МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії і історії мистецтв

Дипломна робота на тему:

«УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ГРАФІКІВ ХХ СТОЛІТТЯ: СЮЖЕТИ, ОБРАЗИ, СТИЛЬОВІ ПРИЙОМИ»

Виконав:
магістрант другого рівня вищої освіти
за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
галузі знань 02 (культура і мистецтво)
спеціалізації «мистецтвознавство»
(Теорія і історія мистецтв)
Шльомич Ілля Степанович

Науковий керівник:
Ст. викладач кафедри ТІМ
Корнєв Андрій Юрійович

Рецензент:
Кандидат мистецтвознавства, ХДАК
Мархайчук Наталія Віталіївна

Харків – 2023

ЗМІСТ

Вступ…….. 3
Розділ 1. Стан наукової дослідженості теми: література та джерела……..…5
Розділ 2. Українська пісня та графіка першої половини ХХ століття…….10
2.1. Етнографія та модерн…….10
2.2. Політика та ідеологія……..33
Розділ 3. Радянські та національні наративи у графічній пісенній тематиці другої половини ХХ століття……42
Висновки...…….....74
Список ілюстрацій
Альбом

Вступ

Актуальність теми. Українська культура і мистецтво мають надзвичайно багату та розмаїту історію, а, відповідно й, факторів впливу. Та одним з таким факторів ще від перших вітчизняних дослідників визнається вплив фольклору у всіх його складових. Більш того, цей вплив вважають визначальним у сенсі самобутності українського мистецтва, вбачаючи його не тільки у романтизмі чи символізмі, але й супрематизмі, футуризмі та інших авангардних течіях, які знайшли своє втілення в українському мистецтві.

Якщо ж проаналізувати вітчизняний дослідницький погляд на фольклор, то можна прийти до висновку, що чи не найголовнішим його чинником вважають народну пісню, яку називають «душею народу», зберігачем не просто історії і традиції, а самої української ментальності. Отже не дивно, що більшість відомих українських митців прямо чи опосередковано зверталися до візуалізації образотворчими засобами пісенної тематики.

Отже пісенно-музично тематика розглядалася у творчості окремих митців але побіжно. Робіт, аналогічних цьому дослідженню, поки у вітчизняному мистецтвознавстві не існує. У цьому, зокрема, полягає актуальність теми мого дослідження, а також його новизна.

Метою роботи є аналіз «взаємодії» між пісенним фольклором та українським графічним мистецтвом, представленим у його історичному розвитку протягом ХХ століття. Головну увагу звернено на ті історико-культурні особливості, які суттєво впливали на цю тематику в творчості українських художників-графіків.

Для виконання мети були поставлені *наступні завдання*:

- Через аналіз літератури визначити роль українського пісенного фольклору в національній мистецькій образотворчій тематиці;
- виокремити творчість тих художників-графіків, які виступають репрезентантами даної тематики;

- визначити вплив історико-культурних процесів на творчість даних митців у контексті обраної теми дослідження;

- проаналізувати відповідні мистецькі роботи та визначити задіяні в них основні образи та художні стильові особливості.

Об'єкт дослідження – творчість відомих українських графіків XX століття.

Предмет – пісенні сюжети в їх творчості.

Хронологічні рамки дослідження охоплюють XX століття.

У роботі задіяні загальні методи текстологічного, порівняльного, семіотичного аналізу, а також образно-стилістичний аналіз.

Робота складається з вступу, трьох розділів, висновків, списку літератури (62 позиції), а також альбому (37 ілюстрацій).

Наукова апробація:

1. Корнєв А., Шльомич І. Митець Едвард Козак та його графічний цикл «Українські народні пісні». IV Міжнародна науково-практична конференція «Особистість в історії, літературі та методиці навчання». 27.10. 2023. Івано-Франківськ. *Науково-методичний вісник «Джерела»*. 2023. №.1. С. 34-37.

2. Корнєв А., Шльомич І. Орієнтальні мотиви в козацько-татарській тематиці: українська графіка початку XX століття. *Міжнародна наукова конференція «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку»*. 22.11.2023. ХДАК. Частина 2. С. 236-238.

Розділ 1.
Стан наукової дослідженості теми: література та джерела.

Українська пісня має багатовікову історію і вже понад два століття історії власне її дослідження. Чимало хто намагався навернути чи повернути пісню у свій бік. Від того можна зустріти такі різні трактування її ролі, особливо щодо соціально-політичного життя, причому не тільки в Україні. Прикладом такого подвійного ставлення є широко цитований вислів російської імператриці Єкатерини ІІ про «малоросіян» : «Народ поющий и пляшущий зла не мыслит» («Народ, який співає та танцює, зла не мислить»). Здавалося б, подана поза контекстом фраза, не має негативної конотації. Навпаки, вона вказує на те, що навіть чужинці виділяють естетичні вподобання українців, їх особливу музичність, емоційність, незлобливість. Але насправді російський імперіалізм навіть ці позитивні якості використовував задля утвердження ідеї української меншовартості. Бо за піснями й танцями нібито поставала нездатність до речей державницьких – політичної та економічної самостійності.

Більш того, саме російська пострадянська ідеологічна машина (навіть більше ніж у радянські часи) зробила українську музику й спів об’єктом контрпропаганди. Зокрема у масовій російській кінопродукції українські музичні «номери» супроводжували образи недоладних селюків, злочинців, зрадників, вказуючи на їх етнічну приналежність. І використовували цю облуду бо вбачали в українській музичній культурі потужну естетичну і навіть політичну силу, тому намагалися зганьбити її, вимазати брудом неправди.

Українці, у свою чергу, чудово розуміючи силу української пісні, зверталися до неї як до воїна й лікаря, як пароль між своїми і посланця до цілого світу. Згадаємо хоча б ситуацію із хором Олександра Кошиця. У найскладніший для української держави час, Симон Петлюра робить усе можливе, щоби відбулися світові гастролі українського хору. Музичний колектив підкорює Старий і Новий світ і, в результаті, кожного Різдва планетою крокує непереможний «Щедрик» Миколи Леонтовича.

Якщо звернутися до розвитку українських гуманітарних наук (історія, філологія, етнографія, фольклористика, літературознавство, музикознавство та ін.), то й тут виявиться, що на самому початку вони майже всі зверталися до української пісні. Особлива увага українських науковців XIX століття до народної пісні пояснюється як раз прокиданням національної свідомості, розумінням того факту, що й у становленні української політичної нації музична народна культура відіграє важливу роль. Тому серед дослідників української пісні ми бачимо славетні імена видатних науковців з різних галузей гуманітаристики: М. Максимовича, М. Костомарова, М. Грінченка, М. Сумцова, Ф. Колесси та інших. Наведемо кілька положень з праць означених вчених, які є важливими для теми цього видання.

Одним з перших до збирання та вивчення українських пісень долучився громадський діяч і фольклорист Михайло Максимович. У передмові до сформованої ним збірки «Малоросійські пісні» автор звертається у тому числі до порівняння сутності російської та української пісні. Останні М. Максимович характеризує виявом боротьби духу з долею, а також «стиснутою твердістю та силою почуттів й природністю виразу» [38, с. V, X, IV].

Історик Микола Костомаров у своїх творах, присвячених козацькій Україні, неодноразово цитував зразки народної пісенної творчості. Звісно, він розумів що у пісенному фольклорі «квіти фантазії часто закривають істину», але водночас пісні яскраво відображають український народний світогляд і в цьому, за словами М. Костомарова, полягало «найважливіше та незмінне достоїнство пісень». Героїчний елемент у пісенному фольклорі М. Костомаров вважав невід'ємним вже за самим характером військової, бойової історії українців, вимушених боронитися від численних ворогів [29, с. 48, 110].

Видатний дослідник і збирач українського пісенного фольклору кінця XIX – початку XX ст. Філарет Колесса відзначав спорідненість поетичного строю українських дум з уславленою пам'яткою давньоруської літератури «Слово о полку Ігоревім». Ф. Колесса також зробив висновок про правдиве

відтворення у пісенних думах панівних настроїв і думок народу, а причину спорідненості літературних барокових творів і народних епічних творів вбачав у давній традиції усної творчості на Україні [27, с. 34, 134].

Дуже важливим є зауваження видатного українського філолога Миколая Сумцова, який підкреслював, що й українські історичні пісні не сприймаються у народі як анахронізм, вони близькі і сучасні українським слухачам, переважно селянам, навіть у XX столітті [52, с. 227]. На нашу думку, таке ставлення до української пісні споріднює українську спільноту незалежно від освітньої чи професійної приналежності окремих її членів.

На причину такого єднання вказував відомий український музикознавець і фольклорист Микола Грінченко. 1922 року виходить друком його праця «Історія української музики», у якій учений наголошував: «На сторожі своїх культурних прав поставив українській нарід своє рідне слово, свою мову та свою пісню, що заховали в собі всі найбільш типові ознаки культурної окремішности українського народу» [7, с. 32].

Отже перші дослідники української пісні незалежно від того з якої точки зору вони її розглядали, сходилися у головних характеристиках: пісня єднає бо вона є відображенням українського світогляду (ментальності), слугує одним з важливих елементів збереження історичної пам'яті, у той же час не втрачає своєї актуальності, особливо коли ведеться мова про необхідність боротьби із ворогами зовнішніми, або з власними вадами. Ці характеристики науковців залишаться в нагоді і коли переходити з поля теоретичного у практичне візуальне.

Звісно ж, тему української пісні не обійшло і вітчизняне образотворче мистецтво. Вона починається із звернення до самобутньої кобзарської культури, яка більше 300 років залишалася унікальним українським явищем, живим носієм давніх пісенних традицій. Тому численні зображення кобзарів і лірників знаходимо у митців, які нині сприймаються «класиками»: Т. Шевченко, Д. Безперчий, О. Сластіон, С. Васильківський, І. Їжакевич та інші.

Паралельно з цим формується уявлення про тісний зв'язок кобзарської і козацької спільнот. Цей образ постає також з народної уяви, зафіксований у знаменитій іконографії Козака Мамая. Не випадково в офорті Т. Шевченка «Дари в Чигирині» на стіні позаду іноземних послів ми бачимо зображення Козака Мамая у вигляді монументальної чи-то фрески, чи-то «парсуни», яка прикрашає ставку Богдана Хмельницького. Услід за тим образи козаків-кобзарів з’являються у творчості І. Рєпіна, О. Мурашка, М. Івасюка, М. Самокиша та інших.

Окрім зображення носіїв музичної традиції, звертаються митці і безпосередньо до самих дум і пісень, створюючи художні візуальні образи відомих пісенних творів і, таким чином, ілюструючи народну пісні, або беручи її як матеріал для більш вільних авторських алюзій.

Щодо масового поширення української тематики, яка постає в мистецьких творах то, починаючи з XVII століття (наприклад знаменитий портрет Богдана Хмельницького роботи Вільгельма Гондіуса), активно використовувалися тиражні можливості гравюри, а згодом, особливо з XIX сторіччя, долучається численна типографська продукція: ілюстровані книги, журнали, плакати і, нарешті, поштові листівки [30]. Останні були ще й відносно дешевою за виготовленням продукцією, яку могли собі дозволити придбати представники різних прошарків населення. Однак і цензура завжди звертала особливу увагу на виготовлення та поширення такої продукції. Слід окремо звернути увагу на цю проблему, важливу для теми даного видання.

Що стосується історіографії даного дослідження, то відповідно його специфіці вона розподіляється на три групи. До першої групи відносяться роботи відомих українських фольклористів і дослідників українського фольклору з минувщини. Зокрема це дослідження М. Грінченка, Ф. Колесси, М. Костомарова, М. Максимовича, М. Сумцова. Публікації цих авторів вказують на те, як і чому формувалося особливе ставлення української творчої інтелігенції до теми народної пісні.

До другої групи відносимо загальні роботи, присвячені значним періодам та етапам розвитку українського мистецтва. Фактично ця література обумовлена хронологічними межами роботи, оскільки за бурхливе ХХ століття українське мистецтво кілька разів змінює вектори напрямку.

Так особливостям українського сецесіону присвячені роботи Р. Грималюка, М. Каралюс, О. Мосендз. Українське мистецтво радянської тоталітарної доби описують Г. Скляренко, Л. Смирна, І. Цинковська та Г. Юхимець. Окремо виділяють період «шестидесятництва» в українському мистецтві В. Зайцева, О. Ламонова, А. Ложкіна.

До третьої групи увійшли публікації, присвячені персоналіям художників-графіків, твори яких досліджуємо. Відмітимо авторів основних публікацій за прізвищами художників: А. Базилевича (В. Зайцева, В. Нарівська) Н. Грох (А. Грох, З. Чегусова), О. Губарєв (О. Загарецька, О. Ламонова, О. Федорук), А. Ждаха (Т. Гордійчук, В. Давиденко. О. Классова), Е. Козак (Т. Кузьмінчук, Н. Лихолоб, У. Любович, А. Яців), Н. Хасевич (В. Гінда, М. Дьомін, І. Єзерська), Г. Якутович (Н. Гудима, А. Збаражська). Окремі публікації присвячені творчості В. Ігуменцева, М. Кочубея, А. Манастирського.

Таким чином, у першому розділі єдиною темою народної пісні поєднані роботи дослідників фольклористів та мистецтвознавців. Досліджена мистецтвознавча література дозволяє зробити висновок щодо важливості обраної теми і її функціонуванні протягом усього минулого століття, не дивлячись на зміну кордонів та ідеологій. У той же час, можемо вказати на недостатність її наукового аналізу та осмислення в творчості як окремих художників-графіків, так і в українській графіці ХХ століття в цілому.

Розділ 2.
Українська пісня та графіка першої половини XX століття.

Ще за часів Російської імперії, по відношенню до численних національностей, які входили до цього державного утворення, сповідувався принцип «розподіляй та володарюй». Яскраво він проявлявся і в культурній сфері, на якій завжди ставало очевидним загострення чи послаблення імперського ідеологічного тиску. Оскільки жодна авторитарна система не обходиться тільки апаратом насильства, вона вимушена вважати на певний баланс заборон і дозволів, періодично «випускаючи пару» національного невдоволення імперським гнітом. І саме така система, існуюча в Російській імперії, вважала відносно безпечним використовувати культурну сферу у своїх загравннях з народами, що перебували під її владою.

2.1. Етнографія та модерн.

Ось чому боротьба між імперським та національним дискурсами велася повсякчасно на своєрідному культурному «фронті», а українські культурні діячі та митці використовували будь яку можливість для збереження та поширення національних традицій. Тема народної пісні дозволяла пропагувати український культурний контент, і в той же час нерідко дозволяла обходити цензурні перепони, оскільки сприймалася як візуалізація фольклорно-етнографічної складової української культури.

Означену складову по різному оцінювали і намагалися використовувати національні та імперські «табори», про що зазначалося у першому розділі цієї роботи. Якщо імперські політичні структури були націлені на обмеження національних проявів виключно фольклором та етнографією у якості своєрідної «культурної резервації», то національні сили (причому не тільки українські) намагалися використати ті ж самі галузі, як «будівничий матеріал» для розвитку національного руху.

Звісно, у реальному мистецько-культурному житті, означені процеси мали не лінійний характер, оскільки залежали не тільки від певних настанов означених «таборів», але й від особистості, поглядів і таланту кожного конкретного митця.

Так «безпечним» варіантом і для художників, і для публікаторів мистецьких творів був такий варіант етнографізму, який нині відомий під назвою «шароварщини». Під цією назвою фігурують твори не дуже високої художньої якості, поверхові у розробці теми національної культури, зчаста кітчеві за виконанням.

Наведемо приклад такої «шароварщини», у якому бачимо цілий набір негативних проявів цього явища. Це кольорова поштова листівка піл назвою «Гопак» невідомого художника, видана у Санкт-Петербурзі на почату ХХ століття (іл. 1).

Усе в ній неоковирно. Гопак – поширений в Україні народний танок, який дійсно репрезентував українську танцювальну культуру не тільки в Російській імперії але й за її межами. Цю веселу і бадьору танцювальну музику в ті часи можна було почути й на театральній сцені, і на грамплатівках. Популярність мелодії напевне і обумовила появу означеної листівки. Її трьохчасна візуальна композиція має посередині віршований текст дуже низької літературної якості, більш того, від українських елементів в самому тексті є хіба що слово «гопак». Сам віршик сприймається ніби пародія на народну українську пісню, бо вирішений у дусі і в мелодиці російської «плясової», ще й з характерним приспівом «люлі, люлі, люлі».

Текст взято у фігурний геометрично-рослинний картуш, виконаний досить професійно, проте він майже не має посилань на українську культуру, хіба що відсилку до рослинних елементів. У цілому графічний малюнок картуша вказує на вплив естетики мистецького напряму, відомого під різними назвами, у тому числі як «модерн». У російському варіанті його тісно пов’язують також з поняттям «білібінського стилю», від імені талановитого російського графіка Івана Білібіна. І. Білібін займався розробкою у графіці так

званого «руського стилю», який, у дусі модерну, насправді складався в тому числі з візуальних елементів різних європейських і східних культур. Картуш навколо тексту «Гопак» фактично копіює широко відомий «білібінський стиль» і не має жодних оригінальних графічних рішень.

Отже суто «українськість» в означеній листівці позначають дві фігури, розташовані обабіч вірша. Їх графічне виконання, в основі якого професійний академічний малюнок, вказує на відповідний високий рівень підготовки невідомого митця. Тим більш очевидною у цих образах українських чоловіка та жінки, постають елементи «шароварщини», бо у даному випадку на це вказує не низький рівень мистецького виконання, а набір стереотипів щодо показу «малоросіян».

Ліворуч гопак танцює дебелий літній українець з вусами і червонуватим носом (натяк, що «веселість» можлива тільки напідпитку). Він показаний на білому тлі у типовому «костюмному» варіанті: висока шапка, вишиванка з дуже умовно переданим геометричним орнаментом, шаровари, перев’язані широким пасом, високі чоботи. На чорно-сірому тлі праворуч так саме стереотипно промальована і українка. Вона є молодою, але досить пухкою за своїми формами дівчиною. З яскравих елементів українського жіночого строю, виділяються квітковий вінок із різнокольоровими стрічками та крупне намисто у дві нитки, яке акцентує погляд на розпашілому танком дівочому тілі у вирізі сорочки. Інші елементи жіночого українського строю передані ніби етнографічно вірно але насправді умовно, ще й у граничному кольоровому сполученні (жовта сорочка, картата синьо-червона юбка із полосою геометричного умовного орнаменту понизу). Разом, усі ці елементи і складаються у «шароварщину», коли маємо у підсумку псевдоетнографічне зображення, фактично кітч: окремі деталі відповідають реальному образу пересічного українського селянина, але умовність з одного боку, і надмірна кольоровість (у жіночій фігурі) з іншого, роблять картинку відверто «карнавальною».

Відповідно, протилежним прикладом слугують мистецькі роботи, в яких етнографізм обумовлений глибокою цікавістю і вивченням різноманітних форм народної української культури. Прикладом такого «високого» чи професіонального мистецького етнографізму є творчість відомого українського художника Антона Манастирського (1878 – 1967).

