

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

4 2002

ISSN 0130-1799

ВИДАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ





ПИЛЬНУЙМО: ЧАС ТАКИЙ!..

Коли редакція журналу "Образотворче мистецтво" вивчала сучасне спрямування творчої діяльності наших колег, донецьких мистців, — як грім на голову звалилось повідомлення, що тут, у Донецьку, в обласному центрі, збивають монументальні твори відомих українських художників-шістдесятників Алли Горської, Віктора Зарецького, Григорія Синиці — власне, історію нашого монументалізму кінця ХХ століття.

Нам показують фотознімок з роботи, якої, кажуть (з розпачем), вже фізично немає, — збили її відбійними молотками, по-"донецьки"... А називалась вона — "Україна".

Ми публікуємо з неї світліну тут (а ще недавно робота ця вистувала фасад магазину, який нині перейменували на "Маріну"). Працюють "фахівці"-мистецтвофоби. Видно по почерку — невігластво і манкуртизм.

(Продовження на стор. 89)



ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО

ВИДАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

4 2002



СУЧАСНИЙ СТАН І СПРЯМУВАННЯ.
ІСТОРІЯ. ТЕОРІЯ. ІДЕОЛОГІЯ.
МЕТОДОЛОГІЯ. ХУДОЖНЯ
НАЦІОЛОГІЯ. ЕСТЕТИКА.
ОБРАЗОТВОРЧА ОСВІТА. ПЕДАГОГІКА.
ПРАКТИКА. ІНФОРМАЦІЯ.

ДО 11-ї РІЧНИЦІ НЕЗАЛЕЖНОСТІ УКРАЇНИ

Ганна Коновалова, Остап Ханко **3**
Осмислюючи українську історію

СОКРОВЕННЕ *Володимир Данилейко* **5**
Думки

СЛАВЕТНІ *Остап Ковальчук* **7**
Геній українського образотворення

До 120-ліття від дня народження Михайла Бойчука

Богдан Горинь **16**
Видатна постать нашого мистецтва

До 100-річчя від дня народження Віктора Цимбала

ПРОБЛЕМИ ЕСТЕТИКИ ТА ТЕОРІЇ МИСТЕЦТВА *Валерій Сніжко* **10**
Психоетнічні особливості

і їхнє втілення у мистецтві

ВІЧНІСТЬ ОНОВЛЕННЯ *Надія Юрченко* **15**
Наповнені променями світла

До 50-річчя Віктора Єфименка

Володимир Підгора **26**
Світ, зітканий із енергій

(Василь Гангур)

Олесь Остапенко **78**
Входження у схиму

(Пилип Таралевич)

ДУМКИ ВГОЛОС *Нікіта Лобанов-Ростовський* **18**
Національна портретна галерея має бути

Володимир Онищенко **65**
Звідки ті "гарбузи"?

Пожнемо те, що посіємо **93**

Діалог Миколи Малишка та Петра Бевза

ПОДІЇ *Марія Хрущак* **20**
Експериментатор образотворчості

(Карло Звіринський)

ВИСТАВКИ *Олена Загаєцька* **22**
"Художня Київщина"

Єдність людини і природи **76**

Олександр Соломка

(Анатолій Дереза)

"Пишу і думаю серцем..." **88**

Олександр Близнюк

(Поліна Шакало)

Катерина Куцева, Володимир Прозоровський **91**
Голосом нашої історії

(Володимир Шендель)

У РОБІТНІ МИСТЦЯ *Володимир Данилейко* **24**
Раїна Євгена Лешенка

Орест Голубець **34**
Проникнення у простір

Альфреда Максименка

Марія Хрущак **52**
Сув'язь праці і таланту

(Віктор Скубак)

Марина Третьякова **80**
Мисткиня-романтик

До портрета Тетяни Пономаренко

ГАЛЕРЕЯ "ОМ" **94**
Петро Бевза

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ *Анатоль Шевчук* **29**

Мудрість волхвівської мислі

(Олександр Слудковський)

Олена В'ячеславова **58**
З душею поетичною і широю

(Василь Кікіньов)

Мар'яна Мусій **61**
Одухотворений інтер'єр

Надії Монастирської

Самозосередженість **62**

(Анатолій Бондар)

Ганна Коновалова **84**
Відчуття природи як храму

(Олексій Поляков)

ЗНАЙТИ СЕБЕ *Остап Ханко* **32**
Крізь призму рідної землі

(Сергій Гнойовий)

Олена В'ячеславова **54**
Досвід національної метафізики

(Микола Шуліка)

Анна Капканець **64**
До вічних джерел краси

(Сергій Кондрашов)

Марина Третьякова **82**
Співзвуччя сердець

(Валентина і Володимир Телічки)

ВІХІ ІСТОРІЇ *Тетяна Андрущенко* **36**
Подвижництво Івана Сошенка

Василь Щербак **39**
Барви - неначе мелодії

130 літ від дня народження Григорія Світлицького

У НАЦІОНАЛЬНІЙ СПІЛЦІ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ **42**

Григорій Міщенко

Шлях до самоствердження **46**

Надія Монастирська

Відчувати поклик часу **48**

Луганській організації НСХУ - 45

Антоніна Листопад **48**
Ми є. Ми вже не проминемо!

Раїса Клименко

В гуші української культури **68**

Микола Капуста **75**
Примножувач музейних скарбів

(Віктор Шитіков)

МИ І ЧАС *Ернест Кондратович* **96**
Світ, наповнений барвами

Люба Волошин **67**
ІНВЕКТИВА З ПРИВОДУ

Ще раз про т.зв. "веселощі" у воєнному окупованому Львові

Микола Маричевський **89**
художній музей України

Пильнуймо: час такий!..

Володимир Данилейко **91**
Ага! Удостойся..

або Оттак заіноземили у Донецьку "українського соловейка"

Мистецька хроніка **19,28,31,67,75**

СВІДОЦТВО ПРО РЕЄСТРАЦІЮ

КВ № 2265 від 27.11.1996

ЗАСНОВНИК:

НАЦІОНАЛЬНА СПІЛКА ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ

ВИХОДИТЬ 4 РАЗИ НА РІК

ЗАСНОВАНО У ЖОВТНІ 1933 РОКУ

ЯК ВИДАННЯ НСХУ ВИХОДИТЬ З 1991 РОКУ

Головний редактор

МИКОЛА МАРИЧЕВСЬКИЙ

Редакційна рада:

АНДРІЙ БОКОТЕЙ, НІНА ВЕЛІГОЦЬКА, ЛЮБА ВОЛОШИН, ОРЕСТ ГОЛУБЕЦЬ, БОГДАН ГУБАЛЬ, ВОЛОДИМИР ДАНИЛЕЙКО, ОЛЬГА ДЕНИСЕНКО, ТЕТЯНА ЖУРУНОВА, ВОЛОДИМИР ЗІНЧЕНКО, ІВАН КОЧЕРЖУК, ВОЛОДИМИР ПІДГОРА, ОЛЕНА ПРИХОДЬКО, ОЛЬГА САВИЦЬКА, ЛЕЙЛЯ ТАІРОВА, МАРИНА ТРЕТЬЯКОВА, ОЛЕКСАНДР ФЕДОРУК, ІВАН ФІЗЕР, ВОЛОДИМИР ЧУПРИНА.

Редактори відділів:

історії українського мистецтва

ВОЛОДИМИР ДАНИЛЕЙКО;

сучасного стану і спрямованості українського мистецького життя

МИКОЛА МАРИЧЕВСЬКИЙ;

теорії, естетики і практики образотворчого мистецтва

МАРІЯ ХРУЩАК;

методології, педагогіки і практики образотворення

ГРИГОРІЙ МИЩЕНКО;

декоративно-ужиткового мистецтва, музейного життя та інформації

ОСТАП ХАНКО;

літературного редагування

ОЛЕНА ЗАГАЄЦЬКА.

Секретар редакції

ЛЮБОВ БОНДАРЕНКО.

Складання

ЛЮБОВ БОНДАРЕНКО.

Ідея, проект, часово-просторове рішення,

добір ілюстративного матеріалу

МИКОЛА МАРИЧЕВСЬКИЙ.

Макет

НІНА ДЕНИСОВА.

Сканування та комп'ютерна верстка

ВОЛОДИМИР ХАРЧЕНКО.

Здано до складання 09.08.2002. Підписано до

друку 10.11.2002. Формат 60x90/8.

Умовн. друк. арк. 12. Зам. №47.

Друк: Видавнича фірма "Афіша", м. Львів.

Адреса редакції: 04655, Київ-53, МСП, вул. Січових Стрільців, 1-5, кімн. 510, 513.

Телефони: головного редактора 212-02-86,

редакторів відділів 212-01-56.

"FINE ARTS"
UKRAINIAN FINE ARTS THEORY AND PRACTICE MAGAZINE
(UKRAINIAN LANGUAGE). FOUNDER: UKRAINIAN ARTISTS' UNION.
COMES OUT THREE A MONTH. №4, 2002.
Editor-in-Chief MARYCHEVSKY MYKOLA
KYIV, ARTISTS' UNION OF UKRAINE, 2002.
ARTISTS' UNION OF UKRAINE. 1-5 SICHOWYH STRILCIV STREET,
KYIV-53, TSP, 04655. EDITORIAL OFFICE: 1-5 SICHOWYH STRIL-
CIV STREET, KYIV-53, TSP, 04655.

Редакція координує теми. Несхвалені тексти та ілюстрації не пересилаються. Погляди авторів можуть не збігатися з позиціями редакції, і за них відповідальності вона не несе.

© НАЦІОНАЛЬНА СПІЛКА ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ,
"ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО", 2002
ІНДЕКС 74357. ISSN 0130-1799
"ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО". 2002. Ч.4. С.1-96.

Київ Національна спілка художників України 2002

На обкладинці:

1 сторінка: **Невідомий автор**. Портрет гетьмана Петра Сагайдачного. Полотно, олія. XIX ст. Із зібрання НХМУ.

3 сторінка: **Володимир Шендель**. Скит. Із серії "Так, ми скити...". Лінорит. 2001. 50x40.

4 сторінка: **Михайло Бойчук**. Пастушок. Папір, олівець. 1930. Із зібрання НХМУ.

Славетному українському мистцеві,
засновнику школи монументалізму
світового розголосу

МИХАЙЛУ БОЙЧУКУ

120 літ



Український народ у своїх кращих творах надає таке саме розуміння мистецтву, як і ми. Треба лише аналізувати ... як витворюється національний тип.

Зафіксуємо в цілості традиційні підстави народно-го малярства на Україні. Простота рисунка, золоті фони, ніжність тонів — все до найменшої рисочки вартє уваги на малюнку. Нічого зайвого, досконале розуміння площини, фарб, розуміння і розташування ліній.

Михайло Бойчук

ОСМИСЛЮЮЧИ УКРАЇНСЬКУ ІСТОРІЮ

ВИСТАВКА "ІСТОРІЯ УКРАЇНИ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ"
В ЗАЛАХ НАЦІОНАЛЬНОГО ХУДОЖНЬОГО МУЗЕЮ УКРАЇНИ

Історія незалежної країни починається не просто з отримання загальноєвропейського статусу суверенітету. Незалежність держави приходить через незалежність кожної окремої людини. А її неможливо отримати одночасно, її здобувають поколіннями, тяжкою духовною та фізичною працею, незламністю духу, вірою у те, що твій досвід, здобутки неодмінно будуть оцінені і корисними нащадкам. Протягом століть українці творили свою мистецьку спадщину, що втілювала їх найглибші почуття, духовні орієнтири, сподівання. Історичні художні пам'ятки зберігаються, зокрема, у Національному художньому музеї України. Тут 24 серпня 2002

року і було відкрито виставку "Історія України в образотворчому мистецтві", присвячену 11-й річниці Незалежності України. Експозиція складалася з музейних експонатів. Перший зал було віддано графічним і скульптурним творам ХХ ст., другий — пореволюційному малярству, третій — малярству та графіці ХVІІ — початку ХХ ст. Найбільш виставковою обділеною з-поміж усіх видів українського образотворчого мистецтва виявилася скульптура. Її було представлено лише кількома не найкращими творами Івана Кавалерідзе. У пересічного глядача могло скластися стійке враження, що українська скульптура (в своєму історичному

напрямку) за декілька віків так і не спромоглася на щось більше, крім як на одного-єдиного автора і півдесятка скромних творів, часто — проектно-ескізного характеру (такі собі зародкові потуги до повноцінного національного скульптурного буття). Десятки яскравих імен класиків української скульптури були просто відсутні, а їхня творчість продовжувала припадати пилком у музейних і приватних зібраннях. Значну частину експонованих творів присвячено нашим князям, гетьманам, національним героям — утверджувачам української державності. Цікавими для порівняння є портрети Богдана Хмельницького невідомого художника ХVІІ ст. та Михайла Деревуса (1945). Це парсуна з притаманними їй площинністю, локальністю кольору та реалістичний портрет з вишуканою розробкою зеленкувато-оливкової гами. Мистці, творчість яких розділяють три століття, різними стилістичними засобами стверджують довговічність пам'яті про цього непересічного державотворця в українській історії. Характерні образи видатних гетьманів з мужніми обличчями та могутніми посталями створює Сергій Васильківський — "Портрет гетьмана Дорошенка", "Портрет гетьмана Мазепи". Олександр Данченко у серії офортів "Народні герої України" (1962) змальовує таких знамих українців, як нещадний до зайд і первертнів Іван Гонта, відважний і вольовий Іван Богун, безоглядний у ненависті до лядських загарбників і їхніх іноетнічних поплічників Максим Кривоніс, стоїчно-затятий, незборимий Северин Наливайко, шляхетний Олекса Довбуш. Саме таких провідників не вистачає українському сьогоденню — незалежних, мужніх і сміливих. Багато уваги приділено козацькій тематиці. Наші мистці зуміли гідно втілити образи козаків — сильних, рішучих воїнів із незламною волею, загартованою в горнилі безкомпромісної боротьби з чужинцями ("Проводи козаків", 1902, Миколи Пимоненка; "Січ", 1984, Феодосія Гуменюка). Твори, в яких втілилися образи військових подій нашого минулого, також посідають місце в експозиції. Прикладом можуть бути офорти Олександра Данченка "Розгром польських військ під Пиллавою" та "Після бою під Корсунем" із серії "Визвольна війна 1648-1654 рр." (1954). Величною батальною сценою примітне монументальне полотно "Бій Максима Кривоноса з Ієремією Вишневецьким" (1934) Миколи Самокиша. Мистець представляє один з кульмінаційних моментів національно-визвольної боротьби українського народу з польськими поневолувачами. Бій одного з найближчих сподвижників Богдана Хмельницького та сполонізованого магната, що жорстоко розправлявся з українським людом,



є центральною сценою картини. Зударилися уособлення двох потужних військових сил, в шаленім всезім'яючій герці зійшлися лютий Ієремія і гордий Кривоніс — завзятий ренегат і не менш завзятий Українець.

Кілька творів присвячувалося подіям ХХ ст.: "Трипільська трагедія" (1934) Михайла Дерегуса і "Мерефа, спалена фашистськими



загарбниками" (1943), "Розстріл" (1943) Анатолія Петрицького. Та, при всій повазі до імен класиків, це такі зразки "українського радянського" малярства. Натомість зразків художнього висвітлення збройної боротьби українців за свою незалежність у ХХ ст. не виставили зовсім. Де образи героїв Крут? Де мужні повстанці з Полтавщини початку 1920-х рр., коли все Лівобережжя нуртувало в огні непримиренної боротьби з большевицькими ордами, а кожний хутір і село перетворилися на плацдарми і твердині війни? Де січові стрільці, вояки армії УНР, холодноярці, воїни УПА (в тім ряду й наддніпрянські підрозділи Української Повстанської Армії)? Чому це все не

представлено в експозиції? Адже цілком логічно було б у річницю Незалежності виставково висвітлювати збройну боротьбу народу за свою Незалежність. Тоді як роботи на просоветську тематику на такій виставці виглядають недоречно — там вони ні до чого.

Твори з трагічною тональністю часом перемежуюються з ліричними, зокрема краєвидами. Українська земля завжди відзначалася щедрою природою, мальовничими ландшафтами, краса яких надихає на творчість. Деякі з виставлених краєвидів, наприклад "Вітер" Михайла Дерегуса, "Букрин" (1975) Сергія Шишка, приваблюють майстерним красивим малярством та філософським сприйняттям світу.

Еталні явища української історії завше виображувалися у творах українських майстрів. Свої враження та відчуття вони втілювали у самобутніх образах, сповнених, деколи, трагізму, неспокою, але все-таки життєствердних за своєю сутністю. Найвизначніші ж пам'ятки (окремим з них вдалося потрапити на виставку) допомагають ґрунтовніше осмислити історичні події на теренах нашої країни, оцінити здобутки минулих поколінь та усвідомити власну відповідальність за збереження традицій української культури. Тому мусимо констатувати вкрай незначні розміри експозиції (тільки три зали). Навіть персональні виставки розміщували в трьох залах НХМУ. Тут же йдеться не про творчість одного-єдиного (нехай і видатного) художника, а про кількостілітній плін усього українського образотворчого мистецтва з його тисячами значущих явищ, сотнями великих постатей і вершин. Виставці, яка присвячена такій знаменній події української історії, як Незалежність, годилося б віддати усі наявні експозиційні площі Національного му-

зейного музею, а не сиротливо тулити її на клаптику музейної території.

Загалом, ця маленька виставка висвітлює якусь частку значних подій минулого нашої країни, але якраз на цьому заході не завадило б докладніше ознайомити глядача з найновішими творіннями українських мистців. Бо при огляді експозиції складається враження, що за останні роки у нашому мистецтві взагалі відсутні скільки-небудь значні художні твори. Тим часом логічно (й природно) було б на виставці до 11-ліття Незалежності показати, насамперед, здобутки українського образотворчого мистецтва саме за ці 11 років.

1. **Невідомий автор.** Портрет гетьмана України Богдана Хмельницького. Полотно, олія. XVII ст.
2. **Микола Самокиш.** Бій Максима Кривоноса з Ієремією Вишневецьким. Полотно, олія. 1934.
3. **Григорій Гавриленко.** Князь Святослав Хоробрий. Папір, лінорит. 1964.
4. **Олександр Данченко.** Іван Богун. Папір, офорт, акватинта. 1962.

Всі твори — із зібрання Національного художнього музею України.



ДУМКИ

Володимир Данилейко

Українцям сьогодні вже треба не лишень ТРИМАТЬСЯ та УТРИМАТЬСЯ, не тільки СТОЯТЬ і ВИСТОЯТЬ, — українцям вже пора ПЕРЕМАГАТЬ!

Де ти, український Й.-Г.Гердере, який у наш час із свіжою силою прозріння повторив би його думку 1769 року: "Україна стане колись Новою Елладою. Прекрасне підсоння цієї країни, погідна вдача народу, його музичний хист, плодюча земля — колись пробудяться... постане велика культурна нація".

Всім націям, яким привелося будь-коли, хоч недовго, проживати у нас, в Україні, — поталанило: вони причастились (навіть мимоволі) до "древньої і високої культури українців".

Був українцем, а прожив малоросом...

"Велеснигою" українці знов стають українцями.

Поза національним мистецтвом (і людей) немає, то — виродні.

Людина — це ладина. Її місія — ладити і ладнати Світ.



Космологічність свого мистецтва ми, українці, ще й ще раз посядемо своє гідне місце за Круглим Столом Світових Мистецтв XXI-XXVII ст.

Сонцеславність — ось та стійка, традиційна, а водночас розмаїта символіка, орнаментика, поняттевість, міфологія, образність, поетичність, природність і узагальненість українського мистецтва.

Українська Покрова, виявляється, простерла свої рушники ще від трипільських хат... Так і зафіксувалась вона у побуті й культурі українців — як Берегиня на дерев'яних воротях сільських дворич, на двокрильних солом'яних дахах, на покуттевих, над образами, божниках, — скрізь покровильність, берегинність, захист.

Ми, українці, укри, саме і є спадкоємцями (й носіями) навколосередземноморської



культурної традиції — з її генетичним Білозір'ям, атлантидською цивілізацією, арійською землеоранкою і хліборобством, з Ораїною й Самарією, і "Авестою", й "Торою", "відами" й "шумами", Хеттією й Трипіллям, Артанією, "Велеснигою" й Світовидом...

Українці вже самим розташуванням своєї країни (не кажучи про багато що інше) є спадкоємцями тутешньої Трипільської культури.

Вершинним явищем українського мистецтва є *космовиображення*.

Найбільший вияв образності — *космологічний*. Див., напр., мистецтво нашого Трипілля.

Визначальністю українського мистецтва є виображення його самотньої *космології, світовідання, світославства*.

Істину визначає мислення. Ідеал виношує культура.

Який красивий, прекрасний, найпре-

середземномор'ї, у післяльодовиковий період, принаймні за 40 тисяч років посьогодні.

Культ **Ра**. Культ **Краси**. Культ **Нації**.

Швидкоплинна *уявлювальність* випередила у мистецтві повзучу *наслідувальність* і подарувала нашому художньому світові виображення — "теорію виображення".

"*Виображення*" переборолло "відоображення", "віддзеркалення", "відбиття" й пересилує "трансформаторство".

Мисленнєве поняття "*виображення*" переважило у нас емпіричне поняття "*відоображення*" ("віддзеркалення", "відбиття", "відблиски" тощо).

В українців є заряджена, потужна, генна здатність до творення КРАСИ.

Як високо — до Сонця! — не піднеслася б думка українця, він прагне: "К-РА-ЩЕ!".

Людина — це коли береться думкою за Сонце.

То що ж продукує Космос? — Усе. Бо і Світ — це продукт Космосу.

Пошкреби українця, — і виплигне козак! А дужче, — встане князь! А ще, ще, ще дужче, — трипілець...

Тож наслідувальність чи уявлювальність? — Кому як...

І це, звісно, пройде, Магомете... Та не все. У нас залишиться Трипілля.

Та шукаємо. Шукаємо в Україні... українців.

Ми чимало чого забуваємо. А пам'ять не забула — ні за комуністів, ні за шовіністів, ні за полоністів — поневолення.

Українці (як, скажімо, й *майя*, й *догони*) — усім націям загадка. Хто міг би подумати: щоб після 750 років азіатської навали і 350 літ московської неволі Україна, увесь час борючись, ще стала Незалежною Державою! А стала ж. — Ніким не вичислена сила живе в її глибині...

Наші, праукраїнські, витоки, що живлять



красніший з усього — Світ! Які ж естетичні принципи мистецтва ХХІ ст. — славити чи гудити Світ?! — **Славити**.

Етноцентризм — сонце національного мислення.

Художня уявлювальність — ось глибина мистецького пошуку. Безбережна уявлювальність — то є суть образотворення, секрет мистецькості.

Наш Бог — Світ. Наша Богиня — **Українська Нація**. Наше Віровчення — **Український Космотейзм**.

"Теорія України" — її пора висунути; і не тільки й не стільки як про країну, про її державу, скільки як про ідею буття українців, по-українськи, у Світі, й на планеті, в Євро-

То що ж: "китайська філософія" є, а "китайської естетики", "китайського мислення" немає?? — Абсурд. Є й суто "*китайська естетика*", й суто "*китайське мислення*". Так само є суто "*українська філософія*", "*українська естетика*"; як є і "*українське мислення*".

"Українське мислення" є, як і є "українська космологія".

У поняттях "світ" і "всесвіт" істини (й інформації — заодно) більше, ніж у всіх словах на цю тему разом взятих.

Кому-кому, а наступному нашому поколінню доведеться-таки воздвигнути Монумент Кию — Щеку — Хориву — Либеді: надто вже престижний образ для Держави України.

нас досі, — це давній Навколосередземноморський ареал планетарної культури 35-40 тисяч літ у глибині історії.

У нашому українському образотворенні найчільніше місце вивичується сонцеславною.

Чи ладен інтернаціоналіст творчо мислити у мистецтві? — Ні. Ні за яких міжнаціональних викрутасів, ні за яких колективних "*ізліяній*"...

Протуберанці барв українського народного образотворчого мистецтва — то є глибина і широчінь *космології*.

Вершинним явищем українського мистецтва є *космовиображення*.

Чужа нам зброя — космополітизм, рідний

прапор — космологія.

Ви живете в Україні — країні мистецтва, а вдягнені, як у зоні, або в цирку, або на пляжі...

Найпостійнішими в Космосі є, як відомо, — зміни. Що ж є найпостійніше у всій Світобудові? — Сама Світобудова.

Самі для себе будем жити.

То воістину космічний феномен людської культури — Українське Трипілля. Археологи Хвойка, Шмаглій, Щербаківський, Даниленко, Шилов розкрили мислячому світові цілу панораму догрецької цивілізації. Шкода, не знали її Геродот, Шліман, — по-іншому розставили б віхи європейської історії.

Жити ритмами земносонячної території.

Є люди — носії космічних енергій, є люди — носії тілесних потреб; поміж ними — вічні діалоги, дискусії, боротьба.

Вибраження — найскладніший творчий процес психічного деміургізму мистця.

Якщо не десь, а у нас, між Карпатами й Середземним морем, точніш між сучасними Словаччиною й Угорщиною, а саме в Урочищі Руда Баня, 1999 (7507) року по 25-літніх дослідженнях виявлено кістяк людської популяції 10 мільйонів років давнини, то ймовірно, що тут, між старими горами й старим морем, довгий археологічний час тривала саме місцева й цивілізація...

Первинне мистецтво — національне, вторинне з'являє — інтернаціональне. От вам і Пікассо, і т.п....

Не сідай коня, якщо не збираєшся їхати.

Наша "Велеснига" побудована, власне, на основах української космології тих часів, тієї епохи.

Плюс телевізоризація "всево населенія країни". І російська шовінізація "всех українцев"...

Етноідеали — то не просте завдання: то занарядження нації.

У нас тепер орієнтація проукраїнська, протоукраїнська.

Ви могли намалювати Україну, а ... "замаскували холст"...

Українську національну справу робити ніколи не пізно.

Не відступаймо, як не тисли би на нас. Не відступаймо, як не зупиняли б нас. Не відступаймо, як не улещували, не заманювали, не обманювали б нас.

У Полтаві 2001 року.

Геній українського образотворення

До 120-ліття від дня народження Михайла Бойчука



Школа монументального малярства Михайла Бойчука — одне з основних явищ в українському мистецькому житті ХХ сторіччя. Поняття "школа Бойчука" з часом увібрало в себе набагато ширший зміст, ніж означення певних художників, які вчилися у його майстерні. Це поняття вийшло за географічні і часові межі. Сам художник ще на початку свого педагогічного шляху так декларував власну світоглядну позицію: "Творчість... треба... поглибити і пристосувати до всіх без винятку проявів людського життя. Правдиві твори мистецтва мусять бути уняті в синтетичну форму, уґрунтовані на спостереженнях покопіль, обняті в національну форму і традиційно переказувані нащадкам"¹.

Михайло Левкович Бойчук народився і до шістнадцяти років жив у селі, в селянській родині. Пізніше, аналізуючи своє становлення як художника, згадував: "...там, в Тербовельщині, маємо наче досі князівську культуру, перед європейську, на чисто національному українському ґрунті. Обряди грають найбільшу ціну в селянському життю. Я зріс на цих впливах, кохаючись у співах. Найбільш з цього я запозичив духовних скарбів"².

Мистець Юліан Панькевич допоміг Михайлові переїхати до Львова, де Бойчук починає самостійно працювати; 1899 року він вже навчається у Віденській академії мистецтв. Згодом, за наполяганням І.Труша, переходить до Краківської академії, де

вчиться протягом 1899-1904 років. У 1906-1907 роках удосконалюється в Мюнхенській академії мистецтв. 1907 року молодий художник їде на кошти Шептицького до Італії. Від Андрея Шептицького Бойчук перейняв захоплення й розуміння українського іконопису. Відтоді він задумав заснувати нову українську школу церковного монументального малярства, яка творчо переосмислила б національні традиції іконопису й утворила б свій стиль монументального живопису в оздобленні храмів.

У Парижі, куди М.Бойчук переїхав у кінці 1910-х рр., він зібрав групу молодих художників, які захопились ідеєю створення нового мистецтва на основі переосмислення здобутків попередніх епох. У студії М.Бойчука вони власноручно виготовляли художні матеріали, користуючись старовинними рецептами, технологія яких вже давно була забута. Вже тоді М.Бойчук пропагував серед своїх учнів техніку настінного розпису "аль фреско" — малярство по мокрому тиньку, та по сухому тиньку, із додаванням у фарби воску.

Мистецька критика Парижа визначила стиль роботи колективу під керівництвом Бойчука як "неовізантизм". Сам художник так виразив творче кредо майстерні: "Ми постільки є школою візантійського відродження, поскільки наша українська культура була під її впливом. "Неовізантизм" — це лише термін для легшого порозуміння... У себе вдома ми називатимемося інакше!"³. М.Бойчук вчив сприймати традиції іконопису в контексті його синтетичного поєднання з народною українською культурою: "Візантійська культура перетворилася з нашою поганською культурою, може, тисячолітньою. Український народ у своїх кращих колективних творах надає таке саме розуміння мистецтву, як і ми. Треба лише аналізувати, дивитися, у який спосіб переводиться в дійсність, який має містично-ідеалістичний смак... як втворюється національний тип"⁴.

У вересні 1910 року Бойчук повертається до Львова, починає працювати у заснованому 1905 року Андреем Шептицьким Національному музеї, директором якого був Іларіон Свенціцький. Тоді, під час робіт над реставрацією ікон у Львівському Національному музеї і на Чернігівщині (де він керував реставрацією іконостасу церкви в Лемешах), Бойчуком були закладені основи української реставраційної школи. Розробивши основні засади методу реставрації творів старовинного іконопису разом з М.Касперовичем та С.Налепинсь-

1. Феодосій Гуменюк. "Нова радість стала...". Різдво. Полотно, олія. 2002. 195x295.

2. Віктор Гонтарів. Козацьке подвір'я. Полотно, олія. 1993-2002. 65x85.

3. Василь Дутка. Гуцульське весілля. Полотно, олія. 2002.



М.Бойчук визначив принципи, що згодом втілювалися у концепції педагогічних методик під час викладання в УАМ.

З початком революційних подій з'явилася можливість нарешті відкрити в Києві довгоочікувану Академію мистецтв. Михайло Бойчук розробив для неї свою програму викладання малярства. На першому курсі до навчальної програми М. Бойчук перш за все включив початкове знайомство з різними художніми матеріалами і техніками. Студенти малювали натюрморти і орнаментальні абстрактні форми з уяви.

Є.Холостенко, що свого часу навчався у М.Бойчука, описував майстерню, яку він застав 1922 року. В майстерні не було великих полотен, характерних для тогочасних художніх ательє. Інтер'єр її нагадував "більше кустарну майстерню чи лабораторію. 4-5 мольбертів, довгі столи, студенти, що працюють коло вікна на дошках темперою, велика чорна дошка, де по черзі роблено "відрисуння" ("аналіз композиції"), фота й репродукції коло учнів і на столі не як прикраса, а як невід'ємний від

загальної методи навчання матеріал (зразки мистецтва Ассирії, Єгипту тощо), малювання групами, розтирання фарб — от що зовні впадало в очі"⁵.

Як і в майстернях середньовічної та ренесансної доби, Бойчук запровадив копіювання кращиків взірців образотворчого мистецтва. Сама практика копії для набуття вправності у користуванні матеріалом була й у програмі класичних академії мистецтв. Однак у поняття копії, чи "відрисуння", як його називає сам Бойчук, він вносить дещо інший, сучасний зміст. "Відрисуння творів інших майстрів розуміється подібно до того, як в музиці переграють композиторські і народні музичні твори"⁶, — пояснював М.Бойчук у примітці до програми викладання малярства. Отже, для копіювання бралися як оригінальні твори, наприклад ікони, парсуни, народний живопис, так і репродукції з старих і сучасних творів.

Бойчук учив: "Зафіксуємо в цілості традиційні підстави народного малярства на Україні. Простота рисунка, золоті фони, ніжність тонів — все до найменшої рисочки варте уваги на малюнку. Нічого зайвого, досконале розуміння площини, фарб, розуміння і розташування ліній"⁷. Паралельно з цим приділяв особливу увагу вивченню традицій народного декоративно-ужиткового мистецтва.

Копії робили крейдою на дошці, в альбомах, у матеріалі оригіналу. Є.Холостенко так характеризував стадії аналізу: "Спершу тут основними лініями зазначається схема будови, що подає геометризвану основу, за якою будеться композиція. Назначивши, перевіривши і зв'язавши маси і деталі, далі накреслюють лінії, що замикають форми. Заповнюючи включені до композиції площини, студіюється трактування деталей"⁸. Особливістю методу проведення "відрисуння", розробленого Бойчуком, було те, що разом із формальними особливостями композиції студенти аналізували також і тематичні, стилістичні та психологічні моменти. Так, не обмежуючись поверховими геометричними схемами, пояснюючи студентам всі стадії роботи мистця над твором, що розглядався, Михайло Бойчук вимагав проводити реконструкцію всіх технологічних етапів в уяві чи на практиці, "довівши відрисуння до бажаної викінченості". М.Бойчук вважав, що копіюючи твори мистецтва таким чином, "художник "перезживає" композицію й набуває запасу певних знань, які вводять його до царини

композиційних способів і зв'язують з розумінням істотних моментів композиції"⁹. Якщо, копіюючи оригінали, учні мали ретельно вивчити технологічні секрети минулого, то у копіях за фоторепродукціями ставили собі за мету формальний аналіз і розробку схем творів.

На другому курсі продовжувалося ознайомлення студентів із малюванням темперними, олійними та іншими фарбами. Вражає різноманітність матеріалів, які освоювали студенти: дерево, глина, кістка. Композиції, що їх випробовували, були як декоративними "двовимірними", так і з лінійною перспективою — "трьохвимірні". Копіювання на другому курсі проводилося з акцентуванням на особливостях методів окремих видатних майстрів старого і нового часу і на глибокому вивченні народних традицій. Щоб точніше відтворити технологічний процес старих майстрів, обмежували палітру, залишаючи фарби, які могли бути у вжитку в давнину.

Показовим у роботі Бойчука зі студентами було те, що починаючи з першого курсу, він проводив роботу зі студентами не тільки в майстернях чи на об'єктах, де створювалися монументальні твори, а також у бібліотеках, музеях, куди періодично відряджалися екскурсії. Наприклад, проводилися екскурсії до храмів Києва і Чернігова. М.Бойчук наголошував: "...ми маємо невичерпні джерела зразків у іконах, мозаїках, фресках, архітектурі, різьбі, скульптурі, вирізуванні, вишиванках, гончарстві, вибійках, писанках, килимах і т. д. ...Це є наші неціненні скарби, у котрих є вже увесь синтез малярства національного і синтетично-українського! Треба тільки мати свідомість і вміння з цього матеріалу користатися..."¹⁰

Характерно, що Михайло Бойчук у своїх лекціях не обмежувався формальним аналізом творів, а звертав увагу також на їхню функціональну спрямованість, вчив розглядати творчість художників у історичному контексті. Одним із найпоказовіших елементів у колективній роботі майстерні був "аналіз своїх праць і своїх товаришів". На третьому курсі, працюючи над учбовими постановками, студенти за програмою починали освоювати такі складні техніки, як фреска та мозаїка. З третього курсу студенти "призвичаюються до виконання практичних робіт під доглядом керівника". Це було великим досягненням професора, тому що на кінець навчання студенти, що вже мали практику колективної праці на об'єктах, виходили цілком творчо і технічно підготовленими майстрами. Одним із основних постулатів було "пробудження широкого композиційного чуття у зв'язку з архітектурними формами і площинами". На останньому, четвертому, році навчання студенти були здатні виконувати закінчені роботи в архітектурних ансамблях. Основними техніками були фреска та мозаїка. Студенти-випускники повинні були також застосовувати свої знання на педагогічній ниві. Слід зауважити, що студентів, по можливості, М. Бойчук підбирав собі із села, а пізніше, в двадцятих роках, створював підготовчі курси в Донбасі та інших урба-

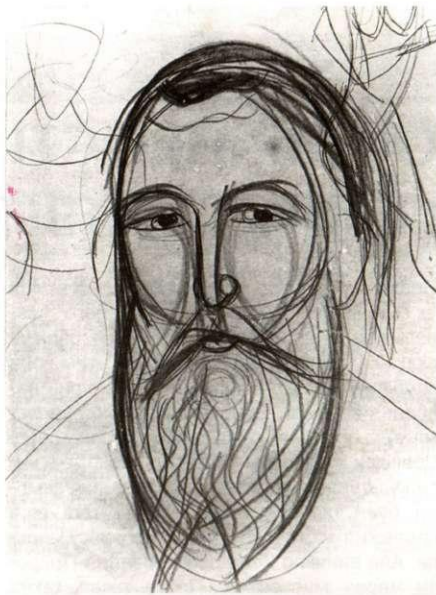
нізованих українських регіонах. Професор хотів, аби його майбутні учні не були зіпсовані академічними та салонними манерами.

