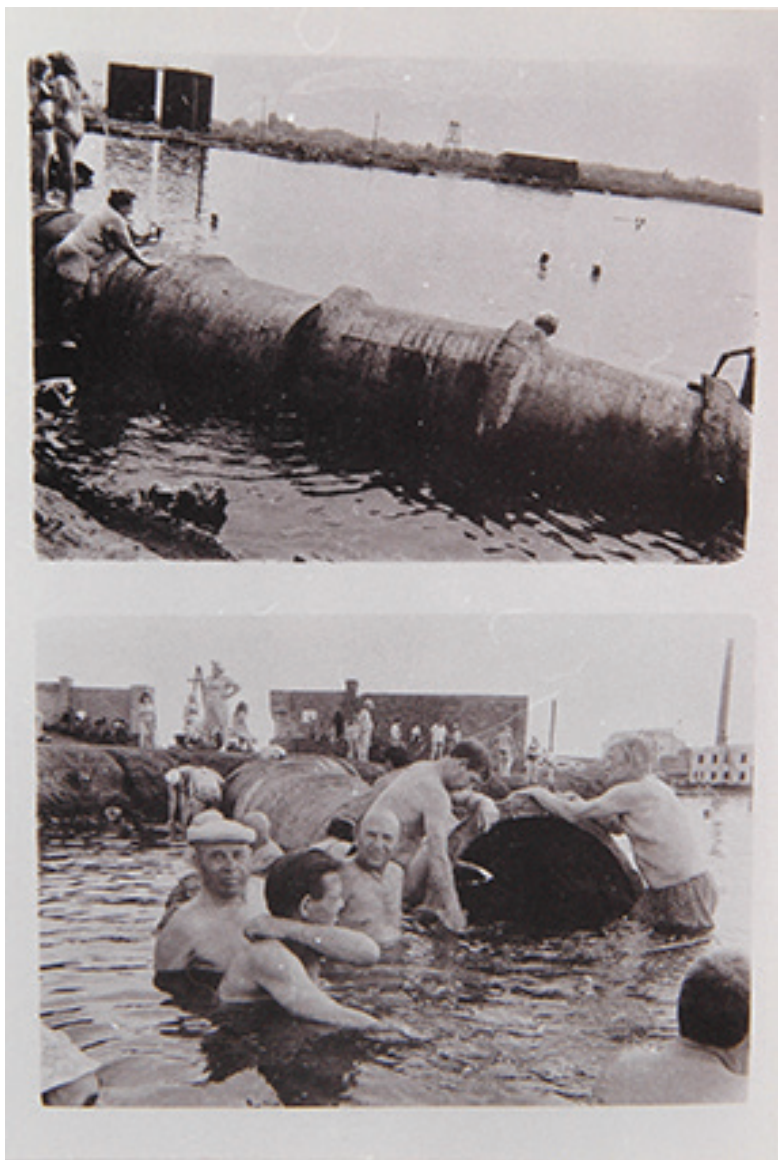
Іл. 1. Герман Дрюков. «Чортів млин».
Поч.1970-х. Світлина



Іл. 2. Олександр Супрун. «Весна в лісі». 1975. Фотоколаж



Іл. 3. Євгеній Павлов. «Альтернатива». 1985. Фотоколаж



Іл. 4. Борис Михайлов. Із серії «Соляні озера». 1986.
Світлини



Іл. 5. Олег Мальований.
Із серії «Червона медитація». 1987. Світлина



Іл. 6. Анатоль Макієнко. Із серії «Осінь навкруги мого дому». 1987. Світлина



Іл. 7. Ігор Манко. Із серії «Сад мого дитинства». 1988. Світлина

УДК 7.03:061.2(477.54) Буриме»199/200»

Богданова-Найденко Вікторія

ID ORCID: 0000-0002-1247-2879

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

ЗАСОБИ І ФОРМИ КОЛЕКТИВНОЇ ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКОГО АРТ-УГРУПОВАННЯ «БУРИМЕ»

На зламі третього тисячоліття в Харкові активізувалися процеси формування нових мистецьких спільнот, що прагнули змін в інертній «соцреалістичній» дійсності, занурюючись у художні пошуки нової образотворчості. Серед тих, хто суттєво вплинув на розвиток художнього життя міста, стало арт-угруповання «Буриме». Особливістю їхнього мистецького ядра є синтез елементів станковізму в живописній практиці та дизайну, а також метод спільної творчості, за якої на одному полотні зливаються різні авторські «голоси», не розчиняючи при цьому індивідуальності кожного.

У мистецтвознавчому дискурсі тема «Буриме» звучить достатньо давно і обговорювалась науковою спільнотою як на публіцистичному рівні, так і висвітлювалась в періодичних фахових виданнях. Праці таких дослідників, як Л. Стародубцева, Л. Анучина, З. Алфьорова, Л. Пономарьова, О. Денисенко, Г. Гаврилів, А. Корнєв, В. Немцова, Я. Пундик, С. Шелковий та ін., дозволяють у цілому окреслити основні напрямки осмислення й етапи розвитку цієї тематики в українському мистецтвознавчому дискурсі.

Комплексне осмислення феномену «Буриме» у науковому полі неможливо уявити без урахування монографії філософині Л. Стародубцевої «Утопія Ван Гога» [22], що вийшла друком у 2008 році під псевдонімом Влад Яновський.

Ця праця являє собою збірку есеїстичних нарисів, що досліджують явище «со-учасного живопису» в практиці мистецького угруповання «Буриме». Авторка пропонує

філософське осмислення творчої стратегії об'єднання, вибудовує естетичні портрети його учасників, відстежує витoki концепції колективного письма та здійснює порівняльний аналіз, зіставляючи діяльність «буримістів» із досвідом прерафаелітів, барбізонців та назарійців, зокрема, акцентуючи на сакралізації процесу створення художнього об'єкту, що об'єднує «буримістів» із останніми. Водночас, порівнюючи «Буриме» з мистецькими угрупованнями минулого чи сучасності, дослідниця лише увиразнює унікальність цього об'єднання, оскільки, на її переконання, взаємо-творча діяльність у чистому вигляді не має відомих аналогів, яка до 90-х років ХХ ст. існувала лише як утопічна ідея Ван-Гога, яку мистець так і не зміг реалізувати за життя, залишивши її в своїх нотатках.

У філософсько-культурологічному вимірі творчість «Буриме» досліджувалася одним із членів групи, заслуженим художником України, культурологом, доцентом В. Грицаненком спільно з його дружиною-дослідницею Л. Анучиною. Як і Л. Стародубцева, подружжя науковців наголошує на сакральності та метафізичності спільного письма. Певною мірою цьому посприяли творчі мандрівки митців святими місцями України та далекого зарубіжжя, а також їхні особистісні світовідчуття. На думку В. Грицаненка, майже праархаїчна традиція «зрідненого» малювання, що втілюється у творчості буримістів, «подібна до художнього плазмоїда, що, розширюючись до безкінечності, набирає, накопичує, інтегрує, а стискуючись-згортаючись, виштовхує у ближні профанні світи художні синергії всеприсутності» [2, с.71].

Продовжуючи філософську лінію досліджень, слід відзначити Г. Гаврилів, яка в аспірантські роки зверталася до проблематики творчих товариств України на межі ХХ-ХХІ ст. У своїй статті «Харківська мистецька група «Буриме»: філософсько-естетичний аспект» [5] вона аналізує світоглядну складову творчої діяльності арт-об'єднання «Буриме». Зокрема, авторка стверджує, що ««буримісти» експериментують із співставленням культур, традицій, шкіл;

поєднанням стилів, сюжетів та образів із минулого; насиченням полотна фрагментами, нюансами, деталями» [5, с.88].

Варто зазначити, що на еклектичність естетичних стратегій, властивих художній практиці групи «Буриме», дослідники звертали увагу ще на початковому етапі її наукового вивчення. Однією з перших, хто висвітлив діалог культур і традицій у цьому контексті, стала професорка З. Алфьорова. У 2002 році в газеті «День» було оприлюднено її замітку про тодішній проєкт групи «Цивілізація любові» та творчі роботи для оновлення експозиції музею Сковороди на Харківщині [1]. У цій публікації принципово важливими для нашого дослідження є слова авторки про те, що в зазначених проєктах простежується втілення української та сквородинівської традицій, однак їх слід сприймати не як щось закам'яніле в часі й просторі, назавжди канонізоване, а як традицію відроджень і перетворень, як своєрідну внутрішню динаміку та діалектику українства як етнічного й культурного феномену, як своєрідне поєднання ««Епікура і Христа», що властиве нашому народу» [1].

Значну кількість публікацій про мистецьке об'єднання «Буриме» загалом та про кожного учасника групи зокрема знаходимо в каталогах до їхніх спільних чи персональних виставок [4; 7; 16; 19]. Зокрема, до 15-річного ювілею групи у 2005 році було видано каталог «Коло Буриме» [10], що містить короткі статті, довідкові матеріали, архівні дані та фотохроніку, які знайомлять широку аудиторію не лише з основним складом групи, а й з колом дотичних до них митців — художників, мистецтвознавців, фотографів, скульпторів, дизайнерів та ін. Авторський колектив цього альбому доволі широкий: серед них Л. Анучина, О. Бойчук, О. Глезер, О. Денисенко, Н. Мархайчук, О. Шило, В. Шейко, Т. Павлова, С. Рибалко, Н. Титаренко, М. Філатова та інші. А в каталозі до виставки «Сирія. Шляхами перших християн: твор. пленери: О. Лазаренко, В. Шандиба, В. Шматько, О. Шеховцов» [16] представлено індивідуальні роботи окремих учасників «Буриме», створені під час їхнього «мис-

тецького паломництва» Святими місцями.

Публіцистичну лінію досліджень продовжує журналістка С. Єременко, яка у статті в журналі «Музейний провулок», приуроченій до 20-річчя групи [8], розповідає про своє знайомство з мистецьким угрупованням та їхнім актуальним на той час проєктом «Цивілізація любові». Близькою за змістом є газетна замітка М. Лаврикової «Прорив до наступного тисячоліття: виставка «Цивілізація любові» арт-групи «Буріме»» [11], що також висвітлює згаданий проєкт об'єднання.

Огляд залучених публікацій засвідчує стійкий науковий інтерес до феномену арт-угруповання «Буріме». Переважна частина досліджень зосереджена на філософсько-культурологічному аналізі або ж має оглядово-інформативний характер. Водночас мистецтвознавчий дискурс, спрямований на глибше розуміння художньої специфіки «Буріме», нині перебуває на етапі активного становлення та концептуального оформлення, що актуалізує дане дослідження.

Досліджуючи «природу» арт-угруповання «Буріме», варто звернутися до витоків його формування в 70–90-тих роки минулого століття в Харкові — визнаній столиці українського дизайну. Підґрунтя для розвитку дизайнерського напрямку в цьому регіоні було закладено ще у другій половині XIX ст. Насамперед це пов'язано з індустріальним характером розвитку міста та становленням художньо-промислової освіти, зокрема із заснуванням у 1869 році приватної школи рисування Марією Раєвською-Івановою, яка була першою дипломованою жінкою-художником не лише в Україні, а й на теренах тодішньої Російської імперії. Як зазначає професорка Л. Соколюк, відмінною рисою цього навчального закладу було поєднання підготовки фахівців декоративно-прикладної галузі та художників станкового мистецтва [17, с.13]. У 1896 році заклад М. Раєвської-Іванової було реорганізовано в міську художню школу зі спрямуванням на підготовку митців-станковистів. Частина викладачів перейшла до Харківського технологічного інституту, де поступово формувалися засади художньо-конструкторської освіти.

Наприкінці XIX — першій половині XX ст. в СРСР ство-

рюється впливова дизайнерська школа в СРСР — ВХУТЕ-МАС (Вищі державні художньо-технічні майстерні), яка нарівні з німецьким БАУХАУЗом надала вагомий імпульс розвитку художньо-промислової галузі. У 1921 році в Харкові було засновано Художній технікум, що став основою для становлення художньо-промислової, а згодом і дизайнерської освіти в Україні. Ці традиції продовжує Харківська державна академія дизайну і мистецтв (колишній Художньо-промисловий інститут, відомий як Худпром), де формувався творчий потенціал багатьох із тих, хто згодом долучився до складу «Буріме».

В кінці XX століття динамічний розвиток сфери художньо-проектної діяльності суттєво підірвали бурхливі події доби «перебудови», соціально-культурна турбулентність дев'яностих, стагнація та остаточний розпад Радянського Союзу. У той період закривалася більшість професійних дизайнерських осередків, СХКБ (Спеціальне художньо-конструкторське бюро), Київська і Харківська філії ВНДІТЕ також припинили існування. Значна частина фахівців залишила конструкторську діяльність, звернувшись до живопису, окремі з них згуртувалися у мистецькі об'єднання.

У цей переломний для країни період колишні співробітники ВНДІТЕ разом з однодумцями утворили неформальне творче об'єднання для мистецьких експериментів, поєднавши у своїй діяльності живописний та дизайнерський напрямки. Так, у 1991 році постало харківське «Буріме», яке, витримавши всі випробування часу, існує понад 35 років і вважається одним із найстаріших мистецьких угруповань в Україні.

Спершу група називалася «Слобожанське буріме» й об'єднала навколо себе низку різнопрофільних митців — дизайнерів, живописців, скульпторів, графіків, архітекторів, мистецтвознавців, фотографів, колекціонерів, серед яких: Олександр Бойчук, Олександр Шило, Володимир Ландкоф, Володимир Кочмар, Володимир Шандиба, Борис Савченко, Валерій Шматко, Геннадій Кавтарадзе,

Олександр Поступний, Михайло Попов, Петро Мось, Сергій Сбітнев, Ілля Лучковський, Ніколіна Бакуменко, Марія Безнощенко-Лучковська, Олександр Різниченко, Володимир Голенішев, Михайло Зуєв, Олександр Коцарев, Денис Саражін, Лідія Стародубцева, Тарас Середа, Сергій Уваров, Юрій Шкодовський, Олег Грунзовський [22, с.77]. Втім, цей перелік далеко не вичерпний. Завдяки відкритості об'єднання його коло впродовж років постійно розширювалося, залучаючи нових творчих особистостей.

Проте з часом склад групи змінювався і в зворотному напрямку: скоротилася не лише назва групи до «Буриме», але й зменшився її склад. Упродовж багатьох років кістяк арт-об'єднання складали випускники Худпрому, дизайнери за фахом — Олександр Шеховцов, Олег Лазаренко, Олександр Лисенко та Валентин Грицаненко. Останній був винятком в їхній групі, оскільки закінчив режисерський факультет Харківського державного інституту культури (з 1998 року — Харківська державна академія культури) та впродовж багатьох років обіймав посаду професора кафедри культурології в цьому ж закладі. Валентин Грицаненко був активним та незмінним поетично-ліричним учасником «Буриме» з 1994 року і до свого відходу у засвіти в 2022 році. Він порівнював мистецьке угруповання з «аномальним, антропоморфно-енергетичним згустком, що, пульсуючи і поширюючись певний термін у часі та просторі, продукує пасіонарні струми, магнетично притягуючи одних, відштовхуючи інших» [5, с.87].

І справді, неповторна творча атмосфера «Буриме» притягувала та згуртувала навколо себе чимало однодумців, які за своїм творчим темпераментом були цілком несхожі, однак прагнули працювати й експериментувати спільно, зберігаючи при цьому власну індивідуальність. Цей парадокс вплинув і на вибір метафоричної назви для мистецького товариства. «Буриме» походить від французького *bouts-rimés*, що дослівно означає «римовані кінці» — літературну гру, популярну ще за часів Людовика XIV, суть якої полягає у складанні віршів, зазвичай жартівливих, на

задані рими, а подекуди й на визначену тему.

Варто зазначити, що частка «Слобожанське» у первісній назві арт-угруповання також не є випадковою. Вона не просто фіксує належність до певного регіону України, а й відсилає до початків творчого шляху митців, їхніх духовних витоків та зв'язку з місцевими традиціями. Ідея поєднання рідного слобожанського з французьким салонно-аристократичним змістом якнайкраще втілена в афіші до першої спільної виставки «буримістів», що відбулася 1991 року в Будинку художника в Харкові.

На тлі історичного символу Франції — Ейфелевої вежі, проглядаються типові силуети українського села: глиняний глечик на паркані, поруч із півником, що співає, та котом. А вдалині летять великі повітряні кулі, на одній з яких американський напис «Coca Cola». На перший погляд поєднання таких різномірних елементів в одному зображенні може видатися дивним рішенням. Проте саме ця еклектичність, сполучення непокерованого, суміш селянсько-аристократичного із західним присмаком визначала характер першої виставки «Слобожанського буриме». Більше того, подібний ухил у маргінальність в поєднанні з традиційною культурою надалі проявлятиметься і в колективних творах арт-спільноти.

Окрім спільної дизайнерської освіти, цементуючим елементом для «буримістів» став пленерний рух, який із часів «перебудови» набув нового звучання, продовжуючи традиції видатних регіональних живописців — С. Васильківського, М. Ткаченка, М. Самокиша, П. Левченка, М. Беркоша, М. Бурачека та ін. [20, с.131;]. Працюючи у 80-х рр. ХХ ст. в Харківському відділі ВНДІТЕ, тоді ще невелика група пов'язаних дизайном митців почала періодично виїжджати на етюди за місто з ініціативи тодішнього заступника директора інституту технічної естетики О. Шеховцова. Окрім любові до природи, додатковим стимулом для цих поїздок слугували внутрішні виставки-конкурси, побудовані на основі пленерних робіт, де оцінювання здійснювали професійні живописці [21, с.9].

Примітно, що сама ідея заснування об'єднання народилася саме під час одного із сільських пленерів на Слобожанщині. Учасники «Буриме» й донині не полишають практики мандрівок та роботи просто неба. Ці подорожі стали для них невичерпним джерелом енергії й натхнення, яке спонукає до пізнання нових земель, розширення творчих обріїв та перегляду усталених підходів. За словами О. Шеховцова, «пленери — це цементуючий матеріал наших відносин. Подібні поїздки дуже зближують, там взаємини зовсім інші, та й розмови виключно про мистецтво» [21]. О. Лазаренко, як митець, чутливий до кольору, особливо високо цінує пленерні мандрівки, адже саме природне світло стає головним «героєм» його пейзажних полотен [13, с.150].

Географія пленерних поїздок художників охоплює численні куточки світу. Серед них мальовничі місця України (Крим, Наталіївка, Пархомівка, Карпати, Шарівка, Путивль, Задонецьке, Поділля, Святогірськ, Меджибіж, Кам'янець-Подільський, Хотин, Почаїв, Жванець), а також закордонні маршрути (Туреччина, Йорданія, Сирія, Ізраїль, Іспанія, Чехія, Індія, Австрія, Італія, Болгарія, Словенія) [10].

Повертаючись до генези «Буриме», слід наголосити, що саме перетин пленерно-живописного та дизайнерського начал є фундаментальним для утворення. Як уже зазначалося, значна частина «буримістів» за освітою — художники-конструктори. Однак тяжіння до мистецтва, філософських рефлексій та живописання виявилось сильнішим, і зрештою вони відмовилися від конструкторської складової своєї професії, цілковито присвятивши себе живопису. Ще за часів роботи в центрі дизайнерської теорії майбутні «буримісти» Шеховцов, Лазаренко та Лисенко присвячували вільний час невинним бесідам про живопис, про власну творчість, про здобутки світових та українських авангардистів, їхні художні методи та ідеї.

Незвичним було й те, що до цих бесід-дискусій долучалися фахівці різного віку, статусу та з несхожими інтересами. Як наслідок, учасники цих диспутів розпочали творчі

експерименти з власними методиками мистецького письма й формування індивідуального авторського стилю. За спостереженням Г. Скляренко, у період від другої половини 1980-х до 2000-х років тривало тотальне переосмислення усталених радянських художніх цінностей та видових меж творчості, супроводжуване пошуком нових принципів культуротворення [18, с. 253]. Відтак прагнення харківських митців до експериментів у пластичній мові було цілком органічним на тлі тих трансформаційних процесів, що охоплювали тогочасну культуру, мистецтво, політику та суспільство загалом.

Прикметно, що ці дискусії виходили далеко за межі вузького кола, оскільки вони залучали людей різного віку, фахового рівня та спрямування. Згодом ці обговорення переросли у практичну площину: учасники розпочали експерименти з авторськими методиками живописного письма, поступово вибудовуючи власний стиль. Як зазначала Г. Скляренко, від другої половини 1980-х до 2000-х років тривав процес докорінного перегляду радянських художніх канонів і видових меж творчості, що супроводжувався пошуком нових засад культуротворення [18, с. 253]. У цьому контексті тяга харківських митців до пластичних експериментів була цілком закономірною відповіддю на ті глибинні зрушення, що охоплювали тогочасне суспільство, культуру, мистецтво та політику.

Відмінною рисою «буримістів» є їхнє проектно-образне мислення, виховане дизайнерською школою. Починаючи роботу над полотном, вони не спираються на заздалегідь готову композицію. Натомість твір народжується в самому процесі, і його фінальний результат залишається непередбачуваним. Роботи художників існують у режимі постійного пошуку й трансформації, що пояснюється як індивідуальним творчим розвитком кожного, так і спільним прагненням тримати руку на пульсі часу та спілкуватися зі світом оновленою візуальною мовою. Митці вдаються до експериментів із взаємонакладанням об'єктів, монтажем, колажем, аплікацією.

Набутий у дизайнерських проєктах досвід командної роботи став важливою передумовою для колективної взаємодія-творчості «Буриме», де без узгодженості та взаєморозуміння жоден задум не може бути реалізований. О. Лазаренко переконаний, що саме дизайнерське мислення штовхає художників до безперервного пошуку й випробування нових матеріалів, технік і форматів, адже науково-технічний прогрес невинно рухає дизайн уперед, формуючи середовище з жорстким контролем за оригінальністю [12]. Окрім того, в роки навчання у Худпромі майбутні «буримісти» перебували під глибоким враженням від новаторства Василя Єрмілова — знакової постаті харківського авангарду 1910-х–1930-х років, який майстерно поєднував конструктивістське та живописне начала у своїй творчості. Не менш значущим для їхнього становлення виявився вплив Б. Косарева, М. Шапошникова та В. Ландкофа — митців, чия пристрасть до експериментування та нешаблонне мислення надихнули тодішніх студентів на власні пошуки у сфері формотворення.

Мистецтво групи «Буриме» вирізняється розмаїттям індивідуальних виражальних засобів та широким діапазоном образно-пластичних можливостей, що зумовлено творчою свободою кожного учасника й відкритістю об'єднання до співпраці. Від самого початку до діяльності «Буриме» долучалася значна кількість митців із різних сфер і їхня співпраця мала різний характер: деякі, як О. Бойчук і О. Шило, брали активну участь упродовж тривалого часу, інші ж обмежувалися епізодичними виступами. Водночас незмінним залишалося основне ядро колективу, представлене О. Лисенком, О. Шеховцовим, О. Лазаренком та В. Грицаненком. Саме ці художники формували концептуальні засади групи, виступаючи ідейними натхненниками її численних спільних проєктів. Важливо підкреслити, що кожен із них зберігав виразну індивідуальну творчу позицію, реалізуючи її як у колективному процесі створення композицій, так і у власній персональній практиці.

Один із засновників мистецького об'єднання «Бури-

ме» — дизайнер і живописець Олександр Шеховцов прийшов до активної творчої діяльності у 80-х роках минулого століття, вже будучи зрілою людиною. За його плечима була дизайнерська підготовка в Худпромі (1964–1970 рр.), а захоплення стилістикою модерну, символізму й абстракціонізму підштовхнуло його до випробування різноманітних живописних технік та методик [15, с.28].