Антін Манастирський народився на Тернопільщині і належить до того кола талановитих західноукраїнських митців, які засвоювали європейські принципи мистецької школи, але у творчості залишилися вірними українській тематиці. Прикметно, в цьому плані, що під час навчання у Львові він, ще зовсім молодою людиною за порадою художника Івана Труша, вступив до мистецької спільноти «Товариство для розвою руської штуки», а надалі у 1922 – 1926 роках був членом Гуртка Діячів Українського Мистецтва [4, 59]. Спочатку він вчиться на декоративному відділенні у Львівській художньо-промисловій школі, а затим отримує вищу художню освіту в Краківській академії мистецтва. А. Манастирський не просто прожив довге життя, він зміг вижити у часи політичних репресій проти західноукраїнської інтелігенції х боку різних держав, не зрадивши національній тематиці, отримав визнання і регалії навіть після остаточного встановлення на Галичині радянської влади.

На широкий загал А. Манастирський відомий більше як живописець з широким амплуа, від портрету і пейзажу до історичних сюжетів, від натюрморту до сакрального живопису. Однак, ще до того, як він розпочав академічне мистецьке навчання, вже долучився до графіки. З його біографії відомо, що перші враження від мистецтва у дитинстві він отримав, розглядаючи малюнки на поштових марках і листівках, оскільки його батько працював на пошті. Уже юнаком, задля фінансової допомоги родині, він влаштувався у літографічну майстерню, де вперше і став опановувати ази мистецтва [1]. І надалі, протягом усього творчого життя, А. Манастирський не покидав графіки, дослідники його творчості відмічають: «Займаючись живописом, митець звертався і до графіки, яка на початку XX століття посідає більш значне місце серед інших видів образотворчого мистецтва…» [26, с. 41].

Наведена цитата вірна по суті, хоча фраза «звертався і до графіки» не відображає вповні ту важливу роль, яку графіка відігравала у творчості митця, адже він був у Львові одним із провідних ілюстраторів дитячої літератури (українських і зарубіжних авторів), створив 53 ілюстрації до Біблії для народних шкіл [1], працював і в інших графічних формах.

Беручи до уваги роботи А. Манастирського в історичному жанрі [25, с. 43-44], додамо, що не меншу роль саме в національній спрямованості його творчості відігравав пісенний фольклор. Українська музика й пісня була для художника рідною стихією, відомо, що він самоуком навчився грати на скрипці, мав приємний голос, сам знав багато пісень і записував їх, фактично виконуючи роботу фольклориста [1]. Так у художника виник своєрідний пісенний цикл, де популярні українські пісні стали сюжетними картинами-ілюстраціями: «Ой під гаєм, гаєм», «Ой одна, я одна», «Ой там під горою», «Засвіт встали козаченьки», «Ой ходила дівчинка бережком». На це звертає увагу дослідниця Марія Новосад, відмічаючи вміння художника передати на полотні не просто сюжети пісень, а «витончену пластичність», «художній ритм», «поетичність» [42, с. 47].

Ми ж звернемо увагу на те, як А. Манастирський працює з етнографічним матеріалом, на прикладі поштової листівки, на якій була відтворена робота художника «Ой ходила дівчинка бережком». Будь який символізм у цьому зображенні відсутні, ілюстративно відтворюються два перші рядки з популярної жартівливої пісні:

«Ой ходила дівчинка бережком,
Заганяла селезня батіжком…».

У плані мистецькому, художник тонко передає гру світла й тіні на задньому плані, який відображає той самий крутий «бережок» річки. У тінях ми навіть можемо визначити «сітку», яка скоріш за все є тінню від близького тину, що знаходиться за межами видимого простору. Але оскільки ми у даному разі розглядаємо етнографізм художника, то відзначимо, що

відсутність будь-яких вторинних етнографічних об'єктів (подвір'я, хати, тощо), дозволяє зосередити увагу на головній героїні – дівчині.

Вона природно рухлива, стрункa, босонога. Враховуючи текст пісні, саме такою вона й повинна бути і всі вказані деталі, як і сцена випроводжання селезня лозиною від річки на не означене але десь близьке подвір'я, можна вважати реалістичною етнографічною замальовкою. Та пригадаємо вислів А. Манастирського, що реалізм для нього, це не «фотографія натури» [42, с. 46]. Отже в роботі присутні деталі, які не впадають одразу в око але розцвічують кольорами небагату на візуальні наративи сцену, хоча при тому не вповні відповідні повсякденному життю простої селянської дівчини. Це нарядний одяг дівчини, стрічка з великою квіткою на голові, різнокольорові стрічки, напевне вплетені у «багату» косу за її спиною. Тобто дівчина одягнена як для «виходу», а не для простої повсякденної роботи, адже саме дівочі гуляння з парубками є змістовною сутністю пісні. Так формальне порушення окремих етнографічних деталей, насправді, вирішує два завдання, поставлені художником – збагачують кольорову палітру і нагадують про справжній сенс пісні. Тому означену роботу А. Манастирського можна вважати вдалим прикладом мистецького художнього етнографізму.

Як вже зазначалося, кінець XIX – початок XX століття у культурному житті Старого і Нового Світу позначився новим мистецьким напрямом, який називали по-різному в різних країнах, а в цьому дослідженні використана назва «модерн», яка також є прийнятою в українській науці [51, с. 56-57].

Модерн, як мистецький напрям, був відверто синтетичним, він міг звертатися за зразками до середньовічного або ренесансного мистецтва, до еклектики й історизму, до романтизму та символізму. У той же час митці модерну сформували його прикметні риси, які вирізняли його і робили впізнаваним у країнах Європи і США. Так програмними для цього напрямку були: поєднання функціональності та утилітарності з декоративізмом та естетизмом, художньості з природністю, надання кольорам і фактурам самостійної художньої якості [8, с. 1317]. Щодо кольору, то погодимося із

твердженням дослідниці О. Мосендз, про те, що насичені «гучні» фарби, які полюбляли й народні українські майстри, знайшли свій відгук і у митців модерну, тому і професійні українські художники активно і теж цілком природно використовували такі кольори у композиціях модерну [39, с. 17].

Є і певні формоутворюючи елементи, які одразу вказують на модерн у різних видах візуального образотворчого мистецтва. Такою є, зокрема, «лінія Орта», тобто вигнута в різних конфігураціях змієвидна лінія, що присутня у декоративних візерунках модерну від плакату до архітектури. З'являється ця лінія, наприклад, і в оформленні мистецького журналу «Артистичний вісник» вже згадуваного Івана Труша. Нині дослідники називають цей часопис «взірцем українського сецесійного журналу» [19, с. 67].

Для теми дослідження також надзвичайно важливим є орієнтація модерну на злуку з масовими формами виробництва та вжитку. У результаті чого, чимало видатних художників тієї пори співпрацювали з різноманітними виробництвами, фірмами, видавництвами у царині реклами, плакатного мистецтва, виконували замовлення масових тиражних видань [31]. І одним з проявів такої злуки стала графічна серія художника Амвросія Ждахи (1855 – 1927).

Батьківський рід митця вівся від задунайських запорожців. У помешканні родини було чимало предметів народного декоративно-ужиткового мистецтва, живопису, може тому і сам він почав малювати з 6 років. Професійне навчання розпочав у Школі малювання і креслення Одеського товариства красних мистецтв, брав і приватні уроки у художника-академіста В. Ковальова [23]. Напевне, ще у ранньому віці А. Ждаха познайомився і з українською народною піснею але його звернення до цієї тематики у власній мистецькій творчості відбулося пізніше за певними обставинами.

Усе життя художник мешкав в Одесі і був діяльним членом місцевої української громади. У результаті чого працював з багатьма видатними діячами свого часу: архітектором А. Тодоровим, композитором П.

Ніщинським (членом таємної політичної національної організації «Братство тарасівців»), письменником і драматургом М. Старицьким, коріфеєм українського театру М. Кропивницьким. І саме широке коло знайомств і діяльна робота в українському середовищі Одеси, обумовили його зустріч у 1893 році з композитором М. Лисенком, котрий порадив митцю зробити серію ілюстрацій до своїх обробок народних пісень із «Збірника українських пісень» (художник долучив до них і дві пісні в обробці П. Ніщинського) [45].

Узагалі мистецький доробок А. Ждахи у царині графіки розмаїтий. Він малював ескізи костюмів для театральних вистав і робив оформлення для видавництв «Матезіс», «Народний стяг» (Одеса), «Час» (Київ), виступав як ілюстратор світової та української літератури. Зокрема він був в числі перших ілюстраторів «Кобзаря» Т. Шевченка. У 1911 році брав участь у першій виставці українських митців в Києві.

Отже нащадок козаків, одеський митець А. Ждаха почав працювати над ілюструванням пісень ще в 90-ті роки XIX століття але шлях від ідеї до втілення виявився довгим. У вигляді листівок ці роботи були замовлені і надруковані в Німеччині київським видавництвом «Час» стотисячним накладом. Таким чином, перша серія листівок з 10 піснями вийшла у 1911 році, друга серія з 11 ілюстраціями у 1913 році, а ось випуску вже підготовленим 3 та 4 серіям, завадила Перша світова війна [23].

Кольорова яскрава графіка, сюжети з українського побуту та історії, разом із нотним супроводом наведених на листівках пісень, зробили цю серію вельми популярною. Текст однієї з пісень «Ой біда, біда чайці-небозі» народний поголос приписував гетьману І. Мазепі, мабуть тому виникли цензурні рогатки щодо цієї листівки, про що є прямі свідчення голови товариства «Час» [23]. Мабуть тому замість гетьмана-«заколотника» А. Ждаха зобразив Богдана Хмельницького, який від такої заміни постає ніби узагальненим образом захисника української людності від польського поневолення (іл. 2). Імперська ідея присутня тут у вигляді Російського герба, який ніби прикриває своїми крилами напис латиною «Україна козацька» так

саме, як Богдан рукою робить захисний жест над жінкою з малими дітьми.

Ще одна листівка – ілюстрація до тексту історичної пісні доби Хмельниччини «Гей, не дивуйте, добрії люди» (іл. 3). Героїчне повстання українців показано через загибель їх ворогів. Художник лаконічно подає нічний фрагмент поля бою, під час якого перемога залишилась за українцями. Композиційним центром є фігура загиблого польського кіннотника, який лежить горілиць. Щоб «відтворити» запеклий бій, якій залишився за межами сюжету, художник «обрамляє» фігуру мерця красномовними деталями: загиблим конем, гарматою, яка не встигла зробити останній руйнівний постріл, пробитим знаменом.

Подаючи багату подіями історію України, А. Ждаха зупиняється на різних її сторінках, не тільки на перемогах, але й на драматичних епізодах протистояння з ворогами, які подані в українській пісні з розмахом майже «античної трагедії». Прикладом може бути ілюстрація до пісні «Ой, не знав козак, ой да не знав Супрун» (іл. 4). За сюжетом ця пісня відноситься до низки подібних варіацій, у яких величезна сила супротивника зненацька застає українського героя.

«Ой не знав козак, ой да не знав Супрун,
А, як славоньки зажити.
Гей, зібрав військо славне запорізьке,
Та й пішов він орду бити.
Ой у неділю, рано-пораненьку,
Супрун із ордою стявся.
А в понеділок, в обідню годину,
Сам в неволеньку попався…».

Його загибель вже передбачена логікою сюжету але саме тому ще яскравіше постає героїка образу, яка постає у незламності і непохитності сили духу перед неминучою поразкою. Ось чому виникають алюзії на античну трагедію, де геройство як раз проявляється у рішучому русі на зустріч долі, якою б вона не була. Намагання ж обійти таку пастку, а тим більше, відступати

і намагатися врятуватися втечею, вчинок, безумовно, антигероїчний.

Щодо самого зображення, то воно відображає як раз момент взяття в полон козака Супруна турками, які атакують його водночас з трьох боків, у той час як четвертий супротивник, зарубаний козацькою шаблею, лежить майже під копитами коня головного героя.

Навіть композиційно цей драматичний поєдинок художник вписує в коло, що з одного боку дозволяє згустити дію, закрутити її мов вихор бою, а з іншого, натякає на спадкоємність з бароковим мистецтвом, з його любов'ю до сильних сцен і пристрастей, які нерідко зображали у круглих плафонах. З бароко у його українському прояві, зображення ріднить ще одна яскрава деталь. Як справедливо зазначає сучасна дослідниця Є. Козловська: «У листівках художник застосовує зразки народних українських орнаментів, як геометричних, так і рослинних, які він надзвичайно майстерно поєднує з реалістичним зображенням» [23].

У даній композиції також присутні чотири симетричних кутових орнаментальних віньєтки з квітковими візерунками. На перший погляд, вони виглядають тут недоречними, надто яскравими і життєствердними, такими, що не відповідають драматизму сюжету. Так воно і є, якщо не знати українське мистецтво періоду так званого «козацького бароко». Проте, його добре знав Амвросій Ждаха, який діяльно цікавився історією українського мистецтва, сам збирав його артефакти. Тому базова основа цього орнаменту дійсно відповідає козацькій епосі, подібні квіткові орнаменти можна побачити і в народному українському іконописі, і в розписах українських інтер'єрів і навіть у вишивці на одязі козацької старшини.

Та художник не зупиняється на такому візуальному нагадуванні про зразки національної культури. Розглянемо нижню праву частину роботи. Саме там на траві долілиць лежить тіло вбитого козаком ворога. Поряд з ним багато прикрашений геометричним орнаментом сагайдак, який сусідить з рослинним орнаментом віньєтки. Таким чином поєднані жива природа (фрагмент поля з травою), реальний предмет з орнаментом (сагайдак) і орнаментальна рослинна

фантазія самого автора (віньєтка). Усі ці три компоненти «розмовляють» між собою, візуально перетікаючи один в одне. Звісно це не випадковість, а осмислений прийом, бо кожна робота з цього пісенного циклу має своє орнаментальне оздоблення, вирішене відповідно сюжету, зображеному стану природи, зміні сезонів.

Розглянемо ще одну роботу, візуальний «шифр» якої можна вірно прочитати, тільки якщо знайомий з відповідним пісенним фольклором, адже це ілюстрація до пісні «Ой, і не гаразд запорожці» (іл. 5). Перед глядачем похмурий морський пейзаж, стан природи, як часто буває у літературних, в тому числі й фольклорних творах, відповідає загальному настрою. По схвильованому морю летять птахи чайки і знамениті козацькі човни під тією ж назвою – «чайки». Що це? Морський набіг запорожців? Зворотній шлях із здобиччю та звільненими бранцями? Ні. Все навпаки. Пісня оповідає про драматичне переселення запорожців до їх старовинних ворогів – турків, після того, як останню Запорізьку Січ за наказом імператриці Єкатерини ІІ зруйнували російські війська.

«…Наступає чорна хмара,
І дощик із неба,
Зруйнували Запорожжя,
Буде колись треба!
Ой, і хоч не гаразд, хоч не гаразд,
Нічого робити,
Буде добре Запорожцям
І під турком жити».

І ось ми бачимо, як внизу картуш зображення підкреслений стилізованим під арабські візерунки геометричним орнаментом. Так саме стилізована під арабську каліграфію назва «Запорожці», розміщена на центральній віньєтці у вигляді арабського різьбленого вікна. Посередині ж віньєтки знову авторська фантазія на тему поєднання культур. Це так званий турецький півмісяць, перевитий чи то рослинами, чи якимось арабізованим

написом.

Бачимо ми й сцени проводу козаків на війну, одна з них ілюструє широко відому пісню «Засвистали козаченьки в похід з полуночі». Усю увагу автор концентрує на тужінні молодої дівчини, може тому у даному випадку він уникає будь якої орнаментації чи іншого обрамлення. Перед нами майже класичний станковий живопис, переведений у формат листівки. Сама тема козацьких проводів дуже розповсюджена і тому до неї зверталися майже усі митці-«козакофіли», причому не тільки українські, а навіть й польські. І, все ж таки, А. Ждаха зміг знайти власне оригінальне рішення.

Справжнє тужіння не буває «красивим». І художник не дає глядачам побачити згорьовану Марусю (ім'я з пісні). Центральною віссю композиції постає хвіртка селянського двору на яку у нездержному плачу похилилася молода дівчина, яку ми бачимо зі спини у півоберту. У такому не дуже приглядному вигляді сцену прощання не показував мабуть жоден з художників цього часу. У той же час для уважних глядачів А. Ждаха залишає деталі, які свідчать про молодість і ошатність сільської красуні. Це стрічки, завиті у довгі коси, бо молода дівчина ще не заміжня, а також модні й дорогі чобітки. Достатньо красномовні речі для тих, хто знайомий з українськими традиціями й тим, що нині називають структурами повсякдення, тобто матеріальною культурою у її побутуванні.

Любов і увага до подібних деталей, ще одна прикметна риса, характерна для творчості А. Ждахи, не випадково у його біографії є й ескізи українських костюмів та оформлення вистав, зокрема для трупи М. Кропивницького [45]. У даному ж циклі знання і вміння художника у цій царині особливо яскраво проявилися у побутових сюжетах. Адже українське життя не зводилося тільки до походів та горювання, було у ньому місце й для радощі та веселощів.

Дуже показовою у цьому плані є жартівлива пісня «Чорнобривець» (або «Очерет лугом гуде»). Вона вже сама по собі є «ілюстрацією» до розвиненої сміхової культури українців. У ній важливим елементом усякого

молодіжного гурту були жартівливі перемовляння між хлопцями та дівчатами. З них і народжувалися жартівливі пісні, примовки, приповідки. Сміливі й гострі на язичок українські дівчата нерідко підіймали хлопців на кпини, а хлопці віджартовувалися, як про це й оповідає і пісня «Чорнобривець» і відповідний малюнок А. Ждахи (іл. 6).

«…Я й не жінка твоя,
Я й не любка твоя,
Я й не люблю тебе,
Я й не піду за тебе.
Бо ти тонкий та високий,
Ще й поганий, косоокий.
Ще й без верхньої губи,
Як цілуєш, видно зуби…».

Уся візуальна побудова цієї ілюстрації повинна підтримати радісний настрій. Простір зверху вигинається чи то веселкою, чи то «брамою» неба, на якій і лине пісня (нотний запис). Над нею постають мотиви народних розписів, також, як завжди у А. Ждахи, не випадкові. Бо тут присутній і солярний символ півень, що відганяє усяке зло, і ромашка – один з розповсюджених простих засобів дівочого «гадання» у любить-не-любить. Сама побутова сцена настільки ж проста, наскільки і яскрава через святковий одяг і передані сільські типи.

В усміхненій дівчині, яка сидить і скоса поглядає на прибулого до двору хлопця, одразу ж вгадується та, яка є найбільш гострою й вигадливою. Інші, ніби глядачі цієї «дуелі» – подружки і малі діти, останні мабуть отак і привчалися до традиції розваг у своїх старших сестер та братів. Однак і нарядно вдягнений парубок, судячи по виразу обличчя та розкутій позі, готовий до насмішок і теж не забариться із влучним слівцем у відповідь. Це ні в якому разі не лайка і не суперечка, а своєрідний усталений ритуал. Усе в них буде добре, бо такі гострослови вже є парою. І знову художник дає підказку для уважних. Плетений тин з перелазом повністю закриває двір і тому головну

увагу на другому плані забирає стіна української мазанки під солом'яною стріхою на якій ми бачимо лелече гніздо з птахами, які і є символом вірної родини, подружнього життя й продовження роду.

Тяжіння українців до врівноваженості, розуміння того, що кожне явище має дві сторони, теж знаходить своє відображення у митця. Тому певною «опозицією» до описаної вище сцени є пісня «Паситеся сірі воли» та ілюстрація до неї (іл. 7). Від картини вечірнього степу віє меланхолійним спокоєм. Тихий захід сонця без яскравих фарб, притихла худоба і навіть великий кудлатий собака спокійно лежить біля ніг задумливо похиленого молодого пастуха. Судячи з тексту пісні, думи про кохання у нього не такі веселі.