За роки викладання М. Бойчук розвинув свою оригінальну школу, що базувалася на таких принципах:

1. Прагнення до всебічного опанування кожного матеріалу і його властивостей.
2. Синтетичність підходу до органічної побудови твору, підпорядкування площини та колориту лінійно-ритмічній композиції.
3. Розуміння важливості тематики в роботі монументальних творів, єдність сюжету з конструктивно-композиційними елементами.

І. Падалка так охарактеризував педагогічну систему свого вчителя: *"Бойчукізм не є стиль, а лише принцип — принцип свідомо і грамотно оперувати художньою формою"*¹¹. Заслуга Бойчука-педагога була в тому, що його учні, займаючись різними видами мистецтва (Седляр і Павленко — графікою і керамікою, Колос — текстилем та гобеленом і т.д.), розвивали і збалансовували творчі методи вчителя у синтезі з традиціями українського народного мистецтва, не втрачаючи творчої індивідуальності. Монументалізм трактувався ним не просто як великі розміри творів, а як **особлива організованість образу**, при якій відкидається все випадкове. Конструювання спершу загальної пластичної схеми предмета, яку пізніше можна легко конкретизувати, окреслюючи прямими лініями основні площини, — такими були засадничі положення рисування в майстерні Бойчука. *"Об'єктивний зміст — у формах мистецьких, не реалістичних... Суть ідеї в найбільш закінченій строгій формі. Мистецтво у фактурі образу, а не в темах"*¹², — навчав художник. *"Будуючи композицію, наголошував дбати про контрасти рухів, характерів, лінійних ритмів, але не заради поверхової стилізації, а для виявлення внутрішнього змісту, структури та організації форми в основному просторі образу"*, — зауважував Охрім Кравченко, що вчився у Бойчука 1930 року.

Коли аналізувати колористичні пошуки май-



стерні, то можна відзначити, що у всіх студентів композиція кольорних плям була зумовлена тональністю підмалювка, який тримав і пов'язував усі елементи. Техніка лєсирівання, запозичена з іконопису, була визначальною в манері студентів-бойчуків. Розписи Селянського санаторію ім. ВУЦВКУ в Одесі стали творчим маніфестом майстерні. Авторами проекту розписів були художники Мизін, Рокицький, Шехтман та Гвоздик. Всі вони за рік до того закінчували навчання у М.Бойчука — в 1927 і 1928 роках. Також тут працював сам Бойчук зі своїми вихованцями Юнак, Кисиленком, Павлюком, Холостенком. Разом із випускниками майстерні Бойчука Івановою та Бізюковим малював випускник майстерні монументального живопису Одеського художнього інституту Г.Довженко. Михайло Бойчук після того, як залишив роботу в Києві, переїхав до Ленінграда. Із вересня 1930 року по жовтень 1932 року він очолював кафедру композиції на факультеті монументального живопису в Інституті Пролетарського Мистецтва. Пізніше, в 1933-1935 роках, керував розписами Червонозаводського театру в Харкові.

У 1934 році за постановою партійного керівництва було знову здійснено реорганізацію художньої освіти. Участь у реформі вузу таких російських художників-реалістів, як С.Герасимов, П.Котов, Б.Йогансон, та українських педагогів, яких змусили підтримати позиції російської академічної школи живопису, загальмувала процес становлення української національної художньої школи, оскільки в основі своїй їхні методики дублювали методики Петербурзької академії художеств. Художня освіта в Україні на довгі роки стала ізольованою від європейських та загальносвітових культурних процесів. Педагогічну ж систему Бойчука оголосили такою, що суперечить принципам соціалістичного реалізму...

Долю художника рішили трагічно — 1937 року Михайла Бойчука разом із його дружиною Софією Налепинською-Бойчук та учнями Іваном Падалкою та Василем Седлярем було страчено імперськими катами: розстріл, розстріл, розстріл...

Проте, навіть за такий відносно невеликий проміжок часу, Михайло Бойчук зростив цілу плеяду талановитих мистців: Т.Бойчук, М.Рокицький, О.Павленко, О.Мизін, С.Колос, К.Гвоздик, К.Єлева, Е.Шехтман, А.Іванова, І.Липківський, О.Кравченко та інші. Серед учнів М.Бойчука слід виділити І.Падалку та В.Седляра. Будучи одними з перших випускників майстерні М.Бойчука, вони знайшли свій стиль у мистецтві, стали знайомими художниками і педагогами. Протягом всього життя ці мистці розвивали у своїй творчій та викладацькій діяльності принципи вчителя, не зійшли зі шляху створення **нового українського національного мистецтва**.

Теорія викладання малярства, розроблена Михайлом Бойчуком, заслуговує глибокого вивчення; нині ж необхідно відновити її функціонування в українських художніх вузах. Фундаментальна школа українського монументального мистецтва, основоположником якої став Михайло Левкович Бойчук, набула від 20-х років минулого, ХХ століття всесвітнього розголосу і визнання: речення цього естетичного напрямку у витворенні нової мистецької дійсності знайшлися у найпереводіше мислячих колах мистецької Мексики, Франції, Німеччини, країн Балтії, Швеції та ін.

Пам'ятник би великому Бойчуку, і альбом.

ПРИМІТКИ

- 1 Бачинський Є. Мої зустрічі та силуети українських малярів та різьбярів на чужині: Спомин старого емігранта за роки 1908 — 1950 // Нові дні.— Торонто, 1952.— Верес.— С.19-21.
- 2 Там само.
- 3 Д-ський Є. [Бачинський Є.]. Вистава незалежних і українські маляри // Діло.— 1910.— Ч. 151-153.— С.18.
- 4 Там само.
- 5 Холостенко Є. Микола Рокицький / Заг. ред. Н.Рибак; худ. ред. і оформлення В.Седляра.— Х.: Рух., 1933.— С.10.
- 6 Програми навчання майстерні монументального малярства професора М.Л.Бойчука // ЦДАВОУ.— Ф.166.— Оп. 2.— Од.зб.1553.— Арк.16.
- 7 Д-ський Є. [Бачинський Є.]. Вказ. праця.— С.20.
- 8 Холостенко Є. Вказ. праця.— С.11.
- 9 Там само.
- 10 Д-ський Є. [Бачинський Є.]. Вказ. праця.— С.20.
- 11 Падалка І.І. Автоінтерв'ю // Універсальний журнал.— 1929.— Ч. 2.— С.92.
- 12 Д-ський Є. [Бачинський Є.]. Вказ. праця.— С.20.

- 1 Михайло Бойчук. Фотопортрет поч. 1930-х рр. З фондів Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.
- 2 Михайло Бойчук. Молочниця. Полотно, темпера. 1922-1923. 95x45. *НХМУ*
- 3 Жінка, що поливає дерево. (Селянка з глечиком). Папір, графічний олівець. 1920-і роки.
- 4 Портрет Андрія Шептицького. Папір, графічний олівець. 1910.



ПСИХОЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ І ЇХНЄ ВТІЛЕННЯ У МИСТЕЦТВІ

Природне довкілля і народна психологія, яка формує психоетичні особливості, складають підґрунтя народознавства. Проте народознавство не є суцільним монолітом чи стандартом, який однаковий для кожного народу. Кожен етнос, сформований у певних природно-кліматичних умовах ботаніко-географічного природного довкілля, яке сприяло випрацюванню певних морфолого-фізіологічних особливостей людського організму (в деяких випадках й анатомічних відмінностей), має свою модель світобачення: фольклор, міфологію, богорозуміння тощо. Тому українське природне довкілля і українська народна психологія (психоетична оригінальність) є основою українознавства.

Проте не лише це визначає науку про народ. Загально визнаним є факт, що планетарна генеза в природній психології визначається боротьбою Добра і Зла та прагненням людини до справедливості. Наразі, більше ніж у 50% справедливості на особистісному рівні програє. В стані ж старості людина стає менш радикальною, примирюється з несправедливістю, і у етносу виникає усвідомлення, що Добро обов'язково перемагає (happy end). Проте коли у етносу перемаже визнання, що несправедливість перемагає і Зло домінує, такий етнос гине. Слід зауважити, що деякі етноси або метаетноси немов утворюють домовленість із Вищою Силою про свою перемогу і непогіршімість. Далєбі, ця угода відбувається позасвідомо, поки що ж вона обов'язково відбувається. Присутність такої психо-містичної переконаності отримує і відповідне формування в народній психології, надалі вона сприяє витворенню ідеології етносу-переможця. Етнос із такою ідеологією звикає перемагати. Якщо у нього і трапляються невдачі, раптові помилки тощо, то вони не сприймаються як тотальні поразки, трагічні для етносу, їх вважають тимчасовими або випадковими, і ідеологи етносу ними не переймаються. Народна ж психологія все більше устійнюється на усвідомленні особливої етнічної виключності і, навіть за очевидної брутальності свого існування, у своїй непогіршімість. Такий загальний стан народної психології створює стійкі динамічні психоетичні стереотипи, якими керується довгі роки свого існування увесь автохонний етнос і мігруючі до нього складники.

Загально відомо, що естетичне відчуття сформувалося в процесі генези людини, який відбувався в лоні Природи, під впливом національного довкілля. Проте спільні уподобання — це не сума індивідуальних уподобань. Це спільний пошук певного людською спільнотою краси в довкіллі, з урахуванням того, що відчуття краси — це позитивна індивідуальна емоція, вона є унікальною у кожній особині. Надалі вони утверджуються в народній психології і існують як певні психоетичні ознаки етносу.

Прадавнє людство сприймало усе довкілля як суцільний витвір Божий, і його сакральність була очевидною. А чим ближче людська спільнота до "свого Бога", тим вона спорідненіша (етнічніша), її культурні надбання вагоміші. Сучасна ж людина, на відміну від пращурів, прагне пізнати саму себе. Довкілля існує немов саме по собі. Ще в часи культурного розквіту в Європі ці взаємини були піднесенішими, хоч і тоді вже справжня містичність первісного лісу зникла. Але виникло нове обожнювання Природи через мистецтво. Проте після таких зауваг, як приміром, про Змія (за легендою, після того, як Господь прокляв Змія, він заглибився під землю — і де проповзав, там виникали ліси), затяті поборювачі "нечисті" почали найретельніше зводити великі рослинні території нанівець. В Амазонії дійшли до того, що хачі нищили напаломом.

Вважаю, що існує три тісно взаємопов'язані аспекти сприйняття зовнішньої краси. Перший — зовнішній світ з його особливостями. Другий — через роботу мозку ці особливості перетворюються в нові просторові форми, конфігурації та поєднання, яких не було у Всесвіті, аж долоки не виявила їх діяльність людини. Найзагадковіший процес третій, яким обумовлено просторово-часову організацію нейронної активності: відчуття того, що штучні творіння "другої природи" також підпадають під поняття краси. Людина на певному шаблі свого розвитку утвердилась у своїй унікальності і оригінальності того, що вона творить. А воно, справді, також гарне.

Проте естетичні оцінки прямо залежать від національного стереотипового, психоетичного світосприйняття. Наприклад, у сучасному суспільстві вважається за необхідне, щоб у букеті була непарна кількість квіток, а в рослинній композиції — асиметрія. Традиція асиметрії в мистецтві, а особливо в рослинних композиціях, притаманна Сходу, але не арабо-семітському, а далекоазійському. Асиметрію в ландшафтній архітектурі давніх китайців одразу перейняли остров'яни: японці і дещо згодом англо-ірландці. Стиль будівництва природних парків з асиметричною основою так і називався англо-китайським. Для європейців характерна симетрія: класичні парки Франції, мавританський стиль Іспанії, німецьке паркобудівництво, те саме і на нашому терені. Проте згодом Макклер випрацював природний стиль у ландшафтній архітектурі Поділля, Волині тощо. Але симетрія (грецьке: сумірність) — основа побудови Планети. На принципах симетрії побудована і людина. Краса японської ікебани (складання рослинних композицій) традиційно оперта на асиметрію, де обмаль квітів і широке застосування рослинних елементів (гілки, листя, плоди, суцвіття, колоски тощо), і всі ці елементи враховуються в непарне число. Українська давня традиція каже: "Беріть, щоб бу-

ло до пари"! Японське бережливе ставлення до квітів виховане в довкіллі, де їх обмаль. В українців букети великі за об'ємом та з великої (іноді занадто великої) кількості квіток, а у японців рослинна композиція (ікебана) — це поєднання різних елементів рослинного походження і одна-дві квітки. У західних європейців традиційний букет з дрібно-квіткових польових або лісових квітів. У слов'ян традиційним був вінок з природних квітів або пишний букет, а в Індії — гірлянда. Використання квітів і у нас, і в індійців можливе й без допоміжного зілля. Проте на традиційній свята — лише клечання, без квітів, і в таких кількостях, що японцям би вистачило на декілька років. А у північних народів з полярних регіонів одна квітка — то велика шана і радість! Тому на питання — скільки квітів або рослинного декору повинно бути в букеті або в рослинному аранжуванні, немає однозначної відповіді — усе залежить від етнічних традицій.

Естетичні уподобання, розуміння краси, яке приходить через естетику природи, іноді залежить від впливу досить прозаїчних обставин природного походження. Приміром, у половців одне спільне слово визначало зелений та синій колір. Тобто середньовічні степовики не потребували розмежування цих кольорів. Але якщо б вони помітили, наприклад, що світло-зелена вода приємна на смак, а синя викликає отруєння через присутність у ній синьо-зеленої мікрофлори, тоді вони були б вимушені цілком свідомо їх розрізняти за кольором і відповідно позначати різними найменуваннями. Подібне знаходимо в побуті життя остров'ян Атлантичного, Індійського та Тихого океану, у яких від кольору води залежить їхнє виживання: вода блакитного кольору є неживою водою, і чим вона блакитніша, тим вона бідніша на поживні речовини, тобто на фітопланктон, яким харчується зоопланктон, що є їжею для риб, ссавців тощо. Вода темно-зелена є "живою" водою, і чим вона брудніша, тим багатша життям. Суцільно брудна — також мертва вода. І тубільці за цими нюансами кольорів визначають присутність або можливість присутності в ній тих чи інших живих організмів та істот, придатних для їжі, або стан води, яка перетворилась на отруту. Життя в певному довкіллі Півночі навчило тубільців на око помічати найменші нюанси білого кольору — снігу, а тубільців тропічних теренів — нюанси зеленої барви лісу, тубільців пустелі жовтої — піску.

Поєднання кольорів у природі дуже різноманітне і фантастичне: що здатна поєднати Природа, далеко не завжди вдається штучним шляхом зробити людині. Мішанина кольорів авангарду надто часто може з елементарним несмаком, а в Природі такого відбутися не може. Навіть гротескні колірні поєднання у тропічних птахів завжди природні; а як незвичайно поєднані кольори метеликів чи коралових риб! Складно навіть уявити, як вони могли так досконало поєднатися без цілеспрямованого "розумного" підбору. Проте це реальність — їх поєднала Природа. Вона здійснює це своїми ледь вловимими колірними нюансами, м'якими різнобарвними переливами. Лише в Природі людина може чомусь навчитися, набувати натхненням свого мистецького переживання.

У Природі немає кращого або гіршого кольорів. Природний жовтий колір у квітах завжди ніжний і теплий, він дуже шанований людьми, хоча жовтизна обличчя самої людини не є бажаною, вона викликає стурбованість за здоров'я. Бузковий, присутність якого в кольорі обличчя свідчить про серцево-судинну хворобу, у квітах вабить своєю вишуканістю. Світло-синя фарба в усіх своїх поєднаннях нагадує небесні простори. Космонавти свідчать, що планета наша голубого кольору, та й голубі очі завжди милі людям. Зелений — заспокійливий колір достатку, неадаремно ж він є священним кольором ісламу.

Лише мистецтво тримає духовно-містичний зв'язок із Космосом: разом із Природою воно спроможне відродити гуманістичний світогляд кожної людини окремо і нації загалом. Природний ландшафт — втілення гар-

кають лоза. Це одне з найправедніших наших дерев. Тепле й шанобливе ставлення до верби закріпилося не лише в українців. Таке саме воно й у скандинавів, а також у давніх китайців.

Психоетнічною особливістю, засвідченою в українському фольклорі, є певна лагідність у ставленні до Природи. Лад і Лада у давніх українців були божествами кохання і злагоди. І разом з тим Ладо — божество Весни. Отже, рослини в українському національному світогляді втілювали в собі одвічну гармонію Всесвіту, а Ладо в найширшому розумінні — любов всесвітню: гуманізовану духовність суспільства. Тобто Ладо — духовно-містичний символ природного довкілля, заплідненого Всевишньою Ідеєю, у загальній моделі світобудови давніх українців. Лише геопсихічно адаптований українець ладен свідомо відчувати й пишатися красою

серед сливових дерев або під розлогими прадавніми соснами. Усі ці особливості і є психоетнічними настановами далекосхідних народів, які дуже різнять їх від індоєвропейців. Тому, милуючись квітучими рослинами, китайці чують божественні звуки лютні або іншого музичного інструмента в певній відповідності з тим, яка рослина квітує в цей момент.

Елліни у захваті завмирали і плакали від натхнення, спостерігаючи за заходом сонця біля храму Посейдона із мелодією "сіртакі", яка народжувалася в цей час у них в душі. Кожен українець пишається Дніпром, Древнім Києвом або Тарасовою горою, і кожен прагне хоч раз у житті зійти пішки на неї до Тараса, справжнього Батька Нації. Колись українець пишалися (а по невідворотній майбутній ліквідації дніпровських водозливів — і надалі пишатимуться) своїми



монії, симетрії, природної краси. Краса рослини — це не лише крона, стовбур, листя або квіти. Це значно більше.

На ранніх етапах генези людства рослини були символічним втіленням богорозуміння, зоровим образом того чи іншого Бога. В усіх народів обов'язковим є Дерево, яке тримає Всесвіт. Такими на Далекому Сході були персикове дерево, слива, сосна, а в Єгипті — платан. Китайські монахи оберігали гірко дволопатево (давній релікт ще з третинного періоду). У різних слов'янських народів були свої шановані дерева, але переважно — дуб звичайний, сосна, липа, береза. У більшості народів світу дуб — чоловічого роду. Він завжди викликає повагу і вважається прабатьком роду. Ця традиція живе не лише у нас, а й в ірландців, французів, португальців. У деяких народів це стосується ясеня. Верба ж, зазвичай, жіночого роду і разом з ясенем, скажімо у скандинавів та поляків, є прародителькою роду, а з дубом, наприклад, подібне маємо у кельтів та слов'ян. Верба біла, на неї це

свого національного ландшафту. Так, кожен автохтон милується своєю землею, її краєвидами. Японці завмирають у ранковому захопленні перед Божественною горою Фудзі, як і корейці перед ранішим, трохи імлістим, спокоем своєї землі, а монгол — перед призахідними пагорбами пустелі Гобі: усі вони милуються природним ландшафтом, і він є для них найвищим втіленням краси, справедливості, моральності — сакральною дією вічності.

На Далекому Сході люблять милуватися квітучими рослинами. Ця традиція пішла з Давнього Китаю, де милування квітучим персиковим деревом чи сливою та півонією є утаємниченим актом сакральної національної дії. *"Візьми лютню і сідай грати під старою сливою"*, — писав давньокитайський поет Сунь Жоучі. Ця фраза значима для китайців, бо існувало повір'я, що квіти сливи, так само як журавлі, здатні насолоджуватися звуками лютні. Лютня асоціювалася також із сосною — символом вічності. Китайські художники зображували лютніста

дніпровими порогами (навіть ті, хто лише чув про них), такими впертими та непроступливими, як легендарна Січ і як Карпати із самовідданими Довбушевими опришками та легендарними героями ОУН-УПА (бандерівцями) під проводом національного героя, генерала Тараса Чупринки — духовного правника батька Богдана Хмеля, козацького провідника і великого українського політичного діяча. Дніпро, Київ, Кам'яна Могила та Говерла — символічний потенціал українців. Тож-бо кожен українець має за своє життя побувати на Тарасовій горі та на Говерлі, якщо вже не на самісіній верхівці, то хоч біля підніжжя.

Досі ми вели мову про природні національні символи українців, але ж не менш важливіми для нації є її культурні символи, які пов'язують її незримими нитками з минулим: скитська Пектораль, Пересопницьке Євангеліє, булава Хмельницького, прапори та бойові хоругви запорозьких козаків або "Кобзар". Кращі представники української інтелігенції визнали "Велесову книгу" Кни-

гою Буття древньоукраїнського народу. Головною формуючою засадою етносу є самосвідомість, яка складається з низки певних духовних цінностей, що створюють важливий понятійно-психологічний феномен: мова, культура. Чому я, наприклад, ідентифікую себе з буковинцем, поліщуком, галичанином, хорватом та словаком і сербом, але не погоджуюся ідентифікувати себе з білорусом чи поляком? Проте є бажання деяких сучасних "українців", наприклад, ідентифікувати себе з росіянами або із західноєвропейцями чи північноамериканцями та ізраїльцями тоді, коли їм це матеріально вигідно.

Звернімо погляд на малярство. Ще за часів бароко в Україні, крім іконного малярства, активно почало з'являтися самобутнє світське, проте у ньому дуже відчутним був вплив італійських пейзажистів. Лише в XIX ст. виникають живописні зображення ландшафтів України. На той час це не було школи українського малярства, тому ніхто цілеспрямовано не відтворював оригінальної української природи. Тогочасний мистецький пошук національних пріоритетів у літературі та живопису в Російській імперії викликав зацікавленість і природним доквіллям, до якого були еколого-психічно адаптовані мистці. Одразу виявилися риси, які різнять російський та український ландшафти, а також емоційне відчуття, котре викликають вони. Різниця естетичне сприйняття представників цих спільнот. Одразу стало помітним, що російському малярству притаманна глибинна журба, песимістичний сум, фаталізм (те, що примушує згадати прозу Ф. Достоєвського). Українському ж художньому краєвиду властиві яскраві й м'які барви, за якими відчувається ледве стримуваний дівочий жарт та козацьке мрійництво. Не можна однозначно стверджувати, що в творах українських малярів XIX — початку XX ст. присутній великий оптимізм. Проте там немає безвідрадної, навпаки, для полотен українських художників характерна мрійлива сентиментальність. Один англійський письменник сказав, що лише після того, як з'явилися картини Тернера, заходи сонця в Англії стали значно привабливішими для англійців або що то є промічник Сонця в нудному і сірому голландському пейзажі для голландця. Таку роль здатні виконувати лише твори справжніх мистців з національним відчуттям краси в тумані ранку чи мороці темної ночі. Порівняймо полотно І. Левітана, А. Куїнджі, І. Шишкіна, О. Саврасова, М. Пимоненка та О. Мурашка. Дуже влучно про першого мистця сказав К. Паустовський: *"Картини Левітана викликали такий самий біль, як спогади про дуже далеке, але завжди привабливоче дитинство. Левітан був художником журливого пейзажу. Пейзаж журливий завжди, коли журлива людина. Століттями російська література та малярство горючили про нудотне небо, охлялі поля, косовоби хати (...). З роду в рід дивилися на природу каламутними від голоду очима. Вона здавалась їм такою ж гіркою, як їхня доля, як окраєць житнього мокрого хліба".* У Куїнджі замість сірості й самотності російських "деревень" присутня романтична замріяність місячно-зоряного та чарівно-рівноваженого ландшафту. Дивлячись на



"Місячну ніч на Дніпрі" або "Українську ніч", відчуваєш утаємничено-величаву яскравість та містичність природного доквілля. Адесь поряд, у степу — незрима присутність витесаних з каменю втілень наших древніх богів і Кам'яної Могили. Якщо порівняти "Місячну ніч" І. Крамського та "Місячну ніч на Дніпрі" А. Куїнджі, то вся композиція, характер реалізації задуму демонструють цілковито різноетнічне сприйняття доквілля і місця в ньому людини. Хоча в І. Шишкіна і менше російської трагічності в пейзажах, але, як мені здається, безвихідь російська страдницьки відчутна чи то в картинах "Дощ у дубовому лісі" або "Лісові далі", чи в творі "Среди долины ровныя..."

Відтворюючи природні фрагменти, кожен маляр пропускає крізь себе велику красу й гармонію природи. Саме тому він несе велику відповідальність, бо повинен не тільки відчувати такі засади, як нюанс і контраст фарб, пропорцію (красу обрисів та форм). Він повинен мати дуже тонке відчуття національного смаку. Тільки через духовне розуміння естетичного дається мистцеві утаємничене для інших психоетнічне відчуття природи.

Зауважу, що Куїнджі є етнічним греком, а Левітан за походженням єврей. Отож бачимо, як багатолітнє проживання на певному терені і в певному етнічному оточенні пращурів цих майстрів, а згодом і їх особисто психічно адаптувало їх до сприйняття конкретного екологічного субстрату — соціо-природного доквілля — як свого особистісного національного пейзажу, котрий вони якнайкраще втілювали в малярстві, вибудовуючи з підсвідомого ностальгійні нюанси глибинного психоетнічного минулого.

Ще один приклад. Адріан Вікторович Прахов, відомий мистецтвознавець Російської імперії, сприяв мистецькому життю Києва. Він народився на кордоні Могилівщини та Смоленщини, виховувався у російському традиційному побуті і тому, коли в кінці XIX ст. запрошував до творчої праці в Києві

мистців на розписи храмів, віддав перевагу Віктору Васнецову, Михайлу Врубелю, Василю Сурикову, Василю Поленову, Михайлу Нестерову. Це були фахівці своєї справи, але у кожного з них превалювало психоетнічне начало "рускава чела'єка", і вони відтворювали в своїх полотнах російське бачення природного доквілля: у Нестерова релігійно-ліричне бачення людини в природі, пейзажі Поленова ("Московський двірник", "Бабусин сад", "Зарослий став") співзвучні з Левітаном, Суриков — класик російських психоетнічних стереотипів XVIII-XIX ст. у малярстві. Про Васнецова слід сказати окремо, бо він своїми малярськими роботами "Витязь на розпутті", "Богатирі", "Іван-царевич на Сірому Вовкові", "Альо-нушка" тощо створив міфічний образ минушини для російського населення, а ескізи декорації до "Снігурочки" лише поглибили його, зробивши ще більш "переконливим". Цей образ протягом XX ст. перетворився у стійкий стереотип психології, і російськомовне населення сприймає його як етнографічний відбиток минушини. Проте для українців пам'яткою далекої минушини є історичний зразок ставлення до тимчасових населників землі нашої — в середині XII ст. зруйновано резиденцію Юрія Довгорукого, яка була південніше сучасного Видубицького монастиря на території Красного двору, і вона ніколи більше не відбудовувалась. Це позасвідоме — щоб і згадки про приходна не було. Після "Побіица Ігоря Святославича з половцями" Васнецова "правдивість" історичності російської Київської Русі постала назавжди у своїй "незаперечливості". Хоча на полотні місце цієї події географічно не визначене, проте на томість присуття деяка штучність, більш притаманна психоетнічній російськості. Неприродність завжди виникає, коли майстри зображують події чужого для них психоетнічного ландшафту. В їхніх полотнах завжди буде присуття рідна геопсихічна тожність. Тому Прахов і запрошував тих

майстрів, які були, як і він, геопсихічно адаптовані до ландшафтів т. зв. Великоросії. Хоч уважніше звернути погляд до полотна "Богатирі", більш відомого під назвою "Три богатирі". Прискіпливість моя викликана не якимось суб'єктивізмом, це лише приклад свідомого впливу влади на народну психологію через мистецтво.

В. Васнецов бачив часи Київської Русі очима громадянина Російської імперії, "вернава царю і атечеству" і з психоетнічним світосприйняттям росіянина. Відповідно — це культ "блюстителя парядка".

Центральна постать композиції — Ілля Муромець, чи не найпопулярніша постать після Кожум'яки та Котигорошка в народній психології. Походить він із Мурому, бо ж місто є таке в Росії сучасній. Але це помилка. І її пояснює Т. Кондратьєва ("Собственные имена в русском эпосе". — Казань, 1967) стверджуючи, що "муромець" — це професія. Проте, що таке мур, українцям пояснювати не треба, а тому розглянемо його не як авторку книги, від загальноєвропейського кореня, а від пересічного українського "стіна", тобто обмеження — кордон. Тоді Ілля Муромець перетворюється у Іллю-Прикордонника, і та велика кількість років, що її народна психологія перетворила на інвалідність, коли він сидьма сидів, виявиться великою вислугою років, коли він ніс державну варту у прикордонній фортеці. Ці літописні фортеці, зведені за часів київського князя Володимира (Василя), народна психологія поіменувала як богатирські застави. Так її сприйняв і В. Васнецов: як кінний роз'їзд, що "дазором абходіт владенья сваі". Звичайно, що за визнання своїх заслуг, тобто довговічну вислугу років, Ілля Прикордонник опинився на керівній посаді в команді князя, майже як д'Артаньян у Дюма маршалом. Чому Ілля був на керівній посаді? Бо в 1564 р., після перебування в Києві, відомий тогочасний діяч Е. Лясота свідчить, що бачив гробницю Іллі в прибудові до собору Софії Київської. Такої честі удостоїлись пересічний прикордонник не міг. Тому, я вважаю, Ілля був головним прикордонником, тобто людиною, яка керувала питаннями кордонів середньовічної слов'янської імперії, а сьогоднішньою мовою — головний командувач прикордонними (або внутрішніми) військами. Стосовно ж Добрині, то тут літопис достеменно засвідчує, як під час введення християнства в м. Новгороді Добринюшка та Путьяшка вогнем і мечем вели роз'яснювальну роботу у великому свавільному українському місті імперії. Тобто, мовою сучасності, Добриня керував загонами особливого призначення по боротьбі із тероризмом або із "ворогами народу". З третім персонажем дещо складніше, та він і сам на полотні дещо сторониться колег, але, за аналогією з першим, прізвисьце його свідчить про професію — військовий священник, капелан або ідеологічний працівник армії. Сьогоднішньою мовою — предстваник політичних військ. Враховуючи статус двох попередніх осіб, пересічним він бути не міг — з молодих та ранніх (так і кортить сказати: "Павлович Марозавих") служак отечеству. Таким побачив і закарбував на довгі роки "Богатирську заставу" В. Васнецов. Можливо, полотно це й було б лише гарним витвором мистецтва,

якби його в часи сталінізму не розтиражували і спокійно, без надриву не живлювали в підсвідомість т. зв. "савецькава народа" большевицької імперії: "бді, ахраняй і рас-пределаі!".

Зовсім інше психоетнічне навантаження несуть на собі "Мамаї", також досить часто втілювані у XVIII — XIX століттях в Україні, тобто копії та й авторські полотна із зображенням "Козака-Мамая" — одинака волхва-мудреця, який зі зброєю — бо є і воїн, і мудрець, і мистець. При собі у нього і настоянка-калганівка для абстракції образного мислення, та й люлька, в чубуку якої духмяні трави для воскурення Вишнім силам, а сидить він під деревом Вічності, яке своїми легкими фітогенними речовинами єднає з Небом, і кінь поряд — земля швидкоплинність часу. Він сам, заслуханий своєю ж музикою, з якою ширяє понад буденність і метушливість Світу.

Не мені радити малярам, проте три дивовижні постаті наших сучасників поєднала Національно-визвольна боротьба українського народу проти чужоетнічного поневолення в середині XX ст. — 1945 року було



обрано бюро Проводу Організації Українських Націоналістів (революціонерів), головної керуючої сили боротьби: Степан Бандера, Роман Шухевич, Ярослав Стецько. Справжні інтелігенти, аристократи духу, еліта нації. Народна психологія чекає мистецького втілення — подарунка.

Традиційна російська безвихідь, втілена в піснях, захоплює, і ці пісні, не кривимо душою, любить російськомовний люд. Проте любить не веселою радістю, а тугою, смутком, який навіть дещо і лякає. У більшості своїй виконавцями таких пісень були т. зв. не "істинні руські". Наприкінці XX ст. такі пісні звучали у виконанні А. Герман (це і смуток, і одчайдушність, хвацькість) та Е. П'єхи (тужлива замріяність і грайливість). Можна висловитись — це була інтелігентська туга, російськомовна. Не випадково, що виконавці були неросіяни, їх слухали, любили, скоріше поважали, немов своїх, але й не своїх, сторонніх. Те саме стосовно

С. Ротару, а ще раніше К. Шульженко тощо. І от з'явилась А. Пугачова (ми ж, українці, знаємо, що пугач — українською, а російською — філін, тобто як у Омелька Пугача — там-десь-щось) і вона все потужніше і потужніше утверджувалась як "справжня" росіянка і на сцені, і в побуті: бруталність, деяка епатажність, шокуюча готовність до скандалу (як Тайсон для США) — і це не притягнуте за вуха, а справжнє! Тобто це і є те справжнє, що шаржували М. Гоголь, М. Зощенко, М. Жванецький: така собі трохі сучасна, а трохі периферійна задержуватість "фабричної дівчонки", базарна торгівка (не дурна!) — "мозком рухати" не її справа, та це їй і не потрібно. "Мужикі"... Вона знає, як їх тримати, а їх треба тримати... (Де та мрійлива інтелігентка?). Проте, нарешті, збулося — цей стиль на сцені повернув Росії Росію (як Пляф Франції Францію) Іванов Грозних, Петрів і Лютих, Єкатерін, Скуратових, Меншікових: гуляй, плач, регочи, руки викручуй, юродствуй, на плаху... І російська сцена ожила: Распутіні, Буланови. Трохи сентименту: "Абаленський, налейте вина!" [...] "Как упайельни в Рэссіі веча-ра...". Це час відродження Росії — інородці обережно! Росія вже не рубає вікна в Європу — вона туди просто суне...

Наведу ще один приклад глибинності психоетнічних настанов людини. У Намібії, на Півдні Африканського континенту, де більше ста років проживає велика німецька діаспора, у містечку Свакопмунд, якби не пальми, то можна уявити собі, що ти в Німеччині, щоправда не сучасній, а першій чверті XX ст. У місцевому центральному парку є такий ландшафтний фрагмент: плетений тин, на якому глечики, перед ним — соняшники, а позаду — мальви тощо. Тобто він цілком підпадає під визначення типового українського чи слов'янського, але ж його створили німці, які дуже давно потрапили до Африки!

Усе це приклади незнищенності психоетнічної настанови, яка присутня більшою чи меншою мірою в підсвідомості окремої особи і складає суттєву рису загального "етнічного мозку" психології російського населення, подібного до українського народу лише мовою, та вихідців із Пруссії, балтійської гілки германського етносу, схожість якого лишається ще з часів, коли існувала надметаетнічна спільність пращурів балтів, германців та слов'ян. Це очевидне підтвердження класичної тези, що лише "справжня оригінальність заторкує такі глибини людського буття, де ще мерехтить єдність їхньої буттєвої долі: поверхове роз'єднує людей, бо у найглибшому своєму бутті вони єдині". Ще з доісторичних часів усі ці метаетнічні спільності були поєднані або роз'єднані не лише мовою, а й оригінально еколого-психічною спорідненістю, яка, як я вважаю, виховувалася природно, завдяки унікальності природної естетики конкретного ботаніко-географічного регіону світу. Різність також суттєво залежить від тієї ж рослинної естетики, яка абсолютно різна у слов'ян (лісопукова зона) і у угро-фінівського метаєтносу (лісова зона — тайга), і хоч би скільки слов'ян не долучалося до головного етносу, геопсихологічна ідеологія його завжди буде пріоритетною. Підсвідомо

зберігає спільні життєтворчі та колективні пріоритети психозахисту, які є незнищенними ні за яких умов, бо закріплені на генетичному рівні. Різні аспекти світосприйняття в подальшому еволюційному розвитку регіону можуть сприяти розподілу надметаєтнічної спільноти на метаєтнічні угруповання, а оригінальність психоєтнічних настанов — на етноси, але естетичні стереотипи, закладені ще на стадії первісного суспільства і виховані природною естетикою за багатотисячолітні часи спільного існування, лишаються вічними.