Те, що впадає в око при першому знайомстві з творчістю майстра — це авторське переосмислення культурно-історичної спадщини крізь призму постмодерністських тенденцій, поетична виразність композиційної побудови та чуттєва наповненість зображуваного. Невід'ємною складовою мистецтва Шеховцова є його глибокий зв'язок із технічною естетикою, зумовлений не лише освітою, а й багаторічною практикою в Харківському філіалі ВНДІТЕ, спершу на посаді провідного дизайнера, а з 1980 року — як заступник директора цієї установи. Здобутий у дизайні досвід художник спрямовує на переосмислення традиційних живописних технік, збагачуючи їх власним авторським змістом.

Зазначені риси виявляються у різних роботах митця, що відрізняються одна від одної не лише настроєм і технікою, а й жанровою природою. Так, вагому частину його доробку становлять лірично-поетичні пейзажі, сповнені теплих почуттів до рідної землі та сентиментальності. Серед них «Весняне намисто», «Початок вересня. Рогозянка», «Зимове задзеркалля» та ін. Ці пейзажі створювалися в різний час, переважно під час пленерних подорожей, однак кожен із них виявляє глибинний емоційний зв'язок автора з природою, який він втілює засобами живопису — виразним мазком, поєднанням рельєфної фактури фарбового шару з напівпрозорим лесуванням та широкою манерою композиції навіть в умовах малого формату полотна [21, с. 10].

Принципово відмінним за характером і манерою є так званий «стохастичний живопис» О. Шеховцова, його авторська методика, що бере витоки з абстрактного експре-

сіонізму та ташизму. Сутність цієї техніки полягає в тому, що на першому етапі художник спонтанно наносить на полотно колірні мазки у вигляді ліній та плям; далі, після тривалого медитативного споглядання й саморефлексії, він інтуїтивно вирізняє акцентні елементи, за якими ховаються ілюзорні образи, посилюючи їх через інтенсивність кольору та доопрацювання деталей [15, с.29]. Цей процес віддалено нагадує друк старих плівкових кольорових фотографій, де хімічні реактиви слугували засобом для виявлення прихованих силуетів.

Засади символічної абстракції О. Шеховцов розгортає у кількох живописних серіях, таких як «Стихії», «Елегії», «Лики», «Еклоги». Ці цикли пронизані прихованим, а подекуди й відвертим еротизмом, глибинними переживаннями та релігійними алюзіями. Окрім того простежується звернення до міфологічних сюжетів і східного мистецтва, а також схильність до філософського осмислення буття.

Ранні й пізніші стохастичні роботи митця однаковою мірою вирізняються експресією, динамізмом, спонтанністю, нестримною енергією та разом із тим вишуканою естетичною довершеністю. Серед них «Виноградна лоза. Аріадна» (1994), «Ікар» (1995), «Гетсиманський сад» (1997) тощо. До прикладу, у роботі «Зачарування» (1995) митець звернувся до відомого в світовому мистецтві сюжету «Трьох грацій», інтерпретувавши його в авторській стохастичній манері. Грайливий характер зображених постатей підкреслено експресивними мазками, а відчуття рухливості й мерехтіння образу досягається завдяки розсипаним по всій площині полотна золотим «плямам». Цей прийом певною мірою перегукується з живописом І. Клімта, тоді як на образному рівні відчувається вплив О. Мурашка, зокрема його твір «Біля кафе» (1903). Естетика модерну з її тяжінням до краси та м'яких плавних ліній була близькою майстрові, що виразно проявляється у таких його творах, як «Три грації» (1995), «Поцілунок» (1995), «Мавка. Полон весняних чар» (1995), «Фенікс. Відродження» (1995), «Опівнічний зойк» (1997) та ін.

Варто згадати й про третю грань творчості митця — мерехтливую графічну техніку, виконану олівцем, сангіною, тушшю та пастеллю. Тонкі лінії в його малюнках переплітаються й клубочаться, породжуючи ефект багаторакурсної пульсуючої тілесності [15, с. 29]. Основний акцент в цих роботах відведений на тілесність, грації та спокуси. Оголена жіноча фігура із серії еротичних «ню» (2000–2002) розгортається у багатовимірній проекції, тіло немовби динамічно обертається по колу, створюючи ілюзію вихору й відкриваючи глядачеві кожну свою грань. Графічне зображення фіксує лише фрагменти жіночого тіла, ніби вихоплені з бурхливого потоку, а глядачеві залишається подумки «домалювати» рисунок, стаючи співучасником цього нестримного дійства. Плавні обриси, пластичність оголеної натури, вигадливості ліній та загальна чуттєвість зображуваного зближують графічні твори митця з естетикою модерну. Багатогранність Олександра Шеховцова органічно резонує із загальною філософією «буримістів», збагачуючи її витонченою естетикою та емоційною глибиною.

Розглядаючи багатогранність індивідуальних стратегій засновників арт-угруповання «Буриме», звернемося до постаті Олександра Лисенка — харківського дизайнера і живописця родом із Сумщини, заслуженого художника України (2009), члена Співки дизайнерів України (з 1987 року), графіка та педагога. Здобувши дизайнерську освіту на відповідному факультеті Харківського художньо-промислового інституту у 1981 році, він розпочав професійну діяльність як художник-конструктор у Харківській філії ВНДІТЕ, паралельно беручи активну участь у численних міжнародних дизайнерських виставках. На його рахунок плідна конструкторська робота, близько 40 розробок із якої були запатентовані. Проте після потрясінь 90-х, що спричинили занепад української дизайнерської галузі, він цілком зосередився на художній творчості, до якої тяжів іще змалку.

Творчий шлях О. Лисенка розпочався з акварелі — тех-

ніки, що посідає проміжне місце між графікою та живописом. Значний інтерес митець виявляв і до роботи тушшю, маркерами та фломастерами. Саме в цих техніках відбулося формування його тематичного репертуару та вироблення авторської методики, побудованої на принципі умовності кольору. Згодом олійна техніка з її складністю, виразністю та широким спектром колористичних можливостей надихнула митця на пошук індивідуального стилю й поглиблені роздуми над природою кольору.

Проблема співвідношення кольору, тону та форми здавна хвилювала і практиків, і теоретиків образотворчого мистецтва. Адже ці складові є фундаментальними в мистецтві і впливають на сприйняття та виразність художніх творів. Олександр Лисенко у своїй творчій практиці приділяв значну увагу базовим закономірностям кольору, тональним градаціям та їхньому взаємозв'язку з формою, невпинно шукаючи нові рішення. Ця зацікавленість зародилася ще в студентські роки, коли на заняттях з колорознавства він виконував численні вправи на градієнтність кольору, виявлення компліментарних кольорів та гармонізацію відтінків. І з часом те, що починалося як навчальна дисципліна, переросло у справу його життя.

Колористичні пошуки стали серцевиною авторського стилю Олександра Лисенка та його головним засобом творчого висловлювання. Митець сміливо експериментує з відтінками, насиченістю та співзвучністю кольорів, прагнучи досягти бажаного ефекту в своїх роботах. Він використовує виразні контрасти, або, навпаки, вибудовує м'які та гармонійні переходи залежно від характеру та настрою твору. Так, робота «Пелагея» (1991) витримана у стриманому, спокійному колориті. На теплом вохристом тлі зображена літня жінка зі старовинним ім'ям Пелагея, що й відбито у назві картини. Роль колірної акценту відведена білому. Ним виконано хустинку, фартух, окреслено очі та уста. Основну частину вбрання селянки складає синій колір, а рукава - малахітові, підкреслені темно-синіми вертикальними лініями, що перегукуються з подолом

спідниці, який проглядається з-під шарів одягу. Повстяники на ногах жінки виконані у сіро-блакитному кольорі з темними цятками по всій поверхні, що додає зображенню виразності.

Композиційним центром полотна є постать селянки, подана в три чверті, займаючи більшу частину площини картини. Пропорції фігури свідомо порушені, її ліве плече немов виходить за межі спокійної архітекtonіки зображення, вносячи елемент динаміки. Перед нами не портрет конкретної людини, а узагальнений образ селянки похилого віку, що все своє довге життя провела у важкій праці. Про це промовляють її стомлені плечі й смиренно складені на коліна руки, шкіра яких загрубіла та потьмяніла від щоденної роботи на землі. Погляд глядача притягує обличчя жінки, яке написано узагальнено, без зайвої деталізації, доповнюючи меланхолійне звучання картини та передаючи відчуття умиротворення та внутрішнього спокою.

Інакше звучить робота О. Лисенка «Заручена» (2002). Їй властиве більш емоційне забарвлення, досягнуте завдяки активному використанню червоних та вохристих відтінків. За композиційною побудовою твір близький до попереднього: постать дівчини займає майже всю площину полотна. Однак тут з'являються додаткові елементи, такі як вікно та лава, на якій сидить наречена. Ускладнюється не лише колористичне рішення, а й форма. Деталі вбрання зарученої набувають виразної геометризації, особливо її головний убір, що традиційно використовувався під час заручин та весільних обрядів.

Загалом в обох творах простежується тяжіння до примітивізму та звернення до селянської естетики і народних традицій — того духовного ґрунту, на якому формувався творчий світ майстра. Олександр Лисенко походить із невеликого села Сваркове на Сумщині. Змалку його оточувала особлива духовна атмосфера середовища, що зберегло живий зв'язок із традиційною культурою: батько був художником та краєзнавцем, мати співала й керувала сільським хором. Юність пройшла поблизу сакральних місць

біля Глинської пустині-монастиря. Тож дитячі спогади увібрали в себе враження від співіснування церковного і народного середовища, переплетені з відчуттям сучасного світу, де панують телебачення, індустріальність та глобалізація.

Цілком закономірно, що це складне зіткнення різно-рідних вражень живило образний світ, який вибудовує художник. Окрім того, О.Лисенко з юності і до цього часу захоплюється світовим та українським наївним мистецтвом. Роботи визнаних художників-примітивістів — М. Приймаченко, А. Руссо, Н. Піросмані та інших вплинули на становлення його авторського бачення. Надихає майстра й спадщина імпресіоністів та постімпресіоністів, зокрема Ван Гога та П. Сезанна, а також український авангард та іконопис XIV — XVI століття.

Поступове формування творчої особистості художника визначалося осмисленням світоглядних концепцій європейського мистецтва у їхній взаємодії з елементами національної культури, а також новітніми художньо-естетичними тенденціями. Дослідники умовно окреслили живопис Олександра Лисенка як «гротескний традиціоналізм» [22, с. 86]. Ключовими ознаками цього методу є експериментування з формами різних, подекуди ірреальних об'єктів, вигаданих персонажів, ілюзорних образів-мрій та архетипами сільської архаїки. В основу таких робіт покладено образ ідеального українського села та його мешканців. У своїй творчості митець гіперболізовано оспівує хутірний рай, що існує десь у небутті, в його спогадах, на межі реальності й примарності, історії й утопії.

Ностальгічні фольклорні мотиви та ідилічні сцени піднесеного сільського буття він пропускає крізь призму авангардистського бачення, перетворюючи їх за допомогою модерністських художніх засобів. Як зазначає дослідниця Л. Стародубцева, гротескному традиціоналізму майстра притаманні «буяння зламаних форм, естетика “країв” і надмірностей, <...> оспівування “феномена оселі” абсолютизують невловимість “букви” і всесилля “духу” традиції,

що ширяє в невагомості минулого і сьогодення» [22, с. 318]. Художник звертається до естетики примітиву, елементів лубка і навіть спрощеного дитячого малюнка, свідомо відмовляючись від “інтелектуального” підходу на користь чистого використання кольорів, зосереджуючись на відтворенні щирості та безпосередності у мистецтві. Його підхід до живопису розкриває природу творчого пошуку: з одного боку, митець звертається до коренів і традиції, а з іншого, відриваючись від них у своєму образотворенні, вільно експериментує з формою та кольором.

Створена О. Лисенком художня міфологія «традиційного побуту» пронизує наскрізь усю його живописну та графічну творчість, як ранню, так і більш зрілого періоду, постійно збагачуючись новими композиціями. Глибоко пережиті образи минулого втілені у низці робіт, серед них вже згадана «Пелагея» (1991), «Повернення додому» (1993), «Зимовий вечір» (1999), «Скварківські вечори» (2006), «Зимові мрії» (2006) тощо. Окремий цикл творів художник присвятив різдвяній тематиці. Попри всю їхню віддаленість від натуроподібності, у цих творах відчувається достовірність зображуваного дійства та передана загальна міфопоетика української народної культури. Зокрема, до цієї серії можна віднести такі роботи, як «Зимові марення» (1998), «Взяття у полон» (2000), «Різдвяні забави» (2004), «Зимова карусель» (1998), «Святкова вулиця» (2005) та ін.

Образотворча мова майстра, емоційна насиченість його колірної палітри та характер світосприйняття з роками безперервно збагачувалися й зазнавали трансформацій, демонструючи вільне володіння широким арсеналом виражальних засобів. У деяких пізніх творах помітне звернення до пуантилістичної техніки, зокрема в картині «Зима прийшла у село» (2014), де тисячі кольорових точок на полотні створюють яскравий візуальний ефект. Крім того, у роботах майстра простежується еволюція геометризації простору: від помірної в ранніх картинах, таких як «Заручена» (2002) та «Весняний розлив» (2003), більш вираженої в період 2005-х — 2010-х років («Толока» (2009),

«Наталіївська церква» (2010)), до відвертого кубізму в творах 2015-х — 2020-х років («Модель В» (2017), «Модель Ж» (2020), «Модель А» (2019)).

О. Лисенко не копіює мотив безпосередньо з натури, а осмислює його з погляду колористичної організації розподілу тепло-холодних відносин, що у сукупності визначають розташування форм у просторі та їх взаємодію, формуючи світло-колірне середовище мотиву. При цьому колір розуміється не як контактна субстанція, що фарбує форму, а як “рухлива” сутність, що змінюється залежно від свого положення у просторі, від відблисків світла на сусідніх поверхнях, від напрямку та джерела освітлення. У цьому «рухомому» процесі митець спирається на співвідношення холодних і теплих відтінків одного кольору. Після аналізу колірних взаємозв'язків відбувається їхнє подальше доопрацювання, що дає змогу посилити й загострити їх, надати декоративного характеру. Виразність форми може бути підкреслена різними засобами та в різних напрямках. Це може бути гротескне підсилення її структури, виявлення ритмічних особливостей, деформація форми, акцентування кольору тощо.

Творчі візії ще одного учасника арт-групи «Буриме» — віртуозного портретиста, автора авторського методу «мозайчний кольоропис», дизайнера та живописця Олега Лазаренко також зосереджені на пошуку кольорописних рішень. Проте його бачення кольору та художня техніка суттєво відрізняються від живописних прийомів старшого колеги О. Лисенка.

Активна творча діяльність мистця розпочалася ще у стінах Худпрому, де він здобував освіту на дизайнерському відділенні у 1978 — 1983 роках. У студентські роки О. Лазаренко мав нагоду безпосередньо познайомитися зі спадщиною провідних авангардистів В. Єрмілова та Б. Косарева, новаторські пошуки яких справили на нього глибоке враження й стали поштовхом до його власних творчих розвідок. Важливу роль у його становленні відіграли також викладачі різного фахового спрямування — художники

і дизайнери М. Шапошников, В. Чаус, С. Солодовник, А. Константинопольський, О. Бойчук, В. Даниленко, О. Шеховцов, які не лише передавали професійні знання, а й підтримували художні експерименти, що Лазаренко проводив у межах тих чи інших навчальних дисциплін.

Саме на заняттях з кольорознавства відбулися перші дослідження митця з хроматичним колом Гете-Освальда, що згодом лягли в основу його кольоропису. Лазаренка цікавили фізичні властивості кольору до вивчення яких він підходив з наукових позицій, заглиблюючись в праці хіміків та фізиків з цього питання, зокрема, М.-Е. Шевреля, Г. Гельмгольца, Дж. Максвелла та опановуючи теорії кольору живописців і мистецтвознавців минулих років, таких як Й. Іттен, О. Руд та Ш. Блан. За спогадами митця, ці колористичні експерименти проходили під уважним керівництвом Михайла Шапошникова, який заклав міцне підґрунтя практичного застосування технологій і матеріалів, що ними художник послуговується й донині, а також власним прикладом виховав у тодішнього студента працелюбність, яка стала невід'ємною частиною його життя [12].

Не менш вагомим для становлення професійної майстерності та вироблення кольорописної техніки О. Лазаренка стало глибоке знайомство з історією мистецтва. Особливу увагу митця привертала візантійська та індійська мозаїка, імпресіоністичні й постімпресіоністичні течії та їхні відлуння в українському живописі, творчість С. Далі, А. Модільяні, П. Пікассо, М. Шагала, колористичні пошуки авангардистів, зокрема П. Філонова, О. Екстер, А. Ленгулова та В. Єрмілова. Митець невпинно звертався до ідей, висловлених цими творцями у їхніх роботах, і нерідко вступав із ними у діалог на власних полотнах, присвятивши цьому окрему живописну серію «Діалоги в мистецтві». Її початок сягає 1999 року, коли відбулася перша «розмова» Лазаренка з Сальвадором Далі (1999). Окрім згаданих постатей, «співбесідниками» художника стали також Ван Гог, Е. Уорхол, М. Шагал, К. Малевич, М. Бойчук та ін. Автор не лише влучно відтворює фізіономічні риси кожного з них,

а й стилізує живописну систему того митця, з яким веде діалог на полотні.

Після завершення навчання доля знову звела О. Лазаренка знову з педагогом по фаху О. Шеховцовим, який до того ж був його дипломним керівником. Вони разом працювали художниками-конструкторами у ВНДІТЕ й постійно перетиналися на пленерах, що їх, як уже зазначалося, організовував Шеховцов, який на той час обіймав посаду заступника директора інституту технічної естетики. У цей період митець брав участь у низці дизайнерських конкурсів і здобував призові місця, зокрема на Лейпцизькому ярмарку 1987 року, де отримав золоту медаль за дитячий конструктор, а загалом за цей час здобув 15 авторських свідоцтв за розробку дизайнерських виробів.

Однак попри успішну кар'єру художника-конструктора, його потяг до живопису дедалі посилювався, особливо на тлі вдалих колористичних експериментів, якими він займався у вільний час у власній майстерні, паралельно вивчаючи мемуари видатних митців, що стали для нього своєрідним ключем до розуміння їхньої образотворчої мови. А коли у 1990-х роках дизайнерські осередки один за одним припиняли діяльність, О. Лазаренко остаточно залишив конструкторську справу, долучившись до створення творчого об'єднання «Слобожанське Буриме» й цілковито присвятивши себе живопису.

Перебуваючи у невпинному творчому пошуку, митець виробляв нові образотворчі прийоми для втілення своїх концепцій і, вийшовши за межі пленерного живопису (хоча й не залишив його остаточно, про що свідчать зрілі пленерні роботи «Взимку» (2006), «Кочеток» (2003), «Бузок» (2011) та ін.), почав активно розвивати техніку кольоропису, створивши дві її авторські варіації — олійний та мозаїчний [14, с. 173]. В основі «олійного кольоропису» простежується тісний зв'язок із пуантилізмом, що сформувався наприкінці XIX ст. на ґрунті наукових теорій кольору, які свого часу вивчав Лазаренко. Кольорописні полотна художника нагадують пульсуючу шахівницю, на якій

розгортається ігрове дійство, а роль фігур виконують персонажі картини. Такий ефект досягається завдяки тисячам строкатих мазків різноманітних геометричних форм — крапок, смужок, ліній, квадратів, що зливаються у єдине ціле.

Ця техніка представлена як ранніми роботами митця, такими як «З'явлення Богородиці» (1999), «Арлекініада» (1995), «Різдво» (2000), «Тигроїди» (2001), так і більш зрілими творами — «Мавки» (2006), «Т. Шевченко» (2010), «Музика врожаю. Збір винограду» (2018), «Мелодія долини троянд» (2018) тощо. Подібно до пуантилістичних робіт, де дрібні крапки чистого кольору складалися у цілісне зображення лише на певній відстані, коли фарби оптично зливалися, так і картини Лазаренка найповніше розкриваються при віддаленому розгляді, що зумовлено, поміж іншим, монументальним масштабом його творів.

Техніка мозаїчного кольоропису є складнішою за свою побудовою порівняно з олійним кольорописом та станковим живописом майстра. В її архітектоніку закладено багатоплановий зв'язок народних традицій, трипільської культури та візантійської мозаїки, оформлених мовою авангарду й постмодернізму. Модифіковані заокруглені спіральні мотиви Трипілья, споріднені з прямокутним грецьким меандром, прочитуються у формоутворюючих аплікативних елементах мозаїчного кольоропису. Очевидним є зв'язок мозаїчного живопису О. Лазаренка з колажем, фотомистецтвом та оп-артом, технічні прийоми цих напрямків митець адаптував відповідно до своєї мозаїчної техніки. Не оминув авторської уваги й вплив постмодерністських тенденцій художньої культури, що проявляється у мозаїчному кольоропису через еклектизм, інтертекстуальність та художнє різноманіття — якості, що дозволяють поєднати в одному творі різночасові пласти, здобутки архітектури й дизайну та елементи масової культури.

Здобута у Худпромі дизайнерська освіта та досвід роботи художником-конструктором у ВНДІТЕ дали змогу Олегу Лазаренку сприймати зображуваний об'єкт крізь

призму проєктного мислення, яке лежить в основі його образотворчої мови й водночас є домінуючою складовою мозаїчного кольоропису. Живописець не просто пише свої твори, він їх конструє, вибудовуючи багатопланові модульні сітки, переходячи від площинних елементів до об'ємних. Відкидаючи класичну повітряну перспективу, митець замінює її новою — часовою, завдяки якій герої його композицій немовби оживають на полотні й починають мандрувати крізь часові пласти й шари століть. Наприклад, у картині «Св. Княгиня Ольга» (2010) майже прозоре, невагоме обличчя жінки споглядає за своїми нащадками крізь віки. Лики з німбами підкреслюють святість княгині, тоді як зображення мирян свідчать про її людяність щодо простого народу. Кожна фігура навколо центральної постаті пульсує й ніби хаотично переміщується площиною полотна. Подібне відчуття руху виникає і від картини «Клеопатра» (1998), де смугасті тигри обвивають тіло цариці. Одна тварина навіть обіймає Клеопатру масивними передніми лапами, утримуючи рівновагу лише на задніх. Динаміку полотну додає достовірне відтворення анатомії тигрів у русі, а саме вигнутий тулуб, характерне положення лап, що художник спостерігав у природі, перш ніж перенести на полотно [14, с. 171].

Ключовим поняттям для митця стала «мозаїка», метаморфози якої лягли в основу нового прийому О. Лазаренка. Процес створення картини мозаїчним кольорописом починається з того, що художник розфарбовує олійними фарбами мініатюрні клаптики паперу сотнями відтінків холодних і теплих кольорів. Далі він готує полотно, наносячи на нього ескіз, після чого опрацьовує колірну гаму майбутнього твору, створюючи повноцінну живописну основу. На наступному етапі конструюються окремі частини композиції, які вклеюються на полотно, а потім запрасовуються, утворюючи єдине ціле. Кожен шматочок «паперової смальти» вкладається у вигадливі кольорові плями, породжуючи ефект мозаїки [14, с. 167]. Творчий процес залишається завжди відкритим і певною мірою азартним,

адже кінцевий результат неможливо передбачити наперед. До того ж, скопіювати або точно відтворити такий твір неможливо, що додає додатковий смисловий вимір до сприйняття цих робіт глядачем.