«…Бо із цього коханнячка
Ні слави, ні вжитку;
Карим очам спання нема,
А думкам – спочинку».

Робота виконана, як завжди професійно але не має явних авторських знахідок, якби не орнаментика. Хоча сцена виглядає абсолютно у народному пасторальному дусі але квітковий орнамент, який обрамляє шрифтову композицію з назви пісні, вигнуту дугою-брамою, досить примхливий і повторює так звану «лінію сецесії». Насправді це данина міській культурі і відгомін «українського модерну». Цікавий прийом знаходиться і в передачі орнаменту внизу роботи. Орнаментальна стрічка тут нагадує раму картини і раптом посередині вона ніби прориваєтьсяся, щоби у цей «пролом» як море «пролився» український степ з луговими квітами. Такий прийом сам по собі не новий, його активно почали використовувати художники-романтики, однак українськи митці нечасто ним користувалися. Важливо, що для українського глядача це й нагадування про те, що переважна більшість формально геометричних орнаментів в українському мистецтві, це перетворені давніми народними майстрами, образи природи.

По інший бік державного кордону, який розподіляв тоді українські

землі, звісно не менш шанували народну пісню і розуміли її не тільки культурну, але й консолідаційну цінність. Одна з пісенних серій у графіці, переведена на поштову листівку, належить авторству відомого художника Едварда Козака, який поєднував у своїй творчості прийоми різних мистецьких напрямів, у тому числі й модерну.

Його життєва і творча біографія вповні підтверджує важливість зберігання національної культурі і національних традицій, як базових у формуванні національної свідомості та самоідентифікації, куди б доля не закинула людину. Не випадково один з друзів-літераторів Е. Козака присвятив йому вірш, який починається рядками [35]:

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

Наполовину німець за родоводом, Едвард Козак народився і провів дитячі роки на Стрийщині у Карпатах, тому був добре знайомий з народним життям і культурою. За власними спогадами, батько справив на нього враження і військовою справою, і малюванням дотепних історій, і художніми літературними вправами [62]. Усе це відбилося і на біографії самого Едварда Козака.

Спочатку було все ж таки мистецтво, коли у 1917 році він встиг повчитися у мистецькій школі Відня. Але бурхливі події на Батьківщині кинули у їх вир і митця-початківця. У 1918 році в 16-річному віці як член Пласту бере участь у збройній боротьбі українців за власну державність, пізніше він добровольцем записується до лав Українських січових стрільців (УСС) і перебуває у артилерійській бригаді в боях за УНР. У 1922 році Е. Козак був підсудним у справі Української військової організації і навіть сидів у сумнозвісній польській в’язниці Бригідки, де примудрився зробити журнал карикатур. Десь у середині 1920-х зміг продовжити професійне навчання у

львівській мистецькій школі О. Новаківського. Брав участь у створенні львівської Асоціації Незалежних Українських Митців (АНУМ) [37, с. 11-12].

Уже на початку 1930-х він є автором та редактором у найбільш відомих українських гумористичних журналах з тисячними накладами, це «Зиз» та «Комар». Очолити останній його запросив самий потужний західноукраїнський видавець Іван Тиктор, видання якого Е. Козак також ілюстрував. У ці ж роки з'явився один з псевдонімів митця, ЕКО (абревіатура імені та прізвища), під яким його і знали до самої смерті. З наступом Красної Армії у 1939 році, митець з родиною емігрував до вже окупованого німцями Кракова [32].

Далі його шлях пролягав через Німеччину, де він викладав на Вищих образотворчих студіях і табори для переміщених осіб (ДіПі), де він очолює Спілку українських образотворчих митців, в США. З Німеччини до Америки «переїхав» і новий гумористичний журнал «Лис Микита», створений Едвардом Козаком, який уславив його на всю українську діаспору [35].

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 згадуваного журналу «Лис Микита», Едвард Козак продовжує працювати книжковим ілюстратором. До цього долучається його власний письменницький талант [62]. 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. Таким він постав потім й у окремих книжках [24]. Зауважимо, що у розповідях Зозулі зафіксовані й характерні типажі українців. У шаржових характеристиках вони є носіями певних якостей, не завжди позитивних, проте навіть малюючи характери, художник Е. Козак не полишав триматися й етнографічних народних елементів. Саме у цьому є його особливість і творчий підхід, який

вповні відобразиться і в роботі над ілюстраціями до українських пісень. Зокрема це й означені народні типажі, які можна побачити у різних творах художника.

Особливою сторінкою надзвичайної мистецької реакції є довгорічна співпраця з дитячою програмою на американському телебаченні. У прямому ефірі він миттєво малював ілюстрації до казок, які оповідали з екрану і тим заслужив прихильність маленьких і дорослих глядачів, а також спеціальний приз від Американської асоціації вчителів [62]. Один з його старих знайомих, діяльний член української еміграції Іван Кедрин-Рудницький, в різні роки присвятив діяльності Е. Козака кілька популярних публікацій. У одній з них він зокрема писав: «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» [61, с. 168]. У тій самій статті, зазначаючи постійні теми та джерела натхнення митця, автор відмітив і народний побут.

Отже до американського періоду творчості Е. Козака відноситься і його пісенний цикл, у якому автор продемонстрував вже свій фірмовий стиль, в якому поєднав і талант карикатуриста, і добре знайомство з народним українським мистецтвом. Єдине, що схоже не дуже вплинуло на його художню мову, це авангардні мистецькі течії ХХ століття, хоча при уважному аналізі можемо побачити й такі елементи. Розглянемо найбільш показові роботи з цього циклу.

Почнемо з ілюстрації до пісні «Ой під вишнею, під черешнею», яка демонструє повагу художника до тієї класичної бази мистецької освіти, що була ним засвоєна у юності (іл. 8). Це принципи симетрії та рівноваги композиції, відповідні сполучення кольорових мас, увага до етнографічних деталей. Й уся ця ілюстрація може стати прикладом безпосередньої тотожності тексту і його візуального супроводу.

Квітуче дерево розділяє композицію рівно по центру. Проте його вигнутий стовбур повторює вигін стану й ліктя бідової молодиці, яка немов розширює свій життєвий простір і, відповідно, зменшує простір «дідугана», буквально нагадуючи про відомі рядки з пісні:

«А ти старий дідуган,
Ти зігнувся як дуга.
А я молоденька,
Гуляти раденька».

Пейзаж позаду головних персонажів також є прямим зверненням до тексту пісні, де серед принад заможного підстаркуватого залицяльника згадуються: «І ставок, і млинок, і вишневенький садок». До етнографічних деталей відносимо й фрагмент плетеного тину з так званим «перелазом» і надітою на кілок макітрою.

Змальовуючи пісню «Ой під гай, гай…» (варіант «Ой за гаєм, гаєм»), митець яскраво демонструє свої розмаїті якості, коли добре знайомство з народною творчістю сполучається із історією європейського та українського мистецтва, що дозволяє уникнути «дослівного» ілюстрування, осмислюючи і додаючи свої образи (іл. 9). Так відбувається і в даному випадку, коли ми звертаємося до тексту пісні, де є й такі рядки:

«Ой за гаєм, гаєм,
Гаєм зелененьким,
Там орала дівчинонька
Воликом чорненьким.
Орала, орала,
Не вміла гукати.
Та й найняла козаченьку
На скрипочку грати…».

У цілому композиція побудована митцем зизгагоподібно. До першої строфи маємо майже пряму ілюстрацію в правій верхній частині твору, в якій є і гай, і волики, і дівчина за «нежіночою» працею. Правда, задля розширення

простору і надання перспективи, гай обривається межею ораного поля та самою місциною, що ніби закруглюється пагорбами і вдаличині відкривається зовсім пасторальний український пейзаж з домінантою вітряка. А ось у нижній лівій частині ми бачимо… козака-Мамая, в якого перетворюється умовний пісенний козак зі скрипкою. Образ Мамая навмисно «канонічний» тобто впізнаваний і це вже гра у змісти від Едварда Козака. Козак сидить і грає на бандурі у типовій позі Мамая, підібгавши ноги, та головне, що сидить він на неораній ділянці, тобто у зоні «дикого поля». Тому ілюстрація до легковажної пісні про залицяння перетворюється хоча й у напівжартівливу але «боротьбу» паритетів. Чи вдасться дівчині «переманити» козака на свою ділянку осілого домашнього життя, з полем, воликами, сталими обов'язками господаря-землероба. А чи козак спокусить дівчину своєю грою і вдачею, щоби потім заспівати дівчині щось із зовсім іншої пісні на кшталт – «У козака жінка – шабля біля боку» – і податися знову у вільний необроблений степ. Поки ж кожний із персонажів залишається на своїй території.

Стосовно художньої мови, то здається тут вона цілком класична й «фольклорна», із пласкими кольоровими об'ємами, як у народній картині. Та приглянемося уважно до позначених різними кольорами смуг полів й ланів. Вони нагадають про супрематичні композиції і пошуки футуристів початку ХХ століття. Це той спадок, яким Едвард Козак все ж таки користується, хоча й у вирішенні другорядних планів.

У роботі «А за мною молодою…» («…хлопці в'ються чередою») бачимо також зигзагоподібну композицію, яка повторюється іще в декількох роботах з серії, тому можна вважати її одним з авторських прийомів (іл. 10). Але є тут і центральна вісь, яка йде від хати на третьому плані, проходить через гурт хлопців, а саме через хлопця в брилі із сліпучою білозубою посмішкою. І своїм «вістрям», звісно, має головну героїню.

Оскільки молодечий гурт супроводжують музики, Е. Козак надає всій роботі танцювальний ритм. Його утворюють хлопці у високих шапках які йдуть вихилясом, а їх видовжені силуети, схиляючись водночас з лівого та

правого боків, утворюють ніби браму, проводячи через неї вищезгадану вісь. А щоби її ще більше підкреслити, дівчина-героїня у свою чергу примхливо вигинається у тому ж танцювальному ритмі і це дозволяє вповні побачити простір позаду неї.

І зигзагоподібна лінія, і рух-танок дозволяють провести вже паралелі з європейською сецесією, в той час як ззовні все виглядає цілком етнографічно. Цікаво Е. Козак обрізає й простір навколо картини. Цей прийом дозволяє йому ущільнити зображення, зібрати його навколо вказаної вище осі, а сполучення кольору і незаповненого ним вільного простору виглядає цілком сучасно для 1950-х років і Америки з її візуальною культурою коміксів. Останнє порівняння означає можливість намальованого персонажу ніби проривати умовну площину намальованого і виходити за її межі. І у даному випадку ми бачимо як не тільки рухливі фігури хлопців виходять за межі кольорового простору на біле поле, а й, наприклад, соняшники. Таким чином і соняшники стають рухливими, долаючи межу окресленого кольором простору і додаючись до руху-танку.

Продовжуючи тему парубочо-дівочого гуляння у традиційній українській культурі, Е. Козак звертається до пісні «Бодай ся когут знудив» (іл. 11). Сама ця пісня походить із Західноукраїнських теренів але пісні з подібним сюжетом були поширені всією Україною і поповнювали загальний жанр жартівливої пісні. Якщо брати моральний аспект, то незлобливо висміювалися дівчата, яким були цікавіші вечірні зібрання й забави молоді, ніж повсякденна нелегка селянська праця. З іншого боку, в народному середовищі поблажливо ставилися до періоду гуляння та залицяння у дозволених межах, бо, по-перше, саме так молоді підшукували собі пару, а, по-друге, після заміжжя такого періоду у традиційній культурі більше не передбачалося. Отже треба було встигти взяти від молодості усе, що дозволено й не засуджується родиною та громадою.

«…Послала мене мати
До хлопців погуляти:

Погуляй трохи, доню,
То я ж тобі не бороню.
А я собі гуляю,
Як рибка по Дунаю,
Як рибка з окунцями,
Я, молода, з хлопцями…».

Отже, традиція і ще раз, традиція. Може тому Е. Козак також вирішив наситити дану ілюстрацію традиційними образами-«кліше». Хата під солом'яною стріхою, на якій височіє лелека у гнізді – образ нинішнього й майбутнього родинного життя. Соняшники, як впізнаваний елемент українського села і любові українців до світлого й сонячного. Тугі, налиті зерном колосся та вже зібрані снопи, як символ врожаю і матеріального достатку. У центрі усього цього добробуту й покоїться головна героїня.

Вона напівлежить у солодкому сні, спираючись на сніп і закинувши руки за голову. Збоку від неї серп та кринка з водою. Таким чином, фігура дівчини розташована в нижній половині класичної х-образної композиції, яка трохи закручена як прийнято у сецесіоні (а до того у бароко). Одна лінія йде від правого кута неба, через зображання півня, нахилені наліво колосся і босі ноги головної героїні. Друга лінія теж тягнеться від неба але вже від лівого кута, проходить через зображення лелеки, стріхи, дозволяє нам побачити приховані фігури хлопців в улюблених художником високих шапках, і закруглюється через сніп, який похилився також в ліву сторону.

Ушановуючи класичні принципи рівноваги об'ємів, Е. Козак й розташовує трохи завелике зображення півня, який сидить на поставлених сторч зубцями граблях. Зрозуміло, що тут реалістичність поступається з одного боку композиції, а з іншого – символіці. Щодо останньої, то вона на поверхні. Цей «сонячний» птах, зображений на фоні неба, затягнутого легкими хмарами і тому «підміняє» собою небесне світило. Вже його своєрідним відлунням є згадуване зображення соняшників. Щодо композиції, то явна увага, сконцентрована на півні, це, по-перше, ще одна мистецька гра, а саме

візуалізація назви пісні у малюнку. Півень дивиться на дівчину, а ще нижче – на шрифтову композицію зі словом «когут», тобто фактично на своє найменування. По-друге, згідно названому принципу врівноваження, півень та стріха хати мають тримати баланс об'ємів по вертикалі з пшеницею і фігурою дівчини.

Щодо самої фігури, то й тут за жанровою сценою є не дуже сильно прихований образ, який художник залишає для розкриття уважному глядачу. Підказкою, знов таки, виступають текст і традиція. Бо сільська українська культура водночас шанує цноту і віддає належне тілесності. У цьому розкривається межа дозволеної еротики. Оголені засмаглі ноги дівчини, її повновиде обличчя, вказують на молоде здоров'я, й тілесну справність. Закинуті за голови руки підсмикують сорочку і таким чином підкреслюють округлі груди. Уся вона навіть уві сні налита життєвою жіночою енергією. Стиглий хліб, який жала дівчина і є тим природним образом, яким традиційна культура наділяє й людину. Дівчина також «достигла», то може осінню, як і годиться, вже загудить троїстими музиками й гомоном гостей селянське весілля.

Стихія народного гумору дозволяла українцям торкатися будь яких тем, не оминаючи тяжких епізодів буття, наприклад, смерті. Відомий прийом так званої «карнавальної культури» дозволяв сміятися навіть над такими речами, щоби зняти стрес, до певної міри призвичаїти до думки, що ухід у засвіти є справою природною. Звідти й своєрідний гумор, який згодом стали називати «чорним» і який вимагав від мистецького зображення відчуття міри й такту. Для Едварда Козака, який сам воював і зображував смерть, такий виклик не є непоборним. Звідси й ілюстрація до пісні «Дуб на дуба похилився…», в якій йдеться мова про смерть й поховання… комара (іл. 12).

«Дуб на дуба похилився,
Упав комар та й убився.
Ой де ж там, де ж там, де ж там,
Упав комар та й убився…

То не злодій, не розбойник,
Ото мушин полюбовник.
Ой де ж там, де ж там, де ж там,
Ото мушин полюбовник…».

Назовні і сама пісня й ілюстрація до неї виглядають як справжня драма із всіма її елементами: раптова передчасна смерть героя, його останні слова, звернені до коханої, місце поховання та оплакування. У той же час пісня є цілком гумористичною, дражливою. Комізм постає не тільки з олюднення світу комах, але й численних невідповідних до удаваного трагізму характеристик і подробиць.

Чудово це розуміючи, Е. Козак йде таким саме шляхом, проявляючи власні фантазію й гумор. Так з'являється біленька мазанка Мухи з характерною призьбою. Муха має елементи жіночого українського одягу, а Комар взагалі постає козаком з шаблею і навіть оселедцем.

За трагедію «відповідає» пейзаж, зразком для якого безумовно слугують картини художників-романтиків. Тут і безлисті вузлуваті дуби, які, згідно пісенному тексту, хиляться, у розпачі простягаючи віти-руки у напряму сонця. Але тужить навіть саме гігантське світило, взяте у темне жалобне гало. Голі віти підкреслено графічно перекреслюють силует сонця. І так саме на фоні сонця і чорного обрія йде поховальна процесія мурашви з труною, вказуючи на сумний фінал героя, який ще не помер. Уся ця надмірність і драматизація дійсно нагадує «чорний гумор» до якого вдається Е. Козак.

Знайомство з сільським українським побутом, усі ці надмірні і насправді кумедні причитання й голосіння, дозволяють з великою долею ймовірності вгадати справжню ситуацію, яка породила пісню і яка вгадується у малюнку Е. Козака. Просто козак Комар десь підгуляв та хильнувши лишку добряче приклався головою. А його кохана Муха ще й підзужує, удаючи розпач, насправді ж уїдливо розпитуючи про те, як саме треба буде «ховати» ще цілком живого «покійника», який також з удаваною увагою перебирає можливі варіанти.

Підсумовуючи аналіз пісенного циклу, створеного Е. Козаком, можна вказати на те, що талант карикатуриста проявився й тут, інколи безпосередньо, інколи опосередковано. Чим гостріший є сам фольклорний твір, чим вигадливіший текст, тим більше відгукується власною фантазією і вигадкою митець. Долучаючи весь спектр своїх знань, він поєднує класичну мистецьку освітню базу з окремими елементами, навіяними історією мистецтв і, безумовно, власним творчим шляхом. Тому аналіз його творів дозволив відмітити окремі елементи, затверджені ще з часів бароко і наново переосмислені у модерні. Перш за все, це зигзагоподібна композиція, характерна для більшості творів досліджуваного циклу. Виходячи із загальної теми циклу, відмічено вплив національного романтизму з його увагою до етнографізму. Також, на наш погляд, можна помітити незначний вплив авангардних течій XX століття, зокрема супрематизму.

2.2. Політика та ідеологія.

Даючи коротку загальну характеристику українського мистецтва у 1930 – 1950-ті роки звернемось до публікації відомої мистецтвознавиці Галини Скляренко, яка дає розподіл даного часового відрізку на певні етапи. Цілком доєднуємося до висловленої дослідницею думки щодо неоднозначного погляду на українське мистецтво 1930-х років. Так, зберігається значна своєрідність мистецького життя на українських нерадянських територіях, тут, звісно, немає офіційної настанови на «реалізм», відбувається знайомство і вплив модернистських течій на національне мистецтво. Однак і на радянських теренах тиск на мистецтво з боку ідеології відбувається не миттєво, він розтягується від постанови 1932 року, де й був взятий курс на тотальну цензуру у галузі культури і до створення у 1938 році єдиної дозволеної під контролем держави мистецької організації – Спілки художників України [47, с. 269-270].

Особливо відмітимо трагічний розкол українських земель, розподіл їх між різними державами, відбувався і після Першої світової війни. Не покращила справу і експансія двох тоталітарних держав – СРСР та Німеччини – проти Польської республіки. Так зване «возз'єднання» західних теренів та «Великої України» у 1939 році, відбувалося під егідою радянських державних і каральних органів. Відповідно, дуже швидко під прикриттям «братських» лозунгів розпочався примус і репресії. Українські національні та націоналістичні організації опинилися в підпіллі тепер вже у радянській державі. У такій ситуації єдиний український народ увійшов в Другу світову війну.