Зазвичай, це стосується культурних символів рослинного походження, але те саме і в ставленні до тваринних тотемів (наприклад, вовк, бик, корова, кінь або лелека, лебідь, пастівка, жайворонок тощо), а також небесних зоряних сузір'їв. Загальноутверджене сьогодні, а тому й очевидне, поєднання зірок у певні сузір'я є лише умовним, а не відповідним етнічному світогляду і психоєтнічній світомоделі Всесвіту, які вироблені кожним етносом у процесі своєї генези окремо. Можливо, саме на стадії утвердження спільних рослинних символів і трималась метаспсихічна єдність слов'ян, балтів, германців: дуб (ясен) — батько, верба — мати, тоді відповідно тин з верби оберігає від лихого; мальви (ружі) — любовний оберіг, а присутність праведної спільної рослини червоної бузини — найсильніший оберіг від найпотужнішого лихого чародійництва.

А от наступна стадія — тваринна магічність. Сакральність бика і визнання себе коровичами, тобто визнання свого ставлення до великої рогатої худоби, і насамперед до **Корови**, є роз'єднальним щаблем генези. Одні її обожнюють і споживають лише продукти з молока, а м'ясо виключно як ритуальну їжу при жертвопринесеннях два рази на рік. Інші, навпаки, обожнюють вовка і ведуть свою генезу як "сини вовка", "молоді вовки" тощо, а м'ясо корів — їхня повсякденна їжа. Через це агресивна конфліктність руйнує метаспсихоетнічну спільноту й утворюються окремі психоєтнічні угруповання з абсолютно відмінними сакральними символами і різною геопсихічною системою світобачення. І вже вони сприяють етнічним уподобанням та політичним спогадам. Наприклад, германські "вовки" знайшли порозуміння з римлянами (нащадками вигодуваного вовчицею Ромула) в союзі Священної Римської імперії, а в XX ст. порозумілися "вовки III Рейху" з "вовками Вічного міста", тобто Гітлер з Мусоліні. І, крім того, до цього ж союзу прагнули долучитися "молоді вовки" Туреччини. А от у слов'ян та мордово-фінського етносу відбулося розмежування ще на стадії рослинних символів, і хоч надалі слов'янські зверхники і колонізували сусідній етнос, ослов'янивши його силою і жорстокістю, але переродження не відбулося. Аналогічно, як племена булгар з-понад Волги прийшли на Балкано-Дунайські землі слов'ян і ослов'янилися, завдячуючи геопсихології, а не нав'язали своєї глибинної психоєтнічної ідеології.

Увесь психологічний комплекс уподобань "подобається — не подобається" генетично закріпився у формі психоєтнічних засад, які в процесі генези втілилися у таку галузь, яка накопичує й освоює культурні цінності —



найрізноманітніші символи, і система цих символів є планетарним досягненням. Проте кожна загальнолюдська цінність має свій національний образ із найулюбленишими для його прихильників рисами, "здатність до творчого бачення серед чудової природи України розвинула в її жителів уяву, чим і пояснюється їхня схильність до символіки, до образів, до порівнянь, тому в піснях українців і в інших пам'ятках народної творчості природа одухотворена, виявляється у вигляді символів у найрізноманітніших проявах життя людського" (П. Чубинський).

Література

Кондратьєва Т. Собственные имена в русском эпосе. — Казань, 1967.
Сніжко В. Нариси з психоєтнічної екології України. — К.: Веселка, 2001.

1. Іван Грабар. Галицьке село. Полотно, олія. 1986.
2. Федір Манайло. Дідівське обійстя. Полотно, олія. 1978.
3. Валерій Скрипка. В саду божественних пісень. Полотно, олія. 1998.
4. Юрій Герц. Коляда на Верховині. Полотно, темпера. 1997.

Наповнені променями світла

До 50-річчя Віктора Єфименка

Надія Юрченко

Твори сумського маляра, заслуженого художника України Віктора Єфименка буквально "випромінюють" сонячне світло, пов'язуючись з високим мистецтвом імпресіоністів та їхніх послідовників. Він майстерно розкладає сім основних фарб на сотні відтінків, які ще більше наповнюють його полотна світлом та повітрям. Родинне коріння В.Єфименка — з Донецька (батько його також був художником). Закінчив Кримське художнє училище, де його викладачем та наставником був (і залишається) П.Столяренко. В творчості Єфименка знайшли світ вияв традиції вітчизняної школи малярства.

Активна творча і виставкова діяльність мистця почалась наприкінці 1970-х років. Тоді він писав великі багатофігурні композиції, в яких акцент ставився на звичайних життєвих колізіях, що супроводжували події в історії СРСР. Однак, якщо тоді переважала тематична заданість, то в основі його мистецтва останніх десяти років — пошук та передача малярських особливостей зримого світу. У Франції (В.Єфименка на початку 1990-х років запросили в один із паризьких салонів) його палітра стає світлішою та ще більше збагачується різноманітними відтінками. Відвідування тамтешніх музеїв, галерей дає свої позитивні результати, художник ніби продовжує вчитися, але цього разу в імпресіоністів, одночасно шукаючи свій стиль.

Мистець майстерно передає відтінки та нюанси стану природи: "Сонячний день", "Після дощу", "Блакитна парасолька", "Ранок", "В саду", в яких присутнє усе багатство його малярської палітри. У краєвидах, портретах

через яскраві зовнішні речі він передає внутрішній стан моделей. Відтворює гру сонячного світла через рефлекси та вальори, що створює певний настрій.

Віктору Єфименку — портретисту чужі глибокі психологічні характеристики (так само як і надмірна деталізація образів), його більше вабить модель в інтер'єрі або пейзажному середовищі у визначеній колористичній гамі. Серед чудової природи або розкішного спального інтер'єру він пише жіночі фігури, одягнуті чи напівголені. Мистець ніби навмисно зупиняє мить, він пише неспішне життя. Його моделі відпочивають, читають, посміхаючись дивляться на художника, що їх малює, потім вони повертають свій погляд на глядача, ніби залучають до співрозмови про прекрасне, окутані легким серпанком в оточенні весняно-літніх квітів — бузку, троянд, ірисів, на яких переливаються сонячні блики, що передають свіжість та подих землі. Він швидко пише пастозними або дрібними мазками, ніби променями світла, щоб не втратити миттєвої краси, яка увійшла в його погляд. Маляр майстерно передає повітряний простір, сміливо поєднує найтонші нюанси білого, жовтого, рожевого, бузкового тонів, які в кожній картині різні, неповторні. Фактурна манера письма надає полотнам об'ємності. Всі речі, а також листя, квіти, постаті на його картинах, здається, ніби створені з єдиного сплаву густої субстанції і одухотворені у вічно-мінливому світі повітря і світла.



З РЕДАКЦІЙНОЇ ПОШТИ

ЛИШЕ ПОДВИЖНИЦЬКА ПРАЦЯ...

Стаття Андрія Надійця "Шлях до духовного визволення" в журналі "Образотворче мистецтво" (число 1 за 2002 рік) схвилювала мене своєю правдивістю і актуальністю. Так, Ви праві, висока енергія немовби "покинула" наше мистецтво. В нації дискредитують мету, отже, "немає" її і в мистецтві, — тому й запанували тут "зовнішня краса" і бездушність.

Багатвікове поневолення, науково-технічний т.зв. "прогрес" тимчасово (але на даний момент — таки відчутно) позначилися на наших моральних устоях, а надлишок інформації зробив душу злиденною. Щоб змінити ситуацію, потрібна складна внутрішня робота, довгий період безкорисливої, подвижницької праці. Але що робиться в українському мистецтві — все на потребу, нав'язаний нам т.зв. "модерністський" непотріб невідворотно відсіється і безслідно — як одноденна сухозлітка — щезне у вирі історії. Переконали, Ваша стаття не залишила байдужим читача, який уболіває за долю українського мистецтва.

Бажаю Вам нових творчих успіхів, натхнення і особистого щастя.

Юрій Чумак
м. Тернопіль

ЮВІЛЕЙ

"УКРАЇНСЬКОГО НАРОДОЗНАВСТВА"

Десять років тому, — наприкінці 1992 року в Опішному було засновано видавництво "Українське Народознавство". Метою видавництва є збирання та публікування такої народознавчої інформації, яка розкривала б перед читачем особливості українського етносу, підносила світову велич української культури. За ці роки "Українське Народознавство" випустило у світ чотири видання щорічника "Українське гончарство", "Ілюстрований словник народної гончарської термінології Лівобережної України: Гетьманщина" О.Пошивайла, збірку П.Ротача "Іван Котляревський у листуванні", книгу пам'яті про В.Симоненка "Грудочка любимої землі", книгу Ю.Лащука "Покутська кераміка", "Словник гончарів Глинського, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки" В.Мищанина, "Українці: Історико-етнографічна монографія у двох книгах", ґрунтовну монографію І.Пошивайла "Феноменологія українського гончарства", два видання "Української керамології", чотири — "Українського керамологічного журналу" і два — "Бібліографії українського гончарства" та ін.

Світлана Чернова
сmt. Опішне

З МОЛОДОЇ ПОРОСЛІ

У Києві, в холі Центру сучасного мистецтва "Дах" на Печерську, цієї осені прихильники мистецьких пошуків української студентської молоді мали змогу ознайомитися з уперше виставленими в столиці картинами, етюдами й аркушами вихованця КДДУМД ім.М.Бойчука — Кия Данилейка, зібраними під узагальнюючою назвою "Лінії буття". Про амбітний (у 20 років) початок його творчого шляху розважливо говорили у своїх виступах майстер народної витинанки З.Косицька, поет і етнограф М.Ткач, інженер "Укрмостобуду" А.Гоц, дружина І.-В.Задорожного Надія Яківна, редактор відділу журналу "Образотворче мистецтво" О.Ханко. Народознавче і національне спрямування першого доробку заявника на стежу образотворчості гучно підсилив співом і музикою фольклоризований гурт "Буття".

Олена Корусь
м. Київ



ВИДАТНА ПОСТАТЬ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

До 100-річчя від дня народження Віктора Цимбала

тюрмі, після чого був позбавлений права на вчителювання. Він знайшов працю на свічковому заводі у Києві на Подолі, куди переїхала вся сім'я.

Після закінчення початкової школи Віктор Цимбал у 1912 р. поступає до 3-ї Київської чоловічої гімназії, що містилась на Подолі. Під час навчання в гімназії він проявляє неабиякі здібності до малювання.

При Центральній Раді у вересні 1917 р. відкрилась 2-а українська гімназія ім. Кирило-Методіївського братства, в яку Іван Цимбал записав своїх дітей. В гімназії панував український дух, тут навчалися діти національно свідомих батьків. Учні гімназії виховувались як українські патріоти. Віктор Цимбал записався до Студентського куреня, що у складі скорострільної сотні охороняв будинок Центральної Ради.

Студентський курінь був сформований із національно свідомих студентів Українського народного університету, університету св. Володимира, учнів Кирило-Методіївської гімназії й інших гімназій. Коли ж в Україну почали сунути большевицькі орди, Студентський курінь виявив рішучість боронити рідний край від чужинців. Віктор був готовий разом з іншими захищати Україну, але батько, передбачаючи результат нерівної боротьби, не пустив сина на явну смерть. Віктору ще не сповнилося шістнадцять, і він не вмів навіть як слід поводитись зі зброєю. Студентський курінь не в силі був зупинити большевицькі полчища і майже весь загинув у бою під Крутами. Вранці 9 лютого 1918 року Київ зайняли большевики.

У місті почався нечуваний терор. Криваві орґії окупантів зупинило укладення делегацією Центральної Ради з державами Четверного союзу Берестейського мирного договору, згідно з яким Україна була визнана незалежною державою. Большевики без бою покинули Київ. Прихід до влади гетьмана Скоропадського подлив Київ на тих, що покладали великі надії на Гетьмана, і тих, що бойкотували його владу. Шанобливе ставлення Івана Цимбала до української історії, до українських гетьманів мусило передатись і на його особисте ставлення до нової влади. Це ставлення підкріплювалось заходами гетьманського уряду в ділянці освіти і культури, в чому мали можливість переконатись усі, хто мріяв про українські школи, гімназії, український університет, Академію Наук, Академію Мистецтв. Майбутньому мистцеві залишився рік до закінчення 2-ї Київської гімназії ім. Кирило-Методіївського братства.

"За Гетьманату гімназія була помітним освітнім осередком. Латину тут викладав Микола Зеров, котрий до того ж був класним керівником у Віктора; математику — Михайло Кравчук, французьку мову — Марія Іванівна Тобілевич", — згадує сестра художника Тетяна.

Уважно спостерігаючи за сином, батько помітив у ньому зростаючий потяг до мистецтва, а тому вирішив звернутись до директора Київської художньої школи із такою заявою: "...Ласкаво прохаю Вас прийняти мого сина Віктора в доручену Вам школу на вечірні класи малювання ... 1 лютого 1919 року". Ця заява дає підставу зробити висновок, що у лютому 1919 року, перед закінченням Віктором гімназії, Іван Цимбал мріяв, щоб син, отримавши відповідну підготовку в художній школі, вступив до Академії мистецтв зі славними іменами викладачів: Олександром Мурашком, Юрієм Нарбутом, Михайлом Бойчуком, братами Василем і Федором Кричевськими. Перед Віктором Цимбалом, як і перед багатьма його ровесниками, постала дилема: здобувати освіту чи виборювати незалежність України.

Віктор свідомо відмовляється від вступу в Академію мистецтв, натомість добровільно вступивши до лав Армії УНР. У січні 1920 року, коли частина Армії УНР опинилась у Кам'янці-Подільському, він записується у Спільну військову юнацьку школу, що готувала старшин різних військових спеціальностей. За твердженням С. Гординського, Цимбал "деякий час був зв'язковим між різними повстанськими групами і брав участь у боях аж до листопада 1920 року".

У кінці 1920 р. ситуація на фронті різко змінилась. Армія УНР почала відступати на Захід. "З похилими головами, в глибокому смутку, переходили загартовані лицарі землі української річку Збруч, щоб на довгі роки сісти за дроти у польських таборих", — писав пізніше О. Шульгин у книжці "Без території: Ідеологія та чин Уряду УНР на чужині" (К., 1998. — С. 20).

Під натиском большевицьких полчищ Спільна юнацька школа разом з іншими вцілілими структурними одиницями Армії УНР потрапляє в табори для інтернованих у Польщі. В гнилих бараках, при відсутності елементарних побутових умов, їжі і одягу, що особливо дошкуляли взимку, Віктор Цимбал у таборах Ланцут, Вадовіце, Каліш рисує портрети інтернованих, робить оформлення для аматорських театральних



У цьому році минає століття від дня народження визначного українського мистця, громадського діяча і мецената Віктора Цимбала — всесторонньо обдарованої людини із широким творчим діапазоном. Природний дар, ретельне навчання, наполеглива праця, високе почуття професійної вимогливості поставили його ім'я в ряд найвидатніших репрезентантів української графіки й малярства за межами України — в Чехії, Аргентині, США.

Як графік він проявив себе в різних техніках — рисунку пером і тушшю, офорти, літографії, дереворізі, т.з. "видряпуваній техніці". В різний час мистець звертався до книжкової ілюстрації, екслібрису, карикатури, пейзажу, портрета, проектів грошей, марок, грамот, рекламної графіки. Не менш розмаїтим було його малярство, в якому паралельно із працею над пейзажними творами він малював ікони і сповнені філософського змісту тематичні картини. Віктор Цимбал був також театральним художником, йому належить оформлення багатьох вистав — виконання декорацій і проектів театральних костюмів.

Незважаючи на незаперечні досягнення в різних царинах мистецької творчості, ім'я Віктора Цимбала мало відоме в Україні. Почасти це пояснюється тим, що, крім дитячих і юнацьких років, все його життя було пов'язане з чужиною, а в тоталітарні часи ім'я творчої особистості, що брала участь у боротьбі з большевизмом, не могло бути згадане в жодних довідкових, енциклопедичних чи наукових виданнях.

Батько Віктора Цимбала — Іван Федотович Цимбал (3. XI 1875 — 15. VII 1940) народився у м. Сміла на Черкащині. Не відомо, де він навчався, але відомо, що здобув фах вчителя і 1900 р. був направлений для вчителювання у с. Ступична Звенигородського повіту (тепер Київської обл.), де у вересні 1901 р. одружився із вчителькою Лідією Йосипівною Волошиною (28. IV 1880 — 16. X 1973). Тут і народився 29 квітня 1902 р. (за даними Тетяни Цимбал) їхній первісток Віктор. Згодом у нього з'явилися брат Олександр, сестри — Ольга і Тетяна. Як і в більшості українських сіл, у Ступичні зберігались національні і релігійні традиції. Тож не дивно, що в родині Цимбалів завжди говорили українською мовою. Батько Віктора за причетність до революційних подій 1905 року і за свої українські переконання був репресований московською владою, відсидів чотири місяці у

вистав, виконує ілюстрації для табірних видань "Блоха", "Колючки", "Веселка". У таборах він знайомиться з багатьма людьми, що в майбутньому залишать помітний слід на ниві української науки, політики, культури, літератури, мистецтва, громадського життя. Начальником Спільної юнацької школи був генерал-хорунжий Армії УНР Микола Шаповал — організатор табірної життя, засновник видавництва "Чорномор", в якому друкувалися табірні журнали і книжки. Микола Шаповал був рідним братом видатного політичного і громадського діяча Микити Шаповала, завдяки фанатичній діяльності якого Прага стала другим після Львова важливим центром українського культурного, наукового і політичного життя.

Начальник Каліської групи таборів генерал-хорунжий Армії УНР Олександр Удовиченко подбав про те, щоб колишні вояки мали можливість знайомитися з книжками, газетами і журналами, що виходили у Львові, Варшаві, Празі, Відні та інших містах. У травні 1922 року при сприянні О.Удовиченка в Каліському таборі було засновано літературний місячник "Веселка", що став органом літературно-артистичного товариства під тією ж назвою, до складу якого (крім відомих табірних літературів — поетів, прозаїків, публіцистів, драматургів — І.Зубенка, Ю.Дарагана, А.Коршнівського, Ф.Крушинського, Є.Маланюка, А.Листопада та ін.) входили також художники П.Омельченко, В.Дядинок, А.Жуков, В.Щербак і, очевидно, В.Цимбал, який мав можливість ближче познайомитися з таким добрим товариством, взяти участь в ілюструванні місячника "Веселка".

Під прикриттям буйної зелені Карпат, В.Цимбал разом з друзями літом 1923 року кидає табір і переходить кордон до Чехословаччини, де при сприянні тодішнього президента ЧСР Томаша Масарика українська громада отримала своєрідну національно-культурну автономію. У Празі В.Цимбал вступає до Вищої Державної мистецько-промислової школи, а в грудні того ж 1923 року записується до щойно відкритої Української студії пластичного мистецтва.

Під час навчання Віктора Цимбала у Празі чехословацький уряд оголосив конкурс на краще виконання графічного портрета видатного історика і політика XIX ст., автора "Історії чеського народу" Франтішека Палацького. В конкурсі взяло участь близько сотні графіків, але першу премію здобув студент Вищої державної мистецько-промислової школи українець Віктор Цимбал. За досягнуті успіхи в навчанні у 1926 р. він був нагороджений місячним відрадженням до Італії. Побував у Венеції, Неаполі і на Капрі, звідки привіз теку архітектурних зарисовок, начерків характерних людських облич, краєвидів.

Про молодого талановитого мистця дізнається видавець журналу для дітей "Світ дитини" (виходив з 1920 р. у Львові) Михайло Таранько і встановлює з ним контакти. Починаючи з травня 1925 року Віктор проілюстрував для журналу десятки казок, віршів

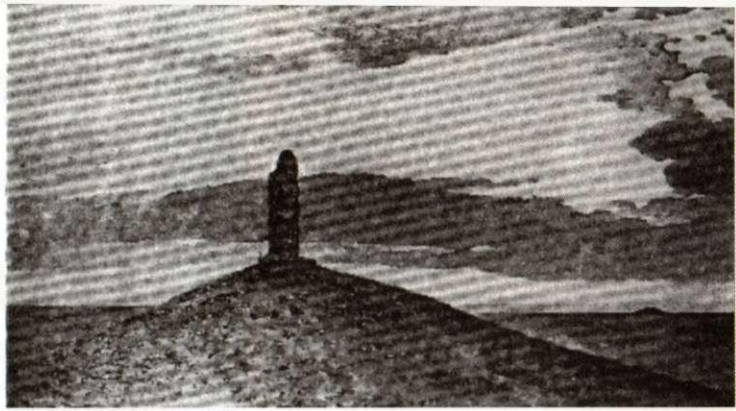
та оповідань — казки "Про князика Змія й дівчину Орису", "Король, дама та хлопець" (Г.Х.Андерсена), "Як то пан Лисок умирав" (Я.Мандюкової), вірші для дітей М.Підгірянки та багатьох інших авторів. Крім журналу, М.Таранько випускав серію книжечок "Діточа бібліотека", до ілюстрування якої також був залучений молодий мистець. Сім видань мала книжечка Адріана Каценка "На руїнах Січі" з ілюстраціями В. Цимбала — яскраве свідчення захоплення вимогливої дівчини його малюнками. Рідкісну популярність набула серед дітей книжечка Марійки Підгірянки, що вийшла під заголовком "Зайчик і Лисичка: Образки Віктора Цимбала" (Львів, 1926).

До кожного твору В. Цимбал шукав усе нові й нові засоби виразності. Здавалось, що у розмаїтті графічної мови його винахідливість не знає меж. Вже одних цих ілюстрацій було б достатньо, щоб ім'я В. Цимбала назавжди було вписане в історію українського графічного мистецтва. Журнал "Світ дитини" у 1929 році писав, що "Дуже гарні образки рисував для "Світика" через кілька років п. Віктор Цимбал" і з жалем сповіщав дівчурі про переїзд у 1928 році їхнього улюбленця до Південної Америки. Після закінчення Мистецько-Промислової школи і Української студії пластичного мистецтва Віктор Цимбал 24 жовтня 1928 року виїхав до Аргентини.

У Буенос-Айресі український мистець здобував славу у галузі рекламної графіки. Найвидатніші фірми країн Південної і Північної Америки, а також Європи замовляють йому рекламу для популяризації своїх виробів. Днями і ночами він просиджує над виконанням замовлень, які надходять з Мексики, Бразилії, Чилі, Перу, Коста-Ріки, США, Великобританії. До виконання творів рекламної графіки мистець ставився з великою сумлінністю, не шкодував часу і тяжкої, терпеливої праці, щоб досягти досконалості вислову. В результаті на виставках "мистецтва пропаганди" він отримує чотири золоті медалі і стає найвидатнішим графіком Південної Америки.

Попри щоденну тяжку працю на замовлення, Віктор Цимбал знаходив час творити за покликом душі. Виконані ним в різних графічних техніках портрети В'ячеслава Липинського, Василя Доманицького, Данила Скоропадського, митрополитів Василя Липківського і Андрія Шептицького вражають переконливістю створених образів, досконалістю графічної мови, вивіреністю кожної лінії, майстерністю передачі скупими засобами делікатних поєднань світла й тіні.

Глибинні філософські роздуми над сутністю життя, світлими й драматичними сторінка-



ми української історії мистець втілює у ряді малярських творів. Персональні виставки його малярських робіт, що відбулися у Буенос-Айресі в 1936, 1953, 1959 рр., користувались великим успіхом і відвідувачів, були високо оцінені аргентинською і українською пресою ("Ля Пренса", "Ля Насіон", "Ель Мундо", "Наш Клич", "Українське слово", "Свобода" та ін.). Найбільшої сили виразу мистець досяг у творах, що набували символічного звучання ("Рік 1933", "Три душі", "Катаклізм"). Таїну духовної сили і краси мистець розкриває у творах "Божа Мати Північного Сяйва", "Творець", "Непорочна", "Аріель".

Не меншим успіхом користувались його персональні виставки у США — в Нью-Йорку і Детройті, де він провів останні роки свого життя.

На чужині Віктор Цимбал здобув визнання, славу, нагороди, але душею завжди був з Україною. Наскільки глибоко тривожила його доля рідної Батьківщини, засвідчує не тільки мистецька творчість, але й громадська діяльність, активна участь в гетьманському русі, його статті і пристрасні промови, виголошені на численних вечорах з нагоди національних свят, що організовувала українська діаспора часто з його ж ініціативи і при безпосередній його участі.

Після тяжкої операції в Нью-Йорку, Віктор Цимбал 28 травня 1968 року помер у шпиталі св. Варнави і був похований на українському історичному цвинтарі в Бавнд Бруку. Заходами його дружини Тетяни Михайлівської-Цимбал були організовані три його посмертні виставки, що відбулися в Детройті, Філадельфії і Нью-Йорку. На кошти дружини мистця видано альбом "Віктор Цимбал. Маляр і графік" (Нью-Йорк, 1972) з передмовою С.Гординського.

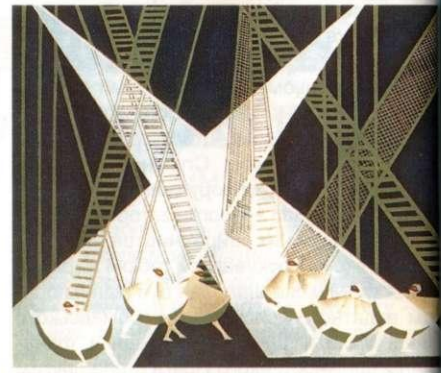
Є надія, що й Україна, хоч із значним запізненням, спроможеться достойно вшанувати свого сина, мистця-патріота, виданням монографії про його життєво-творчий подвиг на чужині в ім'я кращого майбутнього української Нації.



1. Обкладинка до "Кобзаря" Т.Шевченка, 1960.
2. Кам'яна скульптура. Полотно, олія.



Національна портретна галерея має бути



Нікіта Дмитрович Лобанов-Ростовський народився 6 січня 1935 року в Софії (Болгарія). У 1958 р. закінчив Оксфордський університет в Англії, одержав ступінь бакалавра і магістра геології. Продовжив освіту в Колумбійському університеті в Нью-Йорку, де одержав ступінь магістра економічної геології, а в 1962 році в Нью-Йоркському університеті — ступінь магістра банківського обліку. З 1991 року був консультантом аукціонного дому "Крістіз", а з 1992 по 1997 рік - у "Сотбіс" в Лондоні. Нікіта Дмитрович — довічний член Співки благодійників музею "Метрополітен" у Нью-Йорку, член Бюро "Фонду Кирила та Мефодія" в Софії, член правління Інституту сучасної російської культури в Лос-Анджелесі (Каліфорнія), член Асоціації американських вчених російського походження в Нью-Йорку, член ради директорів Міжнародного фонду мистецтва і просвіти у Вашингтоні, член Товариства колекціонерів у Москві, академік Міжнародної інформаційної академії при ООН в Женеві, куратор Російського камерного оркестру в Лондоні, член комітету Російського слов'янського мистецтва в Москві, член кураторської ради Фонду милосердя імені Анни Павлової в Москві. Н.Лобанов-Ростовський — автор низки наукових праць, серед яких варто відзначити монографію "Російські художники та театр" (1969).

Досить часто буваю в Україні. І встиг полюбити цю країну, її мову, подібну до мови мого дитинства у Болгарії, чудову гостинність, талант, тепло, і фантасмагорії Гоголя, і все те, що перетворює звичайного чужоземця на друга, десь навіть і на патріота країни, котра так широко, з добром відчинила перед ним двері.

Як добре розумію я біль людей, котрі пам'ятають люті совіцькі ідеологічні чистки українського авангарду й нищення мистецтва, підозрюваного у націоналістичних симпатіях. А згадати громадянську війну, репресії і голодомори, колективізації, Другу світову з напіврозбомбленою і спаленою столицею Києвом; німецьких окупантів, котрі вивозили все, що їм заманеться, — від поросат до малярства; повоєнний голод, варварську цензуру і все те, що лишилося назавжди у пам'яті українських поколінь... Саме так все і відбувалося, а мені зостається зняти капелюха і низько вклонитися рятівникам усього, що лишилося на сьогодні в музеях України.

Поза тим я дозволю собі одну вільну культурологічну думку. Відносна бідність музеїв на сучасному етапі становлення України як незалежної держави є наслідком не лише трагічної історії ХХ століття, але й величезної інтелектуальної прогалини в загальній історії культури України. Дозволю собі говорити з деяким апломбом на цю тему, оскільки мій пращур Рюрик був одним із засновників Київської Русі. В родинному гербі Лобанових-Ростовських зображено розсічений щит, розділений горизонтально на дві половини: верхня половина — це герб великого князівства Київського — ан-

гел у срібнотканому вбранні тримає у правій оголений срібний меч, а у лівій руці — золотий щит. Нижня половина — герб князівства Ростовського. Таким чином, я є особою зацікавленою. Якщо поглянути на складну історію України, її невідступну боротьбу за незалежність, війни з Польщею, Литвою, Росією, розпад Польщі і більшовицьку "революцію" та багато іншого, можна лише дивуватися силі духу українців, яку вони пронесли через усе це незнищенне відчуття самих себе як єдиного народу.

Трагічна історія величезної європейської країни, котру безсоромно переписували багато разів чи то більшовицькі історики "падьонщики", чи то професійні писарі найрізноманітніших "сусідських" (і заоканських) господарів. Не вельми приємно споглядати й нинішні зусилля Києва чи Москви підкоректувати історію Російської імперії відповідним до біжучого моменту робом. Як свідчить наш загальний історичний досвід, ці спроби кон'юнктурної, миттєвої редактури історії ні до чого доброго не призводять. На мою скромну думку, відповіддю на ці хворобливі історичні та громадські труднощі могло би бути створення Української Загальнонаціональної портретної галереї.

...Засновник Лондонської національної портретної галереї, шотландський історик Томас Карлайль (1795-1881) писав: *"...будь-який портрет за своєю природою нібито переважає півдюжини "біографій" у тому сенсі, в якому біографії пишуться. Ліпше скажу так, — я бачу портрет, як палаючу свічку, у світлі якої варто читати ці біографії. Тим самим досягається їх людсь-*

ке розуміння".

Ця фраза Карлайля містить філософію створення будь-якої Національної портретної галереї. А слово "національна" — ключове слово для усвідомлення провідної громадської функції цього інституту. Усім народам, без винятку, чи то українцям, народам США, чи британцям, потрібен власний Портрет — обличчя Нації. Себто зображення людей, котрі зробили внесок до історії, розвитку культури. І вони — народні герої, монархи чи президенти, політики, царі, князі і воїни, музиканти, письменники, спортсмени, вчені і педагоги.

Приглядаючись до музейних портретів тих народних героїв чи зрадників, що вже давно пішли від нас, ми здатні побачити або емоційно відчуті їх певні особисті якості (котрі асоціюються з тією давньою добою), їх індивідуальні характеристики та психологічні особливості. Зображення, як правило, не лукавить, на відміну од друкованого слова.

Пригадуєте, з якою любов'ю та смутком споглядаємо ми вицвілі фотографії та пожовклі дагеротипи наших сімейних альбомів, старовинні фотографії та мініатюри на книжковій полиці чи каміні. Це ніби ментальні знімки нашої власної історії, хронології, тривалого життя нашого дому. Вони призначені дати відповідь на одвічні питання: звідки я? чому я такий? хто суть ми? Це дуже і дуже важливо для нас усіх собісна. І не менш важливо для величезної спільноти, що зветься Нацією, Народом, великою Сім'єю. У цьому і криється Історія, пошук самих себе, нашого минулого.

В Україні я б дуже хотів найближчим часом побачити велику і світлу залу Національної портретної галереї, створену опікою Міністерства культури спільно з офіруваннями українців-патріотів, де портрети та скульптури Рюриків, Святослава Хороброго, Володимира Великого, Ярослава Мудрого, Аліпія Печерського, Івана Мазепи, Богдана Хмельницького, Безбородька, Тараса Шевченка, Гоголя, Лесі Українки та інших будуть мирними сусідами портретам чи скульптурам Скоропадського, Степана Бандери та інших героїв збройного Спротиву окупантам, Митрополита Андрея Шептицького, поета Максима Рильського, Марка Вовчка, Олександри Екстер, Василя Єрмилова та інших. Коли за допомогою цього "Інституту Пам'яті Нації" буде можливо загоїти рани в національній самосвідомості українців і розумно, цілеспрямовано,

21 червня 2002 року в виставкових залах НСХУ відбулося відкриття виставки "Новітні спрямування". Започаткована у 2000 році як Бієнале сучасного мистецтва, основним завданням якої стала демонстрація візуальних практик і шукань сьогодення, вона не тільки, так би мовити, довела своє право на існування, а й набула прогресуючого характеру, виявляючи певне коло явищ, інтелектуальні пошуки і нову проблематику в галузі візуальної культури. Цього ж, 2002-го, року організаторами "Нових спрямувань" виступили Національна спілка художників України, Асоціація артгалерей України і новоутворений Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Одним з напрямів діяльності останнього, є практичні дії щодо сприяння сучасному мистецтву в Україні — а саме: організація виставок і проєктів, що сформулюють платформу, на якій розгоратимуться інтенсивні дискусії, формуватиметься інтелектуальна атмосфера біля подій художньої культури.

Оргкомітет цього річного бієнале, взявши до уваги попередній досвід проведення подібних акцій, а також сучасні вимоги до виставкової діяльності у світі, представив "Нові спрямування — 2002" як окремі кураторські проєкти, лише чітко визначивши тему: "Місце дії". Під місцем дії кожний з кураторів продемонстрував своє власне розуміння, але з виразною реалізацією цієї теми, до того ж виразно артикульованою.

У виставковому просторі Національної спілки художників України розташувалось два проєкти: "Енергії Землі" та "Коли я був маленький — я був Махатмою", а в приміщенні Інституту проблем сучасного мистецтва (Шорса, 18) "Гараж. Трансмсія". Підводячи перші підсумки, можна зазначити, що на "Нових спрямуваннях" позначився характер змін, які відбуваються в оглядуваному напрямку.

*Наталія Булавина,
мистецтвознавець*

Петро Бєва, Олексій Литвиненко. Човен.
Експозиційний об'єкт. Дерево, білоп, мотузки, скло.
2002. 400x300x150.



м.Лондон

*Твори Олександри Екстер, подаровані Нікітою
Лобановим-Ростовським Національному
художньому музею України.*

без зайвих емоцій показати сучасникам — завтрашньому дню вільної України — правдиву історію країни, її героїв, її злочинців, не звеличуючи і не засуджуючи, не виносячи вироків, що, певна річ, не є справою Культури з великої літери. Генерації за генераціями українців, великого європейського народу, будуть вдячні нашим зусиллям у цей складний час на многії літа.

І ось коли я добирав у Києві роботи 1910-1930-х років українських художників для показу в США у 2004 році, мене, як людину, що займається культурою в найширшому розумінні вже багато років, вразила і засмутила одна обставина — бідність музеїв у цій європейській країні. У Національному художньому музеї ми відібрали 36 малярських робіт та 15 шовкографій Екстер. Нас вразила відсутність у музеї високоякісних робіт авангардистів 1920-х років. Однією з можливостей допомоги відтворенню у музеях колекції видатних українських художників початку ХХ століття є дарування. Свого часу я передав у дар Національному художньому музею 15 шовкографій Екстер (нині вони в експозиції) і одну роботу Рєпіна — етюд одного із запорожців, а музею Т.Шевченка — малюнок Тараса Шевченка. (Усі ці роботи колись я придбав у лєнінградського колекціонера Соломона Шустера).

Однак існуючий митний закон в Україні цілеспрямовано запобігає поверненню національного культурного надбання, обкладаючи 30-відсотковим податком ввезення до країни будь-якого твору мистецтва. Доки в музеях не з'являться бюджети обсягом в десятки тисяч доларів на сплату митного податку за дарування, доведеться дарувальникам ввозити нелегально до країни національне надбання (якщо вони матимуть бажання ризикувати). Окрім українських законодавчих чиновників, багатьом цей податок видається абсурдним. Під час нашого візиту до директора музею А.І.Мельника, у присутності заступника мі-

ністра культури Леоніда Михайловича Нєвохатька, Анатолій Іванович показав нам плани значного розширення площі музею за рахунок сусідніх будівель. На кресленику значився підпис Президента Леоніда Кучми, що схвалював план. Я був здивований розмахом задуму — подвоїти існуючу площу музею у будь-якій країні. Скориставшись можливістю, я поділився з директором пропозицією створити дві філії у будь-якій частині новоствореної площі, а саме: "Музей приватних колекцій" і "Національну портретну галерею".