Говорячи про творчість Лазаренка, не можна оминути його захоплення хижакими, забарвлення яких перегукується з філософією аплікації (чергування темної й світлої смуги), а подекуди природний покрив цих тварин сам стає виражальним засобом. Так, у монументальному поліптиху «Відродження сюрреалізму» (2002–2005) тигри та леопарди з їхньою плямистою шкірою виступають як формотворча одиниця. П'ять окремих частин картини складаються у єдину хрестоподібну композицію, в центрі якої портрет «містичного генія» Сальвадора Далі. Лазаренко не лише влучно передав фізіономічні риси митця, а й зімітував його стилістично-живописну манеру. Сюрреалістичний характер зображуваного формують пластичні фігури хижаків, що плавно рухаються простором картини. Полотно ліворуч і праворуч від центру заповнені дорослими та малими тиграми й леопардами у доволі темній колірній гамі. Верхня та нижня картини з дикими кішками, навпаки, насичені світлими теплими відтінками. Центральна постать Сальвадора Далі має дуалістичну природу: одна частина портрета складається зі світлих калейдоскопічних кольорових плям, а інша з темних. Лазаренко немов прагнув підкреслити загадковість художника-сюрреаліста й водночас через колірний контраст висловити думку про те, що увесь світ має раціональну та ірраціональну сторони.

Якщо розглядати портрет Далі зблизька, стає помітно, що він немовби витканий із безлічі ликів леопардів і тигрів, які утворюють візуальне марево. Схожий ефект зустрічаємо й у сюрреалістичних полотнах самого знамого митця ХХ століття. Зокрема, у картині «Лебеді, що відображені в слонах» Сальвадор Далі застосував свій авторський метод, який він називав «параноїдально-критичною діяльністю». На полотні виникає подвійне зображення: три лебеді спітаються з сухими старими деревами, а на дзеркальній

поверхні води їхнє відображення складається у силуети слонів. Якщо ж перевернути слонів, то вони знову перетворюються на лебедів. Такі оптичні ігри здатні породжувати галюциногенний ефект і відкривають перед глядачем ілюзорний вимір сприйняття світу.

Підсумовуючи, варто наголосити, що становлення та розвиток авторського творчого методу О. Лазаренка відбувалися поступово. Його перші кольорописні роботи були площинними, побудованими на хроматичному колі Гете-Оствальда й освітленими єдиним джерелом світла. Подальші пошуки привели митця до теорії кольору Іттена та експериментів із множинними осередками освітлення. У результаті зображення набуло об'ємності й глибини, відбувся перехід від плями до тривимірної форми.

Наступні етапи еволюції техніко-технологічного процесу у творчості митця пов'язані з трансформацією тривимірного простору та введенням четвертого виміру — часового. Конструюючи свої твори, відмовляючись від повітряної перспективи й нашаровуючи елементи, Лазаренко досягає об'ємності та створює ілюзію руху. Калейдоскопічність кольору на полотні сприяє «оживленню» зображення, породжуючи «відчуття часово-просторового взаємопроникнення» [13, с. 42].

На завершення слід зазначити, що Олег Лазаренко у своїй творчій практиці вправно балансує між двома авторськими техніками — мозаїчним та олійним кольорописом, час від часу поєднуючи їх на одному полотні («Час пік», 1991). Не менш вагомою складовою його образотворчості залишається плернерний живопис, що доповнює й збагачує багатогранну практику митця.

Уявлення про основний склад мистецького угруповання «Буриме» було б неповним без постаті заслуженого художника України, члена Співки дизайнерів (1989), живописця та культуролога Валентина Грицаненка (1945–2022). Саме він урівноважував дизайнерське тріо своєю ліричністю, поетичним світовідчуттям та філософською глибиною. Попри відсутність фахової художньої освіти, природ-

ний талант митця, його тонке чуття естетики й кольору дозволили виробити самобутній живописний стиль, який дослідники визначили як «м'який гіперреалізм» [22, с. 88]. Його сутність полягає в тому, що зображення, яке на перший погляд здається міметичним, відтвореним із фотографічною точністю, непомітно зісковзує від реального до сюрреалістичного шляхом вкраплення міфічних і біблійних мотивів, поетичних рядків чи каліграфічних написів. Кожен фрагмент на полотні водночас гранично реальний і глибоко символічний, кожен образ індивідуальний і умовний водночас.

Центральне місце у живописі В. Грицаненка посідають природа, вічність, буття — візуально-просторова модель світу художника, продиктована його післявоєнним дитинством та особистісною філософією.. Митець народився й виростав у селі Мала Токмачка на Запоріжжі, розкинутому вздовж лівого берега річки Конки. Від наймолодших літ його оточували пейзажні ідилії рідного краю, безкраї степові простори та скіфські кургани. Все це закарбувалося в пам'яті назавжди й знайшло відображення в його естетичному світобаченні. Тоді ж зародилася й пристрасть до колекціонування, тяжіння до прекрасного. Від дитинства і до останніх років життя митець збирав метеликів, пошуки яких заходили його аж до підніжжя Кавказьких гір, у Середню Азію та на Далекий Схід; із захопленням колекціонував давньоруську дрібну пластику, атрибутику різних міст, українські ікони, книги, живопис. Сам Валентин Грицаненко не називав себе колекціонером, радше естетом, поціновувачем речей, які можна відчутти на дотик, на вагу. Тактильність для нього була важливішою за візуальність [22, с. 307]. Ця пристрасть до збирання формувала його мистецький смак і збагачувала знаннями, на які він спирався у своїй творчості.

Безпосередній інтерес до малярства пробудився у студентські роки, коли Грицаненко вивчав режисуру в Харківському державному інституті культури (1969). Там відбулося його знайомство з театральним художником, членом ХО

СХУ, сценографом театру «Березіль» Дмитром Власюком. Педагог відкрив перед тодішнім студентом-режисером безмежний світ мистецтва, захоплення яким визначило весь його подальший життєвий шлях, нерозривно переплетений із викладацькою діяльністю. Після завершення навчання й аж до останніх днів він працював у рідній Академії на посаді доцента кафедри теорії та історії культури.

Першими художніми творами Грицаненка стали родинні портрети — сестри Ірини та сина Максима. Ці глибоко особисті роботи передають теплоту й емоційну близькість митця з рідними. Написані орієнтовно у 70-х роках минулого століття (художник нерідко залишав свої роботи без дати та підпису), вони ще не несуть на собі відбитку зрілого авторського почерку, проте вже виявляють прагнення експериментувати з технікою нанесення фарб та віднайти власну манеру. Поступово митець опановував пейзажний жанр, який згодом посів центральне місце в його творчості. Від суто реалістичного відтворення природи, характерного для ранніх робіт (серія «Далекий Схід», бл. 1987), він рухався до «м'якого гіперреалізму», де звичний пейзаж збагачується метафізичною, історичною чи сакральною символікою, філософськими сентенціями або каліграфічними коментарями.

Трансформацію авторської стилістики наочно демонструє зіставлення двох картин різних періодів із зображенням батьківської хати. Перший твір, написаний у 70–80-х роках ХХ століття, вирізняється пастозністю мазка, поліхромністю та статичною композиційною побудовою. Друга робота, створена 2008 року, виконана вже в цілком іншому ключі. Митець вдався до властивої йому монохромної золотисто-вохристої колористики, прийому лесування та ускладнив архітектоніку твору: основний пейзаж розміщено горизонтально в овалі, а навколо нього на передньому плані розкидано гарбузи й зображено пожовклі стебла кукурудзи, що виходять за межі композиції. Над будинком каліграфічно виведено напис: «Хата мого діда / сільського вчителя Миколи Грицаненка / в селі Мала Токмачка», а по

правому краю — підпис автора та рік створення. Зіставлення цих двох творів, де один і той самий сюжет із однаковим ракурсом втілено принципово різними живописними засобами, наочно розкриває глибину трансформацій у творчості митця.

Перехід від реалістичного зображення до «м'якого гіперреалізму» розкривається у низці творів художника. Так, у роботі «Історичний пейзаж» (2004) зображено гору Кременець в Ізюмі на Харківщині з розташованими на ній кам'яними ідолами, так званими «половецькими бабами», що свого часу слугували для вшанування пам'яті предків. Реальний краєвид цієї місцевості віддалено нагадує авторську інтерпретацію: митець наситив пейзаж теплим вохристим кольором, акцентуючи сакральність золотавого степу, залитого осіннім сонцем. Виразною деталлю є надреалістичне зображення місяця на тлі блакитного неба, з чітко окресленими кратерами та заглибленнями. Давніх ідолів художник відтворив скульптурно, точно передавши фактуру каменю, з якого вони виготовлені, а також із фотографічною ретельністю повторивши кожен деталь їхнього вбрання, прикрас та головних уборів. З такою ж пильною увагою промальовано й ландшафт, де трепетним дотиком пензля виписана кожен кущик та травинка.

У картині втілені любов і пошана В. Грицаненка до давньої історії рідного краю. Виникає відчуття, ніби митець веде розмову з тими поколіннями, які вшановували своїх предків цими ідолами, висловлюючи повагу до пращурів з позиції сучасника. Такий глибокий інтерес до історичної спадщини та захоплення рідною землею не є випадковими для його творчості. У своїй поетичній книзі «Горище» художник писав: «Ті забуті картинки сільських ідилій — весняних повенів-розливів, сінокосів, осінніх туманів <...>, тремтливих горизонтів з скіфськими та половецькими «бабами» <...> живуть у серці, бентежать мене і й нині, приходять в сни і дотепер, попри безсердеччя механічно-цифрового, урбаністично-реалістичного світу...» [6, с.12].

Шанобливе ставлення до історичного минулого, до

батьківщини та до Харківщини, яка стала для митця другим домом, відбито у таких його роботах, як «Руїни генуезької фортеці Чемабло поблизу Балаклави» (2003), «Скіфія» (2009), «Країна малювань, молитв і медитацій» (2009), «Старий Крим» (2004) та ін. У цих та інших творах художник розкривав тяглість поколінь, наголошуючи на нерозривному зв'язку минулого, сьогодення та майбутнього, згадуючи слова кримського митця М. Волошина з вірша «Дім поета»: «Життєвий трепіт всіх віків і рас / Живе в тобі. Завжди. Тепер. В наш час» (*перек. з рос. авт. — В. Б.-Н.*) [9]. У цьому вимірі живопис майстра стилістично перегукується з ріджионалізмом українського штибу, що виявляється у пошуку національної самобутності. Духовно близькими для митця були набіди, ренесансні художники з їхніми пейзажами, що проглядали за спинами портретованих. Помітний вплив на В. Грицаненка справила також творчість П. Брейгеля, К. Лорена, А. Куїнджі, Р. Кента, С. Васильківського, М. Волошина, Е. Уайта, Г. Семирадського, А. Бекліна.

До живопису В. Грицаненко підходив як філософ, не стільки прагнучи правдиво відтворити реальність, скільки зануритися в непізнання, відчутти й передати Вічне. Для нього процес писання був «актом самозречення, особливим ритуалом вслуховування в одвічне, невимовною радістю споглядання і входження в Божі Гармонії» [10, с. 28]. Працюючи над полотном, митець немов розчинявся у творчому процесі, медитативно кладучи мазок за мазком, цілковито відсторонюючись від буденності. У цьому вбачається певна спорідненість з іконописцями, які творять Образи в молитовній тиші та благоговійному зосередженні. Такі паралелі з релігійним мистецтвом не випадкові. За життя художник неодноразово, як самостійно, так і разом із колегами по «Буриме», здійснював паломництва Святими місцями України та світу. Ці подорожі надихнули його на створення низки пейзажних робіт, пов'язаних зі знаковими подіями біблійної та новозавітної історії, у яких він прагнув передати сакральну атмосферу місця. Серед них

«Голгофа» (1993), «Стовпники» (2005), «Симеон Стовпник» (2008), «Осліплений та просвітлений Апостол Павло на дорозі до Дамаску» (2002), «Сад Гетсиманський» (2020) тощо.

Переважна більшість робіт В. Грицаненка витримана у спокійній теплій гамі з домінуванням жовтогарячого, вохристого та червоного — кольорів, властивих іконопису, де золотистий або його заміник вохра символізують божественну сутність. Колір неба у творах художника також несе символіко-метафоричне навантаження, органічно вплітаючись у загальну колірну гаму. Блакитно-синій — колір Богородиці, символ неосяжних небес та вищої енергії. Втім, подекуди митець відступає від звичної для себе колористики. Так, у триптиху «Ніч. Пальміра. Пустеля. Всесвіт» (2008) перед глядачем розгортається панорама руїн стародавнього міста серед сирійської пустелі. На передньому плані зображено мандрівників, вірогідно паломників, які присіли перепочити серед архаїчного каміння, розпаливши багаття. Поруч відпочивають верблюди після виснажливого переходу. Дія відбувається вночі. На це вказує небозвід, рясно всіяний зірками. Особливої таємничості зображенню надає колір небосхилу, що набуває нетипових зеленуватих відтінків. У природі це рідкісне атмосферне явище, яке зрідка спостерігається після грозової бурі. Схожі відтінки зеленого та інших кольорів на небі можна побачити також у північних широтах Землі. Це явище відоме під назвою Полярне сяйво.

Колірні засоби вираження В. Грицаненка занурюють глядача у трансцендентно-метафізичний вимір, де реальний пейзаж перетворюється на міфопоетичний, біблійний чи історичний, породжуючи відчуття благоговіння та катарсису. Митець із глибокою шаною ставився до християнської символіки й іконопису, шукаючи власне трактування біблійної тематики. За допомогою кольору та образів він поєднує видиме й невидиме, реальне та сюрреальне, глибоко впливаючи на емоційний стан і переживання глядача. Зокрема, у роботі «Добрий пастир» (2008) автор збагатив традиційний християнський сюжет біблійною

символікою, лаконічними написами та цитатою зі Старого Заповіту. У лівому куті розміщено куц терену, правіше — зображення з каліграфічним підписом «Фрагмент рукопису кумранського сувою...», нижче — «Мідний скручений сувій з текстами Кумранської общини». Праворуч наведено рядки 7–10 з Второзаконня Старого Заповіту, а поруч із ними митець зобразив «Цвяхи, знайдені в печерах Пустелі Юдейської». Кожна деталь, кожен символ використані свідомо й обгрунтовано. В сукупності всі складові твору разом із колористикою утворюють цілісну гармонію та відтворюють атмосферу святості, до якої прагнув художник.

В останні роки життя митець вдавався до експериментів із матеріалами, зокрема, замість полотна використовував камінь. Дві його роботи 2020 року «Путивль. Несподіваний сніг» та «Мавзолей в Рахії. Юдейська пустеля» виконані на брилах вапняку. Природна фактура каменю органічно підкреслила й увиразнила художній задум, гармонійно злившись із вохристою колористикою творів та надавши пейзажному зображенню нового звучання.

Варто наголосити, що творчий шлях В. Грицаненка був наповнений пошуками власного стилю, кольору, форми та змісту, які він зрештою віднайшов у пейзажному жанрі, суттєво модифікувавши його. Для митця принципово важливою була не реалістична фіксація дійсності, а перетворення фізичних смислів на дещо більше, те, що Аристотель називав «Quinta Essentia», п'ятою сутністю. Повітряний простір його полотен відводить погляд глядача вдалечінь, до вічності. М'яка гіперреалістична манера письма, відшліфована багаторічною практикою, вирізняється легкістю мазків, плавністю тональних переходів та відсутністю різких ліній. У своїх творах митець передавав власні почуття, переживання та філософські роздуми, формуючи глибоку емоційну й метафізичну сутність зображуваного.

Різні за характером та технологічними засадами авторські методики учасників «Буриме» стали підґрунтям для виникнення унікальної форми мистецької співпраці, побудованої на принципах індивідуальності та взаємо-твор-

чості. Початково митців зблизила спільна пристрасть до мандрівок та пленерів. Як уже зазначалося, тодішні співробітники ВНДІТЕ разом з одноклубцями виїздили до мальовничих куточків Слобожанщини, влаштовували зустрічі-бесіди в майстернях, обговорюючи актуальні мистецькі питання, і врешті провели першу спільну виставку в Будинку художника, де представили індивідуальні роботи кожного учасника. Усвідомлюючи несхожість своїх творчих підходів, але прагнучи працювати спільно, вони віднайшли відповідну форму для свого об'єднання, за аналогією з літературною грою буриме, яка передбачає колективне віршування кількома учасниками зі збереженням індивідуальної авторської манери кожного. Саме цей принцип ліг в основу діяльності угруповання.

Поряд зі свободою творчого самовираження, визначальною складовою арт-угруповання є принцип колективного письма. Наприкінці 90-х років на одному з пленерів митці зачитували листи Ван Гога до брата Тео, де представник постімпресіонізму ділився своїми, на перший погляд утопічними, міркуваннями про спільне творення художників на одному полотні. За життя Ван Гога ця ідея так і не знайшла втілення, залишившись лише на сторінках його листів. Проте «буримістів» вона захопила, а притаманна їм жага до експериментів підштовхнула до цієї «авантюри». Так з'явилося перше широкоформатне полотно під символічною назвою «Квадросимфонія» (іл. 1), що складається з чотирьох портретів митців, виконаних у характерній авторській стилістиці кожного. Музичні паралелі у назві картини не випадкові, адже співзвуччя колірних «рим» «Буриме» можна уподібнити до оркестрової симфонії, де різні голоси виконавців зливаються в єдине струнке звучання.

Перша спільна робота поклала початок амбіційному, багатовекторному й тривалому мистецько-філософському проєкту «Цивілізація любові», здійсненому за підтримки В. Синчука. У цій назві закладено кілька смислових пластів. З одного боку, втілення утопічної мрії Ван Гога про спільний живопис та мирну співдружність несхожих між собою

митців. З іншого, мрія про безконфліктне гармонійне співіснування «Цивілізації любові» в масштабах усієї Землі, як зазначає Л. Стародубцева [22, с. 113].

Кожен твір «Цивілізації любові» втілює принципи самопожертви, гуманності, абсолюту, любові та братства. Імпульсом для формування загальної концепції став вислів Папи Римського Івана Павла II про майбутнє земної цивілізації у вимірах християнської етики та любові [5, с. 88]. «Цивілізація любові» «буримістів» перегукується з релігійно-містичними ідеями далекого нащадка Т. Шевченка — поета й філософа Д. Андрєєва, який через антирадянські погляди провів частину життя за ґратами як політичний в'язень і саме там написав книгу «Троянда Світу» («Роза Мира»). У цьому творі він обстоює ідею об'єднання світу задля уникнення повторення страшних історичних потрясінь та встановлення миру в усьому планетарному космосі. Ці постулати суголосні з концепцією «Цивілізації любові» та прагненням «буримістів» до вселенської гармонії.

На спільних полотнах митців розгортаються ключові сенсубуттєві теми, порушуються моральні проблеми та питання про природу духовності в цифрову добу, про екзистенційну кризу сучасної людини. Художники ведуть діалог із глядачем за допомогою розгалуженої системи символів, пов'язаних із давніми цивілізаціями, українською та біблійною тематикою. Так, у роботі «Ода марнославному» («Від «чорного квадрату» до «чорної діри»») (іл. 2), розмірковуючи над долею цивілізацій та критичними моментами історії, митці залучають численні метафори й символи, звертаючись до скарбниці світової образотворчості. Композицію картини умовно можна поділити на дві частини. У першій упізнаються брейгелівські «сліпці» та його ж Вавилонська вежа, поруч із якою розміщено античну мозаїку, виявлену серед руїн Помпеїв. Далі у цьому вирі образів проступають сліди давніх цивілізацій — єгиптян, шумерів, вавилонян, персів, греків. Умовною «вихідною точкою» зображення слугує чорний квадрат Малевича, від якого знизу череда культур і поколінь рухається коловоротом

до другої частини — «прірви», уособленої чорною дірою. Це світ незрячих, що йдуть услід за сліпими поводириями й падають у ненаситну безодню часу, як влучно охарактеризувала це Л. Стародубцева [22, с. 248]. Ліворуч розміщено хиткий модерний стілець, на якому бачимо яблуко, символ первородного гріха. У правій частині зображено лик Спасителя із заплющеними очима й журливим виразом обличчя, сповненим розчарування людськими діями. Сучасний світ у творі представлено хаотичним нагромадженням строкатих образів — дорогих автомобілів, хмарочосів, людей, що кудись поспішають. Тут же розбитий космічний корабель, метелики-одноденки, годинник, височезні вежі. Усі ці образи символізують рух людського поступу, спрямований до чорної діри. «Ода марнославному» постає як своєрідна відповідь суспільству споживання, означеному французьким філософом Ж. Бодріаром, та як звинувачення техногенної цивілізації, що поступово втрачає духовні й моральні орієнтири на своєму шляху до «чорної діри».

Символічна складова є частиною інших полотн-процтв «Буриме», зокрема «Да паряя виспрь» (2002), «Се діва чиста...» («Слобожанська мадонна», 2003), «Ню-Ра» (2003), «Саміт» («Тайна вечеря», 2003), «Пророцтво Малевича. Дике поле. Чорнобиль» (2001), «Харків художній» (2004), «Фрітьйоф Хансен. Місія. Фрам» (2003), «Від Савла до Павла» (2008), «Лоно Трипілля» (2005) тощо. Кожний твір угруповання є глибоко філософським, сакраментальним, метафоричним та гіпертекстуальним, водночас залишаючись доступним для сприйняття широким глядачем. Як зазначав В. Грицаненко, «ми надаємо низку зображень-підказок, прагнемо удоступнити розуміння, аби нас міг «прочитати» кожен. Ми фактично даємо «мову» для того, хто готовий чути та сприймати художнє» [5, с. 88].

Образотворча мова «буримістів» строката, але не позбавлена гармонії. За словами Л. Стародубцевої, «перед нами — те, що в поезії називається грецьким словом «оксюморон»: поєднання непок'єднуваного. В філософії це називається «збігом протиріч...»» [22, с. 75]. Визначальною

рисом їхнього письма є принцип взаємонашарування зі збереженням індивідуальної стилістики кожного автора. І все ж, попри це «множинне Я», попри всю поліфонічність, попри різні відмінності та контрасти творчих манер, стилістик і світобачень окремих митців, із широкоформатних строкатих полотен до глядача промовляє колективний «зріднений» художник на ім'я «Буриме» [5, с. 89].

Творча технологія колективного письма нерозривно пов'язана з перформативною практикою. Сам процес спільного творення на полотні вже є художньою дією, хід якої може змінитися будь-якої миті, а кінцевий результат лишається непередбачуваним. Дійовими особами цього специфічного живописного перформансу виступають самі художники, які водночас стають і глядачами, і учасниками спільного «дійства». Відкритість митців до експериментів привела їх до проведення публічних акцій, наближених до партисипативної практики, коли глядачі безпосередньо залучалися до процесу створення мистецького об'єкта. Так, у 2008 році в Молодіжному парку Харкова «Буриме» писали картину «Слобожанський Ван Гог» (2008) просто неба, а учасниками акції та глядачами стали звичайні перехожі. Того ж року на відкритті виставки відвідувачам запропонували долучитися до колективного малювання соняхів Ван Гога. Подібні партисипативні практики, коли глядачі різного віку перетворюються зі спостерігачів на активних учасників творчого процесу, є характерними для діяльності «Буриме». Інколи відвідувачам виставки пропонувалося зіграти в літературну гру буриме під час відкриття експозицій чи на творчих зустрічах або ж стати співавторами монументальних полотен угруповання.

Характерна риса «Буриме» полягає в тому, що угруповання постійно перебуває на межі проєктної культури та малярства, вправно балансуючи між цими полюсами та синтезуючи їх. З позиції академічного живопису їхні полотна видаються надміру дизайнерськими, тоді як з погляду дизайнерів — занадто живописними. Яскравим прикладом такої взаємодії дизайну з різними формами мистецтва

є просторова композиція «Pissuite» (іл. 3), створена О. Бойчуком, О.Лазаренком, О. Шеховцовим та О. Лисенком.