Прикметно, що українська народна пісня також «відреагувала» на ці процеси. Радянські очільники в період найтяжчих воєнних випробувань використовували звичайний для них принцип «кнута й пряника». Так був послаблений тиск на все українське, щоби викликати у українських солдат і населення відчуття, що вони б'ються не за радянську владу як таку, а за власну землю й рідних. Оскільки це була офіційна настанова, до такої важливої справи були залучені кращі мистецькі сили. Так, вже 23 червня 1941 року за ініціативою у тому числі Спілки художників, в Харкові був організований штаб по випуску агітаційної продукції. До нього увійшли найбільш відомі українські графіки: О. Довгаль, В. Касіян, А. Петрицький, В. Шавикін, С. Бєсєдін, М. Дерегус [56, с. 123]. Останній пізніше став редактором Укрдержвидава, організації, яка випускала й поштові листівки. Українські сюжети, у тому числі українська пісня, стали з'являтися на масовій друкованій продукції: газети, плакати, листівки. Звісно, вони переосмислювалися і подавалися у контексті сучасних, тобто воєнних подій.

У якості прикладу можна навести листівку 1944 року з малюнком Й. Дайца. Йосип Абрамович Дайц (1897 – 1954) отримав вищу мистецьку освіту в Харківському художньому інституті, да вчився у відомих українських творців І. Падалки і О. Маренкова (обоє репресовані). Пізніше, ставши викладачем у цьому ж виші, мав серед своїх учнів А. Базилевича. Згадувана

листівка навіть своєю структурною побудовою нагадує аналогічну продукцію початку ХХ століття, ту ж серію А. Ждахи, – малюнок, текст, ноти. У даному випадку сама пісня «Від Сяну до Дону» це авторська вдала стилізація під народну пісню (іл. 13).

«Розвихрено гриву нічйого коня,
Ніхто по дорозі його не спиня,
Лиш дівчина плаче: - Козаче, козаче!
Одначе не треба тужить»

Так саме стилізованим є і графічний малюнок Й. Дайца, який не прямо ілюструє пісню але створює сумний настрій, який відповідає її змісту. Нічний степовий пейзаж з окрайцем місяця, незасідланий кінь, що мчиться степом, юна сумна дівчина з польовими квітами. Усе це характерні сюжетні ознаки, які й утворюють стилізацію, близьку до романтизованого українського мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Романтизм і ліризм, у даному випадку, на перший погляд виглядають невідповідними до воєнної доби. Та якщо взяти до уваги поєднання малюнку з текстом, то постають наочні національні мотиви, які повинні викликати емоції в душі саме воїна-українці. Емоції елегійного жалю за рідним краєм і беззахисною дівчиною. І те й інше треба захищати від ворогів.

Ще одна поштова листівка Й. Дайца з тої ж пісенної серії, присвячена вже дійсно українській народній пісні «Зажурилась Україна» (іл. 14). Сама пісня яка була вперше записана ще у 1830-ті роки видатним вченим, етнографом і фольклористом Максимом Максимовичем, сягає ще козацьких часів. У тексті пісні йдеться мова про набіги турок і загарбання ними українського «ясиря», тобто українців-полонених для продажу на східних ринках рабів. Важливо, що пісня закликає всю українську спільноту, не тільки козаків, тобто професійних вояків, але й вільних молодих чоловіків («бурлака») стати на оборону рідної землі і її населення.

«Ой ти станеш на воротах, а я в закоулку,
Дамо тому стиха лиха ворожому турку!...

Ой козак до ружини, бурлака до дрюка:
Оце ж тобі, вражий турок, з душею розлука!»

Але ілюстрація д цієї пісні не звертається до історичної минувщини, навпаки, вона звернена до сучасності. Щоби зрозуміти цей принцип, треба вдатися до часового контексту. Від Голодомору і політичних репресій 1930-х років суто українська історична тематика була фактично під забороною, тим більше з пересторогою радянська ідеологія реагувала на тему козацтва, бо її важливим аспектом є боротьба за незалежність, за утворення самостійної держави. Однак тяжкі воєнні поразки радянських військ у 1941 – 1942 роках дещо змінили ситуацію. Як було вказано вище, вказівкою «зверху» було вказано на необхідність усіма засобами підвищувати патріотичні засоби. При цьому історія повинна була обов'язково «ілюструвати» аналогічну сучасну ситуацію, щоби підштовхувати слухача або глядача проводити відповідні паралелі.

Отже у малюнку Й. Дейца поняття «орда» трактується у широкому сенсі, як жорстока і потужна іноземна навала. І роль «ординців» виконують німецькі солдати вермахту у прикметних касках, який зганяють докупи українських селян, немов новий «ясир». Цей натовп складається із найбільш вразливого і беззахисного населення. Ось похилений старий дідусь з ціпком, розкуйовдженою бородою і торбинкою з врятованим скудним майном за плечима; ось настрашена мала дитина, яка притулилася за спиною матері; ось сама матір у вигляді простоволосої жінки, яка у розпачі та благанні порятунку здіймає худі руки до неба. А за їх спинами, на задньому плані, палає українське село, безумовно пограбоване і підпалене новими «ординцями». Така посилена афектація була притаманна ідеологічним роботам того періоду, особливо у царині графіки, бо, як правило, ці графічні роботи масово тиражувалися у вигляді плакатів, листівок, на сторінках газет.

Не такою була ситуація на західноукраїнських землях, де навала нової «орди» мала інший підтекст та іншу інтерпретацію. На західних теренах нашої держави з 1944 року посилюється боротьба українських повстанців проти

«совєтів». І тут важливу роль пропаганди та контрпропаганди також беруть на себе митці. Одним з найбільш відомих і легендарних художників-підпільників є Ніл Антонович Хасевич (1905 – 1952).

Інвалід з дитинства (втратив ліву ногу), він все життя виказує силу волі і невпинний рух до поставленої мети. Один його шлях, це мистецтво, на ньому він досягає успіху: ще навчаючись у Варшавській академії мистецтв, він починає брати участь у виставках, а в цілому з 1931 по 1943 рік його роботи експонувалися 35 разів, за роботу «Прання» отримує нагороду Ватикану, у 1939 році виходять два альбоми його графічних творів, один з них друкований в Америці [12, 58]. Другий шлях, це участь у культурницько-політичному русі: тут і знайомство з митрополитом Андрієм Шептицьким, і участь у Волинському українському об'єднанні та Спілці праці українських образотворчих мистецтв у Львові [12].

При поверненні радянської влади у 1943 році, Н. Хасевич стає учасником національного повстанського руху, як художник, пояснюючи свою позицію: «Я не можу битись з ними зброєю, але я б'юся різцем і долотом. Я, каліка (інвалід), б'юся в той час, коли багато сильних і здорових людей в світі навіть не вірять, що така боротьба взагалі можлива... Я хочу, щоб світ знав, що визвольна боротьба триває, що українці б'ються... Така моя думка, думка рядового підпільника. Слава Україні!...» [58]. Згідно цьому власному «маніфесту» Н. Хасевич був справжнім бійцем, боровся до самого кінця і вважався каральними органами СРСР, одним з найбільш небезпечних ворогів. 1952 року у Філадельфії вийшов його альбом «Графіка в бункерах УПА», але цього ж року він загинув від рук бійців МГБ (рос. абревіатура) в криївці між Рівним і Луцьком [5].

Говорячи про творчість Н. Хасевича, дослідники вказують, що до Другої світової війни, він. працював переважно у галузі станкової і книжкової графіки. З переходом до ідеологічної ланки УПА, він оформлював найрізноманітнішу продукцію: плакати і листівки, підпільні сатиричні журнали і, так звані, «летючки». Розробляв навіть ескізи для орденів та інших

відзнак УПА. Для друкованої продукції ним створювалися певні кліше, добре прислужилася технологія дереворитy, якою майстерно володів Н. Хасевич [13].

Свою особливу специфіку мав і той пісенний матеріал, який надихав митця на образи-унаочнення. Це теж новостворені пісні але які можна сміливо називати народними, бо йдеться мова про пісенний повстанський фольклор. У поетичному плані він спирався як на народну поетику, так і на пісні недавньої доби, зокрема фольклор українських січових стрільців доби Першої світової війни.

Однією з перших відомих робіт цього періоду, пов'язаних із пісенною творчістю, була робота на тему повстанської пісні «Спіть, хлопці, спіть…», представлена на виставці українських художників, яка проходила на межі 1942 – 1943 років [12, с. 174]. Надалі художника теж не «відпускає» пісенна тематика, у всіх сенсах кревно пов'язана із повстанським рухом. Розглянемо дві роботи Н. Хасевича, які можна відтворювати у різній друкованій продукції і які фактично стають повстанськими плакатами.

Перша має назву-рядок «Пішов мій миленький в повстанчі загони» (іл. 15). Поетичний стрій тексту притримується давніх українських фольклорних канонів в образах. Так, образ калини, як молодої дівчини належить саме до таких образів. Важливо й те, що як раз наприкінці XIX – початку XX століття цей жіночій образ українські поети пов'язують з Україною, що тільки посилює національний елемент. І Ніл Хасевич в ілюстрації йде від прямої фольклорної традиції, у тому числі візуальної. Перша строфа пісні оповідає:

«Цвіла, цвіла калинонька,
Тай в'янути стала,
Ой чого ж ти дівчинонько
Прясти перестала?» [46]

Далі по тексту туга дівчини пояснюється хвилюванням за долю повстанця-коханого. Відповідно, Н. Хасевич зображує фрагмент сільської вулиці, задумливу дівчину у звичайному робочому народному вбранні,

босоніж, яка стоїть біля забору та вуличної лави. Біля її ніг – прядка із покинутою роботою. Візуальний сюжет та його розробка художником, на перший погляд, має наявний етнографічний характер, з точною реалістичною передачею деталей, від знаряддя праці до одягу.

Однак так саме наявно, що Н. Хасевич відходить від романтизованого етнографічного підходу, який домінував у масовій мистецькій продукції на початку ХХ століття. Навіть у чорно-білому варіанті відчутно, що він уникає будь-якої «красивості», пригладженості, або «стандартів» дівочої краси. Навпаки, у його героїні цілком звичайне обличчя, занурюючись у тривожні думки, вона однією рукою підпирає собі щоку, частково закриваючи лінію губ і підкреслюючи лінію носу густою тінню. Усе це стильові прикмети натуралістичного живопису. Однак у «ліпленні» обличчя дівчини, його легкому «геометризмі, відчувається і знайомство митця з авангардними європейськими мистецькими течіями початку ХХ століття.

Інший підхід митець демонструє у ілюстрації до пісні «Ліс – наш батько. Нічка – наша мати» (іл. 16). Сама пісня також належить до так званого повстанського фольклору але її текст свідчить, що це переробка з більш раннього пісенного фольклору українських січових стрільців.

«Ліс – наш батько, темна нічка – мати,
Кріс та шабля – це наша сім’я,
Кидай, козаче, молоду дівчину,
Бо Україна – це мати твоя» [14].

І знову, як і у попередньому випадку, формально це ілюстрація до першої строфи пісні. Та ця пісня зовсім не про козацькі часи, тому тут немає й натяку на етнографізм, художник створює картинку із реалій повстанського життя.

Стилістика виконання близька до книжкової графіки на основі реалістичного підходу до зображуваного. Головна роль віддана пейзажу на узліссі. Динаміка композиції утворюється за рахунок різноспрямованих ліній. Знизу-вверх це лінія ґрунтової дороги, перерізаної невеличким байраком, далі

йде лінія повалених навскіс дерев, назустріч одна одній тягнуться, та не сходяться лінії гілок від повалених стовбурів і живих дерев на тому ж узліссі. Вони не сходяться, бо крім динаміки їх функція – стати «рамою», яку також утворюють прямі лінії лісових дерев і невеликого, ніби прикордонного стовпчика. А в самій цій своєрідній «рамі» розміщено фігурку вояка УПА в повній польовій формі, з автоматом наперевіс. Він стоїть біля кордону лісу, як біля кордону рідної землі, сторожко несучи оборону. Його фігурка ніби зливається з нагромадженням крислатого смерекового гілля за спиною, ілюструючи той самий «батьківський» прихисток, який у пісні надає своїм синам-повстанцям, ліс.

Завершаючи огляд періоду 1930 – 1950 років, знову звернемось до публікації Г. Скляренко. Описуючи творчість окремих українських радянських митців воєнного періоду, дослідниця вказує на прояв митцями їх власної позиції, хоча й не розкриває умовні дужки з причиною такої ситуації [47, с. 273]. Вважаємо це явище тимчасовим збігом ідеологічних державних настанов і внутрішнього емоційного стану митців, а єдиною «базою» була необхідність боротьби проти страшної навали агресорів-окупантів. Проте, і в даному випадку, як бачимо, зберігалися відмінності різних частин України відносно радянського режиму, який на Західній Україні також сприймався як окупаційний.

Однак вже на середину 1940-х років, коли радянська влада відновила свою присутність на всіх українських землях, період дуже обмеженого воєнного «лібералізму» по відношенню до індивідуальних мистецьких проявів завершився. Рубіжними проявами нового «закручування гайок» стали відомі ідеологічні офіційні постанови, направлені проти «формалізму» у мистецтві і проти «поклоніння усьому західному». Ситуація знову змінилися тільки після смерті радянського диктатора Й. Сталіна і заяв нового радянського керівництва про необхідність ліквідації наслідків «культу особи» у середині 1950-х років.

Висновок до розділу. Отже, у цьому розділі відповідно заявленої теми було розглянуто творчість митців з різних регіонів України. Хронологічно це дозволило охопити першу половину ХХ століття. На початку століття українськи митці ще мали можливість, навіть попри розмежування різними державними кордонами, орієнтуватися на загальноєвропейські мистецькі напрями. Це, зокрема, модерн, який спирався, в тому числі, на попередні здобутки мистецтва романтизму. І сама така сполука надихала українських митців. Меншою мірою, але з’являються і елементи авангардних течій.

У 1930 – 1950 роки українське мистецтво поляризується через політичні події і навіть у пісенній тематиці загострюється ідеологічний аспект. Особливо це позначається на західноукраїнських митцях через рух УПА і спробу збройного спротиву радянській владі. Тому виникає феномен так званої «повстанської» графіки і новітній повстанський фольклор, які перетинаються безпосередньо у мистецьких творах.

Розділ 3.
Національні та радянські наративи у графічній пісенній тематиці другої половини XX століття.

У дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців в останні роки особливо пожвавилися наукові розвідки про мистецьке життя короткого періоду так званої «відлиги». Спрямовується увага на те, що естафету від старшого покоління видатних художників-графіків, таких, як В. Касіян, М. Дерегус, І. Їжакевич та ін., перейняли молоді художники, які отримали професійну освіту у перші повоєнні роки і влилися у покоління «шестидесятників», серед них звучать імена А. Базилевича, О. Губарєва, Г. Якутовича та ін. Це покоління змінило художній погляд на твори графіки, надаючи їм більшої площинності, умовності, а разом з тим і нової образності, коли стає можливою множинність асоціацій, а отже й різні «прочитання» одного мистецького твору як самим художником, так і глядачами [16, с. 67-68].

Відома мистецтвознавиця Г. Скляренко, подаючи загальне тло розвитку національного українського мистецтва у другій половині XX століття, особливо відмічає важливість звернення до традицій народного мистецтва, що викликало «новий сплеск культурницької національного Відродження» у всіх видах образотворчого мистецтва, у тому числі графіки [48, с. 70]. Однак дослідниця не спрощує процеси розвитку українського мистецтва, зауважуючи й зворотній бік захоплення фольклорно-етнографічною тематикою. На її думку, з одного боку ці процеси були обумовлені історико-культурними традиціями, а з іншого, національне подекуди поставало як антитеза майже недоступному модерному мистецтву, і тому могло стати носієм консервативності, патріархальної свідомості, обмеженості мистецького світогляду [49, с. 88].

Ґрунтовний погляд на часи «відлиги» дає у своїй монографії Л. Смирна. Як зазначає дослідниця, під час диктаторського правління І. Сталіна, Україна

зазнала найбільших втрат і політичних репресій, тому його смерть багатьма представниками української інтелігенції, сприймалася «визволенням» і навіть спровокувала дискусії, у тому числі в мистецьких виданнях. Один з важливих елементів цієї дискусії, питання «національної форми» та її змісту у соціалістичній країні [50, с. 115]. Однак направду процеси, які отримали назву «відлиги», були навіть протягом цього недовгого періоду, дуже полярними, і нагадували чаші терезів, які намагаються постійно переважити один одну.

На одній чаші, безумовне збільшення національної тематики у мистецтві і в мистецтвознавстві, яке називали ледь не «новим Ренесансом». У царині графіки, прокинулася, зокрема, цікавість і вийшли з друку дослідження стосовно української рукописної книги та стародруків. Почалися фундаментальні дослідження українського іконопису, звернули увагу на народну картину [50, с. 117-118]. Усе це, безумовно, впливало на розвиток української графіки у вказаний період.

У той же час, новий етап обмеженої у багатьох вимірах «українізації», супроводжувався продовженням політики русифікації. Чимало тем, особливо тих, що стосувалися мистецтва і постатей так званого «розстріляного відродження», тобто українського авангарду у 1920-ті роки, так і залишалася під забороною. Тому виходило, що окремі твори і митці європейського, латиноамериканського, навіть російського авангарду ще мали можливість «дійти» до українського глядача і мистецької професійної спільноти, але не аналогічні зразки власне українського походження [50, с. 115-116, 119-120].

Попри усі ці бар’єри, творча українська молодь намагалася підійти до нових знань, залучати світовий досвід мистецтва, в окремих випадках на це їх наштовхували і старше покоління «колишніх» українських авангардистів, яке було часто психологічно та ідеологічно задавлено у сталінські часі але у «відлигу» наважувалося передавати знання про цей період своїм студентам. Звідси на практиці поширювалася двоїстість мистецького українського життя, коли студенти малювали «реалізм» заради формальної оцінки і щоби не бути відрахованим з вишу, але для себе та у вузькому середовищі однодумців,

намагалися шукати власний мистецький стиль, орієнтуючись на «неофіційні» та заборонені зразки [50, с. 129-130].

Що ж історії українського мистецтва було надихаючою національною базою для митців середини ХХ століття? Л. Смирна наводить цю базу у своєму дослідженні. Так, виразність і національний колорит приваблювали митців у «козацькому бароко». Національну традицію, у тому числі образотворчу, заклав романтизм ХІХ століття, ідеалізуючи і поетизуючи селянський побут. Змогли познайомитися «шістдесятники», хоч і обмежено, з доробком «українського модерну», у тому числі з графічними роботами О. Сластіона, А. Ждахи, Г. Нарбута.

Вплив європейський авангарду, особливо в тій частині, яка зазнала суттєвих наслідків соціальної депресії, як результату світових воєн, позначився, починаючи з 1950-х років, у так званому «суворому стилі», представники якого висловлювалися за «правду дійсності у мистецтві» [50, с. 224]. Дослідниця А. Ложкіна називає такі стильові прикмети «суворого стилю», як плакатність, публіцистичність, повернення цікавості до індивідуальності та її проявів [36, с. 172].