Сподіваймося, що директор Національного художнього музею підхопить мою ініціативу. Таким чином, він дасть відповідь усім закликам колекціонерів у Києві, готових поступитися своїми зібраннями. Якість же робіт у цих зібраннях часто дорівнює фондам Національного музею, а інколи й — вища. Один з київських колекціонерів, Ігор Диченко, звертався через київську пресу із закликом створити музей та готовністю негайно передати туди своє зібрання. Подібне пропонував у пресі і я. На жаль, культурноменклатура Києва не звернула на це уваги.

Настав час рішуче діяти! Потурбуйтеся про Ваш національний малярський фонд. Ваші наступники будуть Вам вдячні. Бережіть і рятуйте художній спадок ще до того, як він буде розпорошений нащадками колекціонерів.

Експериментатор образотворчості, або Естетика деформованих ліній

Марія Хруща



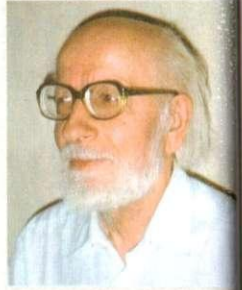
Постать Карла Звіринського в історії українського мистецтва ХХ століття досі залишається без визначеного, гідного її місця. З його творчим доробком досі не ознайомлена вповні українська громадськість. Мистецькі ідеї та новації Звіринського ще чекають своїх дослідників.

Цього року кияни мали змогу вперше ознайомитись з творчістю відомого українського художника. В експозиції київського Національного художнього музею було представлено чи не найповнішу галерею робіт мистця. Завдячує виставка у столиці сприянню учнів Звіринського, зокрема А.Бокотея та Л.Медвідя. Своїх учнів майстер вважав своїм найціннішим твором. Серед них — наша українська еліта: З.Флінта, Р.Петрук, П.Маркович, О.Мінько, Б.Сорока, І.Марчук, Л.Цегельська, окрім вже згаданих А.Бокотея та Л.Медвідя. Усі вони по-своєму йшли за вчителем, віднаходили свою мову мистецького виразу. Персональна ретроспективна виставка

Звіринського у столиці — його перше знайомство з киянами. Майже протягом цілого місяця Національний художній музей

став вмістилищем творів мистця-експериментатора, якого не визнавала сучасність, але знали справжні прибічники української культури і мистецтва. Своєю творчістю він довів, що кожен з нас може обрати свою стежину до істини, не боячись невизнання та протистояння з боку системи. Що залишалось — сміливо йти вперед шляхом інтелектуального і творчого пошуку, особливо тоді, коли ти — провідник, коли за тобою йдуть твої учні. І найголовніше було — не схибити, не зректись своїх переконань. Це він і зробив.

...Що одразу впадало на виставці у вічі — глядачі. Переважно це була молодь: студенти мистецьких навчальних закладів і просто молоді кияни. Вони з надзвичайною зацікавленістю вивчали творчий доробок художника, який ішов у ногу з часом значних мистецьких експериментів. Мабуть, для більшості з них він — один з українських малярів постмодерністів, який спробував "розщепити" на атоми як безліч наших традиційних "метанаративів" (символ, історія, вічність), так і традиційних констант українського малярства — натюрморт, го-белен, краєвид, керамічне панно. Звичайно, атомізація цілого виступає одним із засобів для того, щоб побачити цілісність та першовитоки, своєрідність. Але чому досі його експерименти залишаються мало-дослідженим явищем для нас? Можливо тому, що для багатьох його твори були незрозумілими через зображення світу засобом "естетики деформованих ліній" або ж асоціювалися із західноєвропейськими мистецькими впливами. Звичайно, Звіринсь-





кий не міг не знати, що відбувалось там, за нашим західним кордоном, однак він, як справжній українець, розумів, що ми повинні відшукувати власні, адекватні часу і нашій культурі, образотворчі методи.

Тут ми можемо провести цікаву паралель між еволюцією мистецтва та естетики і розвитком точних наук у другій половині ХХ століття (майже у всіх розвинених країнах світу). Як і в науці, в мистецтві відчувався інтерес до складного, нерегулярного. Зникнення поняття твору як упорядкованої сукупності відбувалось із аналогічними перетвореннями в гуманітарних дисциплінах, мові, літературі, театрі, і рух цей виходить із глибин...

На наших землях усе намагались по-своєму zdeформувати політичним ладом: наше світобачення, спосіб буття та спілкування зі світом і людським оточенням. І ця zdeформованість відчувалась у всьому і намагалась отримати статус "нормального стану речей". Але багатьом вдалось її оминати. Як і Карлу Звіринському. Та чи можна було самотужки існувати поза цією залізною системою? Йому вдалось це вирішити прийнятні для себе — його мистецтво оминило простір цієї нищівної системи, він жив у своєму світі. Звичайно, зловісна система відчула це і мстилась як не на ньому, так на його близьких.

У своїх творах Звіринський спробував зняти шати з традиційного українського образотворення — в пошуку його першооснови — "чистої", "ідеальної" форми світу і його предметів. Звичайно, фігури zdeформованих ліній трапляються і у звичній нашому оку рідній природі, однак ми не так часто звертаємо на них увагу. Їх реальність перебуває між лінією і площиною, і їхні графічні зображення ілюструють найрізноманітніші форми того, що можна назвати декоративним мистецтвом. Тому у творах мистця, зокрема представлених на виставці ("Епітафія IV", 1961; "Інтерпретація", 1990), часто зустрічаємо декоративно трактовані предмети українського побуту.

Колись один французький живописець зазначив: "Природа перебуває у дивовижній відповідності сама з собою: якось я змалював фрагменти невеличкого каменя що стояв на березі моря, і його обриси, коли я



їх переніс на папір, створили уявлення про величезну скелю". Так мистець говорить про визначальну властивість об'єктів zdeформованих ліній — якщо кожна окрема частина має однакову типологію з цілим. Таке застосування індуктивного методу Звіринським у мистецтві можна пояснити його зверненням до простих речей, котрі яскраво звучать у його полотнах ("Забуте", 1982; "Дрібниці", 1992): свічник, хрест, невеличка картина на столі. Світ звичних нам речей, що так часто можуть символізувати глибинне, першопочаткове — наше коріння, предків. Однак довкола — відсутність звичного повітряного наповнення: простір, в якому живуть ці речі, швидше нагадує вакуум, космічний простір, буття Вічності. Шарль Бодлер з цього приводу вважав, що творіння мистецтва стоїть на перехресті двох світів — світу істотно-речового і світу ефемерного. Аналізуючи естетичний модернізм, він розкриває смисл прекрасного в його розумінні: "Прекрасне складається з елементу вічного, незмінного і з елементу відносного, залежного від обставин часу, у якому знаходить своє відображення епоха, мораль, мода, навіть пристрасть мистця". Мабуть, Карло Звіринський намагався оминати один з цих світів — ефемерний і скороминущий. Його полотна, особливо в сукупності, нагадують лабораторію, де творець провадить експерименти не лише з предметами, але й з самим світом, аналізуючи його, відкидаючи усе незначуще, залишаючи істинне.

Звичайно, майстер продовжував експерименти попередніх років, оскільки мистецтву внутрішньо притаманна потреба в духовності, особливо тоді, коли твій народ намагається позбавити цієї іманентності, або ж — zdeформувати. Тоді мистецтво повинно передавати внутрішній зміст, стати мовою абсолюту.

На початку минулого століття філософська феноменологія намагалась спростувати традиційну науку (звернувшись до "власне

речей") і проголосила, що все, що ми знаємо про світ, — знаємо з власного погляду або експериментального вивчення світу, без якого символи мистецтва нічого не означали б. Звіринський експериментував з цими "чистими" формами світу, зображав їх крізь своє світловідчуття і бачення. Барви, форми, розмаїті лінії, "очищені" композиції відсилають нас споглядати знаки світу, які він розшифровує, велике мистецтво, що виводить на поверхню найглибше буття реальності...

Сам Звіринський порівнював своє мистецтво з молитвою — всеохопним преклонінням перед Творцем, що дав людині світ, з усією красою та багатоманітністю, яку тільки людина здатна відтворити через мистецтво.

Своє творче коріння майстер вбачав у творчості свого вчителя — Романа Сельського, хоч його мистецький доробок значно відрізняється від настанов Сельського. Людина, котра "усамітнілась у світлі свого живопису" і виховала, незважаючи на це цілу плеяду українських мистців, як жоден з українців-експериментаторів (- таких, як, наприклад, О.Архипенко, що мав більше послідовників, ніж учнів).



"Художня Київщина"

ВИСТАВКИ

Олена Загаєцька

Так називалася виставка творів образотворчого мистецтва, приурочена до 70-річчя утворення Київської області та 11-ї річниці Незалежності України, організована управлінням культури Київської облдержадміністрації, Національною спілкою художників України й Національним художнім музеєм, що експонувалася у двох залах Центрального будинку художника з 9 по 26 серпня цього року і стала святом українського мистецтва столичної області і всієї України. Значну допомогу в організації та проведенні виставки надали члени НСХУ О.Дмитренко (м.Біла Церква) та В.Босенко (м.Київ, уродженець с.Червона Мотовилівка Фастівського р-ну).

Експозиція налічувала понад 100 робіт, виконаних як сучасними художниками, що проживають на Київщині або є її уродженцями, так і мистцями минулих часів — з фондів Національного художнього музею, Національної спілки художників України, Яготинського історичного, Білоцерківського та Іванківського краєзнавчих музеїв, — творів, які стали, по суті, українською образотворчою класикою. Національний музей надав твори таких визначних майстрів, як І.Сошенко, Є.Вжеш, С.Яремич, М.Попенко-Коханий, А.Середа, В.Сидорук, К.Трохименко, А.Черкаський, А.Іванова; Яготинський історичний музей дав змогу столичному глядачеві ще раз зустрітись з творами видатної української мисткині Катерини Білокур; Іванківський краєзнавчий представив твори всесвітньовідомої Марії Приймаченко з притаманними їй фантастично-пісенними мотивами; Білоцерківський краєзнавчий — твори М.Давидова, І.І.Мищенко, М.Хрусталенка, В.Кондратюка.

Серед творів сучасних майстрів слід відзначити малярство Л.Воедила з с.Погреби Бро-

варського р-ну (полотно "Вечірня розмова з матір'ю", 2000-2001), В.Босенка ("Ранковий туман", 1999; "Відлига", 1992), М.Юхти з с.В.Димерка Броварського р-ну ("Старе і но-

Добрим гідом глядача стала інформаційна підготовленість виставки. З етикетажу можна було довідатись про дату і місце народження художника (а отже, зрозуміло,



ве", 1994; "Курячий танок", 1996), декоративні розписи М.Буряк (с.Ковалин Переяслав-Хмельницького р-ну), соціально-філософський графічний диптих М.Компанця (нар. в с.Рудня Броварського р-ну) "Чоловічі роздуми" та "Жіночі роздуми" — 1989; позначений глибиною осягнення творчої постаті письменника скульптурний портрет В.Стефаніка роботи М.Дмитріва (с.Мала Снітинка Фастівського р-ну); лаконічні ліричні скульптури С.Куцога (м.Переяслав-Хмельницький), що йдуть у руслі національних традицій ("Два погляди в небо", 1999; "Родина", 1997); керамічні композиції "Духовні обереги" та "Трійця" (1994) Є.Кравченко (м.Бровари), котра впродовж багатьох років розробляє у своїй творчості тему Трипілля; малярські роботи М.Малишка, П.Малишка, Н.Денисової, О.Мельника, О.Дмитренка, керамічні твори В.Онищенко та ін.

Загалом виставка подавала розмаїття видів і жанрів образотворчого мистецтва, поєднуючи ретроспекцію та твори сучасних мистців, що й сприяло створенню цілісної картини художніх досягнень майстрів столичної області.

чому там були не лише мистці з Київщини, а й відомі нам як кияни), час виконання робіт, їх місцезнаходження та ін.

Звичайно, певні побажання щодо проведення виставки є. Можливо, слід би приділити більше уваги сучасним мистцям області, відповідальніше й професійніше підійти до подачі робіт майстрів минулого (чому, наприклад, не представлено творів уродженця Кагарличчини Івана-Вадентина Задорожно-го?).

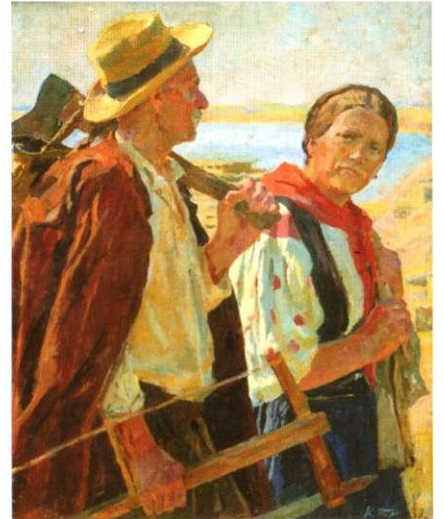
Проте, попри деякі недоліки, виставка може стати точкою відліку для подальших вернісажів, для формування уявлення про мистецьку Київщину як цілісне явище, котре може мати певний автономний статус.

Ця ідея червоною ниткою пройшла у виступах на урочистому відкритті виставки. Началь-





ти виявляють себе і творять, незважаючи ні на які труднощі і перешкоди. І це переконливо засвідчила виставка "Художня Київщина".



ник управління культури Київської облдержадміністрації В.Шлапак, заступник міністра культури і мистецтв України

В.Корнієнко, голова НСХУ В.Чепелик, головний редактор журналу "Образотворче мистецтво" та альманаху "Артанія", секретар НСХУ М.Маричевський, члени НСХУ О.Дмитренко, В.Босенко та інші привітали мистців Київщини з творчим успіхом і висловили думку про створення Об'єднання мистців Київщини.

Безумовно, над Київщиною тяжіє столичний мистецький мегаполіс, що поглинув близько третини творчого потенціалу України, переважно рекрутувавши його з усіх українських земель, у тому числі з Київщини. А працювати в столиці і поза її межами не зовсім однаково. Проте справжні талан-



1. Іван Міщенко. Автопортрет. Полотно, олія. Поч. XX ст.
2. Антоніна Іванова. Робота в полі. Полотно, темпера. 1920-і рр.
3. Степан Куций. Два погляди в небо. Бронза, камінь. 1999.
4. Михайло Дмитрів. Василь Стефаник. Бронза. 1980.
5. Василь Босенко. Відлига. Полотно, олія. 1992.
6. Євгенія Кравченко. Духовні обереги. Шамот, полива. 1999.
7. Євген Вещ. Пейзаж з двома човнами. Картон, олія. 1888.
8. Карпо Трохименко. Ідуть на роботу. Полотно, олія.



Раїна Євгена Лещенка

То чи можливі ще якісь відкриття в мистецтві? — так у цій натовпній галузі людської духовності усі стильові ніші поспіль позаповнювано — од пірамідальності Єгипту до постмодернізму й постімпресійності Європи.

А сучасний український художник, Євген Лещенко з Кривого Рога, наприкінці ХХ століття взяв та й здійснив незвіданий, пошукуваний "многими і многими", неочікуваний естетичний стрибок у царині образотворчих стилів: винайшов свою, нову образну мову, а може, й свою малярську абетку. Усуціль фольклоризовану, за смыслом — українську, за формами —

казкову, "Боянову", билинну, пісенну, світо-славну, фантастичну.

І — що ж можна цим малярським літературієм Лещенка написати?

Все. Усе на світі. Ба й поза Коперниковим Світом — у Космосі...

...За нашою теорією виображення мистець як деміург здатен створювати на земній планеті "третю дійсність" — тобто те, чого не створила Природа, не створив "Бог". Маляр Євген Лещенко бере своєю уявою довільний простір, наповнює його винайденими своєю сенсорною енергією "згустками матерії" у найвигадливіших

формах і сенсах, "карколомно" (як для мислення негенетиків та ортодоксальних матеріалістів — типу Н.Леніна в кн. "Матеріалізм і емпіріокритицизм", 1908 р.) — "карколомно" змонтує, диводійно володіючи зміщеннями денестількох, ув одній картині, площин і рівнів, численні — сотенні й тисячні — фігури, лінії, явиська, — й то — не їх, а їхню етно- і екосуть, а далі, як фельдмаршал ноосферних сцен, філософськи дислокує-розташовує свої диворослинні та твариноподібні підрозділи, полки, дивізії, армії — сиріч мислительні й конфігуративно-барвні мистецькі образи; а, яко тво-

рець, порівнює, зіставляє усе у своїй малярській баталії і натякає глядачеві своїх таких картин-візій, що б той глядач гіпотетично міг завбачити у його творіннях, якби, наразі, перейнявся, з праукраїнства, традиційною у нас, народною міфологією, уфологією, знакологією, фантазмагорією, етнознавством нашого мільйоннодухого історичного потоку й, нарешті, — націоналією та космологією.

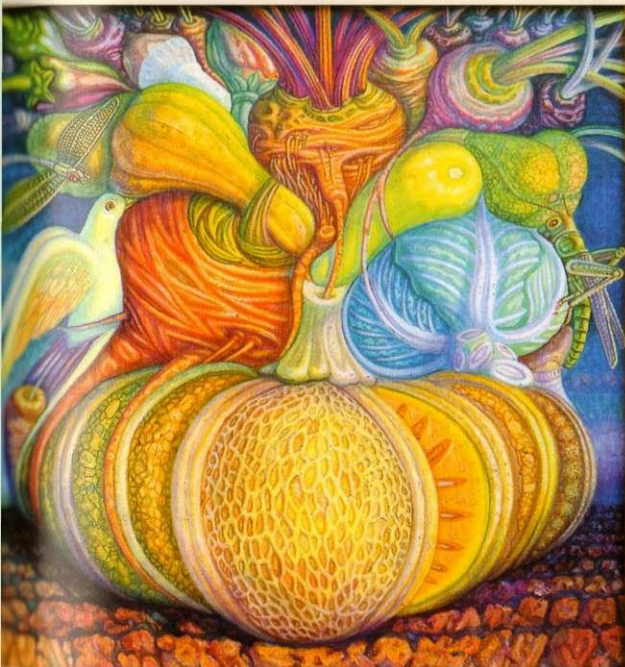
— Зрозумів? — неначе запитує мистець своїми картинами когось із глядацької публіки. — То ж бо то й е! Як у казці: "Ні словом сказати, ні пером описати" чи: "Влізеш у ліве вухо (Кобилячої Голови. — В.Д.), вилізеш із правого — й із старця вигулькнеш юнаком!", чи: "Я вам знесу (Курочка Ряба. — В.Д.) не просте (яйце), а золоте" (Сонце! — В.Д.) — отак-то десь буває у нас, поетичних українців, "за тридцять земель, у тридесятому царстві", а у художницьких імпресійних візіях — на рідній Землі, у Ріднім Краї — Раї... Райські куці, Святогори, мільйони-мільйонів яскраво-червоних троянд...

Яко із чародійного пульверизатора фарб, барв, видив і дивотт! — такою все значущою, символізованою, поняттєвою художницькою а б е т к о ю, такою новообразною мовою справді можна намалювати бозна-що: приміром, Любов або Ненависть, Радість або Гнів, Світотворення або ж Апокаліпсис. Ба — й перехід із Цього Світу та Той Світ (такожде, да! з'ясовують наші празнання: **Світ!**). У таких ражі Євген Лещенко малює **отак** вже не одне десятиріччя. Там, у Кривому Розі, де ще не прочахли сліди мистецтвознавчих відкриттів великого українського мистецтвознавця М.Писанка (див. його книгу "Рух, Простір і Час в образотворчому мистецтві". — К., 1995. — 63 с.).

...Чим далі, а саме — з роками, "вправляння" в такому своєму малярському мисленні приносить майстрові Є.Лещенкові — вже володареві уявлювальницького письма все нові й нові сторінки його Вернісажевої Книги. Скажете: Ганна Собачко-Шостак! Марія Приймаченко, Катерина Білокур! взагалі — українські народні розписи!



1. Пташині збори. Полотно, олія. 2001. 81x81.
2. Квітни, земле, до небес! Полотно, олія. 1980. 126,5x81.
3. "Ходить гарбуз по городу, питається свого роду...". Полотно, олія. 2001. 70x69.
4. Весілля. Полотно, олія. 1973. 96x74.
5. Майстри високого піпотажу. Полотно, олія. 2001. 106x65.



— і так, і ні. Килими! в'язання! рушникарство! різьбярство! золотарство! — знову ж "вроді Володі", але ж він — Євген: щось і те, і те, і щось-таки інше... Єдине, що абсолютно тут спільне, — що все це **глибинно-українське!**

Отож, пані й панове винахідники в епоху Водоля, — чи може мистецьке мислення ще що ось винайти?? — Може, дорогі.

— Дивіться Євгена Лещенка. Усього Лещенка. Не надивитесь...



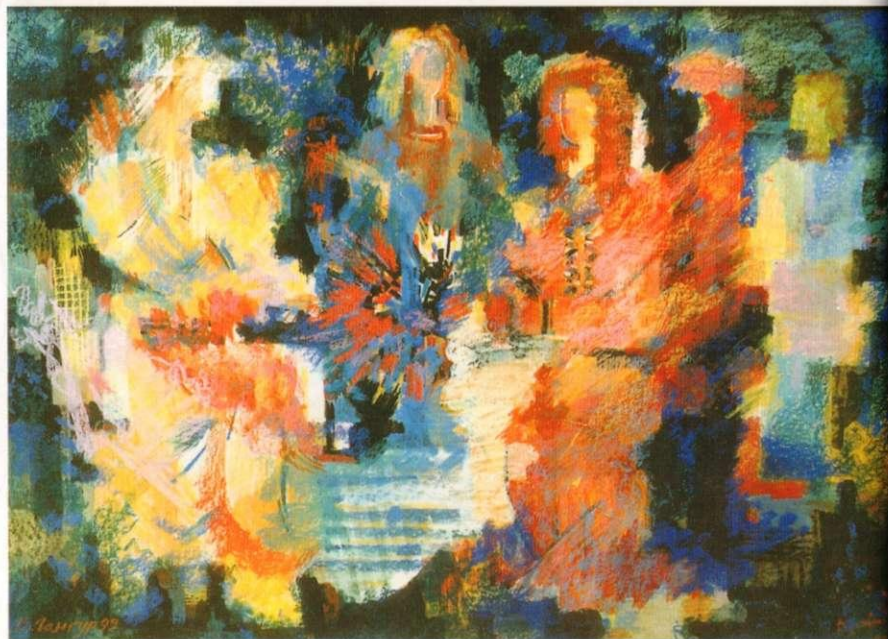
Василя Гангура вже у ранній пейзажній творчості надзвичайно цікавила проблема контрасту, проблема подвійності явищ природи, взагалі — земних реалій. Наприклад: непорушність, сталість гірського краєвиду і його змінність, плінність і навіть розчинність у потоках повітря, світла, дощу чи снігу. Або: контрасти світлого й темного; теплого й холодного (червоного й синього, наприклад); лінії та плями (графічного й малярського); міських гігантських обсягів і форм (житлових чи промислових) — і самотньої людини (творця — насамперед); реального й декоративного; конкретного й узагальненого. В цих контрастах він убачав якийсь глибинний зв'язок. І довго йшов до його осягнення.

Він і раніше писав акварелі (здебільшого — "по мокрому") і зажив слави аквареліста-майстра. В нього і до 1997 року були твори з центричною композицією. Його завжди хвилювала енергія боротьби світла й темряви. Та от саме 1997 р. з'являється цикл акварелей, в яких мистець, що тонко відчував колір, насиченість і ритміку плям, свідомо чисто композиційно їх центруючи, осягає серединне середовище твору, як своєрідну зав'язку, як самобутній енергетичний центр природних стихій, де все починається, накопичується і потужно розпросторується навкруги. Ті його дерева, "поставлені" по центру твору, — струменіли у світ непогасними енергіями, охоплювали все навколишнє.

В останні три роки почавши писати олійними фарбами, додавши малярству пластичності й сили насиченістю фактури, Василь Гангур розрізнені свої спостереження над природою і виображення їх у мистецтві — зливає воедино. Не лише гірський туманець, пасма згущеного повітря, коли "гори димлять", але й сам подув вітру — фізично відтворюються. У картині "На крутому березі" (2000, картон, олія) зображення вітру в природі здається таким, ніби це енергії світу перебиваються з нахиленими, злітаючими в небо деревами. Композиція "Гірські потоки" (той же рік і та ж техніка) також побудована на реалістичній основі (мистець говорить: "У мене все будується на основі життя"). Та ламка, переважно кругогнуча лінія, якою нібито позначені шляхи вод, обриси берегів, межі гірських урвищ та долин, ця лінія — лінії! — є силовими, влягаються в композицію, є структурними. На цьому принципі побудовані "Початок ріки" (2000, полотно, олія), "Біла двох озер" (2000, картон, олія), "Спогад про літо" (2001).

Ту ж графічну основу (далася взнаки вища

Світ, зітканий із енергій



освіта автора: він закінчив художньо-графічний факультет Одеського пединституту) мають "Весняне дерево" (2000) і "Казковий птах" (2000). Проте ця остання із названих картин передає бачення природи ще узагальненіше і здається навіть абстрактною. І все ж автор дає назви своїм творам не дарма: він підштовхує глядача до споглядання-виокремлення реалістичних підстав своєї образотворчості.

Говорячи про лінійний характер побудови композиції автором, ніколи не забуваємо про друге крило його творення — колір, який важить надто багато. Декоративна його особливість, звичайно, пов'язана не лише з природним переживанням і відтворенням світу, але й з початковими основами здобутої художньої освіти: автор закін-

чив Ужгородське училище ужиткового мистецтва, відділення художнього розпису. На основі більшості його картин можна виткати яскраві гобелени, інколи здається, що це олійне малярство і є гобеленами, настільки воно гармонійно декоративне.

У надзвичайно красивій колоритом "Гірській річці" (2000) сіро-блакитна срібляста "геометрія", оці гнучкі решітки — дуже природно й широко структуровані з кольором (здебільшого — за контрастом) — червоним, оранжевим, синім, зеленим. Це ж стоїть твору "Шумить річка" (2000).

Інколи мистець віддає перевагу суто копійним розв'язанням своєї теми, або приховуючи лінію: "Діалог", "Проникнення", "Взаємозв'язок" (всі — 1999), або й зовсім від неї відмовившись: "Музичні акорди" (2000), наприклад.

Приваблюють ті твори, в яких світлі силові

ВІЧНІСТЬ ОНОВЛЕННЯ

ІГОР ГЕРЕТА

лінії здатні ставати і стають малярським змістом картини, вірніше — влягаються в художній її зміст, структурні лінії твору, які здатні поєднати і еднають все і всіх в цілість: "Початок ріки" (2000), "На березі річки" (2000). І закоханих поєднують також: "Ліричний мотив".

Навіть тоді, коли б ми, маючи на увазі узагальнене крупномасштабне бачення світу майстром, говорили про природу в його творах як про промовисту, найголовнішу деталь, то навіть тоді вона, природа, завжди є головним змістом картини, навколо якого, в якому, задля якого розбудовується все зображення в картині.

Останнім часом мистець часто дивиться на світ, ніби з пташиного польоту, — і на природу (особливо характерна "Наша земля", 2000), і на місто ("Початок дня", 2000). А ті силові лінії, ті енергії, які відкривалися художникові в природі, він убачає і в житті людському: вони оточують людей, взаємодіють між ними і в їхніх міських домівках (наприклад, "Відпочинок", 2000). Силові чи структурні лінії можуть ставати водорозділом поміж світами. І тоді, скажімо, у враженні від гірського краєвиду — мистецьві відкриваються різні аспекти Реального ("Берег моря", 2001), в якому передані вся сила і значимість нероздільності земного й космічного, невідкритість змісту нашої планети. Це враження передається і в кольорі, і фактурою, і мазком — і тоді виникають такі цікаві й глибокі твори, як згадана "Наша земля" (2000).

Більшість творів Василя Гангура з філософським підтекстом. Мистець чекає від глядача співтворчості, домислення ним сказаного. Національний колорит, національний характер його мистецтва проявляється не лише в реалістичному творенні (від якого і зараз він не відмовляється), але й в роботах абстрагованого плану, які були представлені на персональній виставці у Києві в кінці 2001 року.

1. Сім'я. Картон, олія. 2001. 67х97.

2. Вечірня розмова. Палітр, пастель. 1999. 61х86.

3. Сіносісна пора. Картон, пастель. 2001. 84х98.



Життя й творчість Ігоря Герети нерозривно пов'язані з культурою і суспільно-політичним рухом Тернопільського краю. З нього вийшло чимало видатних представників літератури і мистецтва ХХ століття.

...Ми сьогодні з сумом пишемо, що Ігор Герета був, жив, творив (1938-2002). Раптово перестало битися його палке серце. Для усіх нас це було прикрою несподіванкою... Його велика ерудиція, його знання з багатьох сфер культури, його багатий життєвий досвід, його мудрість, привітна завжди беззмінна усмішка на устах були підпорою, підтримкою для багатьох, важили у здійсненні його послідовниками корисних справ для загалу.

Ми зналися змалу: він вчився грати в музичній школі на віолончелі, я — на скрипці, то — було. Була юність. Були у нього шістдесятництво, арешти, заборона друкуватися, і тоді друзі допомагали йому публікуватися під псевдонімом. Він писав про багатьох видатних художників — М.Бойчука, О.Шатківського, Я.Музику, О.Кульчицьку, про артиста Рубчакову та Стадникову, славетну землячку Соломію Крушельницьку, про Леся Курбаса... Він жив болями-турботами спільчанського мистецького життя, організував виставки, нерідко з власної збірки, відвідував робітні художників, — одне слово, сучасний мистецький процес в особі Ігоря Герети знаходив ствердника і організатора.

Як археолог, вчений, дослідник, понад 20 років займався дослідженням Черняхівської культури, зробив ряд важливих наукових публікацій. Краєзнавець, закоханий у свій край, він популяризував спадщину таких велетів, як Б.Лепкий, О.Маковей, Л.Курбас, В.Гнатюк, написав цікаві книжки про історію Тернополя, Теремовлі.

І скрізь він встигав, допомагав тим, хто цього потребував, з радістю зустрічав друзів (ми зліталися до його гостинного дому з усіх регіонів України), виступав на численних конференціях, організував мітинги, зробив великий внесок у розвиток Народного руху, займався громадською роботою. Як депутат обласної Ради багато зробив для розвитку сучасної культури Тернопільщини...

Сьогодні Герети уже нема. Прикро писати ці слова. Час, відведений йому, він не змарнував і не прожив марно. Вів виконав свій земний чин, прожив життя чесно, як християнин, з вірою в добро Боже на землі. Сам походив зі священницької родини... Сумуємо за ним, оплакуємо друга, доброго товариша для багатьох, чесну, порядну Людину.

ПЕТРО ПАШКЕВИЧ

Українські мистецтвознавці втратили друга — відомого польського вченого, заступника директора Інституту штуки Польської академії наук, редактора званого "Polish ART Studies", головного редактора журналу "Бюлетень історії штуки" Петра Пашкевича. Він відійшов у розквіті творчих і наукових сил, на сорок сьомому році життя.

Пашкевич був ініціатором наукової співпраці Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського НАН України та Інституту штуки Польської академії наук. Займався педагогічною діяльністю як у Польщі, так і за кордоном, зокрема в Польському інституті в Лейпцигу, в університетах Берліна, Лондона, Саппоро. Брав участь у міжнародних конференціях у Вільнюсі, Ризі, Санта Моніці, Єрусалимі, Москві. Був співорганізатором таких міжнародних форумів, як "Між Польщею і світом", "Культура і політика. Вплив русифікаційної політики на культуру західних меж Російської імперії. 1772-1815", "Місце Івашкевича", "Націоналізм в мистецтві та історії мистецтва". Темою докторської дисертації вченого стала проблема "На службі Російської імперії. 1721-1917. Функції та ідейні засади російської сакральної архітектури на західних рубежах імперії і поза її межами" (1999).

Важка, несподівано підступна хвороба забрала Петра Пашкевича від нас. Ми втратили щирою Друга. Будемо завжди берегти пам'ять про нього, вдячні за його наукові ініціативи, щедрість душі та інтелектуалізм.

ВАСИЛЬ ВИХРИСТЮК

Болісною стала для Національної спілки художників України звістка про трагічну загибель 9 серпня, на 65-му році життя, багаторічного директора Центрального будинку художника Василя Єфремовича Вихристюка, що разом зі своїм колективом невтомно і повсякденно працює постійно підтримував тепло і затишок у художницькій оселі, давав лад господарським та фінансово-економічним справам, знаходив щире слово для співробітників у час буднів і свят. Він був дбайливим і добрим господарем, сам організований і дисциплінований, того ж вимагав і від інших.

Директором ЦБХ НСХУ В.Є.Вихристюк працював з 1987 року. У 1985 році йому було присвоєно звання "Заслужений працівник культури України".

Світла пам'ять про Василя Єфремовича Вихристюка назавжди залишиться в наших серцях.

Секретаріат НСХУ

КІЇВ

В рамках мистецької акції "Українська старовина з приватних колекцій", яка була започаткована спільними зусиллями УЦНК "Музей Івана Гончара" та Родовід-галереї, відбулася чергова виставка під назвою "Три століття української ікони". Виставка, яка діяла з 18 серпня по 21 вересня 2002 р., презентувала близько 30 кращих зразків українського іконопису XVII-XIX ст.

Більшість експонатів — це хатні ікони із західних земель України: Буковина, Галичина, Гуцульщина, Закарпаття. Були представлені і храмові ікони — фрагменти іконостасів. Глядач мав змогу ознайомитись також з малярськими традиціями Наддніпрянщини, Чернігівського та Волинського Полісся.

Окрім гарної нагоди оглянути кращі зразки національного іконопису минулих століть, виставка сприяє формуванню сучасного уявлення про фундацію духовних та морально-етичних цінностей — адже перед цими образами тогочасні українські родини знаходили душевний спокій та затишок. Виставлені на огляд ікони заслуговують не тільки на нашу увагу й шанобливе ставлення, але й на гідне місце в історії української культури.

Руслан Павлюк

САН-ПАУЛУ (БРАЗИЛІЯ)

23 березня 2002 р. відкрився один із найвагоміших сучасних міжнародних фестивалів візуального мистецтва — Бієнале Сан-Паулу. У цьогорічній Бієнале участь взяли 190 художників з 70 країн. XXV Бієнале Сан-Паулу складалася з 5 секцій: "11 Метрополії", "Національні Презентації", "Бразильське Ядро", "Кімнати Спеціальних Проектів, т. зв. "Мистецтво, що побутує в Інтернеті". З України прибув Т.Палатайко з проектом "З висоти пташиного лету", в якому він пробував займатися суто соціологічними питаннями, а саме — маргіналізацією великих груп населення в результаті урбаністичних процесів. Виставка завершилась 2 червня.

СІДНЕЙ (АВСТРАЛІЯ)

З 15 травня по 14 липня відбувався наймасштабніший мистецький фестиваль у південній півкулі — Сіднейська бієнале. Заснована як міжнародна бієнале в 1973 році і змодельована за зразком Венеційської бієнале, вона мала на меті залучити Австралію в художній простір національних культур народів світу через творчий потенціал її сучасного мистецтва. За роки існування Сіднейська бієнале перетворилася на найавторитетнішу і найвагомішу мистецьку подію в сучасному світі. Цьогорічна акція проходила в провідних музеях і галереях Сіднея. Арт-директор Річард Грейсон запропонував художникам створити фантастичні світи, проекти майбутнього, де реальність стикається з вигаданими системами, країнами, людьми, які ніколи не існували і не існуватимуть.