За своїм змістом ця інсталяція нагадує дзеркальний перегук двох революційних постатей: Марселя Дюшана та Філіпа Старка. Діалог між ними розгортається не лише у самій просторовій композиції, а й зашифрований у назві роботи «Pissuite». З одного боку, в ній легко прочитується слово «пісуар», що має безпосереднє відношення до обох фігур, а з іншого — «сюїта», яка натякає на взаємодію контрастних частин. Подібні мовні метаморфози цілком у дусі «буримістів», адже навіть назва їхньої групи пов'язана з лінгвістичною грою.

Центральним елементом композиції є широкоформатне полотно із портретами Марселя Дюшана та Філіпа Старка, які складають цілісний образ і водночас у буквальному сенсі розділені тонкою перегородкою. Автори немовби візуалізують на полотні діалектичний закон єдності та боротьби протилежностей, проводячи паралель зі зв'язком дизайну і живопису. Примітною деталлю є те, що обличчя Дюшана розділене по лінії другого ока, яке опиняється на перетині двох облич і зрештою займає умовне місце чакри аджни (між бровами) підкреслюючи тим самим просвітленість обох митців та їхній вагомий внесок у світову культуру.

Марсель Дюшан здійснив переворот у царині мистецтва, розширивши його межі винаходом реді-мейду, перетворивши фізіологічно-повсякденний предмет, пісуар, на об'єкт мистецтва. Дизайнер Філіп Старк, навпаки, повернув пісуару його первинну функцію, проте зберіг головне — відчуття того, що перед нами витвір мистецтва. Конструкторські рішення Старка революційні за своєю природою: йому вдалося перенести авангардні стратегії епатажу у сферу дизайну, надавши експериментальній формі своїм виробам і тим самим завоювавши прихильність споживача.

Живописні роботи учасників «Буриме», як спільні, так і персональні, завжди впізнавані завдяки виразній диза-

йнерській складовій. Митці не просто пишуть свої твори, а конструюють їх, застосовуючи дизайнерські принципи моделювання. Відкидаючи класичну повітряну перспективу, вони послуговуються здобутками постмодерністської культури (фотографії, оп-арту). Художники відчувають обмеженість двовимірної площини полотна й прагнуть розширити її кордони, вводячи у простір твору додаткові фізичні елементи: дерев'яні драбини, рейки, колеса, стільці, об'ємні літери, канат та інші предмети, що виходять за межі картини й слугують своєрідним мостом між реальним і трансцендентним, між дизайном та живописом. Так, полотно «Да паряя виспрь» (2002) пронизує дерев'яна драбина, що підносить глядача у трансцендентні світи; при створенні «Фрамму» (2003) використовувалася мотузка для імітації порваних вітрил корабля; а в «Таємній вечері» (2003) бокові елементи композиції можуть розсуватися, додаючи місця за трапезним столом.

У своїх творах «буримісти» активно діалогізують з мистцями минулого та сучасності. Їх «розмова» відбувається за допомогою включення тривимірних об'єктів, імітації стилістично-живописної манери письма майстра, відтворення на полотні улюблених образів мистця, поєднання різних стилів, напрямків, шкіл, образів та ін. Для втілення своїх творчих задумів художники вдаються до взаємонашарування об'єктів, принципів колажування, аплікації та монтажу.

Найбільш масштабним «діалогом» є полотно «Вічний шах(г)» (іл. 4), на якому поліфонічно, і, водночас, в унісон, розмовляють культові постаті світу мистецтва: Леонардо да Вінчі, Сальвадор Далі, Ван Гог, Пабло Пікассо, Казимир Малевич, Ієронім Босх, Густав Клімт, Чарльз Рені Макінтош та ін. Постаті на композиції вибудовані за принципом «ідейний натхненник — послідовник» і, оскільки у кожного мистця свій вчитель, то їхня бесіда перетворюється в полілог. О.Лазаренко захоплюється Пікассо та Далі, Лисенку імпонує творчість Малевича, Бойчук тяжіє до дизайнерських ідей Макінтоша, Шеховцов відданий модерну, сим-

волізму та набідам, Грицаненко знаходить відгук в образах Босха.

Колективна робота «Вічний шах(г)» строкато зіткана з діалогу сучасних художників із мистецтвом минулого. Попри багатшаровість, композиція сприймається напрочуд легко, немов один портрет підсвічує інший. Відчуття прозорості й повітряності досягається завдяки прийомам, запозиченим із художньо-конструкторської сфери та оптичного арту. Продовженням цієї «бесіди» слугує знаменитий стілець дизайнера Чарльза Макінтоша з характерною незвично високою гранчастою спинкою. Цю деталь не випадково винесено за межі полотна. Глядачеві немовби пропонують присісти й долучитися до вічного діалогу про істину в мистецтві.

Отже, художники арт-утрупування «Буриме» вже понад 35 років продовжують експерименти у царині образотворення, демонструючи дедалі нові способи інтерпретації дійсності. Унікальність їхньої колективної творчості ґрунтується на принципі взаємного нашарування об'єктів зі збереженням індивідуальної стилістики кожного учасника, яка водночас виконує роль авторського знаку у спільних роботах, оскільки «буримісти» не підписують свої полотна. Натомість утруповання має власний логотип (іл. 5), що супроводжує всі їхні каталоги та виставкові афіші. Цей знак глибоко символічний: він являє собою червону літеру «О», подібну до об'єднуючого кола. Важливо, що це не геометрично правильне циркульне коло і воно не є замкненим. Знак має вільні контури та виділену середину, що символізує відкритість і незавершеність. Поруч із цим «розімкнутим колом» розташовано напис «bouts rimés», складений з літер різних шрифтів та стилів, що можна прочитати як натяк на готовність кола прийняти несхожих між собою митців та відкритість до нових експериментів. У цьому й полягає сутність мистецького феномену групи «Буриме».

Viktoriia Bohdanova-Naidenko
Means and Forms of Collective Creativity of the Kharkiv
Art Group "Burime"

This research explores the artistic practice of the contemporary Ukrainian art collective Burime, founded in Kharkiv in 1991 during a period of profound political, social, and cultural transformation following the collapse of the Soviet Union. Emerging from the professional milieu of industrial designers who had worked at the Kharkiv branch of VNIITE (All-Union Scientific Research Institute of Technical Aesthetics), the group has remained an active and distinctive presence on the national art scene for over three decades, holding the status of one of the longest-running artistic associations in Ukraine.

The study traces the origins and evolution of the group, situating it within the broader context of Kharkiv's rich design and artistic heritage, which dates back to the founding of Mariya Rayevska-Ivanova's private drawing school in 1869 and continues through the legacy of the Kharkiv State Academy of Design and Arts. The research examines how the socio-cultural upheavals of the 1990s, including the closure of professional design centres and the stagnation of the design industry, prompted a generation of trained designer-constructors to redirect their creative energies toward fine art, ultimately leading to the formation of Burime.

A significant portion of the research is devoted to the individual artistic strategies of the group's core members: Oleksandr Shekhovtsov, Oleh Lazarenko, Oleksandr Lysenko, and Valentyn Hrytsanenko. The study analyses Shekhovtsov's «stochastic painting» rooted in tachisme and abstract expressionism, Lazarenko's innovative «mosaic colour-writing» technique that synthesizes elements of pointillism, Byzantine mosaic, and Trypillian ornamentation, Lysenko's «grotesque traditionalism» combining primitivist aesthetics with avant-garde formal experimentation, and Hrytsanenko's «soft hyperrealism» that transforms realistic landscapes into metaphysical, sacral, and mythopoeic compositions. The

interplay between design thinking and painterly practice is foregrounded as a defining characteristic of the group's output.

Drawing on the utopian ideal articulated by Vincent van Gogh regarding the potential of collaborative artistic creation, Burime artists have developed a unique model of co-authorship based on the principle of mutual layering while preserving each participant's individual style. The research analyses their ambitious long-term project «Civilisation of Love,» examining how their large-scale, collectively painted compositions engage with existential, moral, and spiritual themes through a complex system of symbols drawn from ancient civilisations, biblical narratives, and Ukrainian cultural traditions. The study also addresses the performative and participatory dimensions of the group's practice, where the act of collective painting itself becomes an artistic event open to public engagement.

Література

1. Алфьорова З. І., Первишева І. Б. Пластичне мислення в художній культурі на межі ХХ-ХХІ ст.: зміни в принципах монтажності. Культура України. Сер. Мистецтвознавство: зб.наук.пр./ М-во культури України, Харків. держ. акад. культ. Харків, 2016. Вип. 54. С. 308-322.
2. Анучина Л. В., Грицаненко В. «Буриме» : феномен «збирання світів» во «дні гніву». Образотворче мистецтво. Київ. 2016. № 1. С. 68-71.
3. Анучина Л. В. Феномен «Слобожанського буриме». Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. С 8.
4. Блаженні ті очі, що бачать: книга-альбом мистецького проекту / авт. ідеї та керівник проекту Василь Синчук ; уклад. : В. Грицаненко, Л. Анучина ; вступ. ст. В. Грицаненко. Харків: ТОВ Майдан, 2013. 439 с., іл.
5. Гаврилів Г. М. Харківська мистецька група «Буриме»: філософсько-естетичний аспект. Вісник ХДАДМ. 2017. №3. С.85-93.
6. Грицаненко В. Г. Горище: гірка поезія повернень.

Харків: Вид-во «Майдан», 2022. 272 с.

7. Дятлов Л.Ю. Цивілізація любові. Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. С. 13.

8. Єременко С. Квартет кольорових рим «Буриме» (Харків): Цивілізація любові. Музейний провулок : Журнал Національного художнього музею України. 2008. № 3 (11). С. 164–169.

9. Коктебельний альбом Волошиних. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/koktebel'skiy_albom_voloshinih.html (дата звернення: 21.04.2025).

10. Коло Буриме: Живопис. Графіка. Скульптура: каталог виставки; статті. Харків, ХДАДМ. 2005. 123 с.

11. Лаврикова М. Прорив до наступного тисячоліття : виставка «Цивілізація любові» арт-групи «Буриме». Слобідський край. 2004. 24 лист. С. 4.

12. Лазаренко Олег: каталог виставки / упор. та вступ. слово О. Денисенко, стат.: О. Бойчук, В. Грицаненко, Н. Титаренко, О. Глезер. Харків: Галерея «АВЕК», 2005.

13. Лазаренко О. А. Живопис / Авт. тексту: Л. В. Стародубцева, С. Є. Сапеляк; заг. ред. О.Й. Денисенко, інш.; пер. А. В. Ена, інш. Харків. 2011. 255 с.

14. Найденко В. О. Мозаїчний кольоропис Олега Лазаренка: особливості пластичної мови. Вісник ХДАДМ. 2022. №1. С. 161–175.

15. Найденко В. О. Особливості творчих пошуків Олександра Шеховцова. Всеукр. наук. Конф. проф- викл. складу та студ. ХДАДМ за підсумками роботи 2019/2020 навчального року. Збірник статей. 18 травня 2020 р., ХДАДМ. Харків, 2020. С. 28–31.

16. Сирія. Шляхами перших християн: твор. пленери: О. Лазаренко, В. Шандиба, В. Шматько, О.Шеховцов: кат. вист./ Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв та ін.; упоряд., ред.: О. Денисенко, авт. передм.: В. Синчук. Харків: НТМТ, 2008. 104 с., іл.

17. Соколюк Л. Д. Школа Раєвської-Іванової: Мистецько-промислова освіта у Харкові (друга половина XIX — по-

чаток XX ст.). Харків: Видавець Олександр Савчук. 2020. 248 с., іл.

18. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини 1980–2000-х років: події, явища, спрямування. Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст.: у 2 кн. Київ, 2006. Кн. 2. С. 353 — 392.

19. Українські твердині. Творчі пленери: В. Грицаненко, О. Лазаренко, О. Лисенко, О. Шеховцов: Каталог виставки: Кам'янець-Подільський, Хотин, Меджибіж, Удрийнці / Авт.-упорядн. і загальн. ред. О. Денисенко; Концепт та дизайн-ідея О. Шеховцова. Харків, 2008. 88 с.

20. Чурсін О. В. Пленери та їх роль в сучасному пейзажному живопису Харкова. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ. 2011. № 8. С. 131–133.

21. Шеховцов О. Каталог живопису. Харків: НТМТ. 2009. 144 с., іл.

22. Яновский В. Н. «Буриме»: Утопия Ван Гога. Монография // Сост., подгот. текстов и предисл. Л.В. Стародубцевой; под общ. ред. Н. Ф. Колосовой. Харьков. 2008. 542 с.

БОГДАНОВА-НАЙДЕНКО Вікторія

Кандидат мистецтвознавства. Харківська державна академія дизайну і мистецтв.



Іл. 1. «Буриме». Квадросимфонія. 2000. Полотно, олія.
150 x 450. Авторський колектив: О. Лазаренко, О. Лисенко,
О. Шеховцов, В. Грицаненко. Приватна збірка. Фото О.
Лазаренка. 2023



Іл. 2. «Буриме». Pissuite. 2005. Полотно, олія, кераміка,
метал. Авторський колектив: О. Бойчук, О. Лазаренко,
О. Шеховцов, О. Лисенко. Фото О. Лазаренка. 2023



Іл. 3. «Буриме». Pissuite. 2005. Полотно, олія, кераміка,
метал. Авторський колектив: О. Бойчук, О. Лазаренко,
О. Шеховцов, О. Лисенко. Фото О. Лазаренка. 2023

УДК 81'42:7.01]:7.072.2

Коваль Олег

ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7821-2014>

**МОВА В МИСТЕЦТВІ:
ЛІНГВОЕСТЕТИЧНА ВІЗУАЛЬНА ПАРАФРАЗА ЯК
ОБРАЗОТВОРЧИЙ НАРАТИВ ТА ТРАНСФЕР ВЕР-
БАЛЬНОГО У ВІЗУАЛЬНЕ
(«Лінгвістичні входження у візуальний текст»)¹**

Структуроформуючим принципом семіотичної теорії мистецтва (наприклад, теорія «лінгвістичних входжень» у візуальну наративну форму, запропонована нами у 2014 році та спрямована до текстуальної прагматики образотворчого і візуального тексту) є доволі проста ідея: «немає нічого більш природнього, ніж як уявляти собі візуальне ціле у вигляді схеми, простору, форми, в якій мова, лінгвістична знакова система, генерує свої власні структури репрезентації» [17; 51; 56; 69].

Ця думка схожа на ту, яку колись запропонували семіотики, антропологи, лінгвісти, культурологи та мистецтвознавці XX — XXI століття (імпліцитно вона присутня на сторінках досліджень Д. Арасса, М. Баксандалла, М. Баль, Р. Барта, Дж. Берджера, Д. Белграда, Н. Брайсена, С. Бриски-Узелац, Е. Гомбріха, М. Імдаля, У. Еко, Т. Кларка, Л. Марана, Т. Мітчелла, Д. Преціозі, Д. Саммерса, В. Сарапик, С. Снайдера, Г. Сонессона, М. Шапіро; з боку української гуманітаристики та мистецтвознавства — в працях З. Алфьорової, Л. Генералюк, О. Заславського, Д. Петренка, А. Пучкова, М. Селівачова, В. Скуратівського, М. Станкевича, О. Шила, її аргументовано також в інших працях — М. Бусева, С. Даніеля, Н. Злидневої, Вяч. Вс. Іванова, Л. Лиманської, Ю. Лотмана, О. Раппапорта, Ю. Степанова,

¹ Цей розділ укладено на підставі виконаного автором попереднього дослідження [19].

В. Феценка, М. Ямпольського [1; 3; 4; 5; 9; 11; 13; 22; 23; 26; 27; 28; 33; 34; 35; 39; 43; 44; 45; 48; 50; 51; 53; 56; 69]), вирішуючи загальні і конкретні наукові завдання.

Наведене судження є дзеркальним відображенням вже відомого: «немає нічого більш природнього, ніж уявляти собі мову у вигляді простору або об'єму, в межах якого люди формують власні ідеї» (автором концепції є академік Ю. Степанов та інші функціоналісти [70]), у тому числі і в царині візуально-пластичного) [1; 22].

Тут, в обох окреслених настановах, мова йде про дещо «спільне» (*consimilitudo*), що виблискує переважно у ментальному просторі, має уможлиблюючий характер, утім одночасно є предикатом мовної та мистецької креації. Таким «спільним» предикатом є проникнення структур природньої мови у внутрішній механізм смисло- та формотворення, що відбувається в кордонах художньої образотворчості та візуалістики.

Відчуття спільності, аналоговості, збігів, паралелізму мовного та візуального семіотичного коду влучно передає афоризм В. Скуратівського, який відзначав певну «спорідненість» природньої мови і рухомого зображення (мови кінематографу): «...всі ті названі і ще не названі збіги поміж історією двох фундаментальних для долі ноосфери комунікативних систем засвідчують безсумнівну присутність у її глибинах певної «породжуючої граматики» людського семіозису» [26, с. 225]. Крім того, слушною є думка Е. Гомбріха, якою ми керуємося у нашому дослідженні: мистецтво виявляє прогресивну комунікативну структуру через свою сполуку з природньою мовою [56].

Ще більш жорсткий та індуктивний характер отримує наведене В. Скуратівським твердження, що незвично постає у інтеграційному вигляді нашого власного формулювання: «візуальна репрезентація є результатом семіотичного абстрагування природньої мови».

Разом з тим, відразу наголошуємо, що всі явища семантико-семантичної та семіотичної трансформації візуальної мови на тлі природньої мови не стосуються переводу

лінгвістичних засобів аналізу та методології в мистецтвознавчу площину: чи то твір образотворчого мистецтва, чи часо-просторового. Такий переклад вже давно довів свою неповну відповідність і ситуацію, в якій він «може спрацювати намарне» [26, с. 223]. Тим більше, що не завжди комунікативні та семіотичні якості відповідних знакових систем зрощуються до стану «семіотичних дублетів».

Однак зовсім не можна нехтувати орієнтацією культури на Логос, традиційним панвербалізмом європейської, а почасти і східної культури, як і затуляти очі на бажання «Тексту» доповнити себе «Іншим», чужим, хоча і спорідненим компонентом «породжувальної граматики» людського семіозису.

Зважаючи на це маємо і певне мистецтвознавче розуміння речей, втілене у практиці художньої критики: «візуальність — це шкіра, розтягнута на кістяку слів» (V. Turitsyn). Тут феноменологічна сутність візуальності збігається з екзистенцією мистецтва та оголює свій інтермедіальний потенціал «на тлі природньої мови».

Представлене у якості гіпотетичного формулювання наше твердження отримано в результаті досліджень, що відбуваються в межах лінгвостетичного та семіотико-мистецтвознавчого підходу, (запропонованого у низці публікацій [13; 14; 15; 17; 19; 32; 34; 38; 39; 51; 52; 54; 56; 67; 69; 71; 72]), згідно з постулатами якого мова та мистецтво, вербальне та візуальне, розглядаються як семіотичні гібриди [1, с. 62]; багатошарові, транссемантичні та багатоаспектні аналоги, паралелі, що знаходять своє втілення як в мовно-поетичних формах, а іноді і мовно-графічних системах (згадаймо В. Блейка, А. Руссо, Е. Камінгса, П. Клеє, В. Кандинського), так і у формах суто художніх, іконічних.

Вкажемо і на те, що ця «аналоговість» (*language and art; language as art; natural language as a mechanism for generating visual meaning and visual text*) не лише відображається в формотворчому та образотворчому художньому досвіді, — вона має і суто морфологічний, внутрішньомовний знаковий характер (так званий «зворотній бік вербальних

входжень»), відображений в самій структурі первинної знакової системи. Як довели в своїх морфосинтаксичних та типологічних працях М. Барлоу та Ч. Фергюсон, візуалізуюча природа мови, як і механізм її функціоналістичного пояснення, ґрунтується на поетичному та естетичному комунікаційному досвіді, спирається на системоутворюючий та образотворчий бік природної мови [32, с.17-18].

Тим самим, як бачимо, не лише мова визначає деякі сегменти пластичного та візуального мислення, а й образно-візуальні патерни мають системоутворчий та знаковий вплив на характер існування та розвиток природної мови, одночасно задаючи ритм тієї чи іншої візуальної наративної стратегії (напр., ситуація «оживлення», процеси «семіотичної гібридизації», візуального парафразування, перифрастики тощо) [16, с.82-85; 17; 19; 53; 56].

«Аналоговість» та «асимптотність» мовно-візуального утворення зроджується в самій художній практиці, нею ж і формуються транстекстуальні гібриди, які увиразнюють синтетизм Мови та Мистецтва.

Недарма наявність паралелізму, на якому ми концентруємо свою увагу, підтверджена перформативністю художніх висловлювань, у межах яких природня мова поставляла навіть як матеріал експонування в художньому просторі (Дж. Кошут, Р. Мінін), визначала характер плину певних мистецьких течій, наприклад, концептуалізму [51, с. 283-288] а також як форма існування аналогових форм у межах окремого, концептуалістського напрямку та неоавангардного руху (напр., діяльність групи «Літера-А», особливо роботи В. Куликова, А. Пічахчі, О. Єсюніна, О. Борисова, В. Петрова, С. Браткова та інших) [5; 6].

У якості прикладу візуалізації та репрезентації природної мови в художніх структурах ми обрали явище «візуальної парафрази», чий інтермедіальний та транстекстуальний характер не потребує, як здається, додаткових пояснень.

Між тим, проблемні теоретичні і методологічні питання в цій галузі ще залишаються відкритими. Спробуємо

дати на них деякі відповіді у межах нашого дослідницького розділу.

Зрозуміло, що викладені нижче спостереження не вичерпують зміст зазначеної проблематики, а є спробою розробки шляхів її розв'язання. Відразу зауважимо, що якогось стійкого стану дослідження перифрастичної проблематики та питань інтрасеміотичного перекладу, як і будь-якого змістовного занурення в семіотичну, культурологічну та мистецтвознавчу проблематику «Language in Art», на теренах України нами не визначено. За браком навіть поверхових студій в царині візуально-вербального синтезу, можливо, за виключенням робіт О. Шила та А. Артюх, які з різних боків, вирішуючи несуголосні одна одній конкретні задачі, підійшли впритул до обговорення обстежуваних нами питань, загострюється відчуття теоретичного тупику, в який увійшла мистецтвознавча та культурологічна думка. Тим не менш, є і виключення. Так, О. Шило проблематизує проблему співвідношення вербального і невербального з боку стилістики геометричного монтажу та проєкційного рисунка, дихотомії канонічної та неканонічної художньої діяльності, а А. Артюх, спираючись на філософські засади обстеження культурно-мовних паралелей, запропоновані М. Поповичем, намагається винайти відповідності у процесах людського семіозису, — образотворення та мовотворення, опрацьовуючи і долучаючи при цьому широкий історичний, мистецький та етнокультурний матеріал.

Однак, як з'ясувалося в ході вивчення стану дослідженості питання, в українській гуманітаристиці подібні штудії досі не вважаються такими, що заслуговують на окрему увагу, немовби самої проблеми не існує. Сьогодні дослідники інтрасеміотичних питань звертаються до методів феноменологічного аналізу та намагаються визначити «претексти інтермедіальності» в їх вербально-візуальному форматі існування [9]. До текстів ледь наближаються, але, як показують праці Л. Генералюк, введення вербально-візуального синтетизму в формат самостійної сфери досліджень і одночасно до складу інструментів міждисциплі-

нарного аналізу, а можливо, і нової наукової методології, уповні є виправданим. В Європі такий аналіз відбувається в межах інтерсеміотичного та мовного перекладу, а також в контексті дослідження екфразисних текстотворень.