Однак ситуація значно погіршилася з середини 1960-х років, коли з боку влади та її клевретів у мистецькому середовищі знову зазвучали звинувачення в «українському буржуазному націоналізмі», розпочався і новий етап прямих репресій, не такий кривавий, але дуже відчутний по відношенню до української інтелігенції. Під цю хвилю звинувачень і утисків попали навіть відомі і визнані не тільки в УРСР митці, такі, наприклад, як Т. Яблонська, А. Ерделі, Г. Якутович, Г. Севрук та інші. Важливою у річищі теми нашого дослідження є і теза про те, що чимало українських митців стало шукати можливості втечі від реальності, шукаючи вихід з ідеологічних лабет у колористиці, піднесеності, моди на етнику [50, с.135, 138]. А. Ложкіна теж зазначає «фольклорно-декоративну домінанту» в мистецтві означеного періоду, з якою намагалися боротися, не пропускаючи найбільш неординарні роботи на виставки, іноді навіть знищуючи мистецькі твори [36, с. 182].

Усе це повною мірою відобразилося і в тематиці народних пісень у її візуальному вимірі. Звернемося до найбільш показових творів митців-графіків цього періоду, віддаючи перевагу пісенним серіям, які дозволяють розглянути найбільш характерні мистецькі прийоми, які позначилися у творчості покоління «шістдесятників».

Так, говорячи про це покоління, жоден із дослідників української графіки на оминає ім'я Георгія Якутовича (1930 – 2000), народного художника України і лауреата Шевченківської премії. Як і багато хто з його колег, отримав професійні настанови на графічному факультеті Київського художнього інституту, де вчився у майстерні І. Плещинського, а також у В. Касіяна. Зростаючи у цьому українському середовищі, звісно всотував українську візуальну культуру, у тому числі народне мистецтво, а також його відбиття у наївному мистецтві Марії Приймаченко, але й захоплювався аналогічними світовими пошуками, наприклад творчістю Д. Рівери [10, с. 68]. Знав Г. Якутович і офіційно заборонений, на той час, мистецький спадок бойчукістів, уважно вивчав графічні прийоми В. Фаворського [18]. Тому і його власні пошуки велися між експресією графічної художньої мови XX століття і народною традицією. Звісно ж, не оминув митець і пісенну українську традицію. Зокрема, на цю тему вийшла серія листівок його авторства.

Пісня «Взяв би я бандуру» має автора тексту, поета Михайла Петренка, вихідця з Харківщини і представника українського романтизму (іл. 17). Однак його тексти у XIX столітті одразу пішли в народ і стали піснями, чудово вплітаючись в український музичний мелос. Нині можна здаватися що ілюстрація Г. Якутовича до цієї пісні є надто традиційною. Однак слід пам'ятати, що образ козака-Мамая, до якого наявно звертається художник, як до композиційного і ідейного джерела, не надто схвалювався у радянські часи, як і українські художники XIX століття, які працювали переважно з національною тематикою. Тому, окрім «апеляції» до образу Мамая, у цій роботі Г. Якутович наголошує свою тяглість саме від національної образотворчої традиції з її численними образами кобзарів і бандуристів.

Може саме тому і його образ бандуриста постає монументальним, займаючи увесь перший план, завдяки чому його сидяча фігура у типовій козацькій «східній» позі, стає врівень з деревами, а голова сягає неба і самого сонця. У цілому композиція має легку діагональ зліва направо. Такий рух задає фігура бандуриста, його повторює «куліса» дерев за його спиною. Врівноважуючи композицію, митець дає і «протихід», це рух хмар і птахів на небі, який підтримує яскрава квітка біля ніг музики. Навіть трохи завеликі кисті рук, які через це видаються натрудженими, а також простонародний одяг, підкреслюють, що перед нами не козак, а простий селянин, в якому кохання розбудило мистецький музичний дар. Бо про це і оповідає текст пісні.

Вказану особливість поезії вітчизняних письменників-романтиків спиратися на народні поетичні зразки, звісно ж підхоплював і Тарас Шевченко, тому його тексти так саме легко ставали народними піснями, як-от фрагмент з поеми «Гайдамаки», який за сюжетом співає кобзар. У результаті цей уривок дійсно став народною піснею, відомою під назвою «Літа орел, літа сизий» (іл. 18).

В ілюстрації до цієї пісні, Г. Якутович ніби візуалізує поетичні образи, подані Т. Шевченком. Поет порівнює гайдамаків та їх ватажка із степовими орлами і на ілюстрації митця у небесній вишині кружляють ці горді птахи. Ближній до глядача орел, ефектно розправивши крила, стає і частиною обрамлення нотного стану з першими рядками пісні. Такий прийом характерний для книжкової графіки, отримує популярність з першої половини ХХ століття.

Композиція тут розташована не вглиб, а вертикально, що характерно, наприклад для іконопису, а звідти цей прийом постає і в так званій народній картині. У першій третині ХХ століття до такого поєднання іконописних принципів та народної картини звернулися зокрема бойчукісти. Вище було згадано, що попри заборони Г. Якутович був знайомий з їх творчістю і можна припустити що аналізована ілюстрація митця як раз несе відбиття візуальної естетики бойчукістів.

Верхній план – нотний стан із орлами. Середній план – чорна хмара далекої пожежі, яка перерізає малюнок горизонтально, ніби відсікаючи простір неба від вигнутої поверхні землі, яка зліва перерізана яром, ніби символом розриву, страшного зрушення земної «плоті» .

Нижній план, насправді є головним, з такою нестримною дикою силою повсталих гайдамаків. Г. Якутович у даній сцені демонструє також добру обізнаність із зразками батального жанру, наприклад, ілюстраціями М. Самокиша до «Української старовини». Він так саме, як це робив М. Самокиш та інші майстри книжкової ілюстрації, «фрагментує» сцену великої маси повсталих, виводячи частину їх з-за лівого краю ілюстрації як на авансцену. Попереду зовсім вже монументально на баскому коні із шаблею в руках і відчайдушною посмішкою на обличчі – гайдамацьких ватажок Максим Залізняк, згадуваний у тексті пісні. Чотири напівфігури гайдамаків сприймаються єдиною масою але в той же час контури їх обличь, при уважному погляді, дозволяють зробити висновок, що у повстанні беруть участь селяни різного віку, від молодих до літніх.

У цілому у вказаній серії Г. Якутовича ним продемонстрована чудова обізнаність з образотворчою українською традицією, а також тяжіння до використання прийомів книжної графіки.

Біографія талановитого українського графіка Олександра Івановича Губарєва (1926 – 2021) є відповідно до радянського періоду майже «зразковою» – народився у робочій промисловій родині з Дніпропетровську, юнаком-школярем пережив Другу світову війну, згодом займав керівні посади у мистецьких державних інституціях. Тому напевне можна сказати, що українська тематика увійшла в його життя і стала головною в творчості завдяки навчанню у Київському художньому інституті, де його вчителями були видатні українські графіки В. Касіян, О. Пащенко, І. Плещинський [54].

Протягом довгого плідного життя, митець проявив себе у різних галузях графіки, оскільки співпрацював і з періодичними виданнями, наприклад з журналом «Україна», і з популярними книжковими

видавництвами, такими як «Дніпро», «Веселка», «Музична Україна», мав більше 40 персональних виставок в Україні та за кордоном, а на свята завжди виготовляв для друзів тільки власні авторські вітальні листівки [34, с.72].

Дослідниця української радянської графіки повоєнного періоду О. Ламонова, звісно, не обійшла увагою і творчість О. Губарєва, твори якого називає квінтесенцією так званого «шестидесятництва». Для провідних графіків цього періоду характерним є тяжіння до станковізму, і найбільш відомими у О. Губарєва є його серії ліногравюр. Пісенна тематика займала у цих серіях важливе місце. Так, дослідниця, аналізуючи особливості художньої мови майстра, наводить у прикладах серії «Народні балади Закарпаття» (1966) та «Українські пісні про кохання» (1967). Говорячи про першу з цих серій, О. Ламонова зазначає, що митець, відштовхуючись від фольклорних текстів, передає не суто сюжет, а поетичний стиль і підносить повсякдення до рівня епосу [33, с. 201-202].

Вказуючи на конкретні художні прийоми О. Губарєва, дослідниця відмічає площинність і декоративність авторських композицій. Важливою є функція кольору у майстра, його яскравість покликана надати роботі емоційність і, у той же час, підкреслює декоративність і умовність образів [33, с. 203].

Що стосується серії «Українські пісні про кохання», то вона спочатку була виконана у вигляді естампів (згодом була «переведена» у формат поштової листівки). Оскільки і тут О. Губарєв цінує текстову першооснову, у цій серії зникає драматизм і посилюється ліризм, камерність. Ритм у даній серії більш спокійний, він ніби переплітає у єдиному візерунку людські постаті і рослинні елементи [33, с. 204].

У світлі наведеного аналізу, розглянемо гравюру «Чом дуб не зелений» із пісенної серії, виконану спочатку у класичному чорно-білому виконанні, де важливу роль відіграють не тільки лінії-абриси але й штриховка (іл. 19). Порізно направлені штрихи і лінії надають зображеному сюжету об’єму, матеріальності, в буквальному сенсі заповнюючи чоловічу й жіночу фігури і

навколишній пейзаж. У той же час розмаїття використання штрихів дозволяє передавати і фактуру одягу та розколотого дерева, і український краєвид другого плану, де знаходиться місце лугу й річці, пагорбам і хмарам, далекому селу чи хутору з тополями і чорному силуету вітряка.

Автор вдається до композиції з наочно виділеним вертикальним центром, який складається з дерева, ліва сторона якого висохла, а права є ще живою. До цієї вертикалі ніби додаються жіноча фігура, яка стоїть біля стовбуру, доторкаючись до нього однією рукою, та згорьована фігура парубка, який сидить на розлогому корінні, підперши рукою опущену голову. Уся ця лірико-драматична картина, точно відповідає змісту пісенного тексту.

Мінімалістично поданий той декоративизм, на який вказують дослідники творчості митця. О. Губарєв багато уваги приділяв народному українському одягу, і в даній роботі верхній одяг персонажів поданий умовно але цілком пізнавано за кроєм, зафіксованим в етнографічних творах і на світлинах. Звідси й тонка стильова гра автора, який підкреслює геометризм жіночого очіпку, а загнутий край свитки у парубка заставляє стелитися додолу, так, що вона зливається з корінням дерева, «прив'язуючи» хлопця до місця.

Кольоровий варіант цієї роботи, відтворений на поштовій листівці, дозволяє звернути увагу на включення кольору у змістовно-емоційну палітру митця, яка точно відповідає аналогічному настрою пісні. Так, синьо-холодний колір дерева-вісі стає унаочненням відчуження, брунатний колір – сум, світло-пісочний – колір можливого відродження, сонячного світла. Відповідно, фігура парубка повністю «залита» брунатним кольором, а дівоча постать поділена порівну двома кольорами – суму й надії, так саме як і хмари, що клубочяться на задньому плані. Усе це точно відповідає переходу ліричного персонажу народної пісні від відчаю до надії:

«Не топись козаче,
Бо душу загубиш!
Ходім повінчаймось,
Коли вірно любиш!»

Поетична та романтизована Україна постає в роботі О. Губарєва «Ніч яка місячна, зоряна ясная» (іл. 20). Саме така Україна вперше постала у творах українських письменників-романтиків, таких як Іван Котляревський, Микола Гоголь, Григорій Квитка-Основ'яненко та інших. Це квітуча країна, у якій все є багатим та надмірним, де птахи не можуть перелетіти через Дніпро, де козацькі шаровари широкі, мов Чорне море, де навіть сухий патик пустить коріння, якщо посадити його у плодючий українській ґрунт. Де всі дівчата – чорноброві красуні, а парубки – мужні та з поетичною душею. При цьому письменники-романтики, створюючи ці образи у XVIII – XIX століттях, спиралися саме на народну творчість, в тому числі пісенну. Тому звернення О. Губарєва до цієї, вже збагаченої романтиками бази, цілком обумовлено культурно-мистецькою традицією.

Традиційною є і зображення закоханої пари, яка «сіла у купочці» під квітучою калиною. Дівчина трохи сором'язливо приймає залицяння парубка, а він ніжно пригортає її до себе за плечі. Картини природи підтримують цю елегію, складаючись у дійсно чарівну атмосферу української ночі. Величезні листя калини та її гігантські суцвіття розкинулися шатром над молодятами, немов райський сад. Вони і закривають їх від усього світу, але й відкривають глядачам краєчок неймовірного українського неба, на якому місяць зачепився рогом за кущ калини, а величезні зорі влаштували салют-зорепад. Під цим казковим небом тихо завмерли далекі дерева на горбочках понад ставом.

Так саме елегійно, але з іншим композиційно-просторовим рішенням, вирішено роботу «Тихо, тихо Дунай воду несе» (іл. 21). Робота розділена на дві частини, врівноважені об'ємами і кольоровими масами. Ліва частина – жіноча, більш світла. Своєрідним кордоном для цієї половини є кремезне дерево із зеленою кроною, яке немов захищає фігуру дівчини. Вона задумливо розчісує своє довге волосся. Його вертикальні «струмені» ритмізовані із таким самим рухом, унаочненим складками сорочки і корою дерева.

Права частина – чоловіча, розташована углибині, щоби показати тимчасову відстань між двома світами, які поки об'єднані лише подумки.

Цікаво вирішена кінна фігура козака, якій художник надає монументальну подобу, розташувавши її на горбочку-острові посеред Дунаю, неначе на постаменті. Завмер і кінь, піднявши передню ногу, у той час, коли козак грає на скрипці, як це й оповідається у тексті пісні. Вертикальне розташування чоловічого «світу» вирішено за рахунок фігурних хмар, які клубочяться над козаком. Кольорове рішення цього світу, на відміну від світлої жіночої половини, вирішено у фіолетовому (острів-пагорб), холодному синьому (козак і його кінь) та насиченому брунатному (хмари).

Урівноважуючи «сильні» за своєю спрямованістю й рухом вертикальні бокові частини твору, автор будує композицію хрестоподібно. У «спокійній» горизонтальній частині, розташованій у нижній половині роботи, привольно розкинулися зелені пагорби-луки, несе свої «тихі води» Дунай, ростуть по його берегах невибагливі польові квіти.

Схожі рішення використано й в інших ілюстраціях до народних пісень, але звернемо увагу на мистецьке вирішення пісні «Степом, степом», яка виділяється ідеологічним «навантаженням», яке раптом виринає у давньому українському фольклорі. Ця пісня не має відношення до українського мелосу, а є композиторським радянським твором, який оповідає про тугу матері, син, якої загинув на фронтах Другої світової війни. Цю пісню дійсно додавали до свого репертуару українські хорові колективи, наприклад, славнозвісний хор імені Г. Верьовки, оскільки усі виконавці були зобов’язані поєднувати народні пісні з радянським репертуаром. Як бачимо, у мистецькому образотворчому житті діяли аналогічні настанови, щоби завжди працював принцип «врівноваження» національного та радянського.

У результаті, в даній ілюстрації постають прикмети так званого «суворого стилю» з його плакатністю і публіцистичністю. Спочатку око вихоплює вже «напрацьовані» О. Губарєвим художні прийоми. Так, за спиною зажуреної матері бачимо пагін, наполовину засохлої, наполовину живої рослини, жовтий колір відповідає за «життя», брунатний – за втрату. При цьому персонажі у цій роботі зображені гранично умовно, маючи вигляд

скоріше, меморіалу, ніж живих людей. Так вирішено образ матері, яка стоїть у профіль у «вдовиній хустині», одразу викликаючи у пам'яті аналогічний образ радянської монументальної пропаганди, оскільки схожі численні пам'ятники стояли у ті часи по всій Україні. Так саме вирішено і образ солдатів в атаці, які збиті у щільну масу, а ті двоє, що виділяються своїми рухами – один припав на коліно, інший закликає йти в атаку – також ніби зійшли з п'єдесталу пам'ятника або готові на нього вступити.

Ім'я Анатолія Дмитровича Базилевича (1926 – 2005) є одним з найбільш цитованих серед публікацій, присвячених постатям українських графіків другої половини XX століття, і при цьому переважна більшість публікацій і досліджень присвячено надзвичайно талановитому циклу ілюстрацій до «Енеїди» Івана Котляревського. Так ці ілюстрації стали еталонними у творчості самого графіка, проте цей доробок розвивався ним і в інших роботах, у тому числі в циклі ілюстрацій до українських пісень.

Не тільки у професійному, але й у життєвому становленні, А. Базилевич пройшов шляхом, який є характерним для більшості з покоління «шістдесятників». Перші кроки в місцевій, у даному випадку, маріупольській художній студії, дитинство перерване війною (родина Базилевичей була інтернована в Німеччину серед тисяч так званих «остарбайтерів»), потім шлях «навздогін» за вищою професійною освітою. Останню Анатолій Базилевич отримав у Харківському художньо-промисловому інституті, де отримав базу від відомих графіків старшого покоління, таких як Григорій Бондаренко, згадуваний вище Йосип Дайц, Адольф Страхов та інших. З 1953 року А. Базилевич, вже як киянин, починає працювати книжковим ілюстратором у таких відомих тоді видавництвах, як «Молодь», «Дніпро», «Веселка», «Мистецтво» та ін. [43, с. 3].

У зв'язку з роботою над «Енеїдою», добре відомі ті джерела української культури та мистецтва, до яких звертався А. Базілевич, коли шукав свій стиль. Так, відомо, що митець збирав власну колекцію старовини, в якій були національний одяг і старовинна зброя, традиційні ужиткові речі і посуд. Щодо

мистецьких предтечів, то А. Базилевич спирався на творчість і митців, що працювали ще на межі минулої епохи, таких як Порфирій Мартинович, Дмитро Нарбут, Іван Їжакевич, і художників старшого покоління, наприклад Івана Падалки, Михайла Дерегуса та ін. [43, с. 5].

Дуже важливою для нашого дослідження є й тема роботи Анатолія Базілевича з літературними джерелами, бо такими для нього були і фольклорні пісенні тексти. Про принципи такої ілюстративної роботи у митця також пишуть дослідники творчості А. Базілевича. Так В. Нарівська вказує на осмислення митцем спадку античної Греції та Риму. Звідти у графіку митця прийшла статуарність, але як і кращі майстри античності, А. Базілевич «перемагав» застиглість форми через її пластичність. Далі дослідниця не проходить повз сміхову культуру, і нам видається важливою її думка, щодо гармонії, яку намагається досягти художник, «балансуючи на героїчно-сміховій межі», беручи дещо від українського бароко, дещо від народної «низової» культури [41, с. 94-95].

Дослідниця української сучасної графіки В. Зайцева вважає, що: «Базилевич ніколи не ставив перед собою суто формальних завдань, віддаючи пріоритет розкриттю ідеї літературного твору, психологічній характеристиці персонажів» [17, с. 198]. Повністю погоджуючись із другою половиною такого визначення творчості А. Базилевича з його увагою і повагою до літературного твору, як до першоджерела, не зовсім обґрунтованою здається відсутність «формальних завдань». Справа в тому, що авторка не «розкриває дужки», тому можна тільки здогадуватись, що у поданому визначенні мається на увазі прихильність А. Базилевича класичним формам, вірність принципам академічного малюнку. Якщо це так, то твердження В. Зайцевої відповідає основним принципам в роботах митця. Та чи не стосується формальних пошуків ті алюзії на українське бароко, образи народної сміхової культури, якими оперує А. Базілевич-художник? У такому разі визначення дослідниці є дискусійним.