ФРАНКФУРТ-НА-МАЙНІ (НІМЕЧЧИНА)

З 25 травня по 28 серпня 2002 року у Франкфурті-на-Майні відбувалася Європейська Бієнале сучасного мистецтва Маніфеста-4. Від самого початку Маніфеста була задумана як бієнале молодих європейських мистців, ініціатором якої виступив нідерландський Фонд Мондріана. Головною відмінністю кож-

ної Маніфести є визначення кураторського колективу, який складається з молодих європейських кураторів. Цьогорічну Маніфесту скеровували Яра Бубнова, директор Інституту сучасного мистецтва Софії, Нурія Енгуїта Майо, головний куратор фундації в Брюсселі. Стефані Мойсдон Тремблі, незалежний куратор з Парижа. Середній вік учасників виставки — 34 роки. Принциповим для концепції Маніфести-4 є відсутність теми насилля, жорстокості та зла. Серед понад ста робіт виокремлюються відео гурту "Радек", інсталяція шведа Манса Вранга "Лобі інтересів бюргера". В першому йдеться про художню демонстрацію антиглобалістських позицій, а в другому про арт-бюрократію з таблицями, схемами, відеофільмами, які запускають механізм формування громадської думки, перетворюючи мистецтво на псевдопоезію канцелярських звітів і т.д.

МОСКВА (РОСІЯ)

З 22 лютого по вересень 2002 року Державна Третьяковська галерея представляла виставку "Жіночий погляд. Графіка XIX — XX століть із зібрання ДТГ". Ця виставка є своєрідним продовженням проекту "Мистецтво жіночого роду" і демонструє творчість жінок-малярок. В експозиції представлено близько 250 творів, виконаних у XIX — першій половині XX ст. Окремий розділ відведено роботам перших професійних мисткинь — С.Сухово-Кобиліної, О.Бем, Е.Краснушкіної, А.Маковської, О.Лагоди-Шишкіної. Особливо цікаво і різнобічно показано творчість авторок, які входили до об'єднання "Мир искусств" — О.Поленової, Г.Остроумової-Лебедєвої, З.Серебрякової, а також представниць російського авангарду — Н.Гончарової, Л.Полової, О.Екстер. Нове покоління мисткинь, які працювали вже у советські часи, представлено іменами Т.Мавриної, О.Сафронової, О.Павленко, В.Бубнової та ін. Значна частина творів із зібрання ДТГ демонструється вперше.

КАССЕЛЬ (НІМЕЧЧИНА)

З 8 червня по 15 вересня в Касселі відбулася одна з головних подій у сучасному мистецькому світі — Документа-11, точніше її п'ята Платформа. Офіційне відкриття одинадцятої Документи відбулося у березні минулого року у Відні. Платформа 1 під назвою "Нереалізована демократія" пройшла у лекціях і дебатах декілька тижнів, а потім продовжилася у жовтні 2001 року в Берліні. Платформа 2 "Експерименти з істиною: правосуддя перехідного періоду і процеси істини та примирення" відкрилась у травні цього ж року в Нью-Делі. Платформа 3 "Креоліти і креолізація" відбулася на острові Санта Лючія (Кариби) в січні 2002 року. Платформа 4 "В облозі: чотири африканських міста, Фрітаун, Йоганнесбург, Кіншаса, Лагос" проводилась в Лагосі (Нігерія) в березні 2002 року. Головному ідеологу Документи-11 Оквуї Енвезору вже закидають надмірну заповізаність заходу. Документа — культурно-інформаційна подія, яка охоплює близько півмільйона глядачів. Більшість творів, запропонованих на Платформі 5, мають досить очевидний політичний підтекст про "бідні маргінальні народи, яким треба допомагати". Майже у всіх виставкових проєктах фігурують документальні медіа (фотографія, відео), в експозиції практично відсутнє малярство.

БІШКЕК (КИРГИЗІЯ)

В рамках святкування Міжнародного Року Гір у Бішкеку в червні 2002 року розпочався щорічний фестиваль "Мистецтво Шовкового Шляху". Він складається з шести елементів, серед яких образотворче мистецтво, традиційні ремесла, фольклорна музика, танці, мистецтво костюма, кінофестиваль і дитяча творчість. Фестиваль, приурочений до Міжнародного Гірського Самміту, проходив з 25 жовтня до 3 листопада 2002 року в Киргизькому національному музеї образотворчих мистецтв ім. Г.Айтиєва. В рамках фестивалю відбувся конкурс на створення монумента, присвяченого Великому Шовковому Шляху. Переможцями серед 14 конкурсантів стали Рифкат Бухарметов та Аскар Турумбеков. Їх скульптурна композиція у вигляді досконало зрівноваженої перекрученої стрічки, що повертається сама до себе, створює вишуканий силует, який породжує багато асоціацій, пов'язаних зі Сходом та Заходом, символізує Великий Шовковий Шлях, що пов'язав народи та культури.

БАРСЕЛОНА (ІСПАНІЯ)

До 8 вересня в Барселоні у Центрі Сучасної Культури діяла виставка "Світ Гауді". Це одна із центральних виставок Року Гауді, оголошеного в зв'язку з 150-річчям від дня народження великого каталонця. До ювілею архітектора накладом 1,2 млн. примірників видрукувана колекція марок, дизайн яких створений за ескізами Антоніо Гауді. Про незгасаючу популярність споруд талановитого архітектора свідчить той факт, що палкі шанувальники таланту А.Гауді — японці — розробили багатомільйонний проєкт щодо перенесення однієї з барселонських будівель у Японію.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ (РОСІЯ)

В Санкт-Петербурзі, в Олександрівській залі Зимового палацу, відкрилась виставка "У центрі — Людина", яка демонструє понад 80 творів живопису, графіки та скульптури з художньої колекції Дойче банку. Ця колекція нараховує близько 50 тисяч експонатів, які зберігаються в 900 філіях банку, і охоплює широкий період — від робіт апологетів модернізму 10-30-х років XX століття до зразків найновітніших течій. В експозиції у Зимовому палаці демонструються рисунки, малярство, скульптури та фотографії таких відомих авторів, як Ернст Барлах, Георг Грос, Макс Бекман, Отто Дикс, Георг Базелітц, Хорст Антес, Йозеф Бойс, Хіроші Сугімото та інших. Крім цього, в рамках проєкту "У центрі — Людина" відбудуться круглий стіл і симпозиум "Людина в XX столітті".

Наталія Булавіна

МЮНХЕН (НІМЕЧЧИНА)

16 вересня 2002 р. в Мюнхені відкрився найбільший в Європі центр сучасного мистецтва — Пінакотек модернізму. На 12 000 квадратних метрів експозиційних площ музею розмістилися малярські, графічні, скульптурні, декоративно-ужиткові та архітектурні твори. Будівля розташована поблизу старої і нової Пінакотек. Основу зібрання складають роботи М.Бекмана, П.Клеє та ін. Повеенне мистецтво представлено новим німецьким малярством: творами Г.Базелітца, Г.Ріхтера, а також інсталяціями Й.Бойса та Б.Наумана.

Лариса Хоролець

МУДРІСТЬ ВОЛХВІВСЬКОЇ МИСЛІ

Здавалося б, творчість житомирського мистця Олександра Слудковського стоїть десь осторонь від заданого спілчанського плину мистецтва, а втім — його внутрішня замкнутість та анахронізм власної артистичної філософії бережуть розлогий терен нев'янучого сучасного приміського доквілля, де вибиті дороги, з їх власним прочитанням неба через водну гладінь калюж ("Після дощу..."), ностальгійні погляди старожитніх віконхат у видиві похмурого стану Природи ("Вечорниці батьківських осель") чи тихе плесо передзимової річки ("Кам'янка у першому снігу") стають істинною візійністю Часу.

Доробок мистця (а це більше сотні пастельних та олійних творів) приховують шляхетно-чуттєву роздратованість художника (у доброму розумінні!), яка намагається наблизити глядача до усіх видів та проявів пейзажного узагальнення поліського розуміння гармонії у природі. А ущільненість у просторі, яка виникає при діленні композиції на верх і низ за допомогою лінії-обрю, уповільнено деталізується предметним світлом флори села чи автотонного приміського обширу. Введення образів-квітів скіптральної форми — мальв, коров'яку звичайного ("Мальви при дорозі") чи дерев — у стані зеленоросту, цвіту або в осінньо-зимових шатах породжують рух рослинного світу вгору. Саме у цьому дійстві, занотованому образним мисленням мистця, відчутні новоімпресіоністичні вдалі пошуки у заданому віртуозному логарифмі ("Снігове покривало", "Хурделиця", "Пестливість вечірнього сонця").

Можливості такого пейзажного мистецтва бережуть таїнство авторського висловлення через поступливість пастелі — святая святих, яка не стоїть відлюдно, а навпаки — прийнята внутрішнім синтаксисом пам'яті Слудковського-художника, де все трансформується водночас як пластичними, так і тонічними видимими образами — річка, вулиця, околиця, урочище, дерево чи куц верболозу.

Спрацює дар Божий, яким наділений мистець. Непроглядний феномен підсвідомої реакції на швидкі видозміни у просторі заманоють О.Слудковського в осиротілу віддаленість національної пам'яті, де відбувається процес узагальнення краси матеріального світу Батьківщини через призму "фізичальності" ества свого народу.

У його мікропастельних творах рееструються кліматичні зміни стану природи, йде процес накопичування навичок передачі змін в етноатмосфері за допомогою імпресивних кольорових попарних візій: спека — дощ, суховій — засуха, м'який вітер — хурделиця... Уявний рисунок мистця, що зберігається під поступливими кольорами пастелі, сягає усіх таємниць гармонії у пейзажі: при найдинамічнішому русі фарб на папері будь-яка етнографічна форма — огорожа, (а саме тин!), засніжена стріха чи комин зі срібним димом, який в'ється у небо ("Вечір. Перші сутінки", "Чекання зими", "Суховій. Залицання яблуневого цвіту") — стають даністю у царині минувшини, а то вже живець наполегливості життєтворчого закону в образотворчому мистецтві.

Час від часу мистець вводить у композицію

малярського твору одну, дві, інколи навіть і більше людських постатей. Тут глядач не зустрине деталізації фіксованого художником образу, а навпаки, одно- або двох олівця заданим кольором фарб вибудовує поставу людини у русі, то наближаючи, а то віддаляючи її від глядача ("Мальви край дороги", "Після дощу"). Оптична невизначеність ліричного героя є не чим іншим, як метафорою втомил людини від колізій сучасного життя. Можливо, така втеча є коротким шляхом до неоромантизму, поліська ландшафтність якого позбавляє героя можливості дивитися на землю з пташиного лету. Складається враження, що від людських постав ("Додому...") залишаються лише людські сигнали тривоги, збережені кольоровим випромінюванням біополя, здатного тримати природу у предметному просторі.

У днях прийдешності, що відчутні у будь-якому полотні мистця, занотована хода людини, через прискорену ритмічність руху якої увиразнюються і надлом, і катастрофа поспільства, і вплив на природу злих вибриків матеріально-технічних надбань, соціально-супільної перенапруженості та психологічної розгубленості людини ("Шаткування капусту", "Полудневий сон", "Грання"). Композиції вищезгаданих творів вирішені у стриманій тужливій гамі, що є песимістичною формою артистичного вислову. Слід зазначити, що мистець любить вводити у свої витвори загадкову напівжанровість, цим самим піддаючи майбутню творчу роботу власній інтелектуальній цензурі, завдяки чому задум набирає новосучасних рис стійкості і терпимості самого художника.

О.Слудковський у своїх пастельних творах, які шукають затишок на шерехатій площині старих обкладинок журналів, — мрійник-філософ.

Пробігаючи оком по його доробку, глядач вловлює мудрість волхвівської мислі: у зовсім недалеку давнину люди жили у злагоді з природою, закони якої були глибинно унаочнені як у слові, так і в людському повсякденному діянні. І далі: нині споживачий ритм життя змінив ставлення людини до

своїх природних обширів, з'явилася небезпечна вбивча сила, яка примушує людину йти шляхом гріховності.

Цнотлива пейзажність художника стверджує, що усамітненість homo sapiens перетворюється у поверхову дійсність "зрозумілого реалізму" і, на жаль, дуже часто не дає змоги розв'язати митарства вищого розуму, що виникають у споживачькому часовому просторі. А коли людина стає самотньою у ньому, то почуває себе занадто малою. Та й навряд чи гурт одностудійців спроможний відчутти достатню силу супротиву.

Тож не є дивиною, що мистець обрав об'єктом свого фарботворення не лише видимі прояви буття, але його самого у собі ("Час зорі", "Подих неба"). Внутрішня нестабільність нашого доквілля, невпевненість душі прихована у самотності сучасної людини.

Але реалістичні засоби, якими професійно оперує мистець, відмічені особливою етнографічною "радістю": вулиці у пейзажі лише уявно багатолюдні через тугу вогника гасової лампи старосвітських осель, що проривається крізь вікна на вулицю у темряві ночі, або освітленість, що йде від урбанізованих ліхтарів, які у реальному житті уже давно не світять. Вони дарують світло лише на картинах мистця ("Приміська околиця"). Ось у чому сутність парадоксу життя.

Перше і наступні враження від творчого доробку О.Слудковського — це журливий песимізм "з великою дозою розгубленості і невпевненості". Явище занадто поверхове для такого мистця. Воно здатне розкрити чи розчистити замулене джерело пам'яті. Навпаки — прояви злагоди кольорів та ледь вловима людським оком доцільність гармонії у композиції крізь призму природного світла тяжіють до оптимістичних сил "земного раю" (за Шевченком), у якому людині суджено збагачувати духовні вартості доквілля. У часині будучини мистець не знаходить ні надламу, ні катаклізмів, характерних для малюючих, естетствуючих та філософствуючих на західний штиб осіб.



На околиці села. Папір, сангіна. 2000.

УНІКАЛЬНЕ МОНОГРАФІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

Федорук Олександр. Микола Бутович:
Життя і творчість. — К. — Нью-Йорк:
Вид-во Мар'яна Коця, 2002. — 431 с.: 197 іл.

Тим, хто не походить з Полтавщини, важко сприймати дещо самовпевнене твердження полтавців, що, мовляв, їхній регіон дав Україні найбільше талантів у всіх галузях творчої діяльності. Але якщо будемо об'єктивними, мусимо визнати за Полтавщиною сенс провідного центру талановитих людей. Там — справді фундаментальний генетичний фон українства. Такі думки зринають, коли читаєш щойно видану на вельми привабливому дизайнерському і друкарському рівні монографію доктора мистецтвознавства проф. Олександра Федорука про невідомого у своїх подорожах і творчих шуканнях мистця з Полтавщини Миколу Бутовича. У книзі великого, майже альбомного формату — чудовий білий папір, вишукана гарнітура і приємний для читання шрифт — правда, може, трохи задрібний; суперобкладинка темного кольору і обкладинка "під" світло-сіру тканину з витиснутим золотом заголовком. Я пишу про це, бо йдеться не про пересічну, а про мистецьку книгу в найточнішому значенні цього слова: книга не тільки про мистця, а й сама є твором мистецтва. Дивлячись на неї, на її справді європейський вигляд, із сумом згадую, на якому "рівні" (свідомо беру це слово в лапки) видавалася українська книга (в тому числі й мистецька) в недалекому минулому... Колоніальний статус України зумовив і колоніальний вигляд наших книжок!

До якості книги долучився славний меценат українського походження, ім'я якого ще доволі із вдячністю й повагою називають українські письменники, публіцисти, науковці за його жертвну підтримку наших книговидавців в час, коли з "ласки" влади українська книга ось уже понад 10 років переживає, мабуть, найтяжчу кризу — від самого виходу у світ 1581 р. Острозької Біблії...

Ошатною виглядові книги відповідав і її вельми цінний зміст. Насамперед, О. Федорук відкрив Україні одного з найвизначніших діаспорних майстрів образотворчого мистецтва, який, проживши порівняно коротке життя (1895-1961), створив таку силу творів різних жанрів, наче прожив вік класика українського малярства Івана Іжакевича — майже сто років. Праця ґрунтовно документована. Автор зумів "достукатися" до архівів, насамперед до особистого архіву мистця. Він дістав у свої руки унікальний матеріал — оригінали творів Бутовича, майже всі публікації про нього в західній пресі. Все це було ретельно зібрано, "розсортовано" в хронологічному й тематичному порядку. Федорук, як досвідче-

Дмитро Степовик,
доктор мистецтвознавства, професор

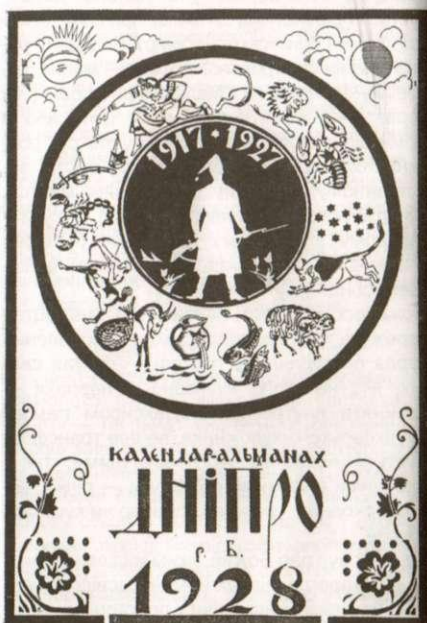
ний фахівець з понад 30-річним стажем роботи в царині академічного мистецтвознавства, виконав цю працю. Але, читаючи написане Бутовичем і оцінивши його прихильність до слова, його тонкий гумор і вміння словесно "малювати" давно минулі епізоди, автор монографії слушно вирішив щедро включити у книгу мемуарну творчість Бутовича, яка є не менш оригінальною і цікавою ніж його графіка і малярство. Таким чином, книга дістала своєрідне "друге дихання" — літературне, — яке становить дуже вигідне тло для сприйняття суто мистецтвознавчих роздумів.

Я повинен також відзначити своєрідність композиції книги. Зазвичай, автори спершу намагаються розлого розповісти про "життя". А відтак переходять до "творчості", тобто професійного дослідження доробку. О. Федорук вирішив інакше, провадячи читача крізь цікаві лабіринти оцінок критиків (і його власних оцінок) ключових творів Бутовича і непомітно прокладаючи стежинки до середовища, яке сформувало його як людину й талановиту постать. Далеко не на перших сторінках монографії ми натрапляємо на село Петрівку в Галицькому повіті Полтавщини, де 6 грудня 1895 р. побачив світ Микола Бутович. І знову крізь мереживо розмов на мистецькі теми глядач вихоплює звістки про славний козацький і дворянський рід Бутовичів, мазепинську ідеологію цього роду, про батьків художника Григорія і Раїсу і т.д.

Втім, сам життєпис Бутовича такий неординарний, ба навіть захоплюючий. О. Федорук прагне донести до читачів цей життєпис словами самого мистця. Проте не менший інтерес викликають коментарі автора, його постійні виходи поза межі "бутовичіани", до творчості інших поважних мистців української діаспори. З цих коментарів складається така собі "мала енциклопедія" художнього життя українців поза межами України у ХХ ст. Безперечно, О. Федорук — один з кращих знавців мистецтва української діаспори, і його визначення місця того чи іншого майстра в панорамі розвитку мистецтва на Заході є на часі. У зв'язку з Бутовичем він "приглядається" до доробку С. Гординського, Я. Гніздовського, М. Дмитренка, М. Черешньовського, Л. Молодожанина та низки інших.

Що збігається в цих спостереженнях з моїми, — це дивовижний варіант ностальгії, властивої Бутовичу, як і багатьом іншим мистцям українського походження. За цілі десятиліття життя в інших середовищах, таких несхожих на українські, вони помітно інтегрувалися в чужинецькі суспільства, ба більше: помітно інтернаціоналізувалися. Але при тому вони ніскільки не втратили своєї етнічної ідентичності у творчості. І то була не тільки загальноукраїнська ідентичність, але й насамперед регіональна. В найрізноманітніших виявах (тематичі, стилістичі, манері тощо) галичани плекали своє галичанство, буковинці — буковинство, наддніпрянці — свою трипільсько-поляньсько-козацьку вдачу. Вічний мандрівник "по Європах і Америках", Бутович, непогано

СЕРЕД КНИГ



приспосовуючись до всіх тамтешніх умов, побутових, культурних, мовних середовищ, — незмінно лишався полтавцем, і то твердим полтавцем — незламним, часом несамовитим... Він не декларував свого полтавського (властиво — гадацького) дворянства, козацького походження, мазепинського державництва, петлюрівської стратегії. Жодного фанатизму і чванства цими родовими ознаками не було в нього перед колегами з Галичини, Буковини, Поділля, Волині, Причорномор'я! Але Бутовичева "полтавськість" ясно виражена в його творчості — як образотворчій, так і словесно-мемуарній, а то й просто літературній.

Цікаво, що й О.Федорук, відчувши саме таку оригінальну форму ностальгії Бутовича за рідним краєм, спробував показати цю форму тонше і глибше, ніж суто декларовану, або, як це часто буває у нашого брата мистецтвознавця, шляхом нудних і не вельми цікавих для широкого (і "вузького" також) читача формальних аналізів. Різними засобами автор ненав'язливо показує вдачу Бутовича-людини і Бутовича-мистця у його відданості полтавській народній стихії — від фольклору з його відмарсько-язичницькими мотивами до бурлеску Котляревського і в'їдливої сатири Гоголя. За допомогою численних репродукцій творів мистця і просторих уривків спогадів О.Федорука чітко вирізьблює руками і словами самого майстра його постать на мистецькому обрії.

На завершення хочу сказати про спостережену мною одну рису О.Федорука, властиву цій книзі, якої не було у його попередніх працях. Раніше він писав про різні мистецькі явища або про творців мистецтва (от хоч би в книзі 1996 р. про замешкуючого в Франції українця Василя Хмелюка) якось відсторонено, ніби обережно, без виразної присутності авторського "я". Ми вважали, що так воно й повинно бути: такий Олександр Касьянович у житті, такий він і в своїх промовах і в писаних працях. У монографії ж про Бутовича автор змінив стереотип думання інших (а може, і його самого) щодо своєї вдачі. У всій книзі присутнє живе, зрідка навіть патетичне, дотикання автора до предмету його дослідження. Автор не ніяковіє і не соромиться описувати свої почування при зустрічах з родиною Бутовича в Америці, обставини, за яких він вивчав архів художника, навіть про те, як нелегко писалася (а ще важче видавалася) його праця. Думаю, що кращим рецептором авторської присутності у всьому, що стосується Бутовича, є короткий, всього на одну сторінку, розділок "Замість епілогу", де О.Федорук описує один ніби малозначущий епізод своїх переживань на міжнародному нью-йоркському летовищі ім.Джона Кеннеді, коли у візії він ніби побачив живого Бутовича і прийняв остаточне рішення писати про нього солідну книгу. В певному сенсі це "Замість епілогу" можна сприйняти як вірш у прозі. А може, під цим оглядом, — і всю монографію.



МИСТЕЦЬКА ХРОНІКА



ВИСТАВКИ НА ЕТНІЧНІЙ ТЕРИТОРІЇ УКРАЇНЦІВ

Протягом кількох останніх років відбувся ряд персональних виставок львівського мистця, викладача Львівського коледжу декоративного і ужиткового мистецтва ім.І.Труша Юрія Степанчука, зокрема на етнічній території українців Словаччини — в містах Бардейові та Свиднику.

З представлених на цих виставках творів видно, що мистець спеціально заангажував один з епізодів свого творчого життя на відтворення на полотнах малозафіксованих, а то й зовсім не знайомих нинішньому українству об'єктів карпатської народної архітектури, — лемківських (русинських) церков, аби донести нашим нащадкам ту унікальну спадщину, котра здатна виховувати в поколіннях почуття патріотизму й гордості за свою націю. І це вдалося майстрові: у його роботах, серед яких найбільш виокремлюються — "Дерев'яна церква в селі Гервартові (споруджена в 1533-1596 рр.)", а також "Дерев'яна церква у селі Едлінка (барокової архітектури, будова датується 1763 р.)".

На даний час Юрій Степанчук працює в техніці декоративного текстилю та монументального малярства, а його роботи зберігаються у приватних зібраннях України, Польщі, Словаччини й Німеччини.

1. Дерев'яна церква в с. Гервартові (споруджена в 1533-1596 рр.). Полотно, олія. 1997.
2. Дерев'яна церква в с. Едлінка (барокової архітектури, будова датується 1763 р.). Полотно, олія. 1997.
3. Костел 1826 р. Полотно, олія. 1997.



КРІЗЬ ПРИЗМУ РІДНОЇ ЗЕМЛІ

Стилистику витворів Сергія Гнойового коротко можна означити, як "мальовнича графічність". Вже в ранній графіці мистця ("Влітку в селі", 1984; "Зимовий вечір у Полтаві", 1985; "Натюрморт", 1985; "Сільський портрет", 1985, та ін.) з'являються виявні ознаки тої мальовничості, плавності "перетікання" напівтемних площин у ясніші поряд з мерехтливішими контрастами світла й тіні, які несподівано "вибухають" і одразу ж розпливаються, щоб із новою силою виокреслитися в іншому місці аркуша. Примітно, що улюблені графічні матеріали Гнойового — соус, сангіна, крейда, себто ті, які дають практично необмежену просторість для такої мальовничості — їх можна "розмазати", розітерти, в одному місці намалювати чіткий контур, в іншому зробити плавний тональний перехід. З графіки Гнойового всі ці мерехтливі контрасти й переходи світла в тінь, чіткі абрисы в поєднанні з розітертостями цілком природно перейшли в його олійне малярство, де й продовжили своє існування в дещо трансформованому (відповідно до нового матеріалу) вигляді. Скажімо, в своєму майже монохромному "Автопортреті" (1989) автор для одержання розітертостей користується

напівсухим пензлем. Хвацькі й вільні, нічим не сковані порухи пензля надали картині мальовничості.

Мальовнича графічність витворів Гнойового — природний результат кристалізації індивідуальних особливостей творчості мистця. Автор не став писати під фовістів, пуантилістів (і под.), чи то еkleктично змішувати позичені в когось техніки і підходи. Особи, які опускаються до банальних запозичень і копіювання, ніколи не піднімаються вище низькопробного "провінційного дублюката" Ренуара, Далі чи Леже або ж пародійної суміші Репіна з Дюшаном. Гнойовий же обрав мистецький шлях — шлях виокреслення власних природних особливостей, і в цьому утверджуючись як творець. В його натюрмортах, мальованих на тлі сільських дворич, ця стилістична особливість стає засобом втілення образної думки. Створені за допомогою широких розгонистих мазків синьо-жовто-рожеві спалахи на вечірньому небі у "Натюрморті" (1997) — неначе потужне енергетичне сяйво далеких і водночас близьких космічних світів, що, долітаючи до нашої планети, пронизує все довкруг. А освітлений бік глечика із "Натюрмарту з рибами" (2000) взагалі не має контуру — вохристе забарвлення глечика плавно переходить у зелен-

Остап Ханко



кувате тло неба. Глечик ніби розчиняється в космічному ефірі (або виникає-народжується з нього). Примітно те, що світ Гнойовий мислить як суціль — і глечик, і небо, і хати постають як одне ціле. Ця естетика мистця, його відношення до світу як до цілості — питомо українські. Така ж українськість проглядається і в його поетичному погляді на доволішність. Дещо шкодить "сільським натюрмортам" Гнойового часом надмірне виписування кожної квітки в глечичку. Коли квіток налічується з півсотні, така завелика деталізація трохи дисонує з широкими узагальнюючими мазками навкруг. Якщо ж квіток лише декілька, їх деталізованість слугує необхідним доповненням картини, збагачує, урізноманітнює її. Один із виразних виявів графічності у малярському доробку Сергія Гнойового —



"Сільський натюрморт" (1995). Цей витвір дозволяє нам дати узагальнену назву оригінальній формі натюрмортів Гнойового (квіти в глечичку на тлі сільських дворів) — "сільські натюрморти".

Зачином для "сільських натюрмортів" Сергія Гнойового послужили "Чорнобильські свічки" (1988). Тут перед узагальненою масою покинутих хат чорнобильської зони немов із землі виростають велетенські свічки. Їхнє жовтаве полум'я творить виаскравлене світіння на тлі пронизаного радіацією темно-червоного неба. Картина сприймається як вселенський реквієм по понівеченій екологічними невігласами частці землі. За своєю ідеєю і силою впливу на глядача "Чорнобильські

свічки" — чи не найсильніший витвір Сергія Гнойового.

До його "сільських натюрмортів" близький краєвид "Бабусине подвір'я" (1997). Чистобілі стіни і вохристі дахи хат, копиця сіна поряд зі скромною поstattю бабусі біля неї становлять нерозривну сув'язь із ясною далечинню неба і вкритою пожовклою осінньою травою землею. Сільська ("бабусина") філософія — жити в гармонії з природою стає дороговказом для досі егоїстично-засліплених в своєму прагненні панувати над довкіллям мешканців міста. Найчисленнішими в творчості Сергія Гнойового є його жіночі образи — дівчат ("Дівчина з квітами", 1997), дітей ("Сільський портрет", 1992), жінок середнього віку ("Осінь по-

ра", 2001), бабусь ("Портрет бабусі", 1998). Серед них — великий гурт постійних відвідувачок кав'ярень — починаючи од втіплених у графіці "Любительок кави" 1980-х рр. (зокрема, 1985 р.) і завершуючи огляд полотнами "Любительки кави" (1997) та "Трое" (2000). З-поміж їхнього неозорого ряду (тут і "В кав'ярні" — 1985, і "Дівчина за кавою" — 1996, і т.д.) дещо виокремлюється "Замріяна" (1998) з її мрійливо-мальовничою жіночою поstattю.

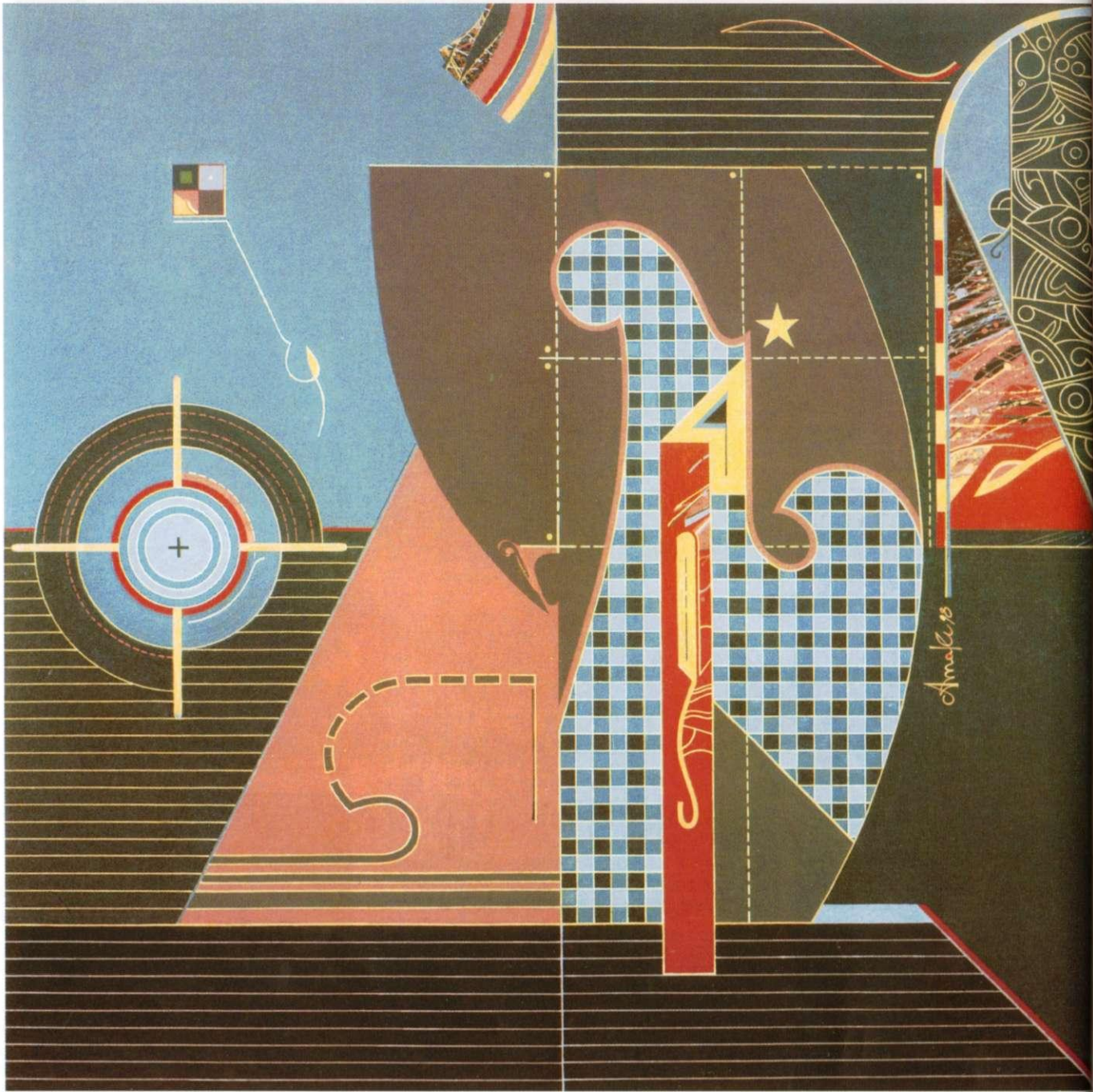
Своїми звучними барвами привертають увагу "Дівчина з квітами" (1997) і "Материнство" (1999). Логічним продовженням "сільських натюрмортів" стали похідні од них "сільські портрети", на яких жіноча фігура подана на тлі сільського краєвиду. Часто до такої композиції увиходить глечик з квітами ("Сільський портрет", 1992) або ж без них ("Портрет бабусі", 1995; "Осінь пора", 2001), інколи краєвид включає в себе лишень дерева — без хат ("Вечір", 1995), а на передній план виходить двоє півнів ("Теплий вечір", 2000).

Невелика кількість чоловічих портретів Сергія Гнойового, головним чином, складається або з автопортретів ("Автопортрет", 1989), або з близьких до автопортретності творів ("Сон", 1994; "Рибалка", 1998). Одна з кращих картин мистця — гуртовий портрет "Вечір на Ворсклі" (1987). Тут увиразнилася авторська стилістика Гнойового. Узагальненими масами подано небо, землю, стіг сіна, дещо деталізованіше, але, знову ж таки, залишаючи лише суттєве, виображено фігури людей. Постаці чоловіка і жінки по-монументальному виразні, ритміка ліній бездоганно знайдена, коло-



рит лаконічно-суворий. Вся картина — як згусток енергії полтавської землі, — сконцентровано-застиглої в чоловічій і жіночій поstattях і пробудженої — в дитині. Полтавець Сергій Гнойовий бачить, відчуває світ крізь призму рідної землі — її естетичних критеріїв, барв, енергетики. І в цьому він глибинно український.

1. Теплий вечір. Полотно, олія. 2000. 110x135.
2. Вечір на Ворсклі. Полотно, олія. 1987. 150x160.
3. Бабусине подвір'я. Полотно, олія. 1997. 82x90.
4. Сільський натюрморт. Полотно, олія. 1995. 80x80.