В контексті наших спостережень згадується оригінальний вислів Е. Гомбріха: «Мені здається трохи необачно стверджувати, що те, що вам не подобається, не існує» (*"it seems to me a little rash to assert that what you do not like does not exist"*) [43, с. 88]. Цікаво, чи знайдеться зараз в Україні хоч один семіотик, теоретик і історик мистецтва, який хотів би посміятися над цією ситуацією разом з Е. Гомбріхом та Д. Елкінсом [40] ?

В цьому контексті викладених спостережень висловимо основну нашу гіпотезу: візуальна парафраза як форма візуального нарративу (про нього докладніше див.: [67]), семіотичної гібридизації, концептуалізації — відповідно до питомих смислотворюючих механізмів, — входить у певну інтерпретативну, інтегративну, інтеррогативну та текстово-прагматичну галузь, зміст якої визначений природньою мовою [1; 3; 5; 13; 17; 26].

Між тим, слід визнати, що лінгвостетично-пластична перифраза базується на конкретно-індивідуальному візуальному та мовному схематизмі, задіючи принцип «схема — корекція» Е. Гомбріха. Те, як добре цей принцип працює на обраному нами матеріалі, видно при аналізі графічно-живописної студії «Автопортрету» Рембрандта, здійсненої В. Куликовим (іл. 3). Проекція рисунку, геометричний монтаж, гра площинами і формотворчими ребрами, тональним узгодженням тла і лінії, да і сам претекст — усе втягнуто в поезіс (а може, і автопоезис) форми і смислів. Відзначимо також, що сама вибірковість пластичних та вербальних категорій, репрезентуючих мислення про певний твір та мислення певним твором, узгоджує між собою внутрішню та зовнішню візуальну репрезентацію мовленнєвої присутності, яка постає у формі мистецького висловлювання у іменниковій чи предикативній матриці пластичного судження (від інтертекстуального іменуван-

ня, від формульності композиційної і лінійно-площинної схематики до механізмів атомізації форми та її метонімізації і метафоризації, що обумовлюють невинновидність назви візуальної події [54, с. 148-167]), яка передбачає те, що внутрішні вербальні елементи (на рівні схематизму форми) є класифікуючими патернами, а «сприйняття художніх форм відбувається через царину відповідних лексичних (лінгвістичних) понять» (*"The artist, no less than the writer, needs vocabulary before he can embark on a 'copy' of reality"*) [43, с. 87]. І ще одна докса, тобто заувага: там де схема і корекція не спрацьовують, «комунікація має бути перервана» (*"communication must break down"*) [43, с. 376], як і процес семіозису. Особливо це стосується опису та аналізу художнього твору [3; 10; 12; 20].

Утім сказане не обмежується лише ситуацією парафразування. Зважаючи на прагнення відшукати власне «лінгвістичне» ядро художньої творчості, візуальної та образотворчої, можемо припустити відокремлення в осередді мистецтва вогнища мовної креації, угледивши її присутність не лише в формі парафраз, а й у закономірностях морфологічної трансформації художньої форми. Причому ми не забуваймо, що Мова і Мистецтво, у нашому розумінні, існують «неподільно і незлитно».

Отже ми розуміємо відсутність певної тотожності мовної та візуальної семіотичних систем. Спираючись на виразні приклади, узяті позахронологічно і з різних «ареалів» мистецької творчості, європейського і східного, можемо твердити, що ми навмисно розкриваємо маршрути лінгвістичних входжень у візуальний текст (трансфер), йдучи за самою природою матеріалу, а не шляхом ментального конструювання. Ми не просто конструємо їх присутність, а відтворюємо механізм знакової, прямої та непрямої, експліцитної та імпліцитної, репрезентації буття «лінгвістичної свідомості» в різних стратах пластичного та візуального мислення.

Доказом непрямого лінгвістичного входження у візуальний текст можна вважати наявність нових, у порівнян-

ні з попередніми в історико-регіональному й типологічному плані, формотворчих та стильових засобів у розбудові, створенні, емерджентності візуального тексту.

Серед таких, на морфологічному, синтаксичному і стильовому рівні, ми б виділили підвищену та гротескову, а іноді й грайливу, конкуренцію між кристаломорфністю, біоморфністю форми; масштабність та пропорційність фігур, їх загальну морфологічну трансформацію; використання в композиційній будові лінії *serpentinata*, підсилення паралельної перспективи та аксонометричного рішення в композиційному схематизмі форми, на відміну від центричного перспективного рішення, геометричний монтаж, візуальний метафоризм, метонімічну індексалізацію пластичної форми та контексту її унаочнення, нарешті — оперття на форми анаморфічного бачення в деякому сегменті утворення візуального наративу [67].

В цьому контексті дослідницьку увагу привертає навіть пластична надлишковість форми, її навмисна візуалізація та семіотизація, екзистенція «внутрішнього рисунку», у межах якого відбувається естетизація та експресивізація окремих елементів художньої форми, наприклад, лінії, плями, штриха, мазка, графічного проєкційного арабеску; напружується зіткнення та співставлення площин, звучить наголос на атектоніці та асиметрії морфологічної будови загалом.

Маємо впевненість, що така естетизація та семіотизація знаків форми відбувається не в останню чергу на лінгвостетичних засадах, принаймні, — не без впливу природної мови на художню свідомість мистця.

Зверніть увагу, що такий вплив відчувається як з боку художньої практики, так і з боку теоретизування навколо неї: гарною ілюстрацією тут стане запропоноване Федеріго Цуккарро поняття «внутрішньої форми» (згадаймо «внутрішню форму слова» О. Потебні та Г. Шпета) та «внутрішнього рисунка» з їх поетичною етимологізацією теоретиком маньєризму: «Рисунок — знак присутності Бога в нас» (*“Disegno — segno di Dio in noi”*) [31]. Таким чином, і

побудова форми, і її теоретизація відбуваються одночасно на відчутному лінгвістичному підґрунті.

Разом з тим, слід підкреслити, що таке «лінгвістичне» загострення візуальної і образотворчої форми унаочнюється саме на зламі епох, в мистецтві рубіжному, перехідної доби: в амарнському мистецтві Давнього Єгипту, мистецтві Середньовіччя, перетікаючи у Передвідродження та Інтернаціональну готику, в мистецтві європейського маньєризму, бароко, у деяких романтичних течіях, в мистецтві імпресіонізму і постімпресіонізму, певних типах ліричного і геометричного абстракціонізму, в формі транссеміотичної чи абстрактної каліграфії, в нахилі візуальних практик до концептуалістського та трансавангардного напрямку, нарешті — в неомодерні нашого часу.

Ми називаємо вказане загострення «внутрішньою ієрогліфічністю форми» чи її «семантичною ідеографікою». Більш характерна вона для далекосхідного мистецтва (перебуваючи у вимірі візуально-вербального синтезу, що відчувається та стає упізнанням інтроспективно, а іноді інтуїтивно), в якому наочно відкривається трансфер вербального у візуальне в манга, сурімоно, національному строї, перформативній акціоністській практиці тощо). Проте, характерне для далекосхідного мистецтва співвідношення, а точніше перетікання знаків ієрогліфічного типу в структуру живопису, графіки не є лише прерогативою мистецтва Китаю, Кореї, Японії, Південно-Східної Азії. Таке перетікання присутнє і в еволюції європейських мистецьких течій, форм і стилів.

Моделлю лінгвостетизису і там, і тут стає модель сувою і прихованої за ним живописно-каліграфічної практики з уподібненням ієрогліфу.

Зрозуміло, що на «рідному» китайсько-корейсько-японському асоціативному матеріалі це видно більш унаочнено. Не так вже і дивно, що, аналізуючи «Манга Гокуся», її відомий коментатор, професор Є. Штейнер, наголошує на «енциклопедичності» змісту «зібрання картинок» («Енциклопедія стародавньої Японії») та текстоцентричності

семантики і композиції гокусаєвого циклу з 15 книжечок. Композиція «Манга Гокуся» (картинки у стилі «ман») виявляється не випадковою, і визнана її коментатором як візуальний текст високої організації, що не приховує свого лінгвістичного страту. Означений і досліджений страт і підтримує дискретність структури «Манга» (рисунки слідує один за іншим на кшталт поетичних віршованих «ренга») і вимагає від глядача активізації культурної, текстостроїчної пам'яті, загострення вдумливого бачення, налаштування свідомості на певне «вікно уваги», в отворі якого з'являється не наративний чи локальний фігуративний фантом, а полісемантична когерентність асоціативних смислів, що у своїй екзистенції отримують майже гіпертекстовий характер, перекладений на мову візуальності та образотворчості.

Таке візуально-графічне мистецтво як «Манга Гокуся», справді можна назвати «фронтальєрним», тобто таким, що існує на покордонні та йде на межі між візуальним та вербальним.

Фронтальєрство — не просто єдність ментальних уявлень та іконічних, ідеографічних, ієрогліфічних форм, однаково налаштованих на синтез ментального, чуттєвого і перцептивного досвіду людини. Це дійсно породжувальна семантика, що має майже нескінченний («не вичерпується») семіотичний запас образного синтезу. Звідси естетизація метафоризму, схематизм креслень, асоціативна емерджентія, ланцюг якої не розчиняється в дихотоміях знаків форми, а тяжіє до множинності перехрещень, які складають текстоподібну в'язь, в межах якої уможливають (ментальність), мовленнєвість (вербальність) і бачення (візуальність) знаходять своє примирення та досконалу форму. Утім це не одиничний приклад.

Формалізм цієї системи уподібнюється, а не просто співставляється, з формалізмом мовних граматичних структур.

Як і в інших прикладах, що ми розглянемо далі, — знаки аглютинації, скліювання мовних знаків в образні візуальні синтагми, а через них у візуальний текст, відкриваються

при повільному читанні знаків форми.

Почнемо з вибіркового переліку *linguistic lexical entries* в конкретний візуальний текст.

Так, відверто кубічна формалістична система маньєризму (Л. Шторр, В. Фоппе, Дж. Брачеллі, Л. Камбьязо) чи експресіоністична трансфігуративність Ф. Бекона (про нього згадаємо не один раз) мають не лише візуально-пластичний вимір, а і вимір лінгвістичний. Стратегії погляду самого Ф. Бекона, як і погляду його «Пап», базуються на тотальній схематизації, на перефокалізації бачення, в якому тло стає сукупністю геометризovanого зіткнення площин і ізольованих ребер, а фігура немов би розчиняється, деформується у їх межах. Однак рівень смислової інтерпретації прокладено засобами мовного й тілесного дейксису.

Разом з тим тотально схематизований світ є двоїстим, а його семіотичні утворення метеликовими: не звертаючись до породжувальних візуальних цілей механізмів, залишаючись лише на рівні «силових ліній» композиційної будови і використаної художником перспективи, такий тотальний схематизм не здатен досягнути пластичну ідею твору посередництвом комбінації ліній і площин, проєкцій і арабесків; він збіднює і семантично спустошує ієрогліфічне живописно-пластичне і візуальне ціле. «Життя у тексті» стає неможливим.

Окрім суто пластичних рішень та виконання формальних задач, новоутворені в мистецтві нашого часу і наших днів стратегії бачення, переслідують задачі візуальної репрезентації природньої мови — через аспекти модальності форми, семіотизації її знаків, через текстуалізацію сув'язі її лексем та синтаксем.

У відповідності до пластичної стратегії Ф. Бекона, відомим критиком, соціологом мистецтва і письменником (а разом з К. Кларком і телеведучим) Дж. Берджером в свій час було достовірно і точно схоплено процес «розкриття» людського тіла у англійського художника, представника нового експресіонізму та фігуративізму. Значним свідомством зміни та створення нових стратегій бачення, які б не

відбувалися без злиття «образу-вестигіума» і лінгвістичних входжень в його структуру, принаймні дейктичних, і є як раз здійснена Ф. Беконем трансформація усталених перцептивних моделей бачення, згущення афективності образу, формування нового ментально-візуального синтезу у сфері живопису та у його інтермедіальних межах (живопис і фотографія) нових стратегій візуальності [22, с. 12]. Значущим в парадигмі наших досліджень є також вказівка на дейктичну тілесність, у межах якої Ф. Бекон сугестивно і метаморфічно вводить в живопис «знаки мовної присутності»: її маркери — «незумисні позначки» як засіб найпрямішого і найгрубішого, втім і асоціативно глибинного розкриття образу-вестигіума. Ізольованість фігур, інверсія фігури і тла на полотні як прикмети авторського стилю також працюють на введення чуттєвої і ментальної випадковості як трансверсальної події у візуальний текст. Це уподібнює беконівськи «позначки» (ієрогліфи композиції, фактура письма, писемні знаки, обмежуючі фігуру каркаси і т. п.), мовним предикатам, приховуючим дискретність форми, але зв'язуючим та індексалізуючим її у кордонах певної цілості.

І позначки, і назви творів, і імена самоаналізу (*грубість, випадок, позначки, етюди*) складають своєрідний «словник одержимості» (тут ми прокладемо місток до гокусаєвого «Р'одзин», а через нього і до «Манга»), побудованого на метамоновому принципі і спрямованого на відтворення сутності мистецтва як такого: «Хіба річ не в тому, що ти хочеш зробити певну річ якнайправдивішою, але водночас такою ж глибоко сугестивною і здатну на глибоке розкривання (*unlocking*) сфер відчуття, яке не було би простим ілюструванням предмета, котрий ти взявся створити? Хіба ж не в цьому суть мистецтва як такого?» (цит. за [6, с. 109; 108-114]).

Як справжній конланг — «мова, що створюється певним автором для певної мети» [7, с. 84-85] — слід розглядати мистецтво абстрактної каліграфії, транссемантичної ідеографії-ієрогліфіки. Наприклад, в творчості українського художника Р. Мініна (про його техніку і семантику «ру-

кописемної» ієрогліфіки скажемо нижче, плануючи присвятити питанню окрему статтю), в якій наявність природньо-мовної метафорики в самій тканині живописного чи графічного зображення обумовлена прагматичними і перлокутивними факторами пластичного образотворення, що призводить до навмисного введення в структуру серійних робіт власної, новоутвореної «писемності».

Тут слід зауважити, що скоріше піктограматичні, ніж ієрогліфічні, форми такої писемнотворчості не вкладаються в межі абстрактної каліграфії — винайдені художником знаки лінгвально мотивовані, мають рекурсію та ітерацію, просто кажучи геометричну, семантичну і ритмічну повторюваність. Однак їх головна якість розкривається ось у чому: змістовний план сконструйованих Р. Мініним піктограм-текстограм ніколи не зникає з парадигми експресивно вирішених і іноді асемантичних знаків.

Хоча створена Р. Мініним писемність і не вигадує цілком власної мови, а імітує існуючу раніше, напр., давньоєгипетську ієратіку чи демотику, вона насичує додатковий, іноді позапластичний семантизм в свою форму (іл. 1). «Ієрогліфіка» Р. Мініна спирається на власну абетку і усталені образні і конструктивні композиційні синтагми, що вводяться у візуальний текст на правах його органічної складової («творити ціле цілим»). Таку писемність аж ніяк не назвеш ані абстрактною, ані «божевільною» каліграфією. І саме завдячуючи лінгвістичним входженням, які отримають метамовний та поетико-міфологічний вияв в площині авторського ідеографічного рішення, на лінгвістичній основі відбувається додаткова семіотизація пластичної форми, її видова і жанрова перебудова, метаморфоза форми і смислів, закладених в її нутро, навіть, трансляція з площин в об'єм, що закономірно підсилює можливості пластичного мовлення. Ієрогліфіка Р. Мініна має спільне типологічне та асоціативне коріння не лише з ієрогліфікою Давнього Єгипту і Передньої Азії, — її імітативна та орнаментальна якість не затуляє здатність бути використаною не просто як конструктивний елемент трансмонументального твору,

а і використовуватися для запису уповні семантично не-пустого тексту на природній мові. Інакше кажучи — вона придатна для запису текстів на будь якій мові, якщо пристосувати її абетку для досягнення цієї мети. Цим вона викликає широкі асоціативні сполуки, подібно до тих, які в своїй графічній та живописній творчості використовує відомий художник Сю Бін. Дивно, але цей утворений Р. Мініним «конланг» набуває характеру нелінійності, хоча і відштовхується від дискретності та атомарності знаків форми та їх семантики. Дискретність у Р. Мініна виникає, правда, не на рівні окремої одиниці, а на рівні фігуративно-орнаментальної композиції, що працює, наче складно-підрядне речення. Прихований вербалізм маніфестується в органіці монументалізованої пластичної форми, а подекуди і переведення цієї органіки в інший тип репрезентації обраної теми, наприклад, бук-арту (іл. 2). Найбільш відомі такі експерименти у творчості Мауріца Ешера, який перетворював трансляційно-орнаментальні принципи метаморфози форми і геометрії схематизму у тривимірні і полісемантичні структури відповідного когнітивного спрямування.

Розуміючи відносність прямої кореспонденції живопису і слова, художник прагне утворити нову ієрогліфіку, яка лише прикидається символічною мовою, позбавленою недоліків природньої мови. Позбувшись слів, нова ієрогліфіка миттєво загострює формальні елементи, живописні атоми своєї будови, візуальні сполучники цілого, утім, долаючи консервативність, структурну монолітність і послідовну ієрархічність мовної морфології, вона саме у сфері візуальності знаходить потенціал для свого перетворення з чистої візуальності на візуальну і образотворчу вербальність. Така вербальність є продуктом семіотичної гібридизації: текстові принципи візуальної креації зрощуються із зображальними і просторовими, а через них — і з ментальними ідеограматичними світами.

Хрестоматійними прикладами такої «зображальної вербальності» і гібридизації ми вважаємо твори і постаті Ван

Ейка, Брейгеля, Веласкеса, Караваджо, Рембрандта, Гойї, Жеріко, Давида, Малевича, Кандинського, Пікассо, Магритта, Бекона, і ... Кабакова, Кляйна і, можливо... Бенксі, а у нас — Сумара, Гонтарова, Куликова, Дубовика, Ройтбурда, Вайсберга, Макова, Сидоренка.

В цьому контексті цікавим є погляд деяких мистецтвознавців на творчість Пікассо, — немовби він стверджував себе у мистецтві у якості перекладача запозичених ним пластичних мов на власне винайдену. Дійсно, Пікассо художник, що постійно перебував в стихії природньої і візуальної мови.

Теж саме (у якості прикладу) визначимо і по відношенню до маньєристичної кубістичної системи в побудові фігури людини: поставши в практиці мистецтва спочатку як технічна вправа навколо перспективної та ракурсною будови тіла, у пізніх маньєристів ця система інтенсифікує дискретність форми та її атомізацію, наголошуючи на внутрішній наративності, далекої від подібної вправі Дюрера, Гольбейна, Гольціуса та інших.

Проте славнозвісна химерність, перекрученість тіл, акцент на лінії серпентината та анаморфічності є наслідком формалізації та естетизації окремих елементів форми і переорієнтації її перспективних рішень з прямої перспективи на паралельну, аксонометричну. Тим і пояснюються в європейському маньєризмі його стилістичні ознаки.

Завдячуючи Ж. Дельозу, можемо констатувати, що «ізоляція» фігури у Ф. Бекона («новий фігуративізм»), особливо в його візуальних парафразах Веласкеса, Гойї, Ейзенштейна, своєрідна кінематографічність рішення цілого як текстуальності та маніфесту, проступає в десемантизації форми та перекладі візуального образу в перцептивно-тактильний, тілесний та перцептивно-чуттєвий план. Від чого він не перестає бути сприйнятим на ментальному та семантичному рівні.

Між тим, теж саме відбувається і при сприйнятті рисунку і форми згаданої вже «Манга Гокусая», де «кінематографічність», «кадрованість» (кадрування), серіальність — її

сутнісна і формальна ознака.

Лінгвоестетика візуальної форми (і наш підхід до аналізу візуального наратива, здійсненого у вигляді візуальної парафрази, не в останню чергу базується на знаково-орієнтованому естетичному та лінгвоестетичному підході, застосованому до вивчення традиційних міфопоетичних символів і феноменологічних засад будови художньої форми в поетичному і філософському мовленні (О. Потєбня, Г. Шпет). А також на принциповому положенні О. Шила про співвідносність вербальних і невербальних аспектів художньої діяльності, переваги проєкційного методу побудови художньої форми над відтворницьким «реалістичним» формотворенням (влучний теоретичний виклад його концепція отримала в докторській дисертації 1998 р. «Невербальні та вербальні засоби в образотворчій діяльності»).

Звичайно переорієнтація зорової перцепції (наприклад, рух від ортогональної проєкції в мистецтві Старого Єгипту до аксонометрії та аспекти в мистецтві Китаю та Японії; докладно проаналізований Р. Арнгеймом та Е. Гомбріхом), і ментальної узагальненості форми, переведення пластичних стратегій в реєстр стратегій «Пильного погляду» (The Gaze), теоретично обґрунтованих Н. Брайсеном [32, с. 67-132], — актуалізує нові системи удосконалення знання «граматики», «синтаксису», «лексики» візуальної форми, визначення стилю та методу образотворчості певного художника. Але в першу чергу така переорієнтація потребує удосконалення інтерпретативного мистецтвознавчого та культурологічного апарату, який узгоджується з когнітивістикою та феноменологічно орієнтованою антропологією й концептологією художнього та візуального образу (див. докладніше — Д. Арасс, Дж. Елкінс, Ю. Даміш) [3; 33; 34; 35; 36; 43; 44; 47; 72].

Дослідження формату, фігурації, загального цілого, метрико-ритмічної структури твору, просторового вирішення й колористичної артикуляції його морфології, експресивно-змістовних акцентів пластичної форми як

тексту, — все спрямовано на виявлення семіотичної опозиції дискретного — континуального, інваріантного й варіативного, яка становить підґрунтя системи зображальних й смислових засобів виразності.

Головне — виявлення відносин, що поєднують елементи формального синтаксису твору, його іконічної семантики з смисловими відносинами та загальним змістом твору, реконструйованим і актуалізованим у такий спосіб.

Поштовхом для розвитку вказаного лінгвоестетичного апарату аналізу візуальної форми стали ідеї Е. Гомбріха, згідно яких «образи зі всією очевидністю займають особливе положення десь між висловлюваннями природної мови, що призначені передавати повідомлення, і природними речами, яким значення надати можемо лише ми» [40; 43; 44; 45; 46; 55].

Варто зазначити, що підхід іконолога-мистецтвознавця, в даному випадку, збігається та корелює з засадами інтермедіальних досліджень синтезу вербального і візуального та шляхами вивчення механізмів культурного й семіотичного трансферу [9; 52; 54].

Згідно Е. Гомбріху, навіть сама «практика організації елементів-компонентів художньої форми в когерентну структуру чи композицію» образотворчого чи візуального твору постає як практика, подібна чи навіть тотожна практиці вербальної та музичної творчості [11, с. 6-17]. Це твердження *ultra crepidam* усталених мистецтвознавчих уявлень походить від достатньо прозорої мистецтвознавчої практики перекладу візуально-семіотичного тексту у вербальний текст опису та інтерпретації. За принципом: візуальне — це концептуальне, а концептуальне — це когнітивне, а значить і лінгвістичне (Дж. Лакоф, Р. Лангакер (Ленекер), Т. Гівон, Р. Томлін, навіть Н. Хомський) [70].

Стикаємось і з досвідом «трансверсального» (Д. Петренко) [22]. Найяскравішим доказом трансверсального повороту маємо вважати наявність в світовій мистецькій практиці такого явища, як «ідеографічна картина», уповні досліджена Деніелем Белградом [4].