Колега А. Базилевича, народний художник України В. Перевальський, висловлюючи оцінку професіоналізмові товариша по мистецтву, високо оцінив його зорову пам’ять і спостережливість, які дозволяли митцю «проникати через зовнішні риси в сутність характеру людини» Вказував він також на лаконічність рисунку у поєднанні з ритмізацією ліній і кольорів, «крупних і дрібних планів» [44, с.4-5].

Цикл ілюстрацій до українських народних пісень, переведений у формат поштової листівки, був створений художником-графіком на початку 1960-х років у техніці перо, туш, акварель. Тобто ці роботи були створені у той самий час, коли А. Базилевич глибоко занурився у світ Івана Котляревського та його «Енеїди», народні пісні ілюструвалися паралельно цим пошукам і тому вони повною мірою просякнуті тим авторським стилем, за яким одразу впізнається рука А. Базилевича. Згідно музикознавчо-фольклорній класифікації народні пісні діляться, зокрема, на такі групи як історичні, побутові, ліричні, гумористичні. Митець робив свій цикл так, щоби він якомога повніше відобразив мелос і поетику української народної пісні, тому ми також охарактеризуємо окремі показові твори з циклу, спираючись на вказану класифікацію.

Найбільше історичних пісень в українському вимірі, стосуються козацького періоду нашої держави. До цієї категорії у циклу відносяться «Максим Залізняк», «Ой у лузі та і при березі», «Про Байду», «Про Бондарівну». Усі ці пісні проілюстровані згідно сюжету, та митець обирає ті фрагменти, які здаються саме йому важливими для створення образу всієї пісні через конкретних персонажів.

У роботі «Ой у лузі та і при березі» це збираний образ запорожців, бо саме їх виступ на війну і очікування повернення додому, складає головний зміст пісенного твору (іл. 22). Однак А. Базилевич обирає той фрагмент, який підкреслює образ козака-захисника, який, вирушаючи на війну, кланяється на прощання не тільки коханій дівчині але й усій громаді. Відповідно, художник

розміщує багатофігурну композицію горизонтально, врівноважуючи об'єми «громади» з одного боку і козака із засідланим конем і списом, з іншого.

«Громаду» представлено в образі трьох старих козаків з довгими сивими «оселедцями» на бритих головах, які спираються на палиці-ціпки. Обличчя старців суворі та сумні, а той, який стоїть крайнім праворуч у самої кромки зображувального поля, настільки похнюпився, що, здається стримує під повіками скупу чоловічу сльозу. Їх одяг стриманий, переважно в темних кольорах, що відповідає етнографічній традиції, але щоби хоч трохи врівноважити червоний яскравий стрій молодого козака, має в собі червоні акценти: шлик на шапці, пояс, нижній край козацьких шароварів.

Козак, який приготувався до воєнного походу, виглядає молодою «копією» літніх січовиків, унаочнюючи тяглість січової традиції. Його повністю червоне вбрання є вже не етнографічним, але образно-фольклорним, викликаючи асоціації з дорогою матерією-китайкою, як натяк на війну, пролиття крові, смертельну небезпеку, і, водночас, шанування козацької звитяги. Не перевантажуючи фігуру головного персонажа деталями, А. Базилевич, у той же час не випускає з поля уваги необхідність вирізнити козака-воїна, тому ми бачимо порохівницю біля поясу, рушницю за плечами, спис, що його, скоріш за все, приторочено до луки сідла. Кінь козака, також згідно фольклорної традиції, є його «бойовим товаришем», а то й «братом», тому, коли його господар кланяється громаді, він оглядає усю сцену прощання, «розумним поглядом».

Бачимо ми в цій роботі і цікавий приклад «езопової мови», характерної для тих часів, щоби обійти заборонене, дати натяк тим, хто дивиться й розуміє, і, в той же час, не отримати цензурну заборону та можливі вельми неприємні наслідки. Це кольори заднього плану, вирішеного настільки умовно, наскільки можливо. Спочатку ми бачимо велике жовте (!) небо і таку ж полосу зелених лук унизу. Але вздовж всієї верхньої кромки зеленого тягнеться полоса блакитного. Радянська цензура чудово знала поєднання «жовто-блакитного» і усіляко виловлювала і забороняла цей «націоналістичний прояв», дозволяючи

його хіба що в антиукраїнській політичній карикатурі. Та митці також намагалися різними засобами обійти цензуру, прикриваючись всілякими «природними поєднаннями». Так і в цьому випадку, представники української інтелігенції, знаючи рідну історію, чудово розуміли цей кольоровий «натяк», а цензорам завжди можна було пояснити синю полосу, як далеку річку, яка протікає десь край степу. Між іншим, на те, що це кольорове поєднання не є випадковим, вказують подібні кольорові «збіги» і в інших окремих роботах серії.

У роботі до пісні «Максим козак Залізняк» відчувається харківська художня школа з її увагою до академічного малюнку але й з тим українським відгомоном, який залишався у окремих викладачів Харківського художньо-промислового інституту, які ще пам’ятали буремні авангардні 1920-ті і часи «українізації» (іл. 23). Тому у погляді на цю ілюстрацію пригадуються і класичні роботи Й. Дайца, і вирішення української тематики у творчості харків’янина Михайла Дерегуса з його кінними козаками. У той же час, саме на прикладі цієї роботи можна побачити трохи «учнівський» підхід, і окремі недоліки молодого художника, який ще знаходиться у процесі розвитку.

Фронтально розгорнута до глядача, статично подана фігура легендарного ватажка народного руху «Коліївщини» Максима Залізняка. Його монументальна постать плакатно вказує туди, де за клубами жовтого диму, що надають роботі хоч якогось руху, у червоно-чорній заграві видніється фрагмент умовно поданої фортечної стіни з баштами (скоріше за все, це образ міста-фортеці Умані). Жорстке обличчя суворе й непохитне, задля «бойового» ефекту частина лоба під шапкою, перев’язана як після поранення.

Здається, А. Базилевич у даному випадку не зміг підкорити простір роботи, залишився немов затиснутим у ньому. Порушена пропорція у зображенні правиці. Можливо це було зроблено навмисно, оскільки цю діагональ повинна візуально подовжувати козацька шабля. Але вона теж виглядає дивно, ніби зігнута межею зображуваного. Вийшло щось середнє між козацькою шаблею і турецьким ятаганом, до того ж ця дивна зброя ніяк не

відповідає піхвам, що висять при боці Залізняка. Так саме занадто зігнута шия коня, який, здається, не розпалений боєм гризе збрую, а намагається вкусити самого себе.

Розглянемо протилежну ситуацію, сюжет з ще однією історично-легендарною монументальною постаттю, а саме пісню-думу «Про Байду» (іл. 24). На відміну від попередньої роботи, А. Базилевич тут знаходить цікаві композиційні і візуальні прийоми.

Треба коротко нагадати, що під Байдою в українській історії та фольклорі фігурує один із засновників Запорізької Січі, волинській український князь, полководець Дмитро Вишневецький. В основі історичної пісні знаходяться оповідки про його страшну мученицьку смерть у турецькому полоні.

«Візміть Байду, і зв’яжіте,
Та й за ребро гаком, гаком зачепіте».

Проте, дума стверджує, що навіть провісивши на гаку кілька днів, Байда не втратив козацької сили і духу, та зміг вбити з лука усю родину володаря Османської імперії, разом із самим султаном. Наприкінці вороги повергнуті, а Байда, як герой міфу, залишається вічно молодим та живим і п’є «мед-горілку».

Для зображення такого надзвичайного сюжету, А. Базилевич будує складну різноспрямовану композицію. Ліва вертикальна частина зображення, відводиться фактично під монументальний «пам’ятник» Байді-Вишневецькому. Його могутня фігура навмисно трохи нахилена і немов вільно висить у повітрі, оскільки у полі зору глядача відсутні страшні гаки чи будь-які ознаки тортур. Це вже не просто козацький полководець, а янгол-месник. Хоча за його спиною немає крил, а тільки темна фактурна маса «дубу» з тексту думи, але стопи його ніг складені разом і витягнуті вниз, натякаючи на іконографію розіп’ятого Христа. Схожість із зображенням Христа і мучеників-християн надає й те, що Байда зображений з оголеним торсом, в одних тільки козацьких шароварах. Правда, на відміну від християнської іконографії з її

«безтілесністю», художник зображує козацького ватажка, як фізично сильного воїна. Він має чудово розвинену грудну клітину, в одній могутній руці тримає лука, іншу зі стиснутим кулаком переможно простягнув вверх по діагоналі, яка «прориває» вже інший «нехристиянський» світ. Голова Байди розгорнута в профіль до глядача і, на перший погляд, виконана цілком умовно, однак, на нашу думку, це збираний образ, який постає з українських ікон «козацького бароко» і традиції так званого «сарматського портрету».

Права частина твору складається з двох, на перший погляд неозначених частин. У її верхній частині на тлі неба горизонтально пересуваються чорні загрозливі хмари. Нижче чорніє фігурний силует мечеті із впізнаваними баштами мінаретів. А під зображенням мечеті, на рівні нижньої частини ніг Байди, погляд вихоплює дивну фактуру, який спочатку сприймається червоним пагорбом, нахиленим по діагоналі вниз. Рухаючись за напрямком нахилу, ми бачимо вже цілісно фігуру мертвого султану, з горлянки якого стирчить козацька стріла.

Тільки тепер стає зрозумілим, що ми маємо дві протилежні діагоналі. У верхній частині це правиця Байди, вона тягнеться до чистих Небес, як до Раю. Нижня діагональ – тіло султана у тривожних червоних шатах, «сповзає» головою вниз, у напрямку Пекла. Ще одна, насправді християнська алюзія для дуже уважного глядача, оскільки будь яка релігійна тематика, окрім негативної й сатиричної, на той час у мистецтві не заохочувалася.

Перш ніж перейти до характеристики робіт, пов’язаних з піснями про кохання, нагадаємо, що українці здавна тонко розрізняли емоційні нюанси людських почуттів і відображали їх у своїй творчості. Тому пісенна лірика є дуже різною: чуттєвою, іронічною, поетичною, трагічною (баладною). І більшість з названих нюансів знайшла відгук у малюнках А. Базилевича до ліричних пісень. Розглянемо деякі з них.

Так, природно і водночас чуттєво розвивається сюжет пісні «Чом, чом не прийшов» у показі художника (іл. 25). Сама пісня має жартівливий відтінок, бо оповідає, як правильно ходити на таємне побачення з дівчиною «щоб

підківки не бряжчали, щоб собаки не гарчали». У даному випадку А. Базилевич добре розуміє жартівливу ігрову інтонацію і не зображає хлопця босим, як ніби ведеться в тексті пісні. Він вирішує сцену побачення у дусі українських художників «неоромантиків» з опорою на знання етнографії і людських взаємовідносин.

Дівчина та парубок зустрічаються на «перелазі», своєрідній хвіртці, яку робили у тині між окремими подвір'ями або частинами великого садибного господарства. Сільська молодь добре знала всі «перелази» і користувалася ними у випадку необхідності. Отже на «перелазі» і відбувається зустріч, зашаріла дівчина, яка давно очікувала коханого хлопця, на що натякає і текст пісні, міцно обвила руками парубка, який, не встигнувши навіть повністю переступити «перелаз», застиг у не дуже зручній позі, яка підкреслює миттєвість, швидкоплинність зустрічі. І, все ж таки, він однією рукою обнімає дівчину, притримуючись другою рукою за тин.

Щоби додати об'єму площинному зображенню, вся сцена контрастно розташована на білому тлі. І композиційно, і психологічно робота близька до станкового живопису. Однак умовність і лаконічність рис обличчя персонажів, мінімалізм природного оточення, і, звісно ж, кольорові рішення та відсутність світло-тіньового середовища, підкреслюють цілісність художнього графічного твору.

Аналогічно вирішені й основні графічні прийоми в роботах до інших ліричних пісень. Ще кілька нюансів відмітимо на прикладі ілюстрації до пісні «А вже весна» (іл. 26). По-перше, звернемо увагу як мінімальними засобами А. Базилевич моделює простір, щоби досягти задуманих візуальних ефектів і через це донести сутність пісенного твору. Так, у самій пісні, між молодими людьми ще існує певна межа, невпевненість у відчуттях, яку висловлює парубок. І художник злегка вигинає плоскість землі таким чином, щоби між хлопцем та дівчиною виникав невисокий горбок, нерівність рельєфу. Ми бачимо його наявність, оскільки він приховує ноги хлопця до рівня його чоботів, і, в той же час, це та сама психологічна «межа».

По-друге, етнографізм не є самоціллю художника, він виділяє головне, «облаштовуючи» простір так, що він є безумовно українським але не перевантаженим деталями, що дозволяє заглиблюватися у літературний твір, у першоджерело, відшукуючи там те, що бажав висловити художник. Так от у костюмі дівчини з візуальних акцентів бачимо тільки геометричну вишивку на одному рукаві, бо вона стоїть до нас у півоберту, та одинку червону стрічку у волоссі. Чоловічий костюм ще більш стриманіший, а полотняна сума і палиця в руках, це знов акценти із пісні, бо для хлопця «мандрівочка пахне». Таким саме мінімалістичним є пейзаж, фрагмент синього неба над головою, та дві далекі верби на задньому плані. І саме мінімалізм у всьому, не дає оминути увагою той самий «небажаний» натяк на заборонене поєднання кольорів – жовта запаска, і темно-синя плахта.

І, нарешті, по-третє, це психологізм, поданий через мінімалізм. Ми бачимо обличчя парубка – спокійне, впевнене, з легкою посмішкою, що ховається у вусах. Обличчя дівчини бачить тільки хлопець, але вона веде з ним діалог і «мовою тіла»: уся подалась вперед, руки складені із зціпленими пальцями перед грудьми. Жест і прохання, і рішучості водночас, бо дівчина вже готова на долання останнього бар'єру між ними: «Буде ж моє гордування все перед тобою, все перед тобою».

Як зазначалося у дослідженнях, присвячених творчості А. Базилевича, тема гумору є дуже важливою для дослідження його творчості. У зв'язку з чим біографи художника навіть згадують дотепність і меткість слова, яку мав його батько і передав синові [43, с. 3]. Отже, звернемось до гумористичних пісень.

Українська культура має багату традицію ігрової культури. Не обійшла вона і народну пісню. Так, у неї проникають жартівливі перемовляння між дівчатами і парубками, які були неодмінним атрибутом молодіжних гулянь – «вулиці», «досвіток» та ін. Цікавим прикладом такої пісні є жіночо-чоловічий діалог «Да куди ти їдеш, Явтуше?», і не менш цікавою є однойменна ілюстрація А. Базилевича (іл. 27).

Як відомо, у роботі над «Енеїдою» А. Базилевич пробував різні варіанти графіки і, в результаті, створював книжкові ілюстрації, фактично як станкову графіку. Він шукав прототипи персонажів, яскраві типажі, портретні характеристики. У результаті маємо розлогу інформацію, щодо реальних персонажів, які слугували портретним матеріалом для А. Базилевича у роботі над «Енеїдою» [43, с. 6]. Робота над окремими сюжетами українських пісень, хоча й призначеними для відображенні на поштових листівках, дуже нагадувала роботу над «Енеїдою».

В ілюстрації до пісні «Да куди ти їдеш, Явтуше?», завданням художника була передача гумористичної складової саме через портретні характеристики. Тому, поглядаючи на обличчя персонажів, можна впевнено сказати, що хоча ці образи є збираними, але існували їх реальні прототипи.

Отже перед нами дуже проста і невибаглива щодо композиції і кольорів сцена – двоє на возу – дівчина і трохи старший за неї чоловік. Між ними і йде пікіровка жартами, хто-кого, але поводяться вони по-різному. Дівчина веде «першу партію», бо саме вона гумористично фліртує з чоловіком. Сидячи за його спиною на возу, посміхаючись, вона намагається зробити так, щоби він озирнувся, «показав обличчя» і, таким чином… програв. Особливо кумедно, з добрим гумором і тонкою портретною характеристикою, А. Базилевич зображує чоловіка. Той чудово розуміється на грі, яку затіяла з ним дівча, тому напустив на себе виразу гордовитої зарозумілості, аж зсунув шапку на лоба, примружив очі та підібгав нижню губу. Щоби не розсміятися? Бо насправді і він включений у цю гру і вправно відбиває напади дівчини у словесній дуелі.

Яскраво висловлюється у гумористичній народній пісні і протест проти соціальної нерівності. Те саме «покозачення», через яке сам образ козака для всієї української спільноти став міфологізованим втіленням свободи, незалежності, протесту. І пісня «Ой наступає та чорна хмара» оповідає саме про це. У пісні покозачена «голота» виказує своє ставлення до зарозумілого українського панства, яке не хоче пити з простим людом за одним столом. А коли один з панів починає ще й насміхатися над «голотою», яка кружляє

горілочку просто неба під дощем, то одразу отримує від них добрячу порцію стусанів «на науку».

Треба сказати, що подібні соціальні елементи в народній творчості, були популярні в СРСР, їх усіляко підкреслювали, виділяли, бажаючи, таким чином, провести паралелі між національним соціальним спротивом і «соціалістичною революцією», хоча прямих взаємозв'язків між ними немає, більш того, ті, процеси, які призвели до виникнення СРСР, виявилися повністю протилежними національному розвитку. Мабуть свою думку про це мав і А. Базилевич. У всякому разі, ніякого пафосу «соціальної боротьби» немає в ілюстрації «Ой наступає та чорна хмара» (іл. 28), проте є та сама ігрова складова, яка дозволяє відчути зв'язок з українським «водевілем», національним театром. Оскільки і «Наталка-полтавка», і «Сватання на Гончарівці», і «За двома зайцями», й інші твори, які багато десятиліть не сходять з української театральної сцени, мають у своїй основі як критику соціальної нерівності, так і зарозумілості, основаній на «мавпуванні» деякими українцями чужих культур, тобто тих своїх «німців», яких висміював у своїй поезії ще Тарас Шевченко.

Отже багатофігурна сцена у вказаній роботі побудована дуже театрально, хоча на ній зображено «сцену насильства». Гурт з чотирьох дужих українських хлопців розташовано навколо заїжджого «панка», і кожний має свою влучну портретну характеристику. Двоє з них навіть не втручаються у ситуацію, а є «глядачами». Той, який сидить, дивиться на «сцену» перед ним з неприхованим сарказмом, потираючи собі шию правицею, ніби уявляючи на собі силу стусанів. Товариш біля нього також всміхається і б'є у бубон, чи-то «музично» супроводжуючи удари, чи-то рахуючи їх. Обидва ці персонажі-«глядачі» придумані і «оживлені» виключно фантазією художника.

«Повчанням» пана, як це й співається у пісні, займаються двоє побратимів. Один, у коричневій свитці, тримає багатія, інший, у білій сорочці, завдає пану стусанів міцним кулаком але у обох з них теж немає злостивості на обличчях, скоріше вираз презирства та глузування.

Рудий панок отримує удари в потилицю але від страху закрив обличчя обома піднятими руками, так що між долонями кумедно проглядає червона літера «о», це його рот, відкритий у воланні. Тому здається, що на його обличчі немає нічого, окрім того «о», і скоріше за все він «обезличений» митцем не випадково. Бо цей панок без обличчя, просто типовий «німець», одягнений у добротну бекешу, з під якої виглядають зігнуті ноги в модних картатих штанях «із штрипками» і лакованих туфлях.