ПРОНИКНЕННЯ У ПРОСТІР АЛЬФРЕДА МАКСИМЕНКА

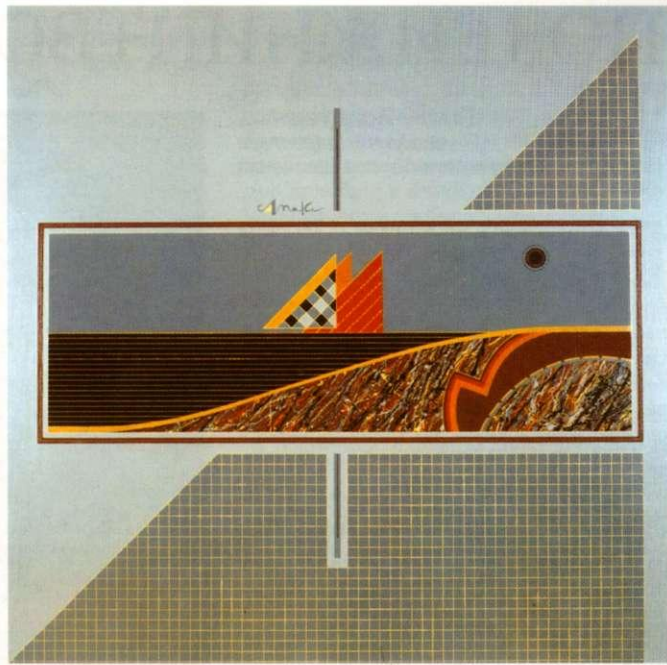
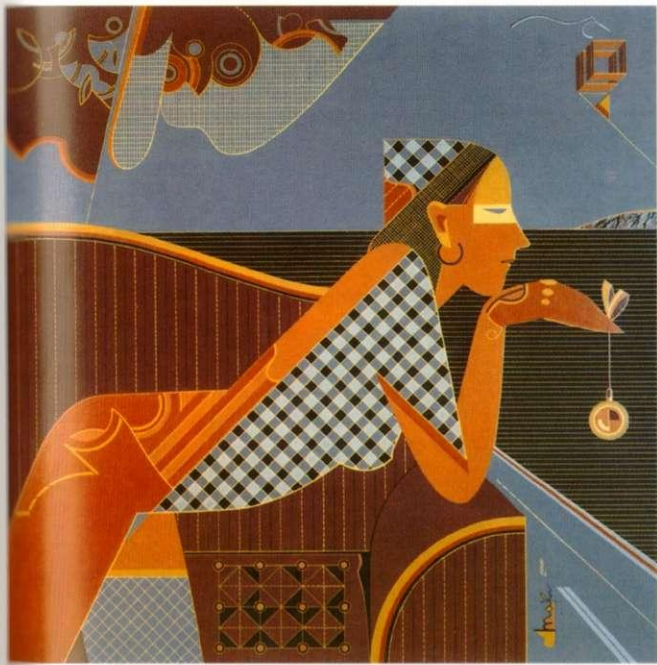
Орест Голубець,
мистецький критик

У РОБІТНІ МИСТЦ

Упродовж минулого, ХХ століття чимало художників працювало над утвердженням певних ідеологічних пріоритетів, над міметизмом мистецької форми, прагнуло виразити протест проти непомірної комерціалізації та заангажованості мистецтва стосовно смаків споживача. Нагромаджені віками методи пізнання і зображення навколишнього світу за допомогою усталеного арсеналу

візуальних засобів поступилися перед філософським проникненням у практично безмежний і безкінечно розмаїтий світ індивідуальних людських емоцій. У кінцевому підсумку домінуючою стала виразно інтелектуалізована, авторська концепція художника, а також уміння глядача ідентифікувати з нею свої враження. У згаданому аспекті творчість львів'янина Альфреда Максименка є показовою. Він

не переслідує комерційних цілей і не належить до числа авторів, які прагнуть постійного контакту з глядачем. Він цілком відверто притримується думок про елітарну природу мистецтва, про його окремішні естетичні критерії, які вимагають спеціальної підготовки і які дано пізнати далеко не кожному. Серед усього розмаїття сучасного мистецького світу Максименко віддає перевагу



гу насамперед геометричним формам та основоположним засадам конструктивізму. Для нього чужі спонтанні емоційні реакції, швидкоплинні імпресіоністичні настрої. Його підходи логічні, задуми виважені, а їх втілення послідовне і довготривале. В образах виражальних засобах він завжди стриманий і раціональний.

Незважаючи на попередній доробок, перша персональна виставка Максименка відбулася у залах Національного музею у Львові лише в 1995 році. Вона стала помітною поруч з низкою інших тогочасних акцій, відіграла важливу роль у процесах посттоталітарного відродження львівського мистецького середовища. Дещо дезорієнтованим швидкими перемінами фахівцям та глядачам автор продемонстрував нові можливості малярства, виражені в концептуальній реалізації філософського задуму.

Основу експозиції виставки становив результат тривалої праці автора — великі цикли однотипних квадратних полотен під загальними назвами "Запах східного моря" і "Друга половина дня" (1993-1995). Вони мали втілювати безперервний розвиток ідеї, своєрідну спробу проникнення автора в навколишній макро- і мікрокосм на основі конкретного обраного мотиву. Художник немовби намагався нівелювати межі реального та абстрактного, чуттєвого та асоціативного. Його експеримент стверджував, що будь-яке прагнення до абстрактного є відносним і в принципі невдійсненним. Відокремлені складові створених ним циклів могли сприйматися як надумані, відмежовані від реальності та естетизовані художником плями і фактури. Водночас глядач мав нагоду виявити, що вони є компонентом просторової гри і насправді відтворюють збільшену текстуру чи фактуру конкретної поверхні, взятої у вигляді фрагмента з іншого по-

лотна. Єдиний модуль-квадрат у цій ситуації відіграв роль ключового пластичного коду, елементарної частки, яка ніби володіла здатністю множитися і дозволяла поглядові (а рівно ж думці) вільно переходити з одного полотна на інше.

Обрана автором концепція практично відкидала розуміння картини як завершеного, замкненого в собі твору. Хоч згадані цикли й включали чітко визначену автором кількість полотен, вони виявляли виразну тенденцію до експансивного розширення теми. На відміну від звичного способу сприйняття, глядач не потрапляв у полон конкретного ілюзорного простору, твореного на малярській площині і чітко окресленого рамою. Картини оточували його і формували середовище, перебування в якому супроводжувалося постійними змінами діапазону емоційної реакції.

Згадана авторська концепція досягла вищого рівня у новому циклі полотен "Аю-Даг, або Відпочинок у Гурзуфі", створеному художником упродовж останніх двох років. Використовуючи улюблену модульну структуру, автор збагачує її зіставленням великого і малого квадратів, а також подовгастого прямокутника, який відповідає двом меншим квадратам. Композиції вражають дивним поєднанням площинно трактованого, двовимірного зображення з реальним відчуттям глибини простору. Останнє досягається за рахунок застосування тональних контрастів, зіставлення геометричних плям, які складають окремі фігури, а також ліній, мереживо яких керує послідовністю певних просторових метаморфоз. Ще однією характерною ознакою цього циклу робіт є відверта раціональність і стриманість у застосуванні кольору — пастельних, легких і, разом з тим, насичених барв.

Поруч із високою концентрацією індивіду-

ального інтелектуального підґрунтя, важливим результатом діяльності Альфреда Максименка є її реальний вплив на молоде покоління. Художник проводить заняття зі студентами на кафедрі монументального живопису Львівської академії мистецтв. З академічними групами він працює за особливою схемою, веде їх від першого до останнього курсу, органічно і нерозривно поєднуючи у навчальному процесі основні фахові дисципліни — композицію, рисунок і малярство. Його вихованці поповнюють мистецьке середовище не так часто — згідно з часовим циклом, який відповідає терміну навчання і становить шість років. Проте одержана ними освіта базується на фундаментальних знаннях і глибоких переконаннях. Прагнучи віднайти власні творчі шляхи, вони пам'ятають настанови вчителя: *"Кінцевою метою навчально-творчого процесу є формування індивідуальної образно-пластичної мови, кожного зокрема, на основі ґрунтовної професійної підготовки"*.

Альфред Максименко. Із циклу "Аю Даг, або Відпочинок у Гурзуфі". Полотно, олія. 1998-2001. 140x140.

ПОДВИЖНИЦТВО ІВАНА СОШЕНКА

Тетяна Андрущенко,
заступник директора
Національного музею Тараса Шевченка

Він народився через вісім років після того, як ліквідували "додаткові класи" при Харківському колеґіумі, що впродовж трьох десятиліть були справжньою академією українського мистецтва. Це був час, коли мистецька школа при Києво-Печерській лаврі завдяки "піклуванню" приставлених Московію недремних слугак здеградувала до стану звичайної ремісничої, а Києво-Могилянську академію ними ж таки було закрито, щоб згодом перетворити її на суто теологічну. Україну, зведену запопадливими імперськими "деятелями" на глуху провінцію щодо мистецького життя, змусили віддавати свої таланти до Росії. Така ж доля очікувала і на Івана Сошенка, який отримав від неї не тільки мистецький талант, але й "многотрудне життя".

Перший біографічний нарис про мистця, як "вгамування душевної потреби", Михайло Чалий здав до друку через чотири місяці по смерті друга: "18 июня 1876 года, в м. Корсунь (Киевск. губ.) скончался известный приятель украинского Кобзаря, учитель каллиграфии и рисования 2-й Киевской гимназии, художник Иван Михайлович Сошенко".

Справді, передусім ми пов'язуємо його ім'я із Т.Шевченком. Вигадана, але хрестоматійно закріплена поетом у повісті "Художник" та в автобіографічному листі до редактора "Народного читенія" історія зустрічі у Літньому саду нічного Петербурга (що в реальному житті відбулася із В.Штернбергом та М.Лебедевим) міцно закарбувалася в нашому уявленні про цього українського мистця.

А втім, Іван Сошенко — один з вітчизняних художників, котрі продовжували і утверджували характерні риси українського живопису, підтримували його оригінальний зв'язок з народним малярством, формували реалістичне світовідчуття, стояли біля витоків національного жанроутворення. Народився Іван Сошенко 2 червня 1807 р. на Київщині, у мальовничому містечку на р. Рось — Богуславі. Його дід, міщанин, кожум'яка Кіндрат Соха, залишив синові Максиму невелике господарство і значні борги. Постійні нестатки, загрози покріпачення змусили родину виїхати до Звенигородки.

З восьми років бабуса вчила Іванка грамоті, потім наука у місцевого дяка — випикувані білилами на чорній дошці польсько-латинські письмена та читання Псалтиря, який Іван Максимович знав напам'ять і в 60 років. На тринадцятому році хлопця відвезли у Вільшану до відомого ікономаляра Степана Превлоцького, що лише на численні прохання своєї родички, бабусі І.Сошенка, погодився взяти його на безкоштовне утримання. Відпрацьовуючи чужий



хліб біля худоби чи по господарству, хлопець водночас засвоював науку С.Превлоцького. І навіть через кілька років одержував від господаря невелику платню.

Одним з перших мистецьких творів Івана Сошенка називають "Полювання з псами", яке було виконане на паркані й воротах псарні Енгельгардта у Вільшані. Цілком ймовірно, що підлітком його міг бачити Т.Шевченко. З 1823 р. Сошенко став працювати самостійно, і перше вдале замовлення для Мліївської церкви (назва твору — "Чорне місце") склало репутацію вмілого іконописця у цілій окрузі. Він малював ікони для Матусова, Лебединського монастиря.

Оскільки родина Сошенків підлягала рекрутському набору, Іванові, незважаючи на слабе здоров'я, загрожувала солдатська служба. До прийому віддали його молодшого брата, якого, зіпсованого солдатчиною, пізніше змушений був утримувати Іван Максимович.

Мистецьке покликання, тонке відчуття краси вимагали подальшого навчання. І зібрані копійкою працю гроші Іван витрачає на одержання паспорта. Ось фрагмент з "Увольнительного листа":

"1834 года Августа 10 дня мы нижеподписавшись Киевской губернии города Звенигородка Урядники и Мещанское Христианское общество во уважение оказанных звенигородского мещанина Ивана Максимовича Сошенка обществу со стороны своей трудами, в разных делах благоденный увольняет его вечно из своего общества для поступления в Статскую или другую его Импер. Величества службу, который записан по ревизии 1834 года в числе звенигородских мещан нашего общества имеющий от роду 28 лет, следуемые ж с него

Сошенко казенные и общественные подати на настоящее время уплачены им сполна..."

Мандруючи до Петербурга, Сошенко зупинився у Києві, на Козиному болоті, у будинку зятя С.Превлоцького — І.Житницького. Останній дав мандрівникові рекомендаційний лист, що посприяв пetersburgським знайомствам і, зрештою, вивів його на секретаря Академії художеств Василя Григоровича, відомого своїми доброчинствами до земляків, які прагнули вчитися малярству.

На основі "Прошення" в Правління Академії від 29 вересня 1834 р. та цитованого вище "Увольнительного листа". 12 листопада 1834 р. В.Григорович підписує "Білет Імператорської Академії художеств" на дозвіл Ротенському "в качестве постороннего ученика ее беспрепятственно обучаться в одной рисовальном искусству, и что срок для избрания нового рода жизни... по усмотрению Академии может быть продолжен до шести лет, или доколе он будет удостоен возведения его в звание художника".

Вчитись було цікаво, але важко. Давалась взнаки ремісничка іконописна школа та постійна турбота про шматок хліба. Особливе покровительство Сошенко мав від професорів Академії Олексія Венеціанова та Олексія Єгорова, що своїми порадами допомагали мистцеві. Очевидно, саме професор О.Єгоров відкрив молодому художнику інший світ, розширив його мистецькі обрії.

Під час навчання Сошенко створює ряд жанрових та історичних полотен, портретів, пейзажів, займається монументальним стінописом, копіюванням класичного малярства. Одна з небагатьох його картин, що збереглася з тих літ, — олійний "Пейзаж" (експонується у Національному музеї

Тараса Шевченка), створена під значним впливом О.Венеціанова. У майстерно виписаний реалістично-романтичний краєвид з високим і ясным блакитно-рожевим небом, м'якою пластикою розкішної літньої зелені, спокоем ріки і широчінно освітлених луків мистець вводить елементи побутового жанру. Ідилічна сценка з сільського життя: постаті двох селянок, одна з яких годує дитину, а з лісових хащів чоловік жене свиней. Скрізь відчутна нерухомість простору і часова обмеженість класичної перспективи. Ця театральність, імітація життя (що попри все дихає щирістю) пізніше буде подолана у картинах з натури, створених в Україні.

Виняткова працьовитість, лагідна вдача приваблювали до Сошенка співучнів по Академії художеств. Серед його друзів — Петро Петровський, Григорій Михайлов, Петро Заболоцький, Аполлон Мокрицький. Ось так пише про нього у щоденнику від 7 листопада 1835 р. А.Мокрицький: "После обеда был в классе, из класса зазвал к себе доброго человека — Сошенко. Малый, кажется, добрый, с дарованием и с прекрасными чувствами, еще не тронутыми скоблем света. Я приглашаю его жить с собою, он пришелся мне по душе, и с первого раза, [когда] увидел его в Эрмитаже, он понравился мне". А.Мокрицький, випускник Ніжинської гімназії вищих наук (де навчався водночас із М.Гоголем, М.Прокоповичем, Н.Кукольником, О.Данилевським, П.Мартосом, Є.Гудимою, Є.Гребінкою), вводить І.Сошенка у коло української діаспори Петербурга. Він знайомить товариша насамперед з Є.Гребінкою, що опікувався самоосвітою земляків мистців. Саме знайомство Є.Гребінки із Т.Шевченком через посередництво І.Сошенка було одним з перших кроків до визволення з кріпацтва майбутнього генія України.

Шевченко дуже цінує Сошенка, дослухається до його мистецьких порад, і в автобіографії зазначає, що саме на пораду Сошенка став писати аквареллю портрети з натури (хоча робив це вже набагато раніше). Саме Іванові він розповідає зворушливі спогади свого сирітського дитинства, перші образи і перші пошуки у світі мистецтва, свідчення, що дійшли до нас зі слів Сошенка у записі М.Чалого. Саме до Івана насамперед прийшов Тарас зі звісткою про волю.

23 листопада 1838 р. Шевченко перейшов на квартиру І.Сошенка в будинку № 47 на 4-й лінії Васильєвського острова. Як згадує Сошенко: "По временам он сидел и дома, но все-таки делом не занимался: то співає, то пише собі щось, та все до мене пристає:

"А послухай, Соха, чи воно так добре буде?" Та й почне читати свою "Катерину"... Та одчепись ти, — кажу, — з своїми віршами! Чом ти діла не робиш?"².

На квартирі жила небога хазяйки, донька виборзького бургомістра Марія Яківна Європеус. Сошенко мав намір одружитися з нею, але Марія віддала перевагу Шевченку, і це стало причиною тимчасового розладу у стосунках між друзями. Згодом Сошенко розповідав М.Чалому: "У Марьи Ивановны жила племянница сирота, дочь виборгского бургомистра, Марья Яковлевна, прехорошенькая немочка. Нашему брату художнику влюбиться нетрудно, и я полюбил ее от души, и даже, грешный человек, подумывал было на ней жениться. Но Тарас расстроил все мои планы. Он быстро повел атаку против Маши, отбил ее у меня. Долго я скрывал свое неудовольствие на их близкие отношения, наконец не выдержал. Разбранив Тараса, я выгнал его из квартиры. Но тем не помог своему горю. Маша стала уходить к нему на квартиру"³.



Вважають, що на акварелі Т.Шевченка "Жінка в ліжку" зображена Марія Європеус, оскільки праворуч на аркуші підпис "Чевченко". Саме так вимовляла молода німкеня прізвище Тараса. Марію Європеус називають прототипом образу Паші у повісті "Художник".

В липні 1839 р., коли Сошенко виїжджав працювати до Ніжинського повітового училища, вони знову зустрілися і поновили дружні стосунки. "От усиленной работы, — згадує Сошенко, — я заболел глазами и грудь. Доктора стали отсылать меня в мой родной климат, и я, не дошедши до цели, должен был бросить Петербург, чтобы не последовать за Безлюдным, и пересе-

лится в болотный Нежин учителем уездного училища на 4 рубля серебром месячного жалованья. Узнав о моем отъезде, Тарас пришел ко мне прощаться. Он чувствовал себя виноватым передо мною, принял братское участие в моем бедственном положении, и мы простились с ним как добрые приятели и земляки, как будто между нами ничего и не было"⁴.

Вони зустрінуться ще двічі: у Ніжині 1846 року та Києві 1859 року, будуть листуватися, турбуватися один за одного. Іван буде супроводжувати прах друга до Чернечої гори у твердому переконанні про Тарасів не менш значний художній талант, ніж поетичний.

Із атестатом на звання вільного некласного художника "с правом пользоваться вечною и совершенною свободой и вольностью и вступить на службу, в какую сам, jako свободный художник, пожелает", Сошенко приїздить до повітового Ніжина. Повноцінне столичне мистецьке життя, попри всю нужденність і складну боротьбу за

існування, важко було змінити на глухе провінційне.

Перше приватне замовлення на сюжет визволення апостола Петра з темниці, в яке український художник вклав усе своє уміння, приділивши багато уваги ефектному освітленню, було забраковане ханжею-замовником. Висвячений Москвою архімандрит віддав твір на "доопрацювання" місцевому іконописцю Хомі. Наступною іконою "Спаситель, що благословляє дітей" Сошенко теж не догодив малоосвіченому церковникові, і білу ризу Христа було переписано місцевим малярем на червону. Обурений художник відмовився від замовлення.

Сувор академічна школа, звичка постійно шліфувати свій фах спонукали Сошенка багато малювати з натури людей різних суспільних станів, професій. Паралельно із викладанням він давав приватні уроки малювання.

Різке погіршення здоров'я змусило змінити клімат на південніший. Немирівські гімназисти любили свого вчителя, який володів рідкісним даром плекати в своїх учнях любов до малювання, угадувати в них покликання до живопису. Серед його тодішніх учнів були скульптор Гуйський, портретист Страшинський, пейзажист Орловський, що став професором Академії художеств. Бережливо Сошенко передає найталановитішого свого учня в руки Шевченка: *"Благодарю Вас, добрейший Тарас Григорьевич, что Вы приласкали моего ученика Владимира Орловского, и впредь прошу не отказывать ему в своих советах, пока он будет в них нуждаться; мне кажется, что с него может быть прок; поведение его еще в Киве убеждало меня, что он имеет склонность быть художником, в науках он хорошо приготовлен, только заставьте его и убедите, чтобы он принял за карандаш — самый фундамент живописи, а копий пускай бросит, а особенно за деньги; там есть еще один из нашей гимназии — Богданов, пусть Орловский его с Вами познакомит, может быть, и в этом найдете что-нибудь оригинальное"*⁵⁵.

З аналогічним проханням до Шевченка звертається і М.Чалий: *"Соха присоединяет и свою просьбу к моей: Орловский ему очень близок к сердцу: это плоть от плоти его, кость от костей его. Он им гордился, он ему помогал"*⁵⁶.

Академічна освіта, високі мистецькі принципи не дозволяли Сошенкові підмінити мистецтво ремеслом. Одержавши замовлення, художник малював етюди, купляв на останні гроші, і навіть у борг, гравюри, блукав вулицями, шукаючи натурників і натурниць. М.Чалий згадував: *"...у него вечно было застанешь "сидячим на натуре" какого-нибудь нищего или расхристанную барышню с папирской; других не заманишь ни за какие коврижки, вследствие невежественного взгляда нашего простонародия на живопись"*⁵⁷.

Малоосвічені отці московської церкви негативно ставилися до писання образів з натури, вважаючи це святотатством, не підозрюючи, що найкращі твори світових майстрів писалися саме так. Тому, попри каторжну роботу, Сошенко був завжди бідним і не міг конкурувати з місцевими іконописцями.

Для заробітку Сошенко копіював роботи з картинної галереї Потоцького, і три картини — "Водоспад", "Ранок", "Вечір", продані за 250 рублів, виручили його під час хвороби. Відомо, що на замовлення управляючого маєтку Г.Абази І.Сошенко виконав копію портрета Софії Потоцької роботи Лампіє. М.Чалий згадує, що Сошенко писав також портрети своїх старєнких батьків під час відвідин їх у Звенигородці влітку 1852 р.

За вісім років після відставки у Немирові



Сошенко, виконуючи замовлення сільських церков, мав лише єдину значну роботу — запрестольний образ для жіночого монастиря "Успіння Божої Матері", великого розміру, з постатями у людський зріст. Сошенко працював над образом півтора року.

Маючи, нарешті, власний дім, Сошенко мусив продовжувати свою працю без відпочинку. В листах до М.Чалого мистець писав: *"В настоящее время, вместо отдыха (у меня его никогда нет и не было!), я отрабатываю давнишние мелочи и przygotowляю этюды для храмового образа в гимназическую церковь"*; *"Опошлеп страшно, теперь бы вы меня и не узнали; вместо искусства должен думать о необходимостих и потребностях — страшно подумать, на что я извелся! А что еще будет дальше, без средств для жизни? Одна надежда на труды, а где взять работы?.. Мысль — что будет впереди? ужасает меня и руки опускаются"*; *"Не с кем даже в лесок пойти, чтобы дохнуть посвободнее на чистом воздухе... Сама природа не имеет для меня той красоты и гармонии: колорит темен, эффект исчезает, ни одной черты торжественной не уловишь! Погряз по уши в тине пошлости..."*⁵⁸.

Згубний вплив життєвих обставин на іконописнє малярство І.Сошенка зазначив

Кость Широцький у статті "Артист-маляр Ів.Сошенко", помічаючи часом "крикливість фарб", певну "серійність" образів. Але, аналізуючи ікони Сошенка у храмі Покрови Пресвятої Богородиці в с. Нестерварці, виконані 1856 р., дослідник милується їх гармонійністю, майстерним входженням в інтер'єр церкви, вільним "народним" трактуванням сюжетів: *"Найкраще з перелічених образів — це образ Покрови, вже дуже понівечений вогкістю, та Св.Миколая і "Різдво Богородиці", що відзначається свободою, складною композицією. <...> Образ Св.Миколая теж відмінний від звичайних схем, в яких малюють цього святого. <...> "Різдво Богородиці" подано в життєвій обстановці і взірцем для неї взята обстановка багатого палацу, каторого архітектура храму на образі Покрови. Христос і Богородиця представлені Сошенко в звичних іконописних типах, але з характером народних українських обличчів"*⁵⁹.

Широцький зауважує, що всі ікони "відзначаються від звичайної малярської роботи... гарною, правильною випискою ліній тіла і архітектурних подробиць та правдивою повітряною перспективою".

Дослідник згадує ікони Сошенка у храмі "Різдва Христового" у Тульчині на Поділлі.

Барви - неначе мелодії

130 літ від дня народження
Григорія Світлицького

У зв'язку з ювілейною датою в Музеї історії міста Києва було розгорнуто виставку творів визначного українського майстра пензля Григорія Світлицького та проведено вечір пам'яті, йому присвячений, на який зібралися поцінувачі образотворчості, родичі художника, діячі мистецтва.

Роздуми про значення творчої і педагогічної діяльності Г.Світлицького висловив у своєму виступі президент Академії мистецтв України, ректор Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, народний художник України, професор Андрій Чебикін, який повідомив також про здійснюваний студентами академії, під проводом професорів, догляд за могилами художників, котрі працювали в академії і поховані в Києві (серед них — і професор Г.Світлицький). Член-кореспондент АМУ, секретар Національної спілки художників, народний художник України Василь Перевальський охарактеризував основні прикмети творчої манери маляра й повідомив, що має у своїй колекції три його малярські краєвиди. Відома українська художниця Галина Севрук, учениця Г.Світлицького, відзначила високу інтелігентність, добропорядність і толерантність свого учителя, його авторитетний професіоналізм.

Мені випала честь виступити на вечорі з розповіддю про життя і творчість Г.Світлицького. У даній публікації викладено основні положення виголошеної доповіді.

Насамперед кілька слів про сутність творчості Григорія Світлицького. Його малярські твори називають мелодійними, ліричними, наділеними музичним звучанням. І справді, вони вражають злагодженою гармонійністю барв, колориту, загалом, виразною своєрідністю ритміки деталей кожної з композицій, особливим "рухом" колірних мас та розташуванням логічних мистецьких акцентів-акордів у кожному з творів. Та й самі назви багатьох робіт засвідчують небайдужість автора до музики. Вслухайтесь лишень, як звучать назви його картин: "Ноктюрн", "Місячна соната", "Елегія", "Хата під місяцем", "Адажіо", "Вечірні мелодії" і т.ін.

Самобутність мистецтва Григорія Світлицького великою мірою зумовлена тим, що його творець народився і зростав у сім'ї

Він бачив також писані ним образи у мешканця села Гутник Гайсинського повіту. Свої ікони Сошенко власноруч підписував: "Ив.Сошенко", або "писаль живоп. Ив.Сошенко".

Дочка отця Антонія Брадугана з Нестерварської церкви розповідала, що вони обоє та односельці позували Сошенкові для образів. "І воно правда, місцеві українські типи відзначаються на всіх образах Сошенка. Тони фарб Сошенка теж стосуються до народних смаків. Вони іншим разом крикливі — більше червоно-сині і жовті... хоч і досить гармоничні, а композиція велична і складна". Широцький журиться, що "... твори українського художника помалу руйнуються, й хто знає, чи довго ще Сатурн зачекає, щоб пожерти разом з пам'яттю самого їх творця. А між тим вони цікаві й як матеріал до історії українського мистецтва й як спадок особи, що має великі заслуги перед українством взагалі!"¹¹.

Листи Сошенка до Чалого дають можливість відчутти цю зболену пристрасну і віддану мистецтву натуру. Лише один погляд на полотно дозволяє відгородитись від життєвих негараздів: "Ах, если б вы знали, какое удовольствие для сердца и какое раздолье для воображения, отрешившись от мира, жить для искусства!"¹².

У липні 1856 р. Іван Сошенко переїздить до Києва викладати у 2-ій Київській гімназії, де прослужив 20 років, здобувши любов і шану керівництва і учнів, які навіть у свята приходили до нього на квартиру за порадами, а рисувальні класи не полишали по кілька годин. Турбуючись про навчальний процес, він просить Шевченка повідомити, де можна придбати для гімназії "рисувальних образців, а именно: начиная с голов и до целых человеческих фигур, но так, чтобы на одном и том же листе был контур и тут же тушевальный образец, если можно, то чтобы ближе подходили тушевальным манером к рисункам натурным..."¹³.

Працюючи в гімназії, Сошенко постійно цікавиться історією мистецтва, звітами про річні виставки у Петербурзькій академії художеств, читає Кольба, Куглера, радіє успіхам своїх знайомих, учнів, листується з ними, по кілька разів відвідує пересувні художні виставки у Києві.

Він особливо виділяє картину М.Башилова "Наймичка" (нині зберігається в Національному музеї Тараса Шевченка): "Нарисовано прекрасно, колорит натуральний і исполненіе превосходное, насмотревшись вдоволь на свое родное, так и хочется... написать что-нибудь из жизни нашего доброго народа"¹⁴.

Серед творів Сошенка Чалый пригадає великий етюд історичної картини "Козацький табір" після перемоги гетьмана Хмельницького у 1648 р. під Пилявцями (1846), акварель "Бандурист" (1847) — картину з народного українського побуту для наочного навчання у школах київського учбового округу, якою захоплювався М.Максимович і яку викрав брат художника Іов, і вона зникла. Сошенко намалював також кілька українських краєвидів, створив портрети Хмельницького, Мазепи, Гонти і Гонтихи,

любив писати портрети старих людей. В Національному художньому музеї зберігається "Портрет бабусі М.Чалого", "Жіночий портрет", де маляр, продовжуючи традиції свого вчителя К.Брюллова, заглиблюється у внутрішній світ людини, її характер, тонко передає м'якими ніжними фарбами колір обличчя, одухотворені, сповнені живого блиску очі. Водночас в його портретних творах багато рис від народного портрета XVIII ст., з його статичністю, фронтальною композицією, майже монохромним колоритом.

Справжнім, непідробним життям, безпосередністю дихають його жанрові картини "Продаж сіна на Дніпрі" та "Хлопчики-рибалки". Ці роботи позбавлені класицистичної риторики, в них стільки простору, незважаючи на невеликий розмір полотен, стільки життя! І задивлені у тиху гладінь води рибалки, і заклопотані селяни біля сіна, і задніпровські простори, що мерехтять в осяяному серпанку, — все вражає соковитістю, повнозвуччям фарб. Шкода, що невблаганний час залишив мало з мистецького доробку цього славного українського мистця.

19 липня 1867 року під час подорожі до рідного Богуслава Іван Сошенко знайшов вічний спочинок у Корсуні на березі Росі, що була першою річкою його дитинства.

ПРИМІТКИ

- 1 Дневник художника А.Н.Мокрицкого. — М., 1975.— С.50-51.
- 2 Сава Ч. [Чалый М.К.] Новые материалы для биографии Т.Г.Шевченко // Основы.— 1862.— № 5.— С.58.
- 3 Там же.— С.58.
- 4 Там же.— С.59-60.
- 5 Лист І.М.Сошенка до Т.Г.Шевченка від 13 грудня 1860 р. // Листи до Тараса Шевченка.— К., 1993.— С.172.
- 6 Лист М.К.Чалого до Т.Г.Шевченка від 16 жовтня 1860 р.// Там само.— С.167.
- 7 Чалый М. Иван Максимович Сошенко (Биографический очерк).— К., 1876.— С.60-61.
- 8 Там же.— С.70-71.
- 9 Там же.— С.80, 82-83.
- 10 Широцький К. Артист-маляр Ів.Сошенко // Рада.— К.— 1912. Ч.167.— 22 липн.
- 11 Там само.
- 12 Чалый М. Указ. соч.— С.84.
- 13 Лист І.Сошенка до Т.Г.Шевченка від 13 грудня 1860 р. Вказ. праця.— С.174.
- 14 Чалый М. Указ. соч.— С.106.

Юрке

- 1 Петро Заболоцький. Портрет Івана Сошенка та Якіма Заболоцького. Папір, туш. 1834. 21,9х34.
- 2 Іван Сошенко. Пейзаж. Полотно, олія. Перша пол. XIX ст. 34х42,5.
- 3 Портрет Гудим-Левкової. Полотно, акрил.

музиканта — скрипаля оркестру Київського оперного театру Петра Дмитровича Світлицького. Ще в дитинстві майбутній мистець полюбив світ музики, оволодів грою на скрипці, з якою не розлучався впродовж усього свого життя, брав участь як музикант у концертних програмах, тобто був наскрізь проинятий музикою. І це, зрозуміло, відчутно позначилося на його малярській творчості.

Потяг до малювання, образотворчості виявився у Г.Світлицького також рано. Батько, помітивши це та вважаючи працю художника престижнішою порівняно з працею музиканта, віддав хлопця до Київської рисувальної школи. По закінченні останньої юнак Г.Світлицький 1893 року поступає до Петербурзької академії художеств, де навчається спочатку під керівництвом І.Репіна, а потім — М.Кузнецова. 1900 року за картину "Мелодія" Г.Світлицькому було присвоєно звання художника, а в 1901 — розпочинається його творча робота у мозаїчних майстернях академії під керівництвом П.Чистякова, яка тривала близько двадцяти років.

Живучи і навчаючись та працюючи у Петербурзі, Г.Світлицький щоліта виїжджав до України, де захоплено малював картини природи, поселення, окремі будівлі, в тім ряду краєвиди селища Мотовилівка, де зупинявся під час приїздів, сусіднього села Салтанівка та інших місцевостей рідного краю. Серед цих творів заслуговує на окрему увагу картина "Хата Т.Шевченка у Кирилівці" (1895). Убогу сільську споруду художник наділив хвилюючою присмерковою поетичністю й теплою, своєрідним народним мелосом та загадковою принадиною.

1919 року мистець назавжди перебирається до Києва. На той час у його творчому доробку, крім низки чудових краєвидів, був ряд оригінальних сюжетних композицій. Одна з них має назву "До міста" (1907). У ній двома зображеними жіночими поставами, що прямують степою стежиною, автор в алегорично-образній формі представляє глядачеві молодість і старість. Досить відомою є картина Г.Світлицького "Музиканти" (1912). Тут зображено двох



інтелегентних чоловіків у блаженному одязі, з музичними інструментами, на пероні невеличкого полустанку. Вони зібрались на заробітки і з надією на успіх очікують поїзда у світанкових сутінках.

Мешкаючи у Києві, впродовж 1920-х років художник віддає перевагу створенню графічних композицій — краєвидів ("Місяць над річкою", "Сад цвіте", "Зимова ніч"), а також ілюстрацій до українських народних казок ("Івасик-Телесик" та ін.), портретів ("Автопортрет", "Портрет дружини", "Портрет матері"), сюжетних аркушів ("Бідний скрипаль", "Бродячі музиканти" тощо).

Загалом 20-і роки були для Г.Світлицького нелегкими. Він не сприймав так званого революційного, авангардного напрямку, численні різновиди якого заповнили тоді мистецький простір, не лишаючи місця для реалізму й руйнуючи класичні традиції як у творчій практиці, так і в художній освіті. Про той період мистець пізніше згадував:

"Під час розгулу формалізму, коли мене не вважали художником, знущались над моїм реалізмом... я продовжував співати тієї самої пісні. Я намагався до кінця бути щирим у своїй творчості, не мудрувати, не кривлятися, а працювати, як відчуваєш, як розумієш".

У середині 1930-х років Григорія Світлицького було запрошено на викладацьку роботу до Київського художнього інституту, де він з 1935 по 1941, а потім з 1944 по 1948 р. (рік смерті мистця) очолював навчально-творчу майстерню пейзажного живопису.

Про високий авторитет професора Г.Світлицького як педагога згадувалося на початку статті устами його учениці Г.Северук. А виховав він цілу плеяду малярів-пейзажистів.

Поряд з педагогічною діяльністю мистець продовжує творчо працювати. Як і раніше, його найбільше приваблюють краєвиди. *"Лейтмотив моєї творчості, — зазначав він, — це в основному ліричний композиційний пейзаж... У своїх творах я завжди лишався реалістом, і реалізм цей завжди був проинятий музичністю"*. Ще в 1904 році після написання та показу на виставці картини "Листя шелестить" Г.Світлицький під час бесіди з глядачами зізнався: *"В осінньому шелесті листя я відчуваю прекрасну наспівну мелодію"*.

Це шелестіння осіннього листя ніби фізично відчуваємо у прекрасній (одній з останніх) картині Г.Світлицького "Петро Чайковський в Україні", створеній мистцем упродовж тривалого часу (1938-1945 рр.). Цей твір сповнений глибокого філософського змісту. Зображення вже немолодого, елегантно вдягненого, замріяного композитора, що сидить на парковій лавці під старою березою, органічно пов'язане з чарівливим, панорамно поданим краєвидом, у якому неподалік старої берези, ніби вибігши на пагорбок, красуються юні, стрункі берізки як продовження березового роду, а в переносному, образно-символічному значенні — вічності природи. Опале з дерев до ніг золотаве листя, сама постаць композитора, як і інші компоненти картини, говорять нам про нерозривний зв'язок високої музики і природи, вічність природи і вічність високого мистецтва, створюваного такими особистостями, як П.І.Чайковський.