Розглядаючи явище «ідеографічного живопису» (заявило про себе у 1947 році виставкою у галереї Бетті Парсон; серед експонентів — Б. Ньюмен, М. Ротко, Х. Хофманн, Ед Рейнхардт, Т. Стемос, К. Стілл, пізніше до течії доєдналися Б. Томлін, Лі Краснер та інші) крізь призму мистецтва спонтанності, американський дослідник переконливо доводить, що, розташовуючись на межі між мовленнєвістю та її «мовчанням», ієрогліфічна картина налаштована на репрезентацію пластичної ідеї *sensu stricto*, на концептуальну репрезентацію сутності речей та уявлень, що отримують свій вигляд у формі ідеографічного чи ієрогліфічного образу, через який можна досягти «метафізичного розуміння» (Б. Ньюмен), не забуваючи при цьому, що цей живопис є «метамовним» і що він «розглядає первинний, архетипний візуальний і вербальний образ», по слову цитованого автором монографії Стівена Полкарі [4, с. 143, 140-147].

Вертаючись до Ф. Бекона, констатуємо, що його живопис розташований на межі між «метамовним» живописом і перцептивним фігуративізмом будучи налаштований не стільки на ментальні проекції метафізики, скільки на афектацію стану людини та актуалізацію у живописній формі її тілесного праксису. За своєю природою він є дискретним, кінематографічним, індексальним та метамовним, — трансверсальним.

Ще виразніше до трансверсальності візуально-вербального синтезу та антисинтезу (“концепти — антиконцепти”) відноситься явище візуальної «тиші» (характерної не лише для мистецтв висококонтекстної та низькоконтекстної культури) [24, с. 149], яка не відмінняє участі природньої мови в розбудові візуального тексту.

Явище візуального мовленнєвого спокою, паузи, тиші достатньо глибоко проаналізовані з використанням комплексного підходу до вивчення концептосфери мовчання, С. Рибалко [24], що дозволило науковиці визначити складові концептосфери та її прояви у розмаїтті традиційних та сучасних художніх практик мистецтва Японії.

На нашу думку, у вказаному дослідженні усебічно продемонстровано існування факту семіотичної двовимірності концептології мовлення та метамовного мовчання в характері полікультурного й синтетичного існування цієї символічної сфери мистецтва: лінгвістичного, невербально комунікативного, перформативного, існуючого у часовому, просторовому та пластичному вимірах.

Лише тільки одне визначення концептології мовчання як імпліцитної вербальності, що постає через такі поняття як пустота, інтервал, пауза, тиша, ствердно констатує наявність своєрідної концептуалізованої області, в межах якої природня мова і образна пластика набувають індексального та іконічного виміру, а застосований в творчій креації «мінус-прийом» мовлення дозволяє синонімізувати аудіальне, візуальне та пластичне з перевагою на їх символічному і культурному звучанні.

Так чи інакше, — «експериментальні художні практики у свій спосіб розвивають палітру використання мовчання як виражального засобу» [24, с. 158].

Зазначимо також, що в недавніх роботах М. Еспаня концептологія мовчання та теорія культурного й семіотичного трансферу були розглянуті на прикладі історії європейського мистецтва та світової літературної традиції [41].

Інакше кажучи, сьогодення мистецтвознавча та мистецька практики балансують на терезах вербальної перформативності, текстуального прагматизму та одночасно візуальної репрезентації, які потребують свого теоретичного визначення і аналізу.

Такий аналіз ми намагатимемося здійснити через одиничний приклад, що опинився у фокусі нашого дослідження, — явище рефігурації, реактивації мистецтва «старих майстрів» в художній практиці українських художників Нового і Новітнього часу (XX — XXI ст.). Пильно вдивляючись в деякі риси творчості, в сфокусованому вигляді ми визначимо найхарактерніші риси візуально-вербального синтезу та семіотичного трансферу, які зможуть, на нашу думку, відтворити повну картину присутності природньої

мови в структурах образотворчого та візуального тексту і унаочнити та об'єктувати факт візуальної парафрази.

Назване явище постає не у якості «цитовання», традиційного «діалогу» з мистецтвом минулого, мистецької гри з сюжетом і змістом картини, а як цілісний принцип семіотичної побудови художніх висловлювань складної знакової форми, наближеної до форми ідеограматичного, ієрогліфічного висловлювання (а відтак — і мислення), вмотивованого з боку лінгвістичного субстрату художньої діяльності.

«Зона вербальності» у випадку перекладу одного візуального тексту в площину іншого постає одночасно як «зона візуальної креації», і як живе втілення ідеї «візуального гнозису» (М. Ямпольський).

Візуальний текст, утворений за допомогою візуального прецеденту постає як текст полізнаковий та полісемантичний, з власною граматикою та лексикою, своєю сполукою синтагм, в сфері діяльності яких зростає дискретність візуального повідомлення, не зменшуючи системотворчий характер континуальності як закону побудови візуального та образотворчого тексту. Маємо випадок, коли, за думкою всесвітньо відомого семіотика і лінгвіста: ліва півкуля, ствердившись у своїх мовленнєвих якостях та функціях, аналітичних за природою, переходить до експансії в такі сфери семіотичної діяльності, як візуально-зображальна (В. Іванов).

Традиційні пластична та лінгвістична свідомість митця зливаються у гібридні, таутофонні форми, в яких імплікована у внутрішню візуальну форму вербальність, уможливорює розуміння твору мистецтва як прояв незамкненої системи, відкритої до семіотичного згущення знаків, як вираз нової пластичної мови, що набирає статусу нелінійного функціонування.

Реактуалізація творів «старих майстрів» у даному випадку спричинює можливість розглядати парафразну художню практику як дію по перенесенню дискретних, подібних до мовних, знаків на континуальний текст, який постає по

відношенню до «цитованого» у новітній візуальній формі твору як тавтограма, тобто символізуюча, орієнтована на зображальний повтор одного тексту в іншій формі, що спричинює згущення семантики та прагматики новоутвореного мистецького висловлювання.

Розуміючи недостатність мистецтвознавчого інтерпретативного інструментарія та обмеженість системи термінів-понять, спричиненої налаштованістю тезауруса на криптографічні стратегії свого розуміння, коли понятійно-термінологічний апарат стає своєрідною «системою аббревіатур», «сценографічною нотацією думки та чуття», — розуміємо необхідність з'ясувати, як, у який спосіб, відбувається насичення візуального тексту лінгвістичними входженнями, пов'язаними з аналітичними та синтетичними стратегіями запозичення іконографічної семантики та синтаксису «старого мистецтва» у новітній візуальній формі. Основним дослідницьким завданням, таким чином, є спроба вибудовування засобів опису та аналізу перифрастичної діяльності сучасного мистця як віддзеркалення її лінгвозображального плану.

Для досягнення своєї мети ми спиралися на методи візуальної та вербальної семіотики, на візуальний аналіз тексту культури загалом, і, відповідно, на іконографічні та іконологічні, контемпоральні та герменевтичні методи сучасних мистецтвознавства та культурології. Крім того, нами висувається й обґрунтовується думка про існування різних семіотичних ступенів процесу перифрастичної діяльності, розгорнутої в культурі, а саме: копія — вільна копія — парафраза — аналітична інтерпретація (студія, етюд, опус) — самостійний візуальний текст — гібрид; на кшталт встановленої раніше у філософії мови градації семіотичних форм: мова — менш мова — ще менш мова — не мова.

В українському мистецтвознавстві і культурології поставлена нами проблема одержала теоретико-критичне витлумачення в працях Б. Пінчевської та Г. Скларенко, В. Сидоренка [18; 22; 23; 25], в яких питання, що ми обговорю-

емо, висвітлено побіжно, з огляду на завдання встановити характер генези і розвитку сучасної української образотворчості на основі перефразування, але поза семіотичною методологією, хоча й наближеної до нашої спроби аналізу розглянутого явища. Слід зазначити, що творчість мистців, яка прислуговується нам матеріалом розвідки (О. Ройтбурд, М. Вайсберг, С. Ликов, С. Кам'яний, Р. Мінін, В. Куликов, М. Попов, О. Жолудь, О. Борисов та інші), знайшла своє відображення на сторінках вітчизняних видань: каталогів виставок, буклетів, супроводжувальних виставкову діяльність мистців статей, оглядів мистецьких процесів, що містяться в працях В. Бурлаки, І. Демківа, О. Мокроусова, Б. Пінчевської, О. Сидора-Гібелінди, В. Сидоренка, Г. Скляренко, у маніфестарній та дискурсивній практиці самих художників (докл. див. бібліографію).

Цікавим варіантом розгортання теми парафрази в авангардному мистецтві Харкова є розвідка Т. Павлової, яка досліджувала трансформації жанру натюрморту та його стилістики *stilleven* у творчості Бориса Косарева. Науковицею доведено, що Б. Косарев, звертаючись до «малих голландців», встав на шлях оновлення візуального мислення і ствердження імперативу натюрмортного та пейзажного жанру. І обрані для цього засоби також «лінгвістичні» — аплікація, розкадровка, «вилучка», колаж, гібридизація іконічних, символічних та індексальних знаків. Сам акт пластичного «переопису» мислиться як акт утворення новітніх, авангардних візуальних структур.

Звернення українських мистців до художнього досвіду «старих майстрів» XVII — XVIII — XIX століть в сучасному образотворчому та візуальному мистецтві, зазвичай, пов'язують з модерною потребою радикального оновлення пластичної та візуальної мови, з процесами саморефлексії мистця, постмодерною практикою «переопису», цитування старих картин, кінець кінцем, — в утворенні на постмодерних творчих засадах мистецьких висловлювань «нової еклектики», коли «картини пишуться про інші картини», за відомим висловом, і коли творчість сучасного мистця пе-

ребує у напруженому полі «відношення нового живопису до творів минулого» (К. Грінберг).

Так званий «діалог з традицією» є органічною складовою сучасного мистецького процесу, коли Великий Картинний Дискурс постає у вигляді «невербального мистецтвознавства», що розгортається у паралель мистецтвознавству вербальному та сучасним пошукам формотворення.

Втім, мова йде не лише про захоплення семіотичними можливостями «переопису», «транскреції» як чужого, так і свого живопису, що постає як продукт інтерсеміотичного перекладу та пластично-візуальних метаморфоз, — мова йде про гібридно-монтажну практику такого перекладу, що втягує у свій кругообіг екстракти мовної, лінгвальної, текстуальної та позанаративної візуальної свідомості мистця. Не є випадковим налаштованість художника на певний спектр імен і візуальних практик, які з пластичних перетворюються на перифрастичні і лінгвальні: новоутворена художником візуальна структура перетворюється на галерею концептів, в просторі якої ім'я обраного для експерименту майстра стягується до окремого гештальта: «Караваджо», «Веласкес», «Рембрандт», «Магритт», «Бекон».

Процес текстуалізації візуального твору, у даному випадку, базується на засадах людського сприйняття простору, виникає ефект своєрідної «транспросторовості», що має цілком дискретний характер, який підлягає законам ритму та семіотичним засадам співставлення символізуючого та символізованого, про що, в свій час, вказували дослідники культури та історії мистецтва [23].

Ми намагаємося показати і довести, що «лінгвістичним входженням», (*linguistical entries*) еквівалентна сама перифрастична діяльність сучасного мистця. На чому базується наша думка?

По-перше, на тому, що ставлення (і вибір) мистця до твору — основи майбутньої парафрази — відбувається на дискурсивних, лінгвостетичних засадах. Мистець відбирає окремий твір у якості завершеного візуального тексту, в якому виокремлює окремі типи знаків, що підлягають по-

дальшому асоціюванню та монтажу, звідси й подальша полісемантичність мистецького повідомлення, на навмисне виокремлені іконічну та індексальну семантику та граматику мистецького твору, що призводить до переосмислення його змісту, фактури, перспективних та темпоральних відношень, характеру ритміки та повторів кольорових сполук та об'ємних форм живопису (перш за все, такі парафрази відбуваються у межах традиційної образотворчої мови).

По-друге, візуальність, втягнута у контекст перифрастичної діяльності, базується на конкретно-індивідуальному візуальному та мовному схематизмі, у межах якого візуальна структура постає як окрема візуальна подія (Д. Петренко) [22], а окрема композиційна чи пластична схема, що отримує нове пластичне втілення, функціонує як пластична ідеограма, ієрогліф.

Візуальна орієнтація сучасного мистця на попередній зоровий текст мистецтва не лише базується на лінгвістичних та перспективних характеристиках зображення, а й на спільності перцептивних та мовних схем, які потребують використання саме «знання» про форму і зміст мистецького твору. Крім того, як показали дослідження М. Баксанда-ла, Н. Брайсона та Дж. Елкінса [33; 35; 39], найголовнішим доказом лінгво-пластичного синтезу перифрастичної діяльності мистця є той факт, що сама ця діяльність є формою інтерпретації мистецького твору, що будується на вибірковості пластичних та вербальних категорій, репрезентуючих саме мислення про картину.

Мова тут є своєрідним культурним медіатором, що зв'язує відповідний культурний досвід художника і посередницький характер запозичуваного образу, який представляє основу новоутвореного мистецького висловлювання. Мова інтелектуалізує сам процес запозичення та мистецької інтерпретації, оскільки, як довів Е. Гомбрех, вербальні елементи є класифікуючими патернами художньої форми. Тим це важливіше, що вербально-візуальний монтаж, яким є новітній парафрастичний твір, відбиває логічні та

референтні зв'язки між експресією та функціональністю форми і її змістом.

Осмислення твору мистецтва, що інтерпретується сучасним майстром, відбувається з позиції аналізу цього твору як здійсненого факту мистецтва, як готового наративу, посередництвом якого відбувається більш-менш повна реконструкція мети та завдань утворення твору мистецтва, що інтерпретується (Д. Арасс) [3], а це вже свідчить на користь думки про те, що живописне потрактування попереднього мистецького твору в певній мірі обумовлено традиційними для європоцентричної (та далекосхідної) культури формами культурного та мовного досвіду. Пастіш, живописний центон, парафраза тут отримують дієву комунікативну цінність, стверджуючи не лише амбівалентність та посередницький характер існування мовних та культурних концептів, а й ізоморфізм мови, культури та мистецтва, без якого б жодного парафрастичного твору не існувало.

У такому самому напрямку розгорталася, зокрема, думка П. Флоренського, коли він писав про роль ритму у сприйнятті художнього твору — з виділенням у його структурі елементів спокою та формальних елементів-скріп, що вводять у структуру твору темпоральний компонент та наочні стратегії синтаксичного членування мистецького твору, з яких вибудовується його іконічна семантика. С. Ейзенштейн це довів аналізом творів Е. Дега та аналізом творів далекосхідних живопису й каліграфії.

Метафорично процес утворення палімпсесту — живописного центону можна уподібнювати процесу індивідуалізації «крапки» як матриці живопису («Чорний квадрат» Малевича), причому крайня індивідуалізація кожного фрагменту запозиченого твору приростає інтелектуалізацією та індивідуалізацією «мікрокартин», з яких обов'язково складається твір інтерпретаційно-парафрастичного характеру. Прихована вербальність в сучасному мистецькому творі, базуючись на монтажному, гібридному принципі, вводиться у внутрішню структуру візуального тексту

посередництвом співставлення просторово та темпорально суміжних образів, збіг яких відбувається на мовно-асоціативній та візуально-асоціативній основі.

Класифікативний зсув елементів форми, що має семантичний характер, відгомоном постає в структурі образотворчого твору зсувом синтаксичних елементів форми та самореференційністю її прагматичної та дейктичної структури. Наслідком чого є загушення візуально-пластичного мовлення як диглосії, бітекстуальності, наявності «картини в картині».

Важливим є й те, що змістоутворюючі формальні елементи візуальної структури, що постають у якості окремого нового твору мистецтва-штудії з «старих майстрів» навмисно тематизуються (як «парафраза-штудія з...») та лексикалізуються («етюд», «штудія», «імпровізація», «вільна копія»), виступаючи своєрідним метанаративом історії мистецтва, звідси і постає як «невербальне мистецтвознавство», що розкриває мовно-культурну модальність візуальної репрезентації певного розуміння попереднього твору й власної творчості. Двувекторний рух від твору-зразку до твору-оригіналу відбувається через мерехтливу вербальність форми та її візуальну формотворчу екстатичність, що разом утворюють інтерактивну матрицю художньої творчості як такої. Формально-мовний і пластичний експеримент, що відбувається засобами візуальної парафрази, реалізовано, як правило, мистцем з опорою на синтаксичну семантику візуального твору як пре-тексту та тематичні елементи його візуальної репрезентації, які набувають статусу складного знаку. У своєму прицілі — знаку полімодального характеру, що будується на засадах інверсії та монтажу, тобто утворюється нова семіотична конфігурація, внаслідок чого ця галузь творчості підлягає виокремленню у якості самостійного творчопошуку.

Цікаво, що інверсованості формально-візуального експерименту відповідає як фігуративний живопис, так і абстракція, навіть абстрактна каліграфія, якщо вони витримують тест на семіотичну полізнаковість та фракталь-

ність формоутворення. Твір мистецтва, немовби навмисно підлягає вторинній модалізації та «форії» («те, що несе до...») — живописних та зорових, ілюзійністичних і пластичних ейфорії та дисфорії, за наявності яких лінгвальна присутність діє на глибинному метанаративному та поверхневому наративному рівні структури мистецького (візуального) твору.

«Актуальна ретроспекція» класики, що відбувається в мистецтві постмодерну, є наслідком відсутності у соціокультурному та мистецькому просторі будь-якої сталої концептуальної та стильової домінанти. Бажання утриматися у межах «Великого стилю» штовхає мистця на пошук тих «позначуваних» та «позначуючих» форм репрезентації світу мистецькими засобами, які у якості зображальних та візуальних конструктів є образами світу, перцептивний характер яких ставиться у відповідність когнітивному стилю самої епохи, у межах якої висловлюється мистець. Перцептивними ці образи (включаючи абстрактні та квазіморфні і фігуративні) роблять стилістичні субстрати. Базуючись на зоровій аналогії та асоціативній грі з мистецькими формами, живопис та візуалістика ХХ–ХХІ століть намагаються переводити речі, фігуративні зображальні та візуальні форми, сюжетну основу картин, зорові аналогії на рівень зображальної мови, де кожний елемент твору постає частиною єдиного процесу селекції та комбінації форм на зразок тих, що відбуваються у поетичній мові.

Так мова художня набуває автореферентності, самоподібності та аналоговості у відношенні до природної мови, яка для мови сучасного живопису є матрицею смислотворення та конструктивною основою формального експерименту зі знаками форми. Мистецька параномазія дзеркально відображає лінгвальну параномазію поетичної творчості, а сам художник переймає на себе роль поета-філософа і поета-автопоетика, що мисленнєво переводить вербальні образи на мову зримого та баченого, і зворотно — переводу зображального у слово.

Когнітивна сконцентрованість лінгвально-візуального

образу відливається у процес перекодування пластичних та візуальних смислів у просторі культури, у процес подвоєння знаковості, врешті-решт — утворення нової знаковості, у процес перекодування смислів, за якими — трансформації досвіду, духу і пластичні та візуальні метаморфози.

Пошук нового позначуваного є пошуком адекватного задуму візуальної та зображальної формули-схеми, концепту, лейтмотиву творчості, узятим у якості гри з семіотичними екстрактами та категоріями. Причому візуальна семіотика парафрази вимагає від художника налаштуватися та налаштувати глядача на цілий цикл метаморфоз, внаслідок чого перифрастична діяльність постає як діяльність серіальна, результатом якої є самостійно вибудована композиція.

Почавшись «Сніданком на траві» та «Олімпією» Мане (які самі по собі є парафразою творів Джорджоне та Гойя, що теж свідчить на користь знакової множинності образів та їх подвоєння), пройшовши шлях крізь «метаморфози картини» Пікасо та Бекона, парафраза ХХІ століття виходить на рівень вільної візуальної асоціації, аналітичної лінійно-графічної інтерпретації змісту і форми художнього твору, присутньої, наприклад, у досвіді О. Жолудя, О. Єсюніна, що вимагає «значний ступінь розвитку свідомості, що дається лише природною мовою» (О. Потебня).

Твори харківців доводять, що перифрастика є формою інтерпретації мистецького твору, що будується на вибірковості пластичних та вербальних категорій, репрезентуючих саме мислення про картину. Осмислення твору мистецтва, що інтерпретується сучасним майстром, відбувається з позиції аналізу цього твору як здійсненого факту мистецтва, як готового нарративу, «посередництвом якого відбувається більш-менш повна реконструкція мети та завдань утворення твору мистецтва, що інтерпретується».

Майстром такої креації був Віталій Куликов, що, покладаючись на стратегію «геометричного монтажу» (О. Шило) та процедури аналітичної інтерпретації твору мистецтва, намагався схематизувати формотворчі засади портретної

пластики Рембрандта, не втрачаючи площинно-проекційної сутності свого власного методу по ствердженню зображальної площини «як геометричної моделі простору картини» (О. Шило). Можна сказати, що і Рембрандт, і Фальк (за мотивами балаклавського пейзажу якого В. Куликов творить власний пейзаж) для мистця лише концептуальний простір, в якому зображувальний мотив намагається знайти власну напругу монтажних склеюк, «розривів і складок форми» (О. Шило).

Для Олексія Єсюніна його засоби «прочитування» твору Рембрандта, перш за все, «Уроку анатомії доктора Тюльпа», є засобом проблематизації самої пластичної мови, пристосування її природної органіки до метарефлексивної функції природної мови, що приймає участь у розбудові візуального тексту (іл. 5-7).

Балансуючи на шкалі: копія — цитата — парафраза — аналітична інтерпретація (*студія, етюд, опус*) — самостійний візуальний текст-гібрид, художник впевнено рухається в бік абсолютного стирання кордонів між пре-текстом та новим мистецьким повідомленням, яке стає втіленням нової пластичної та візуальної цілості. Харківський мистець тяжіє до схематизації форми та такого проекційного методу, коли моделюється та експресивізується сам зображальний простір картини.

Цьому сприяють дві обставини: вдале трансавангардне «транскрибування» рембрандтівських зображальних схем та їх індивідуальна пластична корекція; неймовірна експресія кольору та впливова й доказово вибудована пластична фактурність творів, що входять в єсюнінський цикл; відчутна й загострена просторовість та вміння вправлятися мазком як каліграфічним стилосом, що утворює незнану раніше ідеограму й міфограму. Не втрачаючи головного, О. Єсюнін подвоює субординацію фігур, підсилює синестетично вираженим кольором драматизм сцени та досягає неймовірної єдності групового портрету. Експресивне мерехтіння кольорових та лінійно-площинних ритмів відбивається відлунням візуальних рикошетів і досягає

неймовірної текстуальності усього візуально-пластичного циклу.

Іншу — предикативну стратегію — втілює у своїй перифрастичній діяльності член угруповання «Літера-А» О. Борисов. Звертаючись до цитатно-колажного монтажу форм він вирішує не стільки «відтворницькі» завдання, скільки питання побудови нової топології абстрактного твору. Проекції, зсуви площин, акомодация кольорових сполук, атомарність повторюваного елемента (квадрат, трикутник) форми, а головне — зрощення гротесковості первинного образу: все задля того, щоб «вбити» його первісний вигляд, максимально примітивізувати форму, звести її до дитячих «маляк», до найграничнішої умовної схеми. Так він робить з Моне, Вермеєром, особливо з Гойєю. Процес це тривалий: спочатку ціла низка стилізацій, потім — оживлення-очуднення форми і її занурення у напівабстрактну експресію власного живопису. О. Борисов любить вводити у власний текст знаки сучасності, використовуючи кліповість візуального бачення, кадрування форми, зрізи площин, досягаючи, як і його вчитель, В. Куликов, виняткової геометризації художньої форми (подібним до цієї стратегії, але більш консервативним, є прийом візуального асоціювання у літерівця Андрія Пічахчі).