Отже, яка б пісня не «звучала» в ілюстраціях А. Базилевича, для кожної він знаходить свою художню інтонацію, свою побудову композиції, поєднуючи реалізм у портретних характеристиках з образністю, яка випливає безпосередньо з пісенних текстів.

На контрасті з поетично-декоративними роботами О. Губарєва та життєдайно стверджуючими ілюстративними роботами А. Базилевича, «звучить» народно-декоративна складова з нотками гумору у графіці Миколи Никифоровича Гроха (1936 – 2021). Його життєва доля також відбиває трагічні сторінки історії України. Місцем народження митця є Ленінград, адже його родина була вимушена була рятуватися від смерті з рідного села під час Голодомору. Але вже в середині 1930-х років родина Грохів повертається до рідного Полісся. Бабуся і дід М. Гроха були природними носіями української народної творчості, можливо тому ще в дитячі роки Микола Грох обирає для себе мистецький шлях [57, с. 53-54].

Першою мистецькою освітою стало навчання в Київському училищі прикладного мистецтва, де на той час працювали відомі народні майстри: П. Глущенко, Т. Флора, С. Нечипоренко, серед митців старшого покоління виділявся колишній харків'янин, графік Євген Святський. Далі М. Грох продовжував навчання на вечірньому відділенні графіки у Київському державному художньому інституті, яким керував В. Касіян [57, с. 55].

Прикметно, що на початку своєї професійної діяльності вже після отримання училищного диплому, М. Грох вже почав працювати у видавництві «Мистецтво» на посаді завідуючого редакції поштових листівок [9, с. 5]. Саме

на цей період, коли поштова листівка стрімко розвивається і у цій царині працюють кращі графіки України, припадає робота М. Гроха «Ой дівчина, серце моє, чи підеш ти за мене?» на тему гумористичної української народної пісні «Ой, дівчино, шумить гай» (іл. 29).

Робота виконана у гранично умовній формі, починаючи від обличь і постатей козака та дівчини, і до квіток та всієї композиції на тлі синього картатого фону. Одразу вкажемо на те, що подібна умовність усього зображення, на той час була обмежена тематикою мистецького твору. Вона не допускалася цензурою у «патріотичних» радянських сюжетах але могла обмежено існувати у «розважальній» тематиці. Можна пригадати тут і аналогічні прийоми, які використовувалися в українській анімації 1960-х років. Розмірковуючи над можливими мистецькими джерелами такої умовності, висловимо і припущення відносно того, чим міг надихатися М. Грох, працюючи над цією роботою.

Перше, що одразу випливає у пам’яті, це народна творчість, у якій присутні умовність і так званий «примітивізм» у поєднанні з яскравими насиченими кольорами. У М. Гроха знайомство з виробами народних майстрів почалося ще з дитинства від оточуючого його середовища, досить традиційного поліського села, але набуло професійних рис у композиції, виваженості форм і сполученості кольорів під час навчання у Київському училищі прикладного мистецтва. Ті ж зображення квітів у цій роботі відсилають досвідченого глядача і до української вишивки і до петриківського розпису, і до народної іграшки, усе це М. Грох вивчав і засвоював під час навчання в училищі.

Однак є в аналізованій роботі і не такий відвертий, проте відчутний вплив від модерністичного європейського мистецтва початку ХХ століття. Він проявляється у відвертому геометризмі людських фігур, в одязі, деталях. Автор не тільки не приховує подібний «кубізм», але підкреслює, наприклад, у козацькій шапці із заломленим набік шликом, у козацьких вусах хвацько

виконаних ніби одним розчерком, у дівочій косі, яка збігає донизу по діагоналі через всю фігуру широкою орнаментальною геометричною стрічкою.

Неординарні і доволі сміливі візуальні рішення, звідки вони могли виникнути у художника? Цілком вірогідно і від його навчання у Київському державному художньому інституті. Відомо, наприклад, що Володимир Болдирєв, який викладав у М. Гроха рисунок, і який у свій час сам навчався у Федора Кричевського, неодноразово розповідав своїм студентам про «інше мистецтво» європейського зразку [57, с. 55]. Звісно, мали вплив і соціально-культурні процеси так званої «відлиги», які обмежено і частково але припідняли «залізну завісу», дозволивши познайомитися з творчістю П. Пікассо або поринути в атмосферу міжнародного фестивалю студентів, частина якого відбувалася в Києві.

Отже саме в такій атмосфері виник малюнок М. Гроха до української пісні, датований серединою 1960-х років, тобто як раз на межі, яка підвела рису під процесами «відлиги» і повернула мистецтво знову в бік постійних обмежень і домінування так званого «соціалістичного реалізму».

У таких умовах народна пісня в українській графіці не загубилася і не зникла. Навпаки, для багатьох майстрів ця тематика стала бачитися своєрідним виходом з творчої обмеженості, як тематичної так і жанрової. Прикладом такого розуміння візуальної природи народної пісні слугує графіка відомого харківського митця Віктора Миколайовича Ігуменцева (1939 – 2017). Виходець з українського села на Луганщині, він не ідеалізував народне середовище але розумів його художній творчий потенціал. Ось як В. Ігуменцев згадував роль музичної народної культури у своєму дитинстві: «Пам’ятаю ніччю, це було в 1947 році, забрали тата, як зрадника Батьківщини. Почалось пекельне життя. Ми з братом стали вигнанцями…. Діти завжди і всюди наївно тягнуться один до одного, і жінки жаліли нас…Як вони співали! Скільки туги було в їх піснях. А якими бурхливими були танці: жива сила, буйна пристрасть…» [3].

Ще під час фахової освіти у Харківському художньо-промисловому інституті, де він зокрема навчався у відомого художника і майстра рисунку Михайла Фрадкіна, на 4 курсі звернувся до тематики українських пісень. Як пізніше сформулював сам майстер: «…шкільний реалізм не відпускав. Саме народна творчість відкрила нові горизонти для рішення теми. Пошук був непростим, «шароварщина» не давала спокою. І тільки народна пісня дала ключ до ритмічної розбудови картинок» [3]. У той же період В. Ігуменцев сформулював для себе важливі мистецькі художні принципи, зокрема колір для нього, це не реалізм, а «сила образу», а в народному візуальному мистецтві вже закладені основи для побудови композиції [3].

До практичного втілення цих думок автор вдався у 1970-му році, створивши серію ліногравюр «Українські народні пісні» у чорно-білому і кольоровому варіантах. Як зазначає дослідниця М. Конєва, у даній серії В. Ігуменцева, для якої він обирає універсальну форму квадрату, відчувається вплив багатьох українських народних мистецьких промислів – витинанки, різьблення, розпису кахлів. Звісно, вдається художник і до традиційних символів, таких як дерево життя, листя дубу, птахи [28, с. 141]. Звернемося до аналізу окремих робіт означеної серії В. Ігуменцева.

Так, як це відбувається і в народному мистецтві з його синкретизмом, природні елементи в роботах В. Ігуменцева виступають водночас і орнаментальним тлом, і образами, і емоційним наповненням. А в людських постатях поєднується народне малярством з бароковим українським мистецтвом.

Ось струнка дівчина з пісні «Не щебечи соловейко» на фоні таких саме гнучких гілок верби, які заповнили весь простір фону, ніби запнута театральна завіса (іл. 30). І дівчина уся перед глядачем стоїть у центрі композиції, як на сцені, бо це її «соло» звучить не тільки в пісні але й у житті. Окремі елементи її фігури складаються із заповнених брунатним кольором форм і своєрідних «пустот», що й дозволило М. Конєвій нагадати про принципи витинанки та різьблення. І так саме «вирізьбленим» виглядає листя верби.

У ілюстрації до пісні «Ой чого ти дубе» (іл. 31) так саме все тло заповнено листям дубу, але воно геометрично розсипано у просторовому квадраті, обтікаючи фігурки парубка та дівчини внизу композиції, таким чином вони самі стають частинкою цього природного світу, розчиняючись у ньому. Ефект такого розчинювання посилює як і у попередній ілюстрації, чередування пустотності, заповненої темно-брунатним тлом загального фону, і елементів одягу, кольору дубового листя. Білі обличчя і руки персонажів сяють на контрасті з темними кольорами, як світляки у дубовому гаю.

На прикладі цих двох пісень також маємо ще одну суттєву відмінність творчості В. Ігуменцева від робіт попередніх художників, у яких ілюстративність візуальна, як правило, відповідала текстовій буквально, роблячи акценти на певних персонажах і сюжетах пісні. Віктор Ігуменцев повністю відходить від такого підходу до ілюстративності. Він продукує власні образи, роблячи візуальний наголос не на сюжеті тексту, а на тому настрої, який виникає саме у нього від тексту і його пісенного виконання. Фактично він «ілюструє» настрій, а не текст.

Аналогічний принцип ілюстрування настрою бачимо і в роботі «Ой вийду я на вулицю», проте ця робота дає ще й привід проаналізувати роль ритму в композиціях В. Ігуменцева (іл. 32). Як вже зазначалося, для митця етнографія не була чимось накинутим або академічним, стихія народного життя була йому добре відома зсередини. І «вулиця» в цій стихії, це не просто місце розташування, а своєрідні народні гуляння, спосіб знайомства і залицяння між хлопцями і дівчатами. Виходячи з атмосфери такої «вулиці», майстер створює цю роботу від композиції і до кольорової гами.

По центру композиції розташовано умовне зображення дубу, який у даному випадку можна трактувати і як вісь Світового Древа. Однак крона дубу виконана у вигляді конусу, таким чином вона починає збирати оточуючий простір, направляючи його до центру – стовбуру дерева. Від верхнього до нижнього краю конусу з обох боків розташовані чоловічий і жіночий гурти, усі парубки й дівчата круглолиці та рум’янощокі як це буває в народній

картині. Гурти ніби «ллються» у цей конус, заповнюючи простір згори-донизу, так саме зверху-вниз спрямовані стилізовані стрічки в косах у дівчат, лінії чоловічого та жіночого одягу. Таким чином утворюється святкова «воронка», яка «всмоктує» сільську молодь у вулицю, тобто в особливу атмосферу народного свята.

Посилює цю атмосферу і кольорова яскравість роботи, причому автор залишається вірним принципу, обраному для всієї серії – не використовувати більше 2-3 кольорів. Цей принцип відомий ще з античної давнини, не випадково саме ця робота В. Ігуменцева викликає асоціації як з давньогрецьким вазописом, так і з розписами українських народних майстрів. Майстерність В. Ігуменцева, у даному випадку, полягає як раз у тому, що в три кольори досягається ефект розмаїтого строкатого одягу, візерунків на ньому, кольорово яскравих народних музичних інструментів в руках у парубків.

Святковий вимір постає і в роботі «За городом качки пливуть» (іл. 33). Здається у даному випадку нарешті митець вдається до прямого ілюстрування, оскільки у тексті пісні мова йде про весілля молодої пари. Проте і тут автор знаходить місце для стилізації. Він уникає зовнішньої яскравості, етнографічної деталізації, обмежуючись впізнаваними силуетами народного костюму та витонченими легкими абрисами вишивки на одязі весільної пари. Художник замикає простір, формуючи композицію як квадрат в квадраті, правда, щоби сцена не виглядала повністю ізольованою, у правому верхньому куті автор розмикає простір, завдяки фігурі хлопця з бубоном. Причому хоча музичний інструмент вирішено площинно, саме він виходить за межі бічного підпису і натякає на тривимірність площинної композиції.

То що ж тоді цікавить автора, так це зв’язок форми і змісту. Якщо уважно придивитися, то внутрішній «квадрат» оформлено у вигляді рамки для родинного фото. Розвішування таких фотографій було надзвичайно популярним «прикрашанням» стін у сільських та міщанських оселях в роки, на які припадає дитинство і юнацтво В. Ігуменцева. Фактично це фрагменти життя, які увіковічені бо мають важливість для конкретної родинної історії.

Такий фрагмент життя, яким є весілля, подає і художник. А ось музиканти, які оточують молодят з двох боків, нагадують про барокових янголів-музикантів і це відповідає погляду на весілля, як на не тільки людську але й божу справу. Безумовно, такий погляд притаманний народній українській культурі і його теж не оминає Віктор Ігуменцев.

Тема військового служіння також була знаковою для Віктора Ігуменцева, оскільки на його дитинстві Друга світова війна залишила свій відбиток. І в пісенній серії з'являється авторська алюзія до тексту «Їхав козак за Дунай» (іл. 34). Але немає тут прощання козака з дівчиною, про яке оповідає пісня. Є козак у поході на струнокому гарячому скакуні. Квадратовий простір у даному випадку заповнено пташками які супроводжують козака у його русі зліва-направо. Птахи – важливий і давній український символ, тому вони нерідко з'являються в народній пісні але не у цьому випадку. В. Ігуменцев знову віддає перевагу власним відчуттям, осмислюючи сполучення головних і другорядних деталей, як і в інших роботах із серії. Тому птахи тут можуть бути трактовані по різному: як вічні мандрівці, як людські душі, як провідники у Вирій, тобто «інший світ» ще язичницької доби, який потім в українському «двовір'ї» сполучався з християнським Раєм.

І обличчя самого козака, який спокійно і впевнено відчувається на вірному коневі, звернено вгору. Постать козака на коні тут, на відміну від попередніх робіт серії, сприймається монументальною, бо займає собою весь відведений для зображення квадрат. Більш того, вона візуально виходить за його межі. Звернемо у зв'язку з цим увагу на ще одну особливість графічного оформлення досліджуваної серії. Рамкою для кожного зображення слугує шрифтова композиція з рядку, який дає назву пісні, а виконання літер дуже нагадує «нарбутовський шрифт», тобто модерну стилізацію барокового письма. Так оформлено і роботу «Їхав козак за Дунай». Однак і саме поле квадрату, і напис ніби прориваються древком (чи списом) із невеликим прапорцем на ньому, таким чином розмикаючи простір.

Наостанок в аналізі пісенної серії В. Ігуменцева, звернемося до його чорно-білого варіанту оформлення пісні «Ой при лужку, при лужку» (іл. 35). Майстер надзвичайно цінував можливості чорного і білого тонів, на це вказує у своїй публікації М. Конєва, цитуючи висловлювання безпосередньо Віктора Ігуменцева, який говорив, що співвідношення між цими тонами та їх сполуками є базою, яка тільки й здатна передати імпульс життя, його напругу [28, с. 141]. Цій настанові повністю відповідає ілюстрація до згаданої пісні.

На перший погляд, робота цілком статична, бо повністю заповнена зображеннями сіро-білих і чорних коней, фігури яких застигли у русі. При тому в настрої роботи відчувається напруга. Це відбувається за рахунок різноспрямованих чорно-білих «хвиль» на які перетворюються силуети коней з вигнутими шиями і крупами. Ці «хвилі» перекочуються по всьому квадратовому полю і навіть виринають за обмежувальний напис-назву у верхній кромці квадрату.

Навряд чи В. Ігуменцев на той час був знайомий із європейським напрямом «оп-арту», для якого були характерні ігри з простором та різні візуальні спецефекти. Проте інтелігенція 1960-1970х активно цікавилася східним мистецтвом і різними «духовними практиками», поставала нова хвиля інтересу до Хокусая та інших всесвітньо відомих майстрів японської графіки. Якби там не було, але ця робота В. Ігуменцева виглядає як український варіант «інь-ян».

Із падінням радянської системи впали і будь які цензурні заборони стосовно української національної тематики і, що не менш важливо, обмеження, пов’язані з авторською художньою мовою. Відтепер кожен митець міг вільно експериментувати, знаходячи власну відповідність між темою і художнім висловом. На підтвердження цього твердження наведемо дві роботи відомого сучасного графіка Миколая Кочубея, активне виставкове творче життя якого прослідкується з середини 1990-х років.

На своєму шляху професійної освіти М. Кочубей формувався у спілкуванні із знаними майстрами. Так у Київському художньо-промисловому

технікумі йому викладали Микола Богданович і Олександр Івахненко. У Київському державному художньому інституті він працював під орудою Андрія Чебикіна, а в Українській академії мистецтв його наставником був Георгій Якутович. Тему української в народної пісні в улюбленій техніці офорту М. Кочубей почав розробляти ще в студентські роки, так його дипломна робота мала назву «З народних джерел до українських народних пісень» [2]. Результатом подальшої роботи стала графічна серія «Наша пісня».

Робота «Щедрик» присвячена одній з мабуть найбільш відомих у Світі українських пісень-мелодій (іл. 36). Оскільки ця давня ще дохристиянська веснянка згодом увійшла до Різдвяної обрядовості, її сприймають безпосереднім атрибутом свята, із відповідною життєдайною атмосферою.

Такою є і робота М. Кочубея. Це багатофігурна трьохпланова композиція асоціативно нагадує глядачу і про трьохчасну структуру українського Вертепу і про старовинні гуцульські традиції, відомі всім хоча б через класичну вітчизняну літературу, наприклад «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського. Однак, на відміну від згаданого літературного твору, «Щедрик» М. Кочубея просякнутий святковим позитивним настроєм. На задньому плані ми бачимо ніби проєкцію Світу Небесного, це далекі гори, які ніби куряться під яскравими променями сонця і центральну «вісь» цього світу – дерев'яну традиційну церкву. Середній план показує як Свято йде до людей. Від правої сторони в напрямку села, розташованого зліва, йде процесія колядників у супроводі справжнього Янгола. На першому крупному плані прийдешньому Різдву радіє «і людина і тварина». Це гуцульська родина у народному святковому одязі повернена обличчями до глядача, як і буває у Вертепі, тому уся ця сцена виглядає святково театрально. І на першому ж плані але поєднуючи своїм хвостиком та крилами усі три плани, летить та сама ластівка з веснянки, поєднуючи теми Народження Христа і відродження природи. Вона тут є головним стрижнем тексту і, відповідно, центральним персонажем тому своїми надзвичайними розмірами і діагональним

розташуванням, надає у цілому театрально застиглій композиції динамізм і навіть деяку «кінематографічність».

Зовсім інший характер має робота під назвою «Гайдамацькі пісні», яка (як і попередня робота) стала українською поштовою маркою (іл. 37). Тут ми бачимо гранічний ступінь узагальненості, бо і робота присвячена не конкретному пісенному твору, а образу боротьби за Волю, який постає в українському пісенному фольклорі. Щоби вирішити таке складне завдання, Миколай Кочубей вдається до архаїчних форм, які підкреслюють умовність, і до принципу колажу у композиції.

Перед нами в одному просторі, майже без переходів від одного до іншого плану, по велетенській спіралі ніби «закручується» увесь українській Космос. Оскільки мова йде про гайдамаччину, у якій історично значну роль відігравало релігійне питання, центром композиції є Богородиця з малим Ісусом, але вирішена у авангардному стилі, близькому до геометризму. Над нею у вихорі сплітаються різноманітні українські символи, причому не тільки християнські (українська оберегова вишивка). Внизу та обабіч, так саме переплітаючись, відбувається людська драма, яка відповідає подіям гайдамацького повстання. Головним військовим символом тут виступає козак на коні та зі списом у позі Юрія-змієборця, який закриває собою Богородицю, захищаючи її від ворогів. Серед закручених у спіралі кривавої боротьби фігур, наше око, як із виру битви, вихоплює то фігуру польського гусара в шоломі, то жінку, то обличчя козаків. Експресії додають активні відтінки червоного, брунатного і жовтого.

Якщо пригадати такий вислів, як «стихія української пісні» стає зрозумілим, що головна авторська ідея і полягає в зображенні такої стихії у надзвичайно емоційно напруженому історичному контексті.