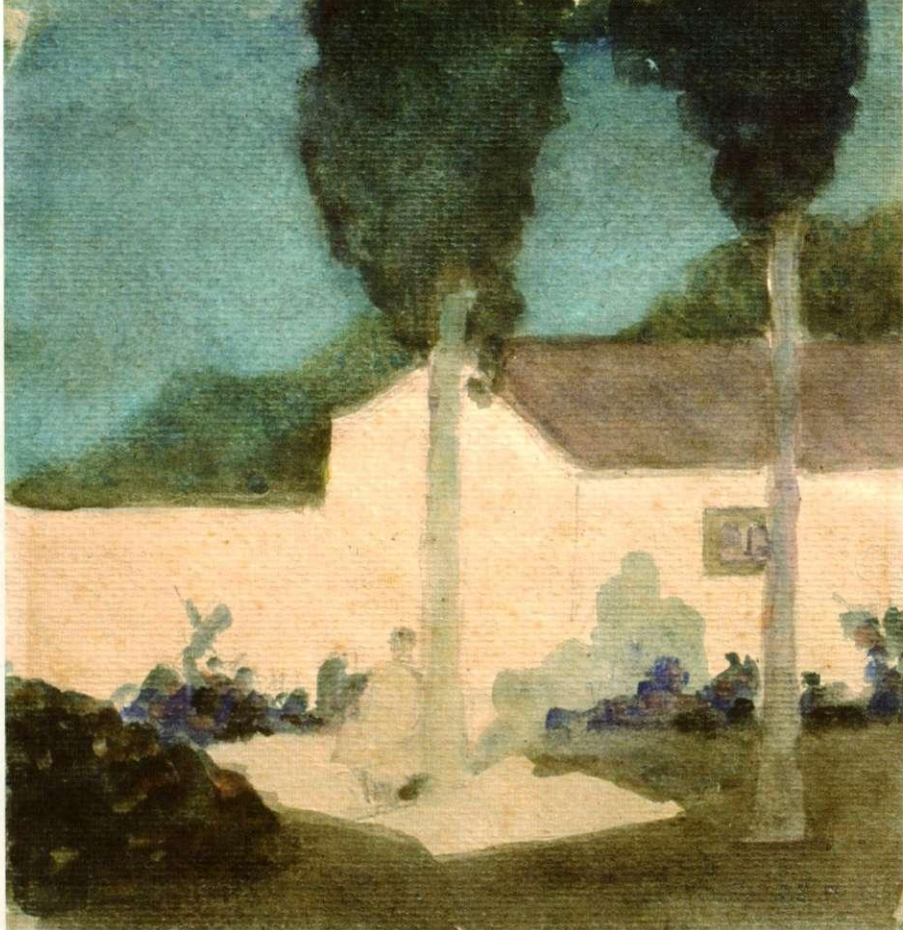
Працюючи в умовах тоталітарного режиму, виконав ряд композицій, теми яких були інспіровані тодішньою загальнополітичною атмосферою. До них належать картини "Гідроелектростанція", "Колгосп у цвіту", "Колгоспне поле". Але і в таких творах ос-

1



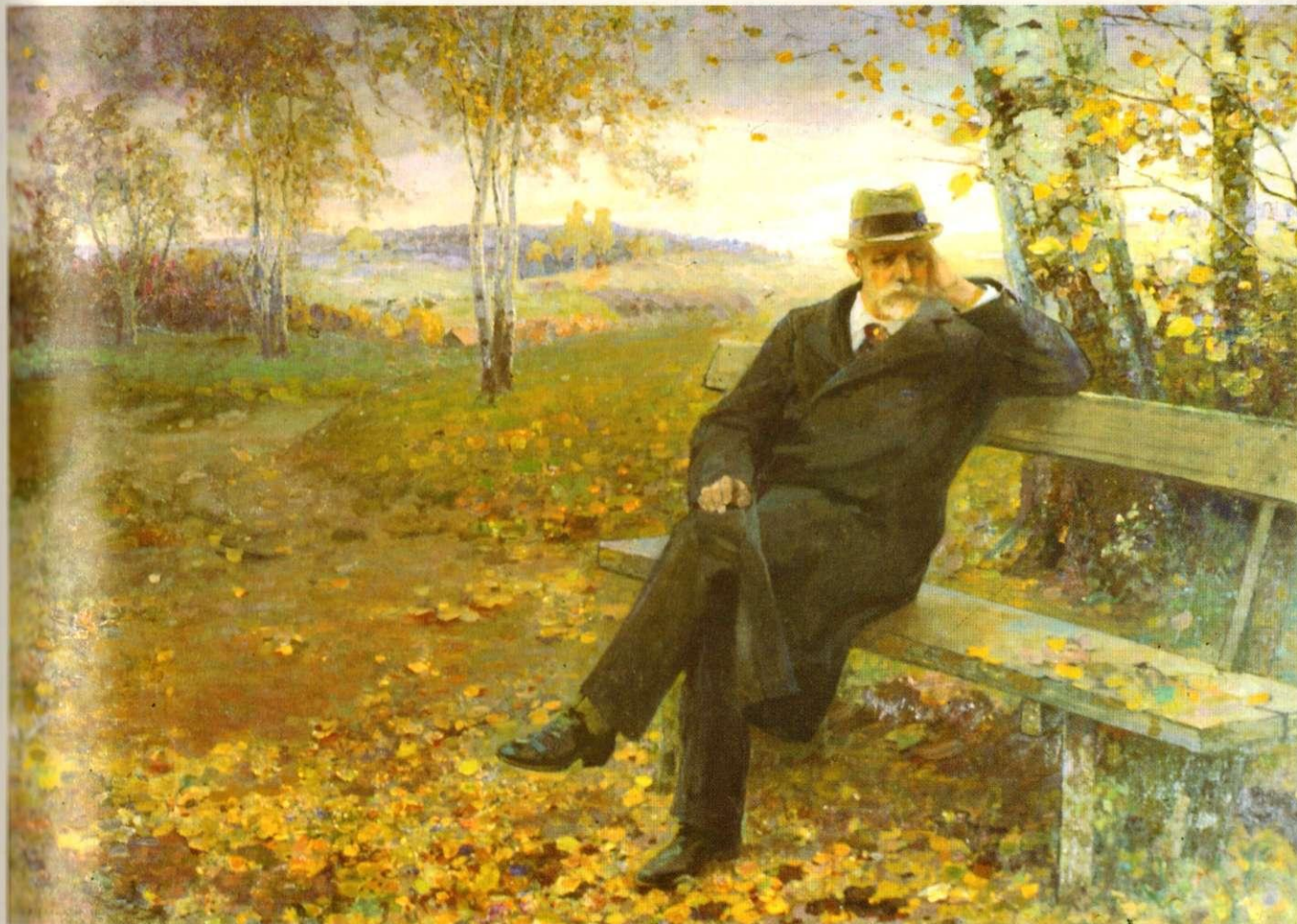
новним об'єктом зображення є природа, чарівні українські краєвиди. Чи не єдиною роботою, котрою мистець, так би мовити, віддав данину партійній тематиці, стала картина "Ленін слухає "Апасіонату" Бетховена" (1938-1947).

У 1930-1940-і роки Г.Світлицький приділив значну увагу розробці шевченківської тематики, виконав, зокрема, такі твори, як "Шевченко-хлопчик біля криниці", "Етап", "Катерина", "Портрет Т.Г.Шевченка", працював над портретом видатного українського композитора М.В.Лисенка та інших діячів національної культури.



1. Місячна соната. Полотно, олія. 1920.
2. Останні промені. Полотно, олія. 35x51.
3. Петро Чайковський в Україні. Полотно, олія. 1938-1945.
4. Ніч в Алушті. Папір, акварель. 20,5x19,5.

1, 3 — із зібрання Музею історії міста Києва.



ШЛЯХ ДО САМОСТВЕРДЖЕННЯ

У НАЦІОНАЛЬНІЙ СПІЛЦІ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ: МАРІУПОЛЬ



Маріуполь. Це місто асоціюється з ім'ям і творчістю Архипа Куїнджі. (Пам'ятаєте оте незабутнє враження місячного світла над Дніпром?). А чи замислювалися ми над тим, що саме на берегах Азовського моря народився такий талант, творчість якого, по суті, підсумувала створення українського пейзажного жанру як такого? Це до того, що малювання краєвиду в ХІХ столітті вважалося другорядною справою. Та й до певного часу не було Класу пейзажу при Санкт-Петербурзькій академії. (За картину "Місячна ніч..." Куїнджі отримав звання академіка й очолив Клас пейзажу).

Такий вступ, гадаємо, до чогось зобов'язує, якщо йдеться про мистців Маріуполя, членів НСХУ. Запитаймо: чи є у них оте жагучо-проникливе відчуття Півдня, моря, степу, сонця, широчини прадавньої Скитії з Дніпром, яка так полонила А.Куїнджі? Наша розмова — про пейзаж наймолодшого об'єднання (існує 15 років) з дев'яти мистців — саме він превалює у їхній творчості. Важливо визначити, що є спільним, а що особистісним, індивідуальним у самовиразі. І, звичайно ж, професіоналізм. Не лише маніпулювання фарбою та фактурою, а світоглядні пластично-формотворчі засоби, їх втілення — ось що бачиться актуальним нині. Маріупольці таки спрямовані у своїх артефактах один до одного. То є

спільнота і цехова, і духовна. Назвемо її поіменно: М.Антипов, Л.Бондаренко, О.Ковальов, П.Кот, В.Кофанов, В.Махотін, В.Пономарьов, Є.Скорлупін, С.Баранник. Попри досить поширену тепер думку в мистецькому середовищі, що "ми живемо в епоху дилетантів", — прагнення названих мистців бути професіоналами очевидне. Певно, тут спрацьовує і те, що не завжди доречно опіку з боку Донецька вже забуто, а статус-кво незалежного об'єднання таки до чогось зобов'язує...

Розглянемо змістові та формотворчі особливості кожного з дев'яти мистців. Візьмемо "Криницю" В.Кофанова. Традиційна тема картини з бузком, криницею та цибром коло неї. Ще донедавна таке "побутове" рішення теми художники "пропускали" через ідеологічні шори. В.Кофанов пропустив тему через власну душу, як мовиться, декларує життєве підґрунтя — як нагадування про збереження сутнісних основ буття нашого. Так, то є українське бачення світу. Заземлене, але дороге для кожного з нас. Натомість М.Антипов ("Степ Приазов'я", "Літо", "Липневий ранок") пережить серцем втілив через сакральне бачення земного й небесного безмежжя. Дивинсья — немає начебто за що "оку зачепитись", а чомусь згадуємо А.Куїнджі. Бо небо і земля таки наповнюють душу відчуттям приналежності до рідного краю, яке передав М.Антипов у своїх картинах. Краєвид "Білосарайська коса, край птахів" О.Ковальова. Як і в попереднього мистця, одразу помітний у структурі композиції елемент "наїву". Умовність зображення морської далечини і неба, лінія горизонту,

пташиний лет... Щось, як полюбляють вишукувати мистці одне в одного, "взято" від мариністів, а щось від образного мислення таких величин, як А.Куїнджі. Про нього, напевно, О.Ковальов не згадував при створенні полотна. А втім, ототожнення, аналогії інколи можуть бути доречними, якщо зважати на побутування пейзажу від А.Куїнджі до нашого часу. Тут усе залежить від того, хто і як інтерпретує фігуративність натурального краєвиду, якими послуговується засобами тощо. Прикладом П.Кот (голова об'єднання НСХУ м.Маріуполя; "Погожа осінь", "Левада", "Побратались клен з в'язом") етюдну техніку намагається підпорядкувати композиційному прийому — тягlostі до так званої картинності. То є вагомим кроком до створення епічного образу пейзажу. Поміж усього — таке прагнення характерне й для інших членів НСХУ Маріуполя. Щоправда, Є.Скорлупін ("Зима") послуговується композиційним "ходом", добре апробованим ще в "старі часи", а тому й досягає в пейзажі враження "втраченого часу" (Марсель Пруст). А якщо дещо узагальнити, невибагливі мотиви того ж П.Кота можна сприймати за певну еволюцію, коли на порядку денному стоїть питання створення краєвиду Приазов'я і його треба вирішувати. Це до того, що відповідних наробок Криму, Карпат, Наддніпрянщини, моря... ми таки маємо багато, а от образу степу, Приазов'я (Степової Еллади, за виразом Євгена Маланюка) чи й відшукаємо в майстернях українських майстрів пейзажу... Ймовірно тому хвилюючим виглядає "Завідник кам'яних могил" Л.Бондаренка.



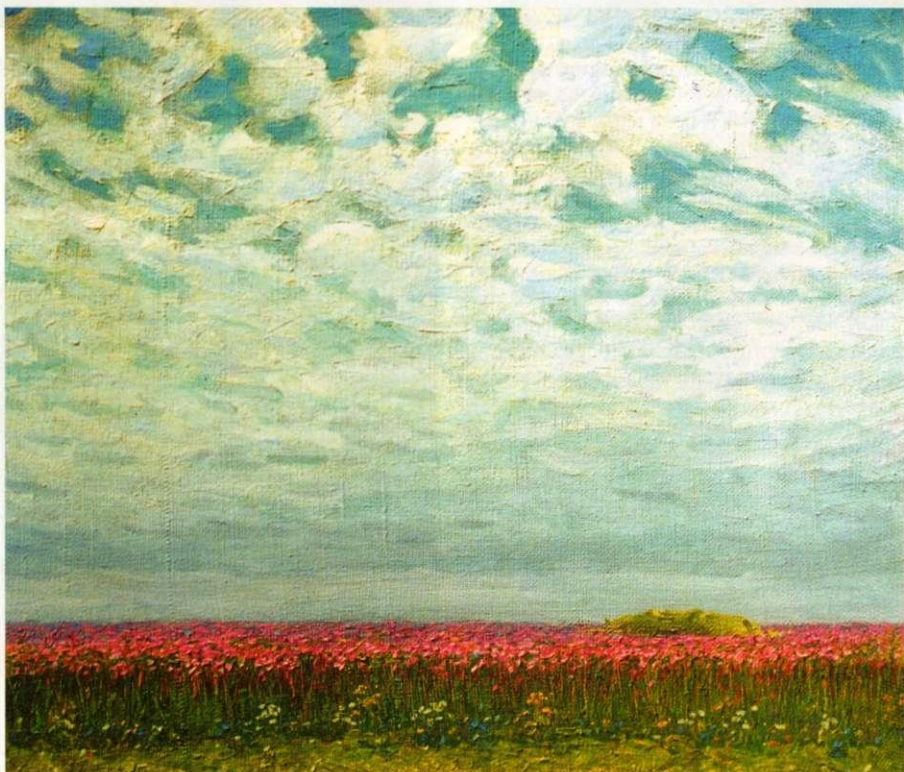
Зображення древнього місця з предковічним каменем на передньому плані — все ж спонукає до філософських розмислів про життя-буття наших предків і теперішній час. Про роботи В.Махотіна ("Пейзаж з церквою", "Човни на озері") скажемо: є в Маріуполі і "абстракціоністи", але напівфігуратив потребує все тієї ж структуризації кольору, плями, фактури, аби умовність потрапування набула полісемантичного сприйняття. (Читайте наразі "Синкретизм генеалогії кольору" Олександра Федорука, "ОМ", 2002, ч.1).

Зрештою, маємо щось повідати нашим читачам і про інший жанр. "Портрет художниці Світлани Медовник" В.Пономарьова. Якщо такого рівня професіоналізму роботи маріупольське об'єднання видає — це знаковий момент. Школа фігуративу не занекає. Як відомо, портрет потребує не лише бездоганного рисунку, але й відчуття колористики, психології портретованого... В.Пономарьов усе те підтверджує; портрет тримається і за рахунок композиції, ритмічного розподілу основних мас (відзначимо ще й краєвид майстра "Сутінки"). Насамкінець "Міфологічні знаки. Ми" Сергія Баранникова. Вони нагадують Емму Андієвську з Мюнхена з відомою химеризацією образності. Втім, стилістично витримано. Хіба що зауважимо: міфологічні знаки в українському розумінні бувають настільки розмаїтими — від бурлескного до сентиментального плану, — що потребують всебічного осмислення.

Підсумовуючи, зазначимо: збереження мистецької школи у південних, східних регіонах України є передумовою націо-

нального відродження у всіх сферах культурного життя. Художникам варто звертатися (і то частіше) до архетипальних основ Українського Трипілля, Скитської, Козацької доби... Народна картина нашого Півдня (вона є, хоч замало вивчена) мусить бути "відштовхуючим" чинником у створенні епічного пейзажу, інших жанрів, наявності

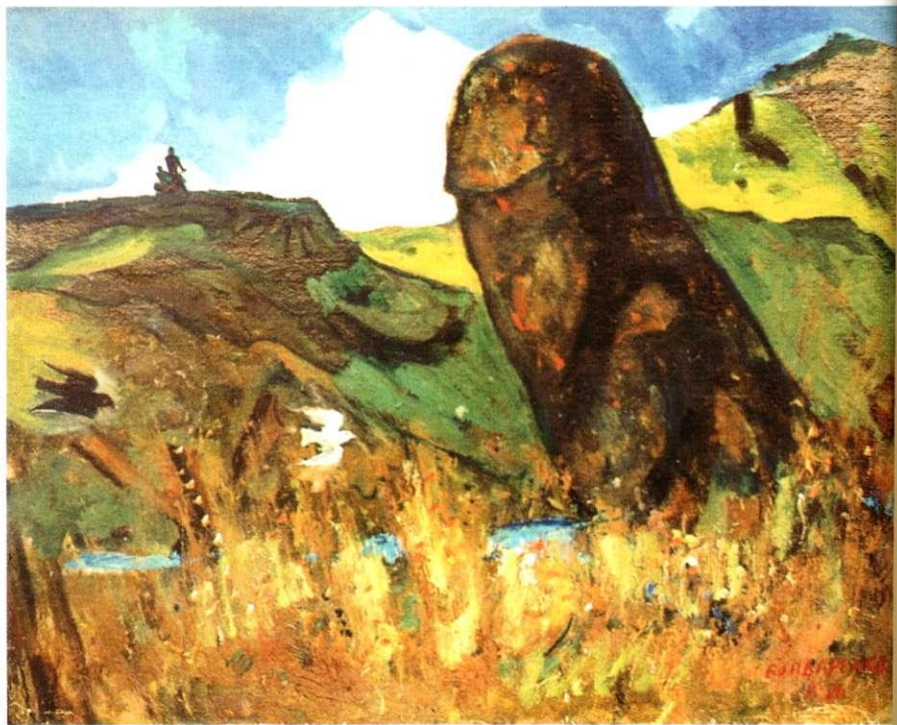
яких, вочевидь, бракує маріупольському об'єднанню. А коли буде задіяний на всю силу фактор кількісно нечисленного товариства, що, як показує історичний досвід, спонукає до об'єднаних зусиль, — маріупольці матимуть перспективу на майбутнє. Відтак хочеться сподіватися: лише за умови, коли дух Степової Еллади запа-





не там, ми матимемо мистецтво регіону, гідне пошанування. Знатимемо, до речі, що і як треба робити. А поки що, шановні земляки, заглядайте вряди-годи на сторінки часопису "Образотворче мистецтво". У ньому чимало розв'язано проблем довкола таких понять, як "первинність і вторинність" мистецького шляху; що відбулося чи відбувається в спілчанських осередках міст України. Відтак матимете реальну картину щодо тенденцій і спрямувань в образотворчості, які репрезентують український культурно-мистецький поступ.

1. **Олег Ковальов.** Білосарайська коса, край птахів. Полотно, олія. 1998. 72x128.
2. **Віктор Кофанов.** Криниця. Полотно, олія. 2002. 60x97.
3. **Михайло Антипов.** Літо. Полотно, олія. 1999. 70x80.
4. **Петро Кот.** Побратались клен з в'язом. Полотно, олія. 2001. 48x58.
5. **Леонід Бондаренко.** Заповідник кам'яних могил. Полотно, олія. 1998. 80x105.
6. **Віктор Пономарьов.** Портрет художниці Світлани Медовник. Полотно, олія. 1991. 96,5x70.
7. **Владислав Махотін.** Човни на озері. Полотно, олія. 1999. 60x80.



ЗІ СВДЧЕНЬ ОЧЕВИДЦІВ І ДОКУМЕНТІВ

Міщанин Віктор. Словник гончарів Глинсько-го, Малих Будищ, Старих Млинів, Хижняківки.

— Опішне: "Укр. Народознавство",

Вид-во Держ. Музею-заповідника

укр. гончарства в Опішному, 1999.- 368 с.: іл.

— Накл. 1000 прим.

Донедавна нетутешні псевдосоціологи від мистецтвознавства намагалися представити наше народне мистецтво як анонімне "калективнае творчства". Хоча кожен твір народного мистецтва має свого цілком конкретного (індивідуального, а не колективного) творця — різьбяр, мосяжника, писанкарку, каменяра. Саме дослідженню життєвих доль українських народних мистців (в даному випадку — гончарів, творчість яких пов'язана з чотирма прилеглими до Опішного осередками) присвячена книга молодого керамолога В.Міщанина. Вивчення гончарства для автора словника стало метою його життя. Своєрідним заспівом до словникових текстів є тепла передмова відомого в Україні етнографа О.Пошивайла (с.6-8). Серед додатків видокремлюються "Гончарські родоводи" (с.313-328), де подано схеми родів майстрів. Шкода, що не вдалося знайти давніх гончарських родів, які б "тяглися" ще з XVII-XVIII ст. — публіковані родовідні дерева складаються з двох, рідше з трьох, і лише в одному випадку (с.316) — з чотирьох колін. Дається взнаки "більшевіцької разгул" 1910-1930-х рр., Друга світова війна і повоєнна "барьба с наслідієм прошлава", під час яких в Україні було знищено величезні масиви дореволюційних архівних документів. Відтак основне джерело, яким користувався В.Міщанин, — усні розповіді вимираючих очевидців. Його книга цінна для нас своїм опертям на польовий матеріал, а також — великою кількістю вперше опублікованих світлин та інших документальних свідчень, завдяки яким в науковий обіг вводяться десятки досі невідомих імен майстрів, їхні біографії, твори, фотопортрети тощо. Звісно, книга має й деякі недоліки, зокрема — незначні розміри багатьох вміщених документальних світлин. На деяких з них розмір фотовідбитку обличчя гончаря становить лишень кілька міліметрів (див., напр.: с.73, 110, 170, 171, 232). При друкуванні таких зображень все-таки потрібно зважати на обмежені можливості людського ока, яке не в змозі повноцінно сприймати занадто дрібний об'єкт. Щоб збільшити оглядову доступність горизонтальних світлин, їх можна надалі розміщувати не впоперек, а вздовж сторінки. Крім того, можна викадрувувати обличчя гончаря і подавати його у п'яти-десятикратно збільшеному вигляді поряд зі світлиною — як її фрагмент. Крім того, словниковим статтям про майстрів часто бракує деталізованої інформації: в кого вчився? скільки тривав процес навчання? з якого до якого року гончарював? скільки мав учнів? які вироби робив найчастіше? Про асортимент часто сказано загально ("виготовляв різноманітний гончарний посуд" — с.226) або ж занадто коротко. Тим часом цінність таких даних полягає у якомога повнішому перерахуванні усього асортименту. Але все це, в принципі, незначні зауваги. Загалом же появу такої книги треба тільки вітати. Тепер з результатами польових студій В.Міщанина зможуть докладно ознайомитися фахівці і звичайні читачі з Києва, Харкова, Львова, Полтави, Одеси; і незалежно від того, яка доля спіткає його польові нотатки, видані матеріали збережуться — як не у вітчизняних, так у закордонних бібліотеках.

Остап Ханко



ВІДЧУВАТИ ПОКЛИК ЧАСУ

Луганській організації НСХУ — 45

Повномасштабне становлення професійного образотворчого мистецтва на Луганщині почалося з організації в 1927 р. першого на Донбасі мистецького учбового закладу — художнього училища. Для викладання в ньому приїхали В.Федченко, П.Тищенко, В.Ковальов,



М.Левченко та ін. Пізніше до них приєдналися Ф.Костенко, О.Фільберт, В.Мухін, які вже стали членами Спілки. І в 1939 р. утворилося Луганське відділення Спілки художників (філія Донецької організації). З середини 1940-х рр. сюди приїхали молоді маляри — М.Шевченко, Т.Капканець, І.Панич та ін. В їх витворах завше було видно чудову школу, володіння малярськими техніками, чіткий малюнок. У 1950-і рр. луганські мистці серйозно заявили про себе на виставках, і в 1957 році Луганське відділення СХУ отримало свій офіційний статус як обласна організація.

В 1950-1960-х рр. на Східній Слобожанщині виоформився сильний гурт скульпторів — В.Федченко, В.Мухін, І.Овчаренко, Л.Тригу-

бова, Л.Агібалов (ця плеяда була третьою в Україні після Києва і Львова). Ними зроблено ряд пам'ятників; найзначніший з них — "Молодогвардійці" в Краснодоні, що є не тільки прикладом соцреалізму, але й зразком високої якості виконання. Зі скульпторів 1980-х рр. виокремимо імена Г.Слепцова, М.Щербакова, І.Чумака та М.Можаяєва.

Свого часу І.Чумак багато літ був найпліднішим скульптором Луганська. Серед значного числа його монументальних творів вирізняється останній — бронзовий пам'ятник Т.Шевченку в центрі міста, відкриття якого відбулося в травні 1998 року.

Нині одним з провідних скульпторів-монументалістів Луганська можна вважати Євгена Чумака. Завдячуючи вродженому відчуттю часу, його композиції виглядають по-сучасному. Таким є, передовсім, його пам'ятний знак, присвячений 2000-річчю християнства, — "Луганська Богородиця". Тут поєднано білий карарський мармур, червоний полірований граніт і тонке багатозвіття мозаїки (автори мозаїки — В.Симоненко, Г.Бабич, С.Жидель). До 15-ї річниці Чорнобильської катастрофи скульптор разом з архітектором Н.Монастирською здійснили в місті свій давній проект під назвою "Чорнобильський лелека".

Ще досить відчутне своєю майстерністю старше покоління наших скульпторів. Непросто піднятися молодому таланту серед визнаних метрів. Можливо, тому і немає у нас молодих скульпторів, а середнє покоління малочисельне. Але є надія, що і К.Домненко, і В.Закалюкін ще зможуть здивувати нас новими, неординарними творами.

В кінці 1970-х і на початку 1980-х рр. до Спілки прийшло чимало цікавих мистців —



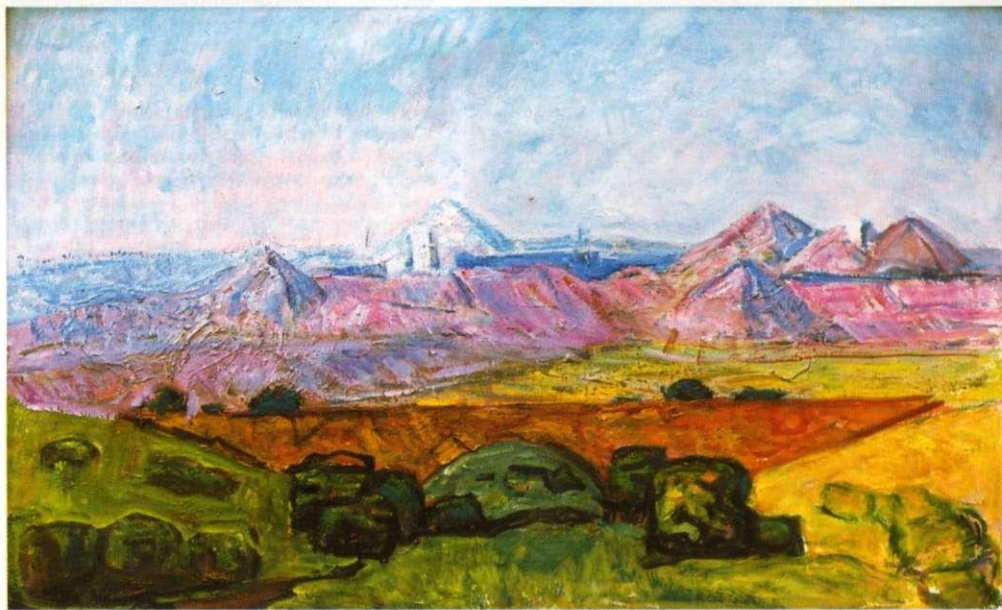
малярів, монументалістів, графіків, художників декоративно-ужиткового мистецтва. Нинішні луганські майстри оновлюють спадщину малярства і графіки, яку залишили такі вчителі, як Т.Капканець, О.Фільберт, В.Шаховцов, П.Тищенко, В.Ахвледіані, І.Панич та ін.

Зовсім не схожі між собою манери і творчі методи провідних сучасних малярів ЛООНСХУ: В.Скубака, В.Кікіньова, В.Козлова, В.Кошового, В.Коробова. Попри те, осібно стоять, вирізняючись манерою письма, С.Кондрашов, О.Щиголов, О.Коденко.

За останні десять літ Луганською організацією НСХУ проведена велика кількість персональних і обласних виставок. Але участь у всеукраїнських заходах помітно знизилася через значну віддаленість Луганська від Києва і пов'язані з цим фінансові ускладнення.

На жаль, майже незатребуване сьогодишнім ринком монументальне і декоративно-ужиткове мистецтво, мистецтво плакату. Їх, як правило, підмінює масова "бітфордова" реклама. Індійські "поделкі" і блискотливі "безделушки" Туреччини, ширпотреб з інших країн Азії і Європи. Зате офорт і будь-яка інша гравюра, книжкова графіка і батик, розпис, вітраж і gobelen сьгодні не знаходять гідного застосування. Художня кераміка нині також не рентабельна. Чудові мистці-монументалісти майже не працюють за своєю основною професією. А таких у нас багато. Це випускники Харківського художнього інституту — Г.Бабич, К.Могилевський, В.Козлов, В.Симоненко, С.Неколов.

На початку 1990-х рр. у Луганську



У НАЦІОНАЛЬНІЙ СПІЛЦІ ХУДОЖНИКІВ УКРАЇНИ: ЛУГАНСЬК



утворилася ціла плеяда художників-плакатистів. Провідними у цій секції були М.Погребинський, А.Бондар та Б.Хенкін, згодом до них приєдналися В.Литвинов, О.Дудник, О.Шамрай і В.Барабаш. Промайнула і згасла (трагічно загинув) зірка Сергія Хаджинова — графіка від Бога.

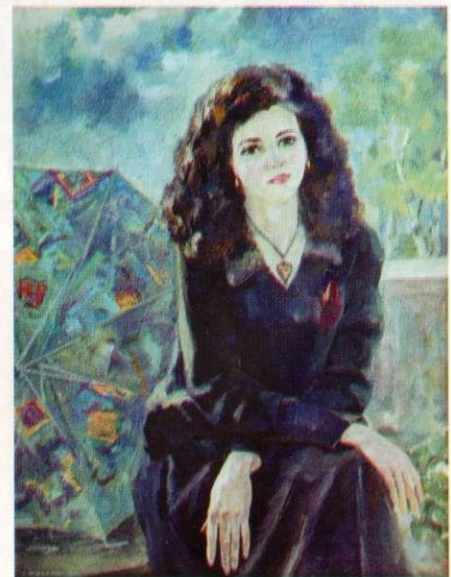
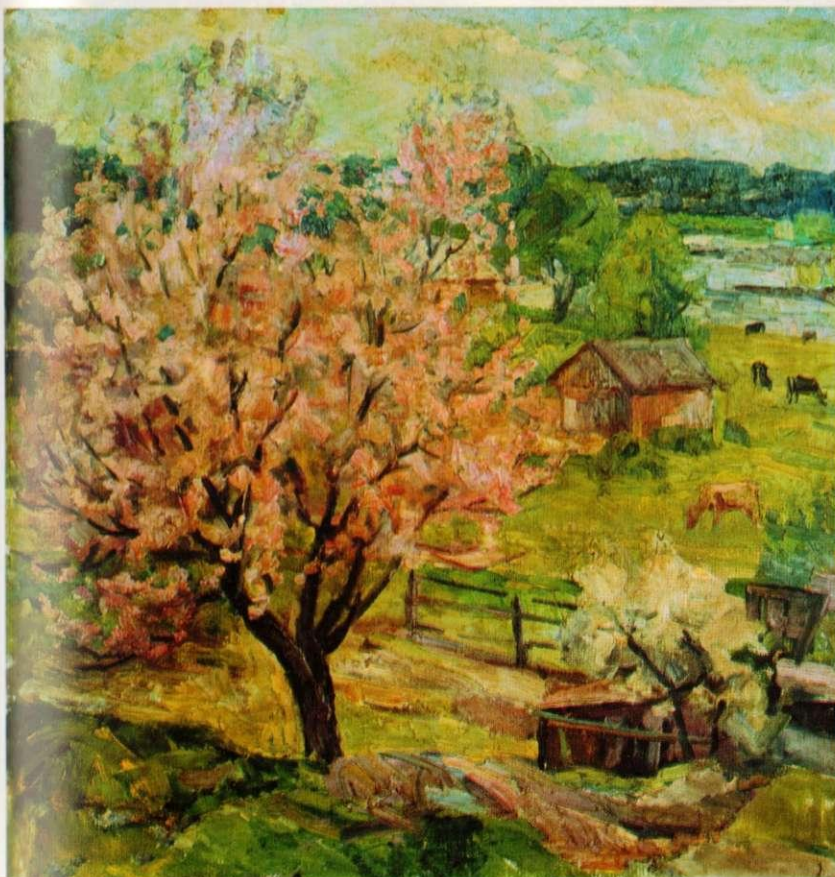
Сучасні графіки рідко працюють у матеріалі, перейшли на малярство, що дає їм можливість безбідного існування за рахунок продажу в салонах продукції, зробленої на запити обивателя. Однак це суттєво збіднює їхню творчість.

В результаті — розгубленість і покинутість наших мистців в ідеологічному і матеріальному сенсі не надихає їх на створення епохальних або скільки-небудь значущих сюжетних полотен.

Мусимо принагідно згадати і про не завжди чисті й чесні взаємостосунки серед наших мистців. У цьому винне і наше підсоветське минуле, яке неймовірно вихваляло художників і художників, "верних партії і єїю ідеалам", а з іншого боку, принижувало майстрів інакотворящих, самобутніх. Це породило у взаємостосунках своєрідну "дівчи́ну", яка виражається сьогодні в "черзі" за званнями й нагородами.

Та, незважаючи на всі труднощі, сподіваємося на нашу солідарність, професійність і, передовсім, - на потужну силу української ідеї. З вірою в духовне відродження народу нашого і нашої Луганщини.

1. **Костянтин Могилевський.** Коні. Литий вітраж. 1993. 90x90.
2. **Іван Губський.** Пейзаж. Картон, олія. 1991. 35x55.
3. **Микола Можаяв.** Володимир Даль. Бронза. 1997. 53x25x26.
4. **Віктор Санжаров.** Портрет хлопчика. Полотно, олія. 1999. 55x43.
5. **Світлана Іваннікова.** Рожева весна. Полотно, олія. 1991. 70x70.
6. **Віктор Журавльов.** Весняні грози. ДВП, олія. 1996. 100x80.



6

Роки, як миті. Століття, як роки. Минає все. Лишається тільки спадщина. Фізична і духовна! Перша минає теж. Друга — непроминуца!
 Як тут не згадати мудрого Мішеля Монтеня?! Бо саме він стверджував, підкреслюючи, що плід розуму важливіший за плід плоті. Для першого того плоду ми є одночасно і матір'ю, і батьком, він дістається нам трудніше та приносить більше честі. *"Вся вишуканість і елегантність наших духовних творінь належить цілковито нам, тому вони значно яскравіше представляють і відображають нас, ніж наше фізичне потомство"*.

Нам треба говорити про наповнення мистецтва. І про обов'язок мистця! Перед своїм народом! Перед сучасним і перед майбутнім своєї землі...