Цілком прагматичною є перифрастична діяльність Сергія Кам'яного та Олександра Жолудя. Її, більшою мірою, слід вважати аналітичною інтерпретацією, ніж монтажом-парафразою і цитуванням. Мета такої діяльності — саморефлексія над власною творчою манерою, самоаналіз засобами перифрастики. Це не стільки відтворення оригіналу, скільки його візуальна проекція у власну пластичну мову. Така візуальна парафраза є метамовою живопису і графіки. Цікаво, що засіб, використаний художниками, схожий один до одного — графічний переклад живописного твору. Метод — знов перетворення континуального тексту на дискретний. Засіб — контурний рисунок, підвищена силуетність (у Жолудя — надмірна опуклість форм, їх рельєфізація і тональне узагальнення), використання

різних проекцій фігуративних елементів, — це робить їх парафрази «наслідувано ненаслідуваними» (іл. 4). Особливу цікавість викликає те, що об'єкт перифрастики для обох — Веласкез і майстри Ренесансу («Меніни», «Взяття Бреди», «Портрет Інокентія Х», у О. Жолудя це ще і «Мадонна каноніка ван дер Пале» Яна ван Ейка).

Основний засіб перетворення образів — ізоляція фігур в структурі мотиву і накладання на них своєрідної решітки, лінійної чи тональної, геометризація форми. Це стосується і «діалогів з Веласкезом» С. Кам'яного 1990-х-200-х рр., і штудій / варіацій на тему «Менін» Веласкеза і твору Ейка О. Жолудя 1991 та 1996 рр., його ж інтерпретацій «Сільського концерту» Джорджоне 2015 р і «Прогулянки» Дюрера 2021 р. Спільна інтенція для обох художників — підсилення форми, її надмірна експресивізація, гротескність.

Михайло Попов фольклоризує і примітивізує класичну спадщину І. Рєпіна (живописна варіація за мотивами «Запорожців»), Р. Мінін досягає нового синтезу стилю і технік живопису, виводячи його у цілковиту сферу візуальної ієрогліфіки та іконопису.

В цілому харківська (і ширше — українська) візуальна парафраза є словником трансформацій зображальних схем «старого мистецтва», що тримаються на незліченних лінгвістичних входженнях у структури візуального тексту і є, свого роду, «імаготекстом» нового, персоналізованого та інтермедіального стилю образотворчості.

Означені та визначені семіотичні стратегії у царині візуальної та пластичної парафрази, отримавши вираз на рівні культурних проекцій та ретроспекцій, контрастно та якісно втілені в індивідуальній творчості деяких художників, і не лише українських, а і найвідоміших майстрів візуальної парафрази. Зупинимось на деяких з них.

Метамовний характер перифрастичної рефлексії засвідчено ще у творчості Ван Гога, який декларував у свій час, що робити картини означає скоріше перекладати їх немов би на природню мову, ніж просто копіювати.

Стратегії конфронтативного перекладу дотримувався і Пікасо, звертаючись до творчості своїх великих попередників — 15 варіацій «Алжирських жінок» Делакруа, 58 «Менін» Веласкеса, 30 живописних і близько 150 графічних творів за мотивами «Сніданку на траві» Мане, парафрази на теми «Вірсавії» за Кранахом та Рембрантом, картин братів Ленен, численні «Вакханалії» Пусена, рисунки на тему «Розп'яття» за Грюневальдом, живописні імпровізації за творчістю Альтдорфера, Гальса, Гойї, Ель Греко, Давида, Енгра, Курбе. Перелік, звісно, неповний, тут доречно знов згадати «Мангу Гокусая», в якій 15 книжок, 900 сторінок, 4000 рисунків. Як бачимо, візуальна парафраза не ховається і від мистецтвознавчої квантитативності та меріології.

Саме творчість Пікасо у сфері інтерсеміотичного перекладу творів старих майстрів стає матрицею постмодерної візуальної інтерпретації сучасних українських художників. Тут є все — і використання робіт старих майстрів у якості сюжету, і стильові варіації форми, і вільне копіювання, і метаморфози живописної інтерпретації. Аналітично розбираючи рисунок, колірну складову, фігуративний ряд попередників, граючи предметно, зображальними асоціаціями, Пікасо не лише вибудовує наочну формулу власного стилю, а й розробляє механізм утворення нового означаючого, що будується на засадах «геометричного» та синтаксичного монтажу і індексальної метонімічної трансформації (наприклад, у «Менінах» Веласкеса-Пікасо сценка з рухом карлика Ніколасіто та фігурою карлиці Барболи перетворюється на метафорично-метонімічний асоціативний ряд образів, що перетворюються на самостійну композицію з музичною семантикою. Руїнуючи первісний образ-прототип («моя картина — наслідок ряду руїнацій»), Пікасо послідовно вибудовує та конструює нову композицію, яка з оригіналом зберігає спільність лише на рівні концепції, смислу та цінності прототипу, де пізнаваними є лише загальний сюжет, герої, а новим — нова модель картини як такої, утворення нової зорової формули.

Важливо, що «таємна логіка» утворення перифрастич-

ної формули відштовхується не лише від оригіналу (як у випадку з «Менаніми» у Пікассо), а, перш за все, від репродукції (у Ван Гога, Бекона), що загострює семіотичну ситуацію в перифрастичній творчості мистців. Формульність, присутня у репродукції, перетікає та помножується у візуально-пластичну формульність.

Поетика парафрази у Пікассо, попри те, що він мислить виключно пластичними, візуальними образами, намагаючись досягти динамічної композиції і напруженості пластичних, візуальних ритмів та ритму, вибудовується як поетико-драматургічний текст, в основі якого закони поетичного тропу та метамовного метафоризму. Парафраза вимагає поширити на пластичні мистецтва принципи поезії, де вже сам живопис внутрішньо народжує «літературні», лінгвістичні концепти форми. Нагадаємо, що складна драматургія в розробці теми «Менін» Веласкеса в своєму підрунті має театралізацію живопису та рисунку, що відповідають захопленню Пікассо літературною творчістю та драматургією. Зокрема мова про драматичну поему П. Пікассо «Поховання графа Оргаса» (1968), яка вибудована таким чином, що драматургічний літературний сценарій переведений в площину пластичної театралізації, причому сценарій такої пластичної, візуальної драматургії повністю відтворює сценарій драматургічного твору, вибудованого на кшталт лялькового театру, з прологом, 45 картинами, епілогом.

Зазначимо, що «театралізація» загалом є природною рисою живописних імпровізацій та «живописних п'єс» в семіотиці парафрази. Здається, у фарватері пікасівської стратегії вибудовує свої «діалоги» зі «старими майстрами» О. Ройтбурд — знаний представник «трансавангардного необароко» та метафізичного сюрреалізму. Цикл творів «Ройтбурд vs Караваджо» (2008-2010, галерея «Колекція», Київ), що складається з дев'яти монументальних полотен (п\о, 120 x 200 см.), видовжених по горизонталі, переказують впізнаваною мовою насиченого, в'язкого та густого ройтбурдівського живопису класичні сюжети полотен

Караваджо, але у такий спосіб, що лінгвальна складова парафрази семіотично унаочнюється і добігає своєї межі трансформації. Запускає механізм вербально-візуального синтезу, перш за все, пансеміотичний засіб — назва виставки, циклу творів та їх номінативні позначники («Опус I», «Опус 2» і так далі). Контраверсійна та конфронтативна назва відбиває сам механізм формотворення, коли художник: а) деформує, анаморфує пластичні знаки, «переодягає» відомі фігури-образи Караваджо, часто-густо перекручує та зміщує іконографічні мотиви полотен великого натураліста-реаліста XVII століття; б) навмисно поєднує різні сюжети італійського класика в форматі цілісної картини; в) і, головне, накладає на її живописну основу розпряжені лінії-каліграми, подібні до тих, які малюють «при розмові телефоном» (О. Ройтбурд) чи на стінах вуличних нефігуративних графіті.

Візуальні стратегії О. Ройтбурда, що утримується у межах живописної техніки та стилізації «великої картинної форми», можна сприймати як виключно легітимацію писемнотворчості у живописі, яка базується не на «конфлікті мов» — пластичної та візуальної, — а на навмисній наративізації та оповідності візуального наративу. Звідси його іронія, грайливість, задержуватість назви твору та його форми. Безсюжетні, округлі, м'якоморфні лінеарні каліграфічні форми, що накладаються поверх пастозної, густої живописної основи твору, надають йому більшої текстоподібності, переводять континуальні форми у ряд дискретних знаків, мікрокартин. Як вірно зазначила Б. Пінчевська, «розташовані на площі єдиного полотна, архетипові модифікації тієї чи іншої ментальності не знаходять між собою жодної спільної мови» [21, с. 229], натомість, не можна погодитися з думкою дослідниці, що вказані архетипальні (когнітивні) моделі не мають «нічого спільного» [21, с. 228-229]. Навпаки, — спільним є те, що і деформації фігур, і деформації лінійно-каліграфічного плану є своєрідною схематикою композиційно-змістовних перетворень, що складаються в цілісну живописну імпровізацію, яка не має

нічого спільного з копією.

Втручання поза живописного елементу в пластичну форму семіотично виводить її з вже знайомого нам ланцюга «копія — вільна копія — вільна асоціація — парафраза» у простір абстрактної та транссемантичної каліграфії, яка вже ставить під сумнів концептуальну складову живопису як такого, постає у вигляді знаку візуальності та знаку візуального отілеснення Логосу.

Аналогічні функції твору мистецтва у такому випадку виявляються функціями текстуальними та паратекстуальними, де живопис сприймається за принципом «pro lectione pictura est» — як еквівалент тексту, візуальний знак читання та нарації й писемнотворчості. «Природнো-мовність» та текстуальність тут репрезентовано формою. А сама вона актуалізується у вигляді метанарації.

Багатократно тиражований графічно-каліграматичний елемент, що за своєю біоморфністю та характером деформації повторює і схематизує деформацію фігуративного строю полотен Караваджо, уподібнюється одиниці природної мови та деструктурує цілісність пластичного висловлювання, переводячи його у регістр поетики авангардного мистецтва та візуального перформансу. Композиційне ціле вислизає з тенет суворості та стійкості і набуває відчутного експресивного динамізму, що формується на засадах аструктуризації та прозорості форми.

Таке взаємне накладання знаків однієї форми на знаки іншої є рисою ієрогліфічності нової мови візуального мистецтва XXI століття.

Вихро-образні графічні каліграми (дискретні одиниці форми), що накладаються на фактуру роїтбурдівського живопису (пульсуючий простір пластичного цілого), моделюють форму як лінгвальну інтерактивну матрицю значень, вписаних у семантичне поле писемнотворчості як процесу смислотворення.

Процес метаморфози, розкручений наочно перед глядачем, вносить у живопис момент непередбачуваності та стикання смислів, серед яких і акцент на тілесному дейк-

сисі, який актуалізується у такий спосіб. О. Ройтбурд утворює метафору живопису як живої писемності, майже повторюючи за Пікасо — «Я писав би (*écrivais*) мої картини (цит. за М. Бусевим).

Візуальний конструкт, що утворено художником, мультиплікує атомарність й прозорість форми, надаючи їй таку ж потужну силу метафорики, яку має і вербальне висловлення, переведене у живописний код.

Таким чином, парафраза О. Ройтбурда постає чимось більшим, ніж «діалог» з мистецтвом минулого і типами художньо-культурної свідомості, — маємо навмисну експериментальну візуальну стратегію, яка повертає глядача до роздумів щодо витоків мистецтва, налаштовує його на замислення над природою художньої, пластичної форми і результатами найтоншого сюрреалістичного експерименту зі знаками пластичної, природної та візуальної мови.

Деяко іншої стратегії дотримується одеський художник С. Ликов — учень В. Гегамяна та З. Борисюка (закінчив художньо-графічний факультет Одеського педагогічного інституту імені К. Д. Ушинського), знакова фігура одеського трансавангардизму, майстер пластичної рефігурації візуального наративу «старих майстрів» і шукач нових оптично-пластичних напружень актуальної художньої форми. Втім його статус у мистецтві цим визначенням не вичерпується.

Подібно до героїв власних художніх інспірацій, — Караваджо, Сурбарана, голландських й французьких мистців XVII — XVIII століття, засновників східної пластичної та графічної традиції, — він є художником, що виступає як творець глибоко індивідуалістичної концепції Живопису, яка дивиться на образну форму оком візуально-пластичного експерименту, програмної цілості ідей, що передбачають нову хвилю візуально-вербального та художньо-концептуального синтезу.

Художня форма одеського майстра полісемантична та полісеміотична, оперує методами традиційного та актуального живопису, застосовує анаморфізм як своєрідний

концептуальний та інтегрований у глибинну структуру мистецького твору вербальний компонент, налаштовує Картину на ексцентричний візуальний вислів, в центрі якого — ущільнення аспектів метафоричного й метонімічного висловлювання, що вивільнює знаки форми й знаки природного мовлення з нагромаджень історико-культурного контексту, переносючи при цьому авторське художнє висловлювання у Всесвіт.

Автор таких відомих серій, як-от: «Метаморфози» (1998), «Апокрифи» (2000-2003), «Тату» (2002), «Глибоке занурення2» (2002), «Готичний концерт» (2004), «Недовіра до Караваджо» (1987-2006), «Всесвітня історія у картинках» (2002), «Ловці снів» (2004-2007). Отже мистець вкладає свій експеримент у серіальні, подовженні образи, серійність вислову тут відбиває постмодерну стратегію на помноження знаків форми та знаків змісту.

Серед головних мотивів творчості одеського мистця — не лише гра з мотивами, стилем, композицією «старих майстрів», а й з темпоральністю (вона ж і прихована вербальність і наративність) живописної форми й модальністю її концептуального виміру. Він грає на принципово нових семіотичних законах побудови форми, в якій стикаються образи культур Сходу й Заходу, новий перетин зорових та просторових значень, стереоскопічність предметного бачення та оптико-спектральна трансформація кольорових площин.

Художник вміє працювати з ексцентрично втягнутим у внутрішню композицію картини учасником візуальної події, точками зору агентів візуальної фабули і екстрактами пластично відтворених речей, що й дає візуальну оповідність надзвичайної семантичної потужності, — вона розказує про множинність інтерпретативних стратегій концептів культури засобами пластичної й візуальної мови.

Багатьма дослідниками творчості С. Ликова (Є. Голубовським, М. Кульчицьким, Г. Шуваловою, М. Юр) вважається, що оптика живописних трансформацій художника зростає на необхідності «через призму власного світорозу-

міння...осягнути картину світу, характерну для культур Сходу і Заходу», на ідеї філософського осмислення діалогу й синтезу культур.

Однак більш доречною, на нашу думку, буде стратегія витлумачення творчості одеського Протея крізь призму лінгвістично-концептуальних й перспективно-просторових, оптичних ознак зображення, співвідношення денотативного, конотативного та дейктичного семіотичного кодів у структурі візуального висловлювання, крізь будову смислових планів та двоїстих референтів художньої форми, яка оголює «медійний», посередницький характер природної мови та візуального образу в цілому, — продуктів живого культуротворення.

В такому ракурсі застосовані автором деформації простору та об'єктів іконічної метаморфози, експерименти з точками зору внутрішнього глядача картини та анаморфічне сприйняття картинного простору, — бачаться як засіб радикального оновлення самої мови живопису і її трансформації у щось нове, з чим раніше не стикалося традиційне мистецтвознавство.

Маємо ситуацію, яка у свій час була точно окреслена Е. Гомбріхом, слова якого влучно наводить Ж. Базен: «сучасне мистецтво повністю виламується з системи традиційної історії мистецтва» ... і тому «ми потребуємо таку теорію, котра поєднувала б розуміння креативності і оновлення мистецтва з розумінням границь такого оновлення».

Мистецтво С. Ликова дійсно не втримується в накреслених раніше кордонах інтерпретації художньої й візуальної форми. Так само, як, між іншим, і творчість киян О. Ройтбурда, М. Вайсберга, О. Гнилицького, О. Голосія; харків'ян В. Куликова, В. Гонтаріва, О. Єсюніна, Р. Ногіна, В. Нескоромного, О. Омельченка, О. Брагіна, Р. Мініна та інших. Воно потребує якоїсь іншої теорії, якої й досі немає, але яку ми намагаємося збудувати.

Живописно-пластичні орієнтації С. Ликова (а разом з ним і киян О. Ройтбурда, і М. Вайсберга, одеситів В. Рябченка та В. Павлова) на старих майстрів Італійського Від-

родження й Маньєризму, барокову пластику, мистецтво Сходу не є прямим цитуванням і простим асоціюванням образних метафор «старого мистецтва» до фігур власної образотворчої мови. Не є це і простим живописним центоном, подібним до поетичного, хоча певні зорові та графо-версифікаційні аналогії з ним тут є.

Маємо справу з «актуальною ретроспекцією» мистецтва минулого і патернів орієнталізму як з «прихованою вербальністю» актуального мистецтва, бо фігури «цитованої» мови тут уводяться у структуру сучасного пластичного тексту наче граматичний елемент, не кажучи вже про потужну темпоральність (а вона майже завжди є формою прихованої вербальності у живопису), на виявлення якої пластично-візуальний експеримент С. Ликова спрямовано.

Ідея барокового «кончетто» як кмітливого задуму, семіотичної інтриги та візуальної гри, а для С. Ликова є природною зацікавленістю саме бароковим поліморфізмом, найліпшим чином втілює ідею оновлення іконічної семантики й прагматики художнього твору. Крім того, С. Ликов, відчуючи потреби часу, немов би відкликається на зміни образної системи сучасної культури, для якої традиційне розуміння живопису не є актуальним.

Для С. Ликова картина «старих мистців» є знаком історії мистецтва і знаком сучасних засобів бачення, які він намагається рефігурувати у нову візуальну форму. Це також і спроба, за висловом О. Петровської, прочитати все те, що робилося раніше у вимірі сьогочасних художніх практик.

З'ясовано, що, на відміну від багатьох героїв історії мистецтва ХХ ст., С. Ликов хвилює не загадковість Веласке-са, Пуссена, Рембрандта, Гойї, Делакруа, Мане, Ван Гога, а саме Караваджо, навколо якого розгортається візуально-семіотична інтрига і який для сучасного українського мистецтва став харизматичною фігурою, що позначає переткання зображальних форм на візуальні. Феномен караваджизму тут з'являється у фокусі пластичного експерименту. С. Ликов відчуває двоїстість художнього мислення бароко, яке збігається з полісемантичністю мислення су-

часного візуального мистецтва.

І це також спроба з'ясувати, чим є зараз і чим був у свій час художній експеримент засновника барокового «натуралізму». Водночас, це і пошук відповідей на питання, чим є за своєю сутністю історичний авангардизм та авангардизм сучасного мистецтва.

Колись Пуссен казав, що Караваджо прийшов у світ, щоб вбити живопис. Можна стверджувати, що С. Ликов прийшов у світ, щоб вбити Караваджо, точніше — міф про нього, що скеровує творчо пошуки художника в зовсім інший бік справи, ніж прийнято вважати — не лише як синтез європейської та японської культурних традицій. С. Ликова цікавлять інвенції Караваджо як «оптико-пластична» режисура візуальної події, як співставлення очікуваного та неочікуваного. Експеримент зі знаками мови Караваджо тут, передусім, експеримент над глядачем і характером його комунікації з картинним простором.

Звертаючись до однієї з відомих копій «Взяття Христа під варту», найкраща з яких донедавна зберігалася в Одеському музеї західного та східного мистецтва, С. Ликов не порушує замкнуту композицію попереднього задуму, залишаючи її фрагментарною та крупноплановою, не порушує він і сугестію світлотіні картини Караваджо. Новим є референти твору — японські самураї («Недовіра до Караваджо» I, 2006, п\о, 100х220), гейша, що оплакує арешт Спасителя («Недовіра до Караваджо» II, 2006, п\о, 100х220), японські вояки та аксесуари буддистського культу («Недовіра до Караваджо» III та V, 2006, п\о, 100х220), формат полотна і анаморфічне розтягування фігуративної форми.

Все це не лише змінює сам задум Караваджо — протиставлення духовної вишності і грубої солдатської сили, презирство до зради та спокійне споглядання дії, — а деструктурує формальну структуру твору. С. Ликов ставить під сумнів традиційні для Караваджо схеми візуальної оповіді, змінюючи саму синтаксичну семантику ранньобарокового твору.

Використання самої техніки анаморфізму у створен-

ні нової візуальної оповіді про сакральну історію змінює не лише предметно-просторову та зображальну семантику, — воно десакралізує і деміфологізує сам характер мотиву «сакральної жертви» та «жахливого» у мистецтві, не кажучи вже про те, що це деміфологізує самого Христа. Це підкреслюється вже на рівні паратексту (назви картинної серії). Тут змінюється не лише іконографія мотиву, а сама основа композиційної будови картини. Замість композиційної цілості ранньобарокового твору, С. Ликов уводить у композиційний простір ефект розриву континуальних ритмів і дискретності, щоб потім, після аструктуризації, глядач сам створив значуще зображення, поновивши його континуальний характер проекції плану змісту на план формовираження. Радикалізм форми співпадає з радикалізмом та символізмом візуальної оповіді, внутрішня логіка якої будується на оновленні предметно-фігуративної візуальної репрезентації мотивів мистецтва Караваджо.

Треба зазначити, що тут формально-мовний диктум накладається на оніристичний (тобто «сновидний») модус живопису, в якому вже неможливо відділити реальне та уявне, тим самим збагачується й сама іконічна семантика візуальних метафор пластичної мови художника.

Між тим, є ще один з аспектів — метамовний. С. Ликов замислюється над тим, що є психологічна конкретність, натуралістичність, ретельність форми та відчутність відкритого кольору, потужна сугестія світлотіні, трансформація просторових відношень творів Караваджо, переводячи всі елементи його візуальної мови у новий формат документації зображувальної реальності. Таким чином, художній експеримент С. Ликова стає ще одним варіантом художньо-пластичного аналізу протестичної форми живопису, в якому сам художник робить найнеобхідніше — трансформує розуміння самої «живописної картини» як форми мистецького висловлювання.

І для О. Ройтбурда, і для С. Ликова важливою є ситуація, коли мистець працює, за влучним висловом Г. Скляренко, «у середині мистецтва», сприймаючи «історію мистецтва»

як поле співставлення напружених семіотично пластичних ідей. Навіть ззовні зовсім не схожі на свої прототипи твори О. Ройтбурда з влучними назвами-індексами «Останній день Помпеї», «Бал у Фолі-Бержер», «Урок анатомії доктора Тюльпа» стають не лише індексальним знаком історії мистецтва, а метафорою самої пластичної метаморфози класичного мотиву. Такої ж метаморфози він піддає класичний кінематографічний наратив: згадаємо його відео «Психоделічне вторгнення панцирника «Потьомкін» у тавтологічний галюциноген С. Ейзенштейна» (1998) та «Ерос і Танатос перемагаючого пролетаріату у психомоторній параної Дзиги Вертова» (2001). Маємо розширення перифрастичної стратегії до оптико-динамічних картин кінематографу і відео-арту, між тим, вони, стратегії, повторюють механізм імпровізаційної аналітики, вживаний художником у своєму живописі. Втім у кінематографічному римейку О. Ройтбурда творів Ейзенштейна та Вертова, валоризується та ж сама атомарність форми, наближуючи вислів художника до складного мовного відповідника. У фокусі трансформації — механізм монтажу, що підлягає аналітичному розкладанню і новій мистецькій аплікації.

Штудії до картин великих майстрів минулого М. Вайсберга відбуваються по той бік постмодерного мейнстріму. Вони засвідчують актуальність саме живописної техніки парафрастичної трансформації живопису минулого та сталість Великої художньої традиції. Історія мистецтва в його творчості є цариною продукування самостійних і значущих образів, що межують зі світом фантазії та візуальної метафізики.