Підводячи короткі висновки третього розділу, відмітимо наступне. У другій половині XX століття увага до теми народних пісень у українських графіків тільки поширилася. Найвідоміші українські графіки з різних регіонів

України, створювали цикли графічних робіт, шукали різні форми власного художнього вислову.

У той же час, діапазон цих пошуків був цензурно та ідеологічно обмежений. І навіть така підкреслена увага з їх боку до української народної пісні була викликана почасти тим, що чимало тем з української історії і культури були просто під гласною і негласною забороною. А тому тема народної пісні залишалася острівцем саме для вираження національного українського мистецтва.

Висновки

Проведений аналіз дозволив зробити наступні висновки.

1. Поява теми народних пісень в українському образотворчому мистецтві і зокрема графіці, є складовою тих процесів серед національної інтелігенції, які мали на меті збереження попри всі політичні та ідеологічні обставини, української культурної ідентичності. Саме тому вказана тематика розвивається протягом усього ХХ століття, залишаючись самобутною і, в той же час, дозволяє митцям-графікам проявити власну художню мову.

Відповідно, з'являється тема української пісні і в окремих публікаціях, в тому числі мистецтвознавчих, присвячених творчості конкретних митців. Однак найчастіше автори обмежуються лише згадкою про відповідні роботи, у кращому випадку дається поверховий історично-мистецький огляд. Комплексно ж постановка проблеми, означена в моїй роботі, є першою такою спробою в українській мистецтвознавчій науці.

2. Ситуація з пісенною тематикою в українській графіці першої третини ХХ століття, представлена, головним чином, через аналіз двох значних графічних серій. Представником першого підходу постає А. Ждаха, який працював в межах Російської імперії. Його графічна серія до українських народних пісень у плані художньої мови тяжіє до академізму, однак слід відмітити безумовний вплив українського романтизму, а також стильові прийоми, характерні для сецессіону (модерну). Даються взнаки і цензурні обмеження відносно української національної тематики в умовах Російської імперії, на що вказано на прикладі ілюстрації до пісні «Ой горе тій чайці». Узагалі, саме в імперському середовищі О. Ждасі було важливо нагадувати про героїчну українську минувщину і самостійний характер української культури

Протилежним прикладом є творчість Едуарда Козака, представника львівської школи початку ХХ століття. У результаті, його творчість є більш вільною, а серію з українських пісень він взагалі створює вже в США, в річищі української діаспорі. Зберігаючи у своїй творчості велику долю гумору (як

відомий карикатурист), він поєднує його з українською етнографією. Мабуть не вважаючи за потрібне вирішувати пісенно-етнографічну тему в авангардному ключі, Е. Козак, на мій погляд, тим не менш, демонструє свою обізнаність з авангардними течіями, зокрема можна виокремити в окремих елементах впливи кубізму, супрематизму.

3. 1940-ві і початок 1950-х років проходить під знаком Другої світової війни. Українські графіки реагують безпосередньо, доєднуючись до глобального протистояння на «мистецькому фронті». Залишаючись розділеними ідеологічно по обидві лінії боротьби, вони актуалізують народні пісні відповідно до сучасних їм подіям. Так представник харківської школи Йосип Дайц був задіяний у ідеологічний боротьбі з німецьким нацизмом, а митець із Західної України Ніл Хасевич, оспівує УПА. У той же час, обидва демонструють високій рівень академічної подачі образотворчого матеріалу і в композиційному, і в технічному планах. Також і перший і другий звертають свою творчість до масової аудиторії і зацікавлені у висловленні певних ідей-образів, а не у прояві індивідуальної манери виконання. Очевидно, що не в останню чергу на їх творчість впливає ідеологічна складова, якій підпорядковані їх мистецькі можливості.

4. Період другої половини XX століття в роботі представлений широко через представників різних регіонів України: А. Базилевича , М. Гроха, О. Губарєва, В. Ігуменцева, Г. Якутовича. Названі митці, представники так званого «шестидесятництва», яке проявлялося в українському мистецтві як пошук індивідуальної манери на грунті української національної культури. І їм це вдалося, не дивлячись на певні радянські ідеологічні настанови, які все ж таки суттєво обмежували можливий діапазон творчих пошуків.

Що стосується образних рядів, то у контексті цього дослідження вони формувалися багатством українського пісенного фольклору. Тут присутні героїчна історія, соціальні і гумористичні сцени, лірика людських відносин і українського пейзажу. У жодного з названих митців етнографізм не є основною метою, їх цікавлять передача емоційного настрою пісні, її

психологізм, як у А. Базилевича, О. Губарєва, Г. Якутовича. Або пошуки тої форми, яка б відповідала б емоційному стану, прагнення до узагальненості образів, як у М. Гроха та В. Ігуменцева.

5. Від періоду 1990-х років, коли знімаються будь які обмеження щодо змісту і форми в українському національному мистецтві, в творчості одного художника, і навіть в межах однієї серії, можливе розмаїття образів та їх подачі. Прикладом слугують графічні роботи до українських народних пісень, виконані М. Кочубеєм. У його роботах вільно сусідять українська архаїка і християнська символіка, узагальненість і предметність, класична і вільна композиція.

Список літератури

1. Антон Іванович Манастирський: до 140-річчя від дня народження українського художника, графіка. URL: https://younglibzp.com.ua/anton-ivanovich-manastirskij-do-140-richchya-vid-dnya-narodzhennya-ukra%D1%97nskogo-xudozhnika-grafika/ [дата звернення: 31.07.23].
2. Будкевич А. Розмаїття творчості графіка Миколая Кочубея. URL: https://www.ar25.org/article/rozmayittya-tvorchosti-grafika-mykolaya-kochubeya.html [дата звернення: 20.02.23].
3. Виктор Николаевич Игуменцев. Альбом. Харьков. 2009. 343 с.
4. Гах І. Реаліст і майстер сакрального мистецтва (Антін Манастирський). *Збруч*. 15.05. 2016. URL: https://zbruc.eu/node/51477 [дата звернення: 31.07.23].
5. Гінда В. За повстанським художником Нілом Хасевичем радянські спецслужби полювали до березня 1952. Gazeta ua. 5.05. 2012. URL: https://gazeta.ua/articles/history-journal/_za-povstanskim-hudozhnikom-nilom-hasevichem-radyanski-specsluzhbi-polyuvali-do-bereznya-1952go-/425603 [дата звернення: 22.05.23].
6. Гордійчук Т. Пісенні акварелі Амвросія Ждахи – окраса фонду художніх поштових карток краєзнавчого музею в Житомирі. URL: https://www.0412.ua/news/3123201/pisenni-akvareli-amvrosia-zdahi-okrasa-fondu-hudoznih-postovih-kartok-kraeznavcogo-muzeu-v-zitomiri (дата звернення: 15.12.22).
7. Грінченко М. Історія української музики. К. : Вид-во Спілка, 1922. 278 с.
8. Грималюк Р. Формування естетичної платформи сецесії в українському мистецтві кінця XIX – початку XX століття. *Народознавчі зошити*. 2014. № 6. С. 1316 – 1327.
9. Грох А. О творчестве. Николай Грох. *Художники Украины*. 2005. № 6. С. 4-5.

10. Гудима Н. П. Георгій Якутович: До питання мистецьких контекстів графічних образів. *Сучасне українське мистецтво: концепти, стратегії, візуальні практики*. Черкаси. 2021. С. 68-69.
11. Давиденко В. Пісенні акварелі Амвросія Ждахи. *Interdisciplinary Studies of Complex Systems*. 2021. № 18. С. 115–121.
12. Дьомін М. Мистецтво і зброя Ніла Хасевича. *Вітчизна*. 2006. № 7-8. С. 173-176.
13. Збаражська А. Георгій Якутович: феномен української графіки. URL: https://plomin.club/georgy-yakutovich-ukrainian-graphic/ [дата звернення: 28.06.23].
14. Єзерська І. Ніл Хасевич. Людина, яка створила візуальний образ УПА. *Історична правда*. https://www.istpravda.com.ua/articles/2011/03/4/28939/ [дата звернення: 22.05.23].
15. За волю України / упор. Є. Гіщинський. Луцьк: Навчально-методичний центр культури Волині, 2007. 391 с.
16. Загаєцька О. Художній літопис епохи: Олександр Губарев. *Образотворче мистецтво*. 2009. № 2. С. 42-43.
17. Зайцева В. І. Митецька спадщина ілюстрування творів Івана Котляревського як стильовий орієнтир у сучасній українській книжковій графіці. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. К. 2016. Вип. 37. С. 192-199.
18. Зайцева В. І. Нові художньо-естетичні засади графіків періоду «хрущовської відлиги». *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. 2019. № 4. С. 66-69.
19. Каралюс М. Стильові домінанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*. К.: ІМФЕ НАН України. 2010. № 3(31). С. 64-69.
20. Кармазин-Каковський В. Амвросій Ждаха – мистець історичного малярства (1885-1927). *Нотатки з мистецтва*. Філадельфія: ОМУ, 1978. № 18. С. 27–32.

21. Кедрин І. Життя – Події – Люди. Спомини і коментарі. Нью-Йорк: Вид-во «Червона калина», 1976. 724 с.
22. Классова О. Художні листівки Амвросія Ждахи – ілюстрації до українських народних пісень у фондах музею музичної культури ім. Кароля Шимановського. *Десятиріччя Куценківських читань. Лютий 2008–2017*. Кропивницький: ТОВ «Код», 2017. С. 45–50.
23. Классова О. Амвросій Ждаха. Художник. Кавалерист. Педагог. *Народне слово*. 21.09.2017. URL: https://n-slovo.com.ua/ [дата звернення: 9.07.22].
24. Козак Е. Гриць Зозуля. Детройт: Вид-во «Лис Микита», 1973. 224 с. URL: https://uartlib.org/downloads/Eko_Zozulia_uartlib.org.pdf
25. Козловська Є. Козацька тематика у художніх листівках Амвросія Ждахи. *Відлуння віків*. 2009. № 1 (11). С. 43–46.
26. Козловська Є. Живописець козацької звитяги (Антін Манастирський). *Відлуння віків*. 2010. № 2 (13). С. 39–42.
27. Колесса Ф. М. Українські народні думи. Львів: Просвіта, 1920. 160 с.
28. Конєва М. Народні традиції у творчості Віктора Ігуменцева. *Традиційна культура в умовах глобалізації: свята і святкування*. Матеріали міжнародної конференції. Харків: Друкарня Мадрид, 2021. С. 139-142.
29. Костомаров М. Слов'янська міфологія. К. : Либідь, 1994. 384 с.
30. Корнєв А. Ю. Постать Богдана Хмельницького в українському живописі XIX століття. Вісник ХДАДМ. 2014. № 3. С. 51–55.
31. Корнєв А., Шльомич І. Смак модерну: художнє оформлення харківської кондитерської упаковки кінця XIX – початку XX століття. Харків: Раритети України. 2020. 85 с.
32. Кузьмінчук Т. Козак українського гумору. *Локальна історія*. 1.04.2021. URL: https://localhistory.org.ua/texts/statti/kozak-ukrayinskogo-gumoru/ [дата звернення:19.01.23].
33. Ламонова О. Феномен продовження традицій «шестидесятництва» в сучасній українській графіці (на прикладі творчості О. І. Губарєва) *Міст*. 2008. № 4-5. С. 200-207.

34. Ламонова О. Графіка Олександра Губарєва: подорожі всесвітом. Наука і суспільство. 2015. № 3-4. С. 71-72.
35. Лихолоб Н. Едвард Козак, українець, який змушував посміхнутися увесь світ. Стожари. Сайт української діаспори. URL: https://svitua.org/2021/09/28/edvard-kozak-ukrayinecz-yakyj-zmushuvav-posmihnutys-uves-svit/ [дата звернення:19.01.23].
36. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI ст. К. : ArtHuss, 2019. 554 с.
37. Любович У. Чи знаємо Едварда Козака? *Наше життя*. 1982. № 10. С.10-13.
38. Максимович М. А. Малороссійскія пісни. М. : Типография А. Семена, 1827. 234 с.
39. Мосендз О. Колір у живописі українського модерну початку XX століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2021. № 38. С. 15-20.
40. Олександр Губарєв. Каталог виставки. К. 1968.
41. Нарівська В. «Енеїда» Анатолія Базилевича: малюнкова міфологізація поеми Івана Котляревського. Слово і час. 2019. № 3. С. 92-104.
42. Новосад М. Українська пісня в живописі Антона Манастирського. *Народна творчість та етнографія*. 2003. № 1-2. С. 46-49.
43. Парадокс Анатолія Базилевича: мистецько-краєзнавчий етюд. Маріуполь, 2022. 16 с.
44. Перевальський В. Істинно народний. Слово про Анатолія Базилевича / Народний художник України Анатолій Базилевич (1926 – 2005). Каталог виставки творів. К. 2006. С. 3-10.
45. Пісенні акварелі Амвросія Ждахи – окраса фонду художніх поштових карток краєзнавчого музею в Житомирі. URL: https://www.0412.ua/news/3123201/pisenni-akvareli-amvrosia-zdahi-

okrasa-fondu-hudoznih-postovih-kartok-kraeznavcogo-muzeu-v-zitomiri [дата звернення: 9.07.22].

46. Повстанські пісні. Цвіла, цвіла калинонька**:** Співаник УПА. Борці за волю України. / упор. О. Бобикевич, Ю. Лаврівський, О. Плешкевич та ін. Львів: Меморіал, 1992. 190 с.
47. Скляренко Г. Українське мистецтво 1930 – 1950 років: Етапи, спрямування, твори. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ. 2007. Вип. 4. С. 269-283.
48. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини ХХ століття : регіональні проблеми і загальний контекст (частина перша). Студії мистецтвознавчі. К. : ІМФЕ НАН України, 2009. № 1 (25). С. 67-78.
49. Скляренко Г. До проблеми національного відродження в українській культурі та мистецтві ХХ століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ. 2013. Вип. 9. С. 79-92.
50. Смирна Л. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. К. Вид-во «Фенікс», 2017. 480 с.
51. Соловйова Ю. О., Мкртічян О. А. Українське мистецтво в історичному вимірі. Харків: Точка. 2017. 89 с.
52. Сумцов М. Українські думи. Критичний нарис. Львів : Друкарня НТШ, 1914. С. 227–234.
53. Федорук О. Олександр Губарев: чистота мистецької рівноваги. О*бразотворче мистецтво*. 2016. № 3. С. 74-78.
54. Хворост В. И. Заслуженный художник УССР Александр Губарев (Каталог выставки). Днепропетровск. 1983.
55. Циганенко Л. Ф. Амвросій Ждаха – забутий графік творів Тараса Шевченка. *Філологічні діалоги: Збірник наукових праць*. Ізмаїл: РВВ ІДГУ, 2015. Вип. 3. С. 229–233.
56. Цинковська І., Юхимець Г. Український плакат періоду Великої вітчизняної війни у фондах Національної бібліотеки України імені В. І.

Вернадського. *Історія України. Маловідомі імена, події, факти. Зб. ст*. К., 2004. Вип. 26. С. 120-133.

57. Чегусова З. Славний ювілей Миколи Гроха. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Київ. 2007. Вип. 4. С. 52-60.
58. Черняк В. «Я б'юся різцем і долотом». Дзеркало тижня. 17 листопада 2000. URL: https://zn.ua/ukr/SOCIUM/ya_byusya_riztsem_i_dolotom.html [дата звернення:22.05.23]
59. Шевелєва М. Антін Манастирський: Щоб думи мої були близькі та зрозумілі народові. *Український інтерес*. 02.11.2022. URL: https://uain.press/blogs/1103666-1103666 [дата звернення:31.07.23]
60. Шевченко С. І. На пам'ятник Кобзареві (Амвросій Ждаха). *Вершники на Інгулі*. Кіровоград: ПП «Авангард», 2013. С. 76–79.
61. Яців А. Едвард Козак та Іван Кедрин-Рудницький: до історії взаємин. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». 2015. Вип. 23. С. 166-170.
62. Яців А. Едвард Козак: безжальний, але й справедливий. *День.* 2017. № 8-9. URL: https://day.kyiv.ua/article/kultura/edvard-kozak-bezzhalnyy-ale-y-spravedlyvyy (дата звернення:19.01.23).

АЛЬБОМ

Список ілюстрацій

1. Поштова листівка Російської імперії. Початок ХХ ст. Приклад імперської «шароварщини».
2. А. Ждаха «Ой біда, біда чайці-небозі». Поч. ХХ ст.
3. А. Ждаха «Гей, не дивуйте, добрії люди». Поч. ХХ ст.
4. А. Ждаха «Ой, не знав козак, ой да не знав Супрун». Поч. ХХ ст.
5. А. Ждаха «Ой, і не гаразд запорожці». Поч. ХХ ст.
6. А. Ждаха «Чорнобривець». Поч. ХХ ст.
7. А. Ждаха «Паситеся сірі воли». Поч. ХХ ст.
8. Е. Козак «Ой під вишнею, під черешнею». Перша пол. ХХ ст.
9. Е. Козак «Ой під гай, гай…». Перша пол. ХХ ст.
10. Е. Козак «А за мною молодою…». Перша пол. ХХ ст.
11. Е. Козак «Бодай ся когут знудив». Перша пол. ХХ ст.
12. Е. Козак «Дуб на дуба похилився…». Перша пол. ХХ ст.
13. Й. Дайц. «Від Сяну до Дону». 1940-ві роки.
14. Й. Дайц. «Зажурилась Україна». 1940-ві роки.
15. Н. Хасевич «Пішов мій миленький в повстанські загони». 1940-ві роки.
16. Н. Хасевич «Ліс – наш батько, нічка – наша мати». 1940-ві роки.
17. Г. Якутович «Взяв би я бандуру». Друга пол. ХХ ст.
18. Г. Якутович «Літа орел, літа сизий». Друга пол. ХХ ст.
19. О. Губарєв «Чом дуб не зелений». Друга пол. ХХ ст.
20. О. Губарєв «Ніч яка місячна, зоряна ясная». Друга пол. ХХ ст.
21. О. Губарєв «Тихо, тихо Дунай воду несе». Друга пол. ХХ ст.
22. А. Базилевич «Ой у лузі та і при березі». Друга пол. ХХ ст.
23. А. Базилевич «Максим козак Залізняк». Друга пол. ХХ ст.
24. А. Базилевич «Про Байду». Друга пол. ХХ ст.
25. А. Базилевич «Чом, чом не прийшов». Друга пол. ХХ ст.
26. А. Базилевич «А вже весна». Друга пол. ХХ ст.
27. А. Базилевич «Да куди ти їдеш, Явтуше?». Друга пол. ХХ ст.

28. А. Базилевич «Ой наступає та чорна хмара». Друга пол. ХХ ст.

29. М. Грох «Ой дівчина, серце моє, чи підеш ти за мене?» (на тему гумористичної народної пісні «Ой, дівчино, шумить гай»). Друга пол. ХХ ст.

30. В. Ігуменцев «Не щебечи соловейко». 1970-ті роки.

31. В. Ігуменцев «Ой чого ти дубе». 1970-ті роки.

32. В. Ігуменцев «Ой вийду я на вулицю». 1970-ті роки.

33. В. Ігуменцев «За городом качки пливуть». 1970-ті роки.

34. В. Ігуменцев «Їхав козак за Дунай». 1970-ті роки.

35. В. Ігуменцев «Ой при лужку, при лужку». 1970-ті роки.

36. М. Кочубей «Щедрик». Поч. ХХІ ст.

37. М. Кочубей «Гайдамацькі пісні». Поч. ХХІ ст.