«Цитатність», еkleктичне співставлення пластичних мов, стилів, формальних засобів зображальності знаходить у Вайсберга дотичну до мистецтва XX — XXI століття форму пластичної сублімації. Деконструкція класичного твору мистецтва виокремлює елементи, здібні стати ядром нової образотворчої системи. Його досвід парафрази слід визнати як найбільш просунуту та перспективну форму мистецької діяльності, найвищий щабель інтерсеміотич-

ного перекладу.

Живопис М. Вайсберга, знаходячись на останньому рівні свого існування, коли він ще залишається живописом, повністю відкидає пізнавану сюжетність та фігуративність, уникає оповідності та денаративізує запозичений зі старих майстрів іконографічний мотив. Це формула творчості, наближена до Імені. Його живопис утворює новий суб'єкт та об'єкт художньої мови. Штудії до Джотто (2014 — 2015), Брейгеля (2012 — 2013), Уччелло, Курбе, Давида, Караваджо, Жоржа де Латура, Руо демонструють новий механізм парафрази, менш усього подібний на мовний. Тонко нюансований живопис М. Вайсберга в неокласичних композиціях досягає тієї рівноваги між напівфігуративністю та абстракцією, коли предметом перифрастики опиняється мова самого живопису.

Такі проекти, як «Стіна» (32 полотна, 40 x 60 кожний, 2014), цикл «Сцени з Танаху» (за мотивами Г. Гольбейна-молодшого), «Поклоніння волхвів» (2009, п\о, 200x150) вже не мають нічого спільного з тими живими імпровізаціями XX і початку XXI століття, з якими ми стикалися у минулому. Будучи живописними еманациями внутрішнього стану і авторського світоглядного устрою, вони виводять літературність творів поза межі живопису. Чіткі, врівноважені за композицією, наближені до «музейного» кольору роботи, саму суть яких складає лаконічна техніка розтяжок певного кольору та розмивання силуету фігур, надання формі пульсуючого фактурного характеру, наближаються до еманцій духу, що втілюється зазвичай у каліграфічно-живописній далекосхідній стратегії.

Як і в далекосхідному живописі й каліграфії тут важливими є контрасти порожнечі й тісноти форми, живопис постає згустком високої духовності, що переливається у живопис, сприйнятий й утворений як каліграфія, де лінією є цілісне полотно, а пляма утворює значущий за змістом і не позбавлений семантики ієрогліф. Каліграфія видозмінюється у сфуматизований і розтягнутий за пластично-живописною субстанцією живопис, який сам набуває статусу

поетичного афоризму.

Матвій Вайсберг перетворює запозичений пластичний мотив в окрему пластичну ідеограму, схожу за статусом на слово у цілому. Художник вимовляє посередництвом живопису, на його тихій мелодичній основі, ідеї слів, які отримують широкий розвиток в монтажних за схемою творення серійних циклах автора.

Синтетичний живопис М. Вайсберга, зберігаючи ілюзорне «осягання слова», вивільняє живопис від необхідності промовляти сюжет, літературне та історико-мистецьке підґрунтя його генези, — узагальнює, досягає виключно живописного втілення когнітивного стилю епохи. Живопис майстра — гра живописно-пластичними субстанціями, екстрактами форми, втім і протейстична метаморфоза мови вченого живопису, яким він є насправді. Рівень інтелектуалізації форми тут приголомшує, втім живопис М. Вайсберга, слідуючи шляхом злуки писемнотворчості та образотворення, живописання, відчутно та відкрито демонструє бартівський *punctum* та «антропний принцип» пластичного мовотворення, суголосного мовотворенню природному.

Текстуальність та візуальне вираження думок мистця, втрачаючи свою окремість, хоча й зберігаючи амбівалентність, зливаються у єдине ціле, залишаючи у свідомості суб'єкта сприйняття живопису «голу» ментальну сутність — знак форми.

Після того, як досягнуто думку, втілену мовою живопису, образ набуває відчутної сили культурно-свідомої трансформації та формульності, яка надовго утримується у культурній пам'яті людини.

Підводячи підсумки наведених роздумів, зауважимо наступне. На прикладі певних сюжетів інтрасеміотичного трансфера вербального у візуальне ми продемонстрували, що реактуалізація класики в живописній та візуальній творчості українських трансавангардистів та неомодерністів знаменує радикальне оновлення ситуації візуально-вербального синтезу, позначаючи новий етап взаємоо-

бумовленості зображення та слова.

Стало очевидним, що в пост- та трансавангардній візуальній практиці полісемія та полісеміотичність мистецького висловлювання, реалізує лінгвістичний характер мистецької свідомості творчого діяча та виокремлює специфіку художньої дії через згущення живописного та візуального плану вираження.

Таке згущення базується на імплікованій через атомізацію та ієрогліфізацію живопису вербальності мистецького твору.

Проникаючи у внутрішні страти візуального тексту, імпліцитну вербальність реалізовано не лише на рівні синтаксису форми, а й на рівні фокусу пластичного означування культурних сутностей, цілковито притаманних риторичі певної епохи та стильовим пошукам сучасних мистців.

У ході аналізу різнобічного матеріалу, стало зрозумілим, що візуально-вербальна парафраза набуває вигляду градуїрованої шкали культурно-пластичних цінностей, що збігається зі шкалою ступенів знаковості, поширеної у культурному та художньому семіозису.

Зона співпадіння вербальності та візуальності — це розуміння живопису як писемнотворчості, що переростає звичайні стратегії візуалізації культурних смислів і постає як наочна формула когнітивного стилю епохи.

Лінгвіст-семіотик та мистецтвознавець дивляться на візуальний текст по-різному, справедливо розуміючи, що він не є втіленням ані чистої візуальності, ані прямої вербальності у плінні культуротворчого семіозису.

Та усі розбіжності між семіотичними кодами знаходять своє втішене примирення на рівні «породжуючої граматики» культури, вибудувати яку здатна теорія, що вдало балансує між диференціацією та синтезом знакових форм, між нарацією і дискурсивністю та концептосферою німоти, паузи та тиші, згущеної навколо тих чи інших художніх солілокви.

Одним із методів дослідження та вивчення диферен-

ціяції та синтезу природньої мови і мистецтва і служить теорія лінгвістичних входжень у візуальний текст й інструментація культурних трансферів.

Oleg Koval

Language in art: Visual paraphrase as an illustrative narrative and the transfer of the verbal into the visual ("Linguistic Entries into the Visual Text")

Using the example of certain plots of intrasemiotic transfer of the verbal into the visual, we demonstrated that the reactualization of the classics in the pictorial and visual creativity of Ukrainian transavant-gardists and neomodernists marks a radical renewal of the situation of visual-verbal synthesis, marking a new stage of the interdependence of image and word. It became obvious that in post- and transavant-garde visual practice, the polysemy and polysemiotic nature of artistic expression realizes the linguistic nature of the artistic consciousness of the creative figure and plays out the specificity of artistic action through the condensation of the pictorial and visual plan of expression.

Such condensation is based on the verballity of the work of art implied through the atomization and hieraglyphization of painting.

Penetrating into the inner layers of the visual text, implicit verballity is realized not only at the level of the syntax of the form, but also at the level of the focus of the plastic designation of cultural entities, completely inherent in the rhetoric of a certain era and the stylistic searches of modern artists.

In the course of analyzing the versatile material, it became clear that the visual-verbal paraphrase takes the form of a graduated scale of cultural-plastic values, which coincides with the scale of degrees of signification, common in cultural and artistic semiosis.

The zone of coincidence of verballity and verballity is the understanding of painting as a literary work, which outgrows the usual strategies of visualization of cultural meanings and

appears as a clear formula of the cognitive style of the era.

The linguist-semiotic and the art critic look at the visual text differently, rightly understanding that it is not the embodiment of either pure verballity or direct verballity in the flow of cultural-creative semiosis.

But all the differences between semiotic codes find their comforting reconciliation at the level of the "generative grammar" of culture, which a theory is able to build that successfully balances between the differentiation and synthesis of sign forms, between narration and discursiveness and the conceptual sphere of muteness, pause and silence, condensed around certain artistic soliloquies.

One of the methods of research and study of the differentiation and synthesis of natural language and art is the theory of linguistic entries into the visual text and the instrumentation of cultural transfers.

Література

1. Алфьорова З. І. Межі видимого. Становлення візуального мистецтва: монографія. Харків: ХДАК, 2008. 267 с.
2. Алфьорова З. І. Візуальне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харк. держ. акад. культури, 2008. 40 с.
3. Арасс Д. Історії картин. Київ: ArtHuss, 2025. 226 с.
4. Белград Д. Культура спонтанності: імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці. Київ: Факт, 2008. 528 с.
5. Берджер Дж. Як ми бачимо. Харків: IST Publishing, 2020. 176 с.
6. Берджер Дж. Про погляд. Харків: IST Publishing, 2024. 184 с.
7. Гаджієв Р. Лінгвістика на карті світу. Київ: Віхола, 2023. 384 с.
8. Гаскелл, А. Візуальна історія. Нові підходи до історіописання. Київ: Ніка-Центр, 2013. 230-238 с.

9. Генералюк Л. Претексти інтермедіальності: вербально-візуальний формат. Київ: Інтерсервіс, 2024. 556 с.

10. Гомбріх Е. Оповідь про мистецтво. Київ: ArtHuss, 2024. 664 с.

11. Гомбріх Е. Н. Роздуми про викладання історії мистецтв у художніх школах. Лекція. TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY. 2022, volume 2 (14). С. 6–17.

12. Демчук С. Гомбріх, Україна та інша наука про мистецтво. TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY. 2022, volume 2 (14). С. 45–51.

13. Еко Умберто Роль читача: дослідження з семіотики текстів: 3б. есе. Львів: Літопис, 2004. С. 136–155.

14. Іващенко В. Л. Концептуальна репрезентація фрагментів знання в науково-мистецькій картині світу (на матеріалі української мистецтвознавчої термінології): Монографія. Київ: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2006. 328 с.

15. Кива Н. І. Концепція образу Абі Варбурга в контексті культурологічних досліджень кінця ХХ-го – початку ХХ-го століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Харк. держ. акад. культури, 2010. 20 с.

16. Кива Н. Там, де не повинен діяти принцип “хто не з нами – той проти нас” (випадок Ернста Гомбріха). Художня культура. Актуальні проблеми. Наук. Вісник / ІПСМ: Київ: Інтертехнологія, 2008. С. 81–91.

17. Коваль О. Вербалізація в зображальному: візуальна парафраза в колі харківських художників. Образотворче мистецтво. Київ: Софія-А, 2020. № 2. С. 82–85.

18. Коваль О. Схематика візуального в “Алюзіях” Віктора Погорелова. Образотворче мистецтво. Київ: Софія-А, 2012. № 1/2. С. 66–67.

19. Коваль О. Семіотика реактуалізації мистецтва «старих майстрів» у сучасному українському мистецтві ХХ – ХХІ століття. Аркадія. Одеса: ОНПУ, 2015. Вип. 4 (45). С. 100–108.

20. Левченко І. «Слід переписати всю історію живопису».

Шість текстів нової історії мистецтв. Щодо книги Daniel Arasse “Take a Closer Look” TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY. 2021, volume 1 (11). С. 83–90.

21. Пінчевська Б. Легітимність присутності біблійних мотивів у сучасному мистецтві: творчість Олександра Ройтбурда 2008–2010 рр. Сучасне мистецтво. К.: ІПСМ НАМУ, 2009. Вип. VI. С. 228–229.

22. Петренко Д. В. Подія в трансформаціях візуальності: філософсько-антропологічний вимір: автореф. дис. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.04 «Філософська антропологія. Філософія культури». Харк. Нац. Університет ім. В. Н. Каразіна, 2009. 17 с.

23. Пучков А. Розмисли над Гомбріховими роздумами, або Історія мистецтва як злиденна родичка мистецтвознавства. TEXT AND IMAGE: ESSENTIAL PROBLEMS IN ART HISTORY. 2022, volume 2 (14). С. 18–30.

24. Рибалко С. Б. Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії. Art and design. 3 (19). С. 149–158.

25. Сидоренко В. Д. Візуальне мистецтво від авангардних зрушень до новітніх спрямувань: Розвиток візуального мистецтва України ХХ – ХХІ століть. Київ: ВХ[студіо], 2008. 188 с.

26. Скуратівський В. Рухоме зображення на тлі природної мови. Мистецтвознавство України. Київ: НАМУ, 2007. Вип. 8. С. 222–225.

27. Станкевич М. Сім великих теорій мистецтва. (2015). Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія. Львів: ЛНАМ; ІН НАНУ, Простір-М. Част. 3., 2019. С. 266–273.

28. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Київ: Ант, 2009. 408 с.

29. Ткачук І. Визначення ментальної складової твору живопису когнітивно-експертним методом. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія. Львів: ЛНАМ; ІН

НАНУ, Простір-М. Част. 3., 2019. С. 2295–308.

30. Юр. М. Анаморфізм: Умови існування в сучасному живописі України. Сучасне мистецтво. Наук. 36. К., 2010. Вип. VII. С. 320–321.

31. A Documentary History of Art. Vol. 1. The Middle Age and Renaissance. N.Y. Oxford Press., 1957. 380 p.

32. Barlow M., Ferguson A. (eds) Agreement in natural language. Stanford: CSLI, 1988. pp. 17–18.

33. Baxandall M. Patterns of Intention. L., 1972. p. 180; pp. 3–18.

34. Baxandall M. The language of art criticism. The Language of Art History / Ed. by S. Kemal and I. Gaskell. Cambridge, 1991. pp. 67–75.

35. Bryson N. Vision and Painting. The Logic of the Gaze. New Haven, CT: Yale University press, 1983. P.: L., 1994. 192 p.; pp. 67–132.

36. Bryson N., Holly M., Moxy K. Visual Theory. Painting and Interpretation. Hanover. 1994. 288 p.

37. Elkins J. Our Beautiful, Dry, and Distant Texts. Art History as Writing, UP.PA, Penn State Press, 1997. 324 p.

38. Elkins J. (ed.) Visual Literacy. New York: Routledge, 2009. pp. 1–30.

39. Elkins J. On Pictures and The Words That Fail Them. Journal of Aesthetics and Art Criticism. 1999. № 57 (4). pp. 471–473.

40. Elkins J. Ten Reasons Why E. H. Gombrich Is Not Connected to Art History. URL: <https://gombrich.co.uk/wp-content/uploads/2011/04/showcom4.pdf> (дата звернення: 22.01.2025).

41. Espagne M, L'histoire de l'art comme transfert culturel. Paris, 2009. 304 p.

42. Freeman, N. H., & Adi-Japha, E. Pictorial intention, action and interpretation.

In C. Lange-Küttner & A. Vintner (Eds.) Drawing and the non-verbal mind:

A life-span perspective Cambridge. 2008. pp. 104–120.

43. Gombrich E. H. Art and Illusion: A Study in the

Psychology of Pictorial Representation (Princeton: Princeton University Press, 1960), 181–202. 14 Ibid., 88. 15 Ibid., 87. 16, 376

44. Gombrich E.H. The Image and the Eye. Oxford, 1982. 320 p.

45. Gombrich E.H. Tributes. Interpreters of our Cultural Tradition. Oxford. 1984. 270 p.

46. Lepsky K. Ernst H. Gombrich: Theorie und Methode. Wien. Köln Böhlau, 1991. pp.132–136.

47. Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 464 p.

48. Mitchell W. J. T. Four Fundamental Concepts of Image Science. Visual Literacy. Ed. by J. Elkins. New York; London: Sage, 2009. pp.14–21.

49. Mitchell W. J. T. Image science: iconology, visual culture, and media aesthetics. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2015. 244 p.

50. Marin Louis. The frame of the painting or the semiotic functions of boundaries in the representative process. Panorama sémiotique. Actes du premier congrès de l'Association internationale de sémiotique. Mouton, The Hague, Paris & New York. 1979. pp. 777–782.

51. Migliorini E. Konceptualizam I lingvistički problemi. Plastički znak. Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti. Rijeka. 1981. pp. 283–288.

52. Rose G. Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. 3rd ed. London: Sage, 2012. 240 p.

53. Sammers D. Conditions and conventions: On the disanalogy of art and language. The Language of Art History / Ed. by S. Kemal and I. Gaskell. Cambridge, 1991. pp. 181–212.

54. Sarapic V. The problem of titles in painting. Sign. Systems Studies, Tartu. 1999. Vol. 27. pp.148–167.

55. Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honor of E.H. Gombrich. London.1984. 420 p.

56. Snyder St. Language in Art: Gombrich's History of Representation and the Breakdown of Visual Communication

Paper presented at XXVII International Congress for Aesthetics, Ankara, July 2, 2007. URL: <https://gombrich.co.uk/wp-content/uploads/2011/04/showcom28.pdf>. (дата звернення: 26.01.25).

67. Sonesson G. Methods and Models in Pictorial Semiotics. Lund. 1988. 155 p.

68. The Art of Art History. A Critical Anthology. / Ed. by D. Preziosi. Oxford Press, 1998. pp. 13–18.

69. The Language of Art History / Ed. by S. Kemal and I. Gaskell. Cambridge, 1991. 240 p.

70. Tomlin R. S. Focal Attention, Voice and Word Order. Downing, Noonan, 1995. p. 529.

71. Woodfield R. Gombrich E. Iconology and the linguistics of the image. Journal of Art Historiography. 2011. No. 5. Desember. URL: <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/12/woodfield.pdf>. (дата звернення: 21.01.2025).

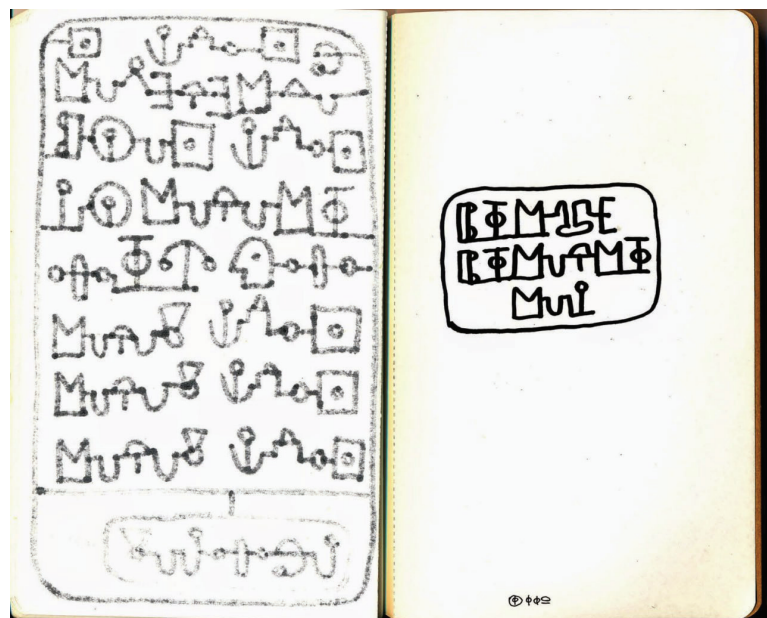
72. Woodrow R. Reading pictures: the impossible dream. Analysis and Metaphysics. 2010. Vol. 9. pp. 62–75.

КОВАЛЬ Олег Володимирович

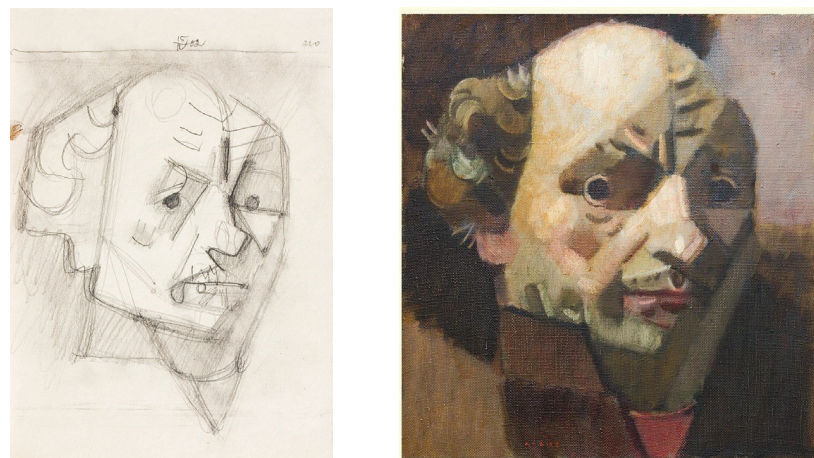
Викладач-методист вищої категорії Харківського фахового вищого художнього коледжу. Член Харківської організації СХУ (секція критики і мистецтвознавства). Лауреат премії імені І. Ю. Рєпіна



Іл. 1. Мінін Р. «Ескіз саркофагів для донецьких “фараонів”». З проекту «План втечі з Донецької області», 2012.
З колекції автора



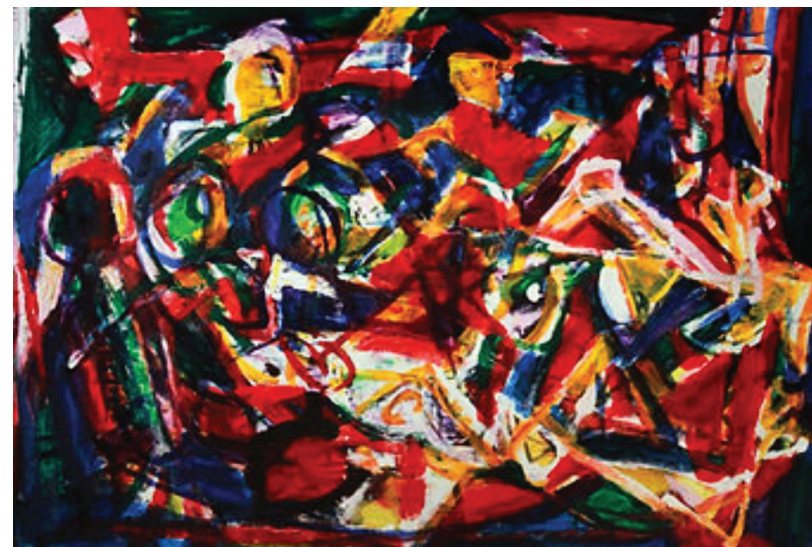
Іл. 2. Мінін Р. Аркуш бук-арту з уявною писемністю.
З колекції автора



Іл. 3. Куликов В. Ескіз портрета Рембрандта для
портретної штудії. З колекції автора



Іл. 4. Жолудь О. Фрагмент штудії до серії робіт,
присвячених «Менінам» Веласкеса. З колекції автора



Лл. 5.	Лл. 7.
Лл. 6.	

Лл. 5. Єсюнін О. Anatomy lesson of dr. Tulp,
after Rembrandt, живописна серія 2007– 2011. 1.
З колекції автора

Лл. 6. Єсюнін О. Anatomy lesson of dr. Tulp,
after Rembrandt, живописна серія 2007– 2011. 2.
З колекції автора

Лл. 7. Єсюнін О. Anatomy lesson of dr. Tulp,
after Rembrandt, живописна серія 2007– 2011. 3.
З колекції автора.

Наукове видання

**Історія, теорія й практика
українського мистецтва:
новітні дослідження**

Колективна монографія

Відповідальний за випуск:
Андрій Корнєв

Авторський колектив:
Богданова-Найденко В.
Коваль О.
Корнєв А.
Мельничук Л.
Павлова Т.
Чечик В.

Підписано до друку 10 серпня 2026 р.

Формат 60X90^{1/12}
Гарнітура: «Book Antiqua»
Умов. видав арк. ____
Умов. поліграф. ____
Наклад 200
Зам. № ____