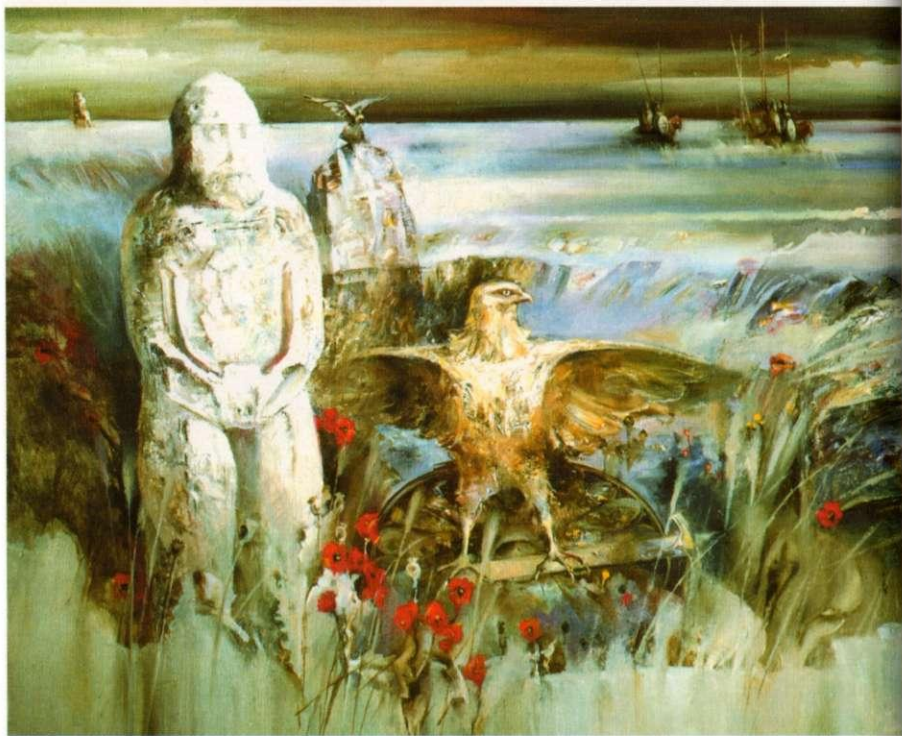
Чи пензель береш в руки, чи перо, ти — уже не ти. Ти — уже увесь нарід. Ти — уже НАЦІЯ, яка тебе породила! Ти — в ОДНІЙ ОСОБІ. І в незчисленному множинстві — ТИ! Ти уже відповідаєш за все. За сьогоднішній день і за той завтрашній ранок!

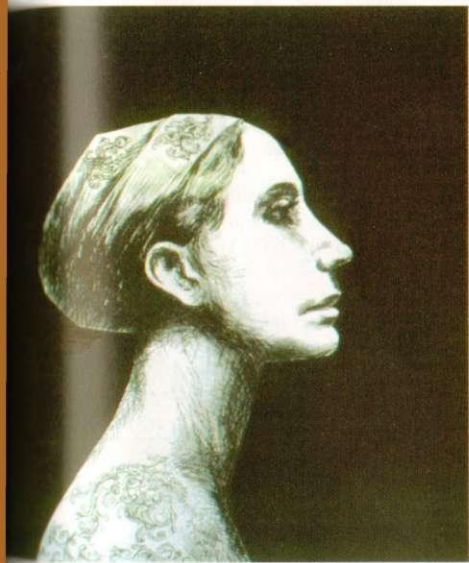
Найгеніальніший витвір стане геніальним ще ко л и с ь. Його визначить Час. А ти є — зараз! Ти мусиш народжувати те, що є пристрасно і достоїнством Твого Великого Роду. Не розмінюйся на мідяки, якщо маєш золото в серці. Ти — Дух від ДУХУ с в о є ї РІДНОТИ! Ти — Велет і, одночасно, пілігрим. Бо ти, саме ти і твориш ту Вічність. Відчуй той поклик і прийди! Де ти не є — на Сході чи на Заході, на Півдні чи на Півночі. Не важливо. Ти — в Україні. Українська земля поїть тебе своїми блакитними джерелами і годує своєю золотистою пшеницею.

Ти — МИСТЕЦЬ! І це вже тобі нагорода. Бо саме ти будеш Духовний Дім своєї на ц і ї. Бо саме ти перетворюєш вторинну матерію в первинну високість Духу. Береш ти колір з серця чи слово з думки — ти уже віддаєш себе. Людям. Назавжди! Чи навіки — визначить ВІК. Саме мистецтво формує націю. Мистець ліпить, чеканить, вимальовує і виписує, виспіває і виражає, витьохкує і витьєнкує. Скільки має сили, скільки має Духу! Пам'ятай, саме ти — наріжний камінь своєї Духовної Споруди. Камінний цвіт — цвіт Тверді і Моці. Луганщина, попри все, народжує тих, що не вмирають. І тих, що зраджують і зрікаються, народжує т е ж. Але їх скоро не буде ні видно, ні чути, на відміну від перших, які розквітнуть на українському просторі, як Сосюра, Грінченко, Даль, Алчевська, Тютюнник, Світличний, Руденко і багато-багато інших.

"Золотий камінь посіємо", — співає наша

МИ Є. МИ ВЖЕ НЕ ПРОМИНЕМО!





Ніна Матвієнко. Камінний цвіт — найзолотіший. Не змінюється ні в часі, ні в просторі.

Мистецтво — це завжди л ю б о в. Мистецтво — це завжди Твердь. Мистецтво — серце і пульс твоєї Епохи. Кожна людина



Анатолій Куреньов

Мистець Анатолій Куреньов (1945-2001)

закінчив Київський художній інститут, після чого певний час жив і працював у м.Рівному. Згодом повернувся до рідного Луганська. Був членом Національної спілки художників України з 1980 року; брав активну участь у художніх виставках по всій Україні. Автор численних розписів громадських установ у м.Рівному, історичних та жанрових полотен, краєвидів та портретів.



...Так вже влаштований мистецький світ і, зокрема, художник — йому, як повітря, потрібен прихильний та вдумливий глядач. І де ж його знайти, як не в середовищі своїх земляків. Веселий та енергійний за темпераментом, мистець завжди стежив за подіями культурно-мистецького життя, що не стояло на заваді його напруженій творчій роботі.

Куреньов не тільки вільно орієнтувався в загальних закономірностях та масштабах жанрів, але й досконало володів різноманітними техніками малярства, аквареллю, монотипією, в яких проявилися його здібності чудового колориста. Композиції мистця відзначаються переконалівою образних вирішень, динамікою і чіткою ритмічною організацією. Він тонко підмічав особливості українського національного характеру ("Проводи зими", "Корецький ярмарок"). В цих творах нестримна енергія народного життя органічно зливається з красою природи. Пензель майстра вільно і впевнено передавав красу осінніх Карпат та настроїв тихих вуличок засніженого Седнева чи "Грицькового городу". Йому була підвладна і духовно-моралізуюча символіка релігійних сюжетів ("Лабіринт"), і зворушлива лірика вдало схоплених портретних характеристик ("Портрет матері", "Портрет доньки").

Про пошуки глибин, складних творчих завдань можна судити по акварелях і монотипіях Куреньова — стримано-вишуканих, водночас — експресивно-трагічних.

...Так вже судилось, що мистець у міру свого таланту мислить образами, втілюючи їх на полотні, а глядач за їх посередництвом складає своє уявлення про мистця, про життя, навіть про себе. Можна сміливо стверджувати, що Куреньов широко любив людей і, незважаючи ні на що, — стверджував своїм мистецтвом, що життя — прекрасне.



6 — це унікальна картина і неперевершена книга. Мистець дбає за збереження всіх картин своєї нації, відкриваючи в них найпрекрасніші кольори.

Береш в руки полотно чи папір, ноту чи струну, камінь чи глину, ти — уже скарбник. У твоїй кроні — усе коріння! У твоєму слові — сила Роду! У твоєму малюнку — дихання Історії. Ти — натхнення і натхненник — ти!

Мистецтво — це завжди засіяне поле. Чи то Тарасом Шевченком, чи Іваном Франком, чи Андрієм Антоноюком... Поле, яке без кінця плодоносить. Вирізує поневолювачів завзятий Гонта, лупає імперську скалу Касеня, танцює вічний жид. Іде Скворода. І ми з вами ідемо. Крізь Час і крізь Простір! У ще одне українське тисячоліття.

Справді, духовні плоди важливіші за

фізичні. Погодьмося із французом Монте-нем. І дай, Боже, Луганщині в цьому тисячолітті Аліпіївеного пензля, Стусового слова і Мстиславової молитви. Ми — є. МИ вже не проминемо.

1. **Володимир Козлов.** Дике поле. Полотно, олія. 2002. 81x100.
2. **Вадим Коробов.** Деметра. Полотно, олія. 1991. 65x50.
3. **Володимир Сергєєв.** Профіль. Папір, змішана техніка. 1999. 14x13.
4. **Віктор Володарський.** Осінь. Полотно, темпера. 1997. 44x50.
5. **Володимир Симоненко.** Зима. Диптих "Пори року". Полотно, олія. 1990. 50x62.
6. **Віктор Кошовий.** Весняний день. Полотно, олія. 1988. 65x90.
7. **Володимир Лихоносов.** Батьківське подвір'я. Полотно, олія. 1999. 45x66.





“А ми тую червону калину...” Миколі Щербакову — 75

Скульптор Микола Щербаков багато років працює в камерній і монументальній пластиці. Його камерні роботи — більшою частиною виконані в камені, гіпсі і дереві портрети, переважно конкретних осіб. Серед його монументальних творів можна назвати такі, як меморіальний комплекс “Нескорені” (1983, у співавторстві з М. Можавим та Г. Слепцовим), композиція “Козакам Тихого Дону” (1994, у співавторстві з М. Можавим).

Реалістична школа дає себе знати протягом усього творчого шляху М. Щербакова. Іншого підходу його художні принципи не потребують.

Різноманітні у формальному відношенні скульптурні портрети мистця. Це бюсти, які розраховані на круговий обхід; зображені людини, розміщені в цілій фігурній композиції; рельєф. В різних роботах є одні й ті самі прикмети, що визначають особливості творчої манери: незмінна (в багатьох випадках) відшліфованість обличчя, найрельєзніша проробка зачісок (в зображеннях жіночих голів).

В рельєфі “Народна артистка України Д.Якубович” (1974) Щербаков створив образ вольової, цілеспрямованої жінки.

Виконане в мармурі зображення дівочої голови в хустині — “Лілея” (1978) — зразок того, як майстер вміє використовувати

у зів'язуванні різні фактури одного матеріалу. Обличчя дівчини — відшліфований камінь, пасмо її волосся і хустина — камінь шорсткий. Такий контраст посилює чистоту, тендітність дівочого обличчя.

“Портрет В. Смирнової” (1996) — зображення ледь нахиленої вбік голови молодої жінки. Цей образ характеризують спокійна впевненість, почуття власної гідності. Композиційно подане зображення врівноважене, статичне. Зачіска жінки пророблена багатьма довгими “штрихами”, проте це не порушує цілісності образу.

1998 року створений “Портрет українського поета (В. Голобородько)”, який складається, власне, із зображення людини і орнаменталізованого тла, заповненого гронами калини; такий прийом підкреслює національну належність портретованого, надає народного колориту образу. Саме зображення поета “виступає” на перший план. В нижній частині композиції розміщений напис, що звучить як потужний клич, звернений до українства Слобожанщини, Донбасу, Кубані, Донщини, Курщини, Вороніжчини: “А ми тую червону калину підійmemo”. Твір виростає в символ Соборності західних і східних українських земель.

Ідея обеліску, вертикального об'єму проглядається в “Нескорених”. Три брили різ-

ної висоти “вміщують” у себе кілька напівоголених чоловічих фігур. Брили нагадують стіни будинків, які побували під бомбуванням. Головний ефект — саме зіставлення “живих” тіл і суворих, непорушних об'ємів.

“Козакам Тихого Дону” — поодинокі скульптурна композиція на відкритому просторі: козак у бойовому спорядженні на коні. Її встановлено на невисокому постаменті. Рух людини (козак обертається) в певній мірі сприяє створенню образу вояка-дозорного. Група органічно вписується в доколишній ландшафт.

Творчість М. Щербакова різноманітна і цікава для українського мистецтва передусім своїм національним аспектом.



1. Українка. Дерево, різьблення. 1969.

2. Лілея. Дерево, різьблення. 1964.

3. Композитор Петро Чайковський. Гіпс тоновий. 1984.



СУВ'ЯЗЬ ПРАЦІ І ТАЛАНТУ

Віктор Скубак народився у 1948 році в м.Луганську. Закінчив місцеву художню школу та Луганське художнє училище. У 1974 році дипломною роботою "Григорій Сковорода і Степан Ковнір" завершує навчання у Київському художньому інституті (спеціальність живопис). Його вчителями були А.Пламеницький, М.Хмелько, Л.Вітковський, О.Лопухов. У 1990-1993 та 1993-1996 рр. обирався головою правління Луганської організації НСХУ. Віктор Скубак — учасник понад 30 виставок в Україні та за її межами. Живе і працює в Луганську.

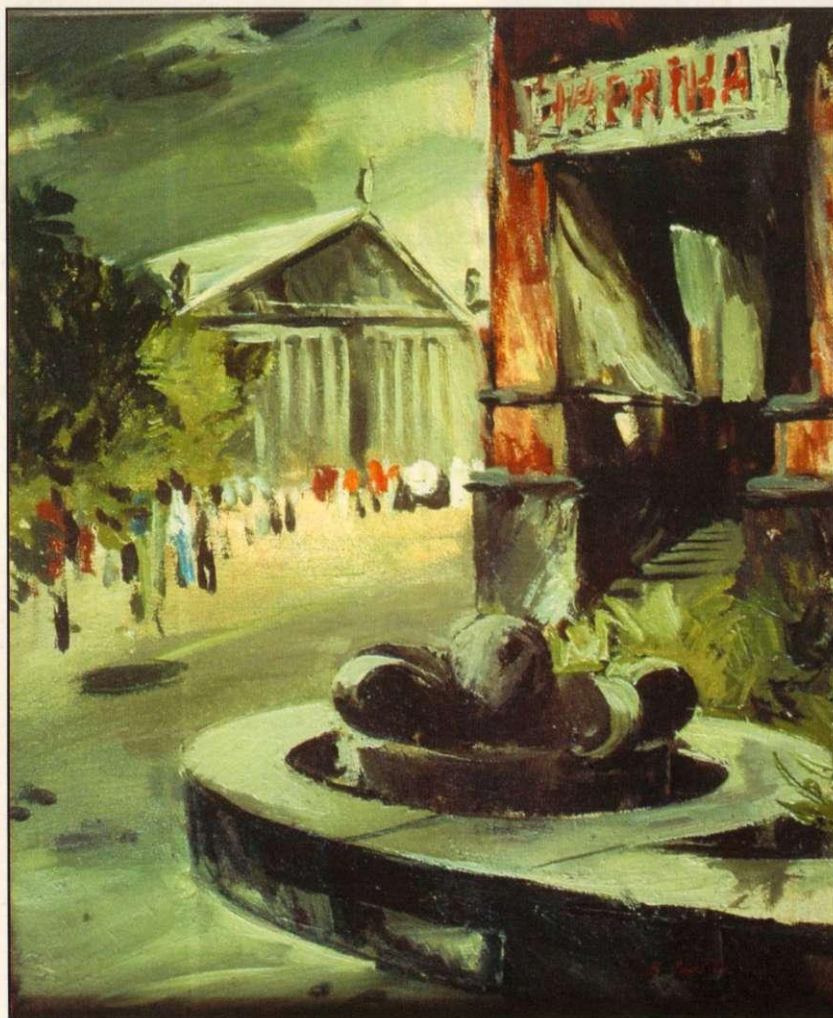


Професійне малярство, в якому рафіновану палітру поєднано з вдало вивіреною композиційним вирішенням, завжди робить мистецтвознавче дослідження цікавим та інтелектуально захоплюючим. Особливі естетичні емоції викликає такий живопис тоді, коли збережені або просто схоплені швидким рухом пензля краєвиди викликають у пам'яті згадки про дитинство, бабусине село, що знайшло прихисток біля зеленого яру, дорогу, якою ходив до школи,

задивляючись на пелек, що з клетком прощались, відлітаючи кудись далеко-далеко. Таким далеким видається дитинство, про яке може нагадати тепер малярський краєвид...

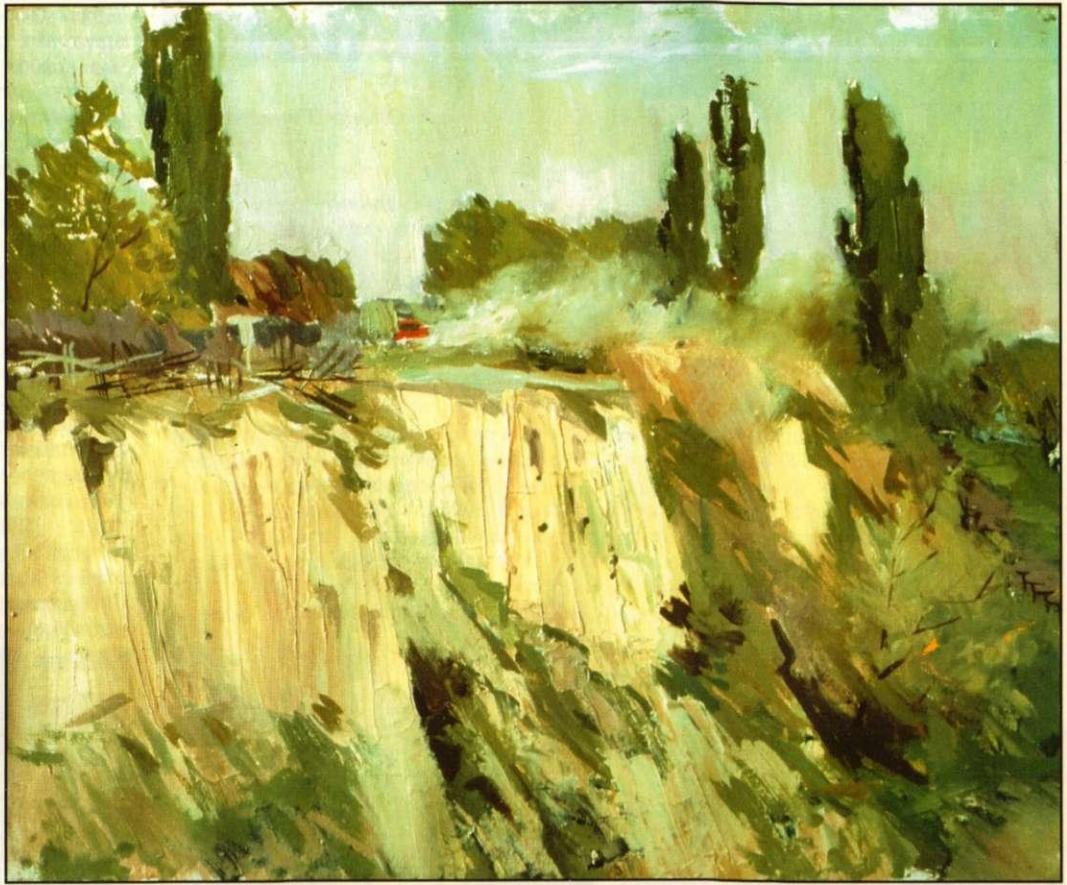
Схожі асоціації викликають у глядача роботи луганського живописця Віктора Скубака, вже добре знаного в мистецьких колах України. Сьогодні, коли мистець — на 54-му році життя, позаду вже, окрім Луганського художнього училища та Київського художнього інституту, — 28 років невпинної творчої праці, адже професія художника не залишає для своїх обранців вибору: щодня спостерігати, захоплюватись, переживати і... залишати іноді невловиме на полотні, адже кращого способу спинити час, ніж мистецтво, люди не вигадали...

Якою б не була земля, на якій народився чи довго прожив, вона завжди для людини творчої виступає головним об'єктом естетичних переживань. В офортах Т.Шевченка, приміром, такою по-філософськи осмисленою постає земля вітрів та пісків — Казахські степи, у полотнах С.Васильківського — його барвіста та привітна рідна Харківщина. У краєвидах Скубака затишною, теплою та внутрішньо осмисленою постає природа луганської землі. Залишаючись по той бік сучасності, у про-



сторі, де час не має такого значення, як в урбанізованому світі, художник відстежує ті життєво освоєні куточки української землі, які не втратили своєї первозданності, зв'язку з природою, традицією.

Мабуть тому так природно живуть на його полотнах ці невеличкі хатинки обабіч сільських доріг, високих тополь та просторих полів. Зображені в різні пори року, з цілком непередбачених ракурсів — з рівня погляду людини, що прямує по дорозі, автор намагається наблизити глядача до затишку сільського обійстя, до спокою та душевної рівноваги ("Червоні дахи", 1990; "Краєвид", "Коли закінчується літо", "Тиха вулиця", усі — 1999). Об'єднує ці краєвиди не лише вільна та вправно виведена рукою майстра лінія пензля (іноді — витончена, іноді — розмита), але й особливість колористичного насичення полотна. Так, мистець надає перевагу зображенню похмурих днів, з сірватим небом, що дає змогу зацентувати увагу глядача



чи то на червоних покрівлях будинків, насиченій зелені дерев, чи на ніжних кольорах абрикосових дерев, які щойно розцвіли ("Мінлива весна", 2001). Завдяки використанню ахроматичного тла художнику вдається посилити контрастність природних кольорів, не вдаючись до їх насичення, що призвело б до втрати їх звичного для ока звучання.

Ще один з цікавих підходів автора — зображення ландшафту після дощу, коли волога насичує звучання кольорів і дихає на полотні свіжим, соковитим струменем чистого повітря ("Мокре село", 1998). У таких роботах дається взнаки техніки малярства, схожа за ефектом на акварель.

У жанрі натюрморту мистця цікавлять враження від літа та осені: тут ми бачимо букети польових квітів, сповнених радості буття, чи гілку горобини — яскраві червоні кетяги на сірому тлі прийдешньої холодної зими ("Літо", 1990; "Горобина", 1996). Імпресійна передача світла, швидкий мазок дозволяють Скубаку передати перше, не повторне враження від побаченої досконалості творінь Природи.

Особливо емоційними видаються малярські твори, присвячені морському узбережжю: "Рені" (1987), "Порт" (1987). Тут автор усю свою майстерність зосереджує на передачі тої гри кольорів, що утворюється на морській поверхні завдяки відображенню на її плесі кораблів, шхун, катерів, що стоять біля причалу. Крики чайок та плескіт моря асоціативно супроводжують ці полотна, насичені сонячним світлом та динамічним рухом живописної поверхні.

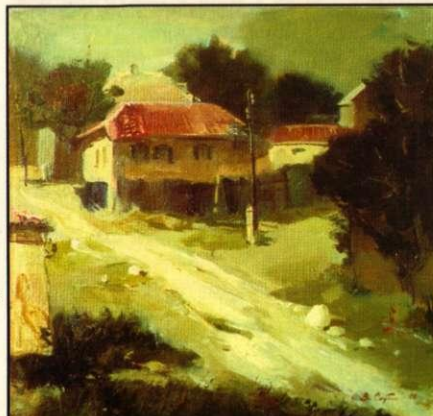
Звичайно ж, не залишився осторонь уваги майстра і урбаністичний пейзаж. Однак це, перш за все, зображення старої частини міста, давніх будівель з усією їх романтичністю, віковою патиною старезних дерев та напівзруйнованих стін. "Старий дім" (1981), "Рожевий дім" (1984) — це зображення тих куточків міста, де життя наче завмерло...

Лише в "Миському пейзажі" (1990) можна побачити умовно промальовані людські постаті, що порушили тишу кам'яних вулиць міста. На полотні "Перший сніг" (1985) з метою контрастного протиставлення білих вулиць та засніжених будівель мистець зобразив на них ряд різнокольорових автомобілів, що нагадують нам про швидкість життя у місті.

"Білий пейзаж" художник залишив цілком безлюдним: вздовж кам'янистої дороги розмістились невеличкі хатини, повернуті до перехожих своїми майже глухими стінами. Таким чином автор зображає усамітнене, віддалене від природи життя мешканців міст, яких іноді навіть важко зустріти на вулицях його полотен. На про-

тивагу цьому привітними і відкритими видаються його села, навіть якщо вони розміщені над височенною кручею ("Круча", 1987; "Тополя", 1989). Звичайно, фахове володіння технікою, відчуття кольору та виважені (гармонійні) композиційні рішення дозволяють художнику вільно працювати як з різними сюжетами, так і послуговуватись різноманітними технологічними особливостями малярства. Але, як бачимо, особливої майстерності художник досяг у жанрі краєвиду. Зображення рідної землі у нього — особливо поетичне, внутрішньо пережите і зафіксоване так, наче сам час зупинився на полотні...

За плечима Віктора Скубака вже майже 30 літ творчого вдосконалення, також — більше 30 всеукраїнських та міжнародних виставок, шість років керівництва Луганською організацією Національної спілки художників України. Його твори — в колекції Дирекції виставок НСХУ, Міністерства культури і мистецтв; близько 20 робіт — у Луганському художньому музеї, краєзнавчому музеї та музеї В.Далія, Севастопольському та Стаханівському художньому музеях. Однак усі ці досягнення — данина щоденній праці і таланту, що ставить Віктора Скубака у ряд найталановитіших мистців Луганського Краю.



1. Пиво біля фонтану. Полотно, олія. 1991. 54x65.
2. Білий пейзаж. Полотно, олія. 1989. 46x55.
3. Миський пейзаж. Полотно, олія. 1990. 55x46.
4. Круча. Картон, олія. 1997. 50x61.
5. Тиха вулиця. Полотно, олія. 1999. 65x65.

ДОСВІД НАЦІОНАЛЬНОЇ МЕТАФІЗИКИ

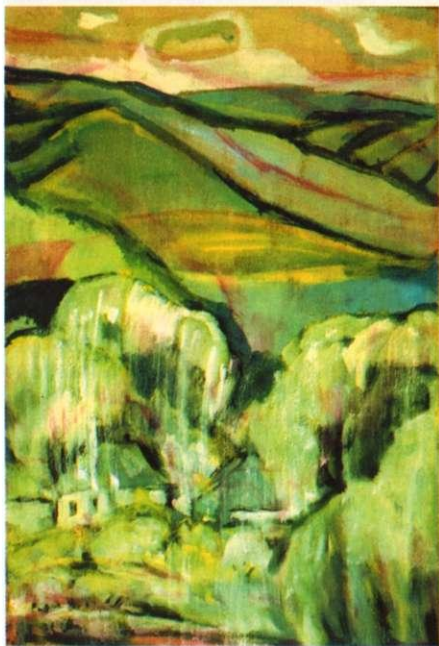
Олена В'ячеслава,
історик мистецтва

Його шлях у мистецтво був звивистим. Микола Шуліка, чие дитинство припало на воєнні роки, зазнав того, що звалось "відлунням війни": ворожа міна скалічила руки. Завдяки ґрунтовній фаховій освіті (в Харківському художньому водночас опановував монументальні і графічні мистецтва) в творчості зазвичай узгоджував естетичні альтернативи: він лірик-візіонер, здатний відтворювати найтонші нюанси природного буття, і водночас вільно переходить до монументального формату, виявляючи загострене відчуття великої епічної форми і площинних ритмів. Досить пізно (в 1989) відбувся його вступ до Спільки — адже за часів тотального панування соцреалістичної естетики некон-

— йому і сьогодні належить першість серед такого жанрового розмаїття Шулічиної творчості. Саме рідна природа із властивою їй неповторною безліччю "облич" найбільше узгоджувалась із бажанням Миколи Івановича уникнути "манери", самоповторення, завжди йти від певного стану — натури, авторської душі, емоції. **Іти шляхом аналізу і пізнання форми, загострення, а разом і узгодження контрастів.** В пейзажах деркулянина — вибухи кольорних експресій: золото і крапляки, вохряні і ультрамарин, втручання в палкі іржаві холодних синьо-зелених — струмлять чуттєвою надмірністю ("Синій день", "Пагорби Слобожанщини", "Узлісся", 1995-1996, пап., акв.). Але чи не найбільшою доскона-

Шуліки зображення селянського житла — пристрась до цих мотивів він навіть означив колись іронічним самовизначенням "хаткість". **Сталою в них є глибока спорідненість із "філософією серця" Г.Сковороди.** Хати для нього — мов живі істоти, що ліпляться одна до одної у пошуках підтримки й тепла. Вони сумують або заглиблюються в роздуми, дірамають, вкриті взимку вогким снігом, або весело крокують назустріч весняному сонцю ("Хатиньки-хати", "Велика вода на Слобожанщині", "Святкові хати", 1996, пап., акв.). І завжди то — втілення однієї й тієї самої теми: зовнішньої убогості (сковородинська "свята бідність") і бездоганної духовної та душевної цнотливості.

Масштабність і концептуальна єдність задумів стали надбанням мистця наприкінці 90-х, коли він звернувся до астральних мотивів ("Два ангели", "Вознесіння", "Страсті", "Це я, Господи...", "Різдво Марії", 1999-2000, пап., акв.). Не зраджуючи своїй Слобожанщині, мистець прагне в них утворити образну систему, яку доречно визна-



формне, хоча б і камерне, мистецтво було не завжди до вподоби керівним спілчанським особам.

Коли ж у 80-і він повернувся до Біловодська, що на Луганщині, — то було повернення до прабатьківського коріння і до себе. Минулись численні мандрівки Україною і т.зв. "близьким зарубіжжям", роки викладацької діяльності в художніх закладах Харкова і Ростова-на-Дону. Відтоді понад півтора десятиріччя провідною темою його творчості є селянська Слобожанщина. Про душу українського села знає не з чуток: і сьогодні його домівка над замряним Деркулом поєднує аскетизм і шляхетність селянської оселі та художньої робітні.

Численні його акварельні цикли того часу позначено суттєвими рисами української національної школи: вишуканістю і енергією колористичних відношень, емоційною напругою, що мовби випліскується через край, особливою прихильністю до пейзажу

лості набуває мова мистця, коли він працює в гамі стриманих зближених гармонійних кольорів, що випромінюють найтонші духовні енергії (акварелі "Сріблястий день", "Затьмарилось", "Відлига. Стрітення", 1990). Те чи інше рішення кожного разу тут має натурне походження, але завжди містить щось більше. **Творчі інтенції майстра поволі спрямовувалися на філософсько-етичне осягнення світу.** В аркуші "Пожили — побачили" (з серії "Седнівщина. Бувальщини", 1989) силуети ще зимових дерев, обезбарвлення кольору, заляклий струмок, усамітнена блаженська постать старої — то натурні знахідки, але вони набувають знакових рис, з яких укладений мистцем образ пліну і відновлення життя, річища часу, чекання і надії, врешті-решт. Велике через мале — закон акварелі. Закон поезії.

Найбільш мене вражає у творах Миколи

чити як символізм мислення. Не йдеться про саму зображувальну символізацію, хоча вона застосовується Шулікою влучно і з художньою майстерністю, символізм його мислення є, насамперед, світоглядною системою, котра споріднює сучасну творчість мистця із стародавньою традицією українського малярства. **Провідною ідеєю її є усвідомлення первинності, визначальності Духовного Абсолюту, що передує матерії, живить і перетворює її, весь час кризь неї виблискує** ("Вседержитель", 2000, п., о.).

Суттєвою ознакою цих творів є те селянське "без Бога ні до порога", в якому співіснують привнесені християнські уявлення із тутешнім древньоукраїнським космологізмом. **Це не є теологією, скорше — філософською лірикою, осягненням світу в архетипних образах.**

ЗНАЙТИ СЕБЕ

Так, надсвятковістю і піднесенням позначена його монументальна композиція "Святогірський монастир" (1998, пап., темп.). Прадавній архетип Світової Гори як святої гори завжди був знаком Всесвіту, місцем, де Земля зустрічається з Небом. Поряд з тим образом духовного злету і молитви тотожного змісту набувають у майстра і мотиви "чистого" краєвиду ("Карпати", п., о.; "Крейдяні крутогори", пап., акв., 1999). Відтепер твори, що мають натурне підґрунтя, є свідченням світової гідності Природи, яка постає для Миколи Шуліки єдиною можливою формою втілення Духу в земному просторі і часі (натюр-морт "Святість", 1999, пап., акв.).

Праукраїнський образ Світового Древа відкриваємо в його "Гніздуванні", "Пісні дуба" (2000, п., о.), "Порах року", "Веснянці" (1999, пап., акв.). Жевріє-палахкотить "Шипшина" (2000, п. о.), але із плином часу древо життя невблаганно перетворюється на хресне дерево, про що повідає повитий серпанком холодного синього смутку "Терен" (2000, п., о.) Фольклорна знаково-метафорична двійця "людина — рослина", уособлення невмирущості душі і плинності часу, набуває в його творах загострено-експресивних, підкреслено-сучасних ознак, доводиться до короткої афористичної формули. І в ту пісню життя, що славить досконалість краси і любові, поволі влітаються сум і гіркота...

Мистцеві притаманне інтуїтивне відчуття природи архетипних образних утворень — їх антиномічності, незакріпленості якогось нерухомого змісту, можливості вмщувати в собі нібито непримирненне, а тому — відтворювати сучасне уявлення про світ як про ірраціональне суперечливе ціле. У творах майстра мікрокосм селянської оселі здатен суміщатися зі Всесвітом і обертатися, як і образи райського древа і світової гори, безліччю рівнозначних змістів: домівка — рід — хліб — молитва — храм — плин часу — життя — смерть — вічність ("Рідна хата", "Роду мій красний, Роду мій прекрасний...", "Великдень", "Спас", 2000, п., о.). Вони тотожні і всі разом утворюють метафоричну поліфонію, що несе єдиний зміст: уособлює багатовимірну модель Всесвіту, глибоко укорінену в протоукраїнській ментальності. Образи Деміурга, священного Слова і Жертви ("Вседержитель", "Син людськості", "Пророк", 2000, п., о.) водночас відлунюють у темах поезії і творчості ("Думи мої, думи...", 1999, пап., акв.; "Автопортрет", 2000, п., о.) — адже в українській традиції поет і художник постає як творець особистого, творчого і суспільного всесвіту в осяянні жертвовної місії сакрального промовляння людству. Означеним основам образотворення наш мистець надає сьогодні всеохоплюючого сенсу: асоціативними ланцюжками поєднує твори один із одним в сердечній співбесіді, використанням знаково-символічних форм осячує матерію буденності, у мінливому відкриває одвічне.

...Чи єднає щось такі різні за змістом "Пори року", "Каменепад", "Свідків часу" "Велику



руйнацію", "Іди в світи, синку...", "Вітри незгоди" (1998-2000, пап., акв.)? Хіба що всі вони уособлюють нуртування природних і суспільних стихій, які чи то просто вирують, чи набувають катастрофічних ознак лютої зливи або автобіографічних рис буревіюхуги, що протистоїть одинокій особистості. Те нанизування образів-архетипів улаштовує творчий світ досвідченого маляра-мислителя як своєрідний гіпертекст, в якому все пов'язане з усім і загострено-пронизлива сучасна екзистенція співіснує із родовим підґрунтям слов'янського міфологізму. Зазначимо: не архаїчна стилізація, а органічний зв'язок прадавньої традиції українців із сучасним мисленням і сучасним образотворенням. Себто сучасне буття глибоко національної форми, вихід до національного міфу, в якому земля і небо здатні стати космосом, зерно — сім'ям життя, а множинність — цільністю, що єднає Буття, Історію і Су-

часність України.

Можливо, те, про що йдеться, легко б стало споглядальною схемою, якби не живилось образною конкретикою і палкою законністю мистця в українську природу і людину. В його творчості поєднується хист інтуїтивіста в осягненні буття і аналітика форми, який на шляху до світоглядних одкровенень мусить не розгубити відтінків і деталей, бо і в них так само — сенс! Тому гіпертекстуальність змістово відтворюється на всіх рівнях поетики і художньої мови майстра. У програмних творах ("Святогірський монастир", "Рідний край", 2000, п., о.; триптих "Осінь", 1998, пап., темп.) мистець узгоджує велике і мале монтажним зіставленням кількох крупнопланових фрагментів, що кожного разу утворюють суцільну багаточастинну зображувальну панораму. Такий ритмічний оксюморон — утворення лагідної горизонталі "нанизуванням" кількох стрімких вертика-

Мистецький набуток Краю



лей — є пластичним еквівалентом образних антиномій майстра. Підкреслено-напружене зіткнення ритмів, ускладнення просторово-площинних співвідношень посилює експресію композиційних побудов цих творів. До речі, **походження улюблених вертикальних і горизонтальних форматів Шуліки також є наслідком осягнення світу в національних ментальних константах, адже вертикалізм несе ті ж самі космологічні інформаційні коди, що й Древо Всесвіту або Світова Гора, а затишна розлогість його горизонтальних форматів зумовлена степовим слобожанським довіллям** ("Ранок на Слобожанщині", 2001, пап., акв.).

Тож особливості художньо-пластичної мови — вартісного походження. Змістовним, хоча й досить умовним, є поділ сучасного доробку майстра на дві великі групи творів. До однієї належатимуть образи-узгаляння, мова яких відзначена монументалізмом, нестримною енергією ритмів і декоративною площинністю ("Віра. Надія. Любов", "Спогади про Седнів", 2000, п. о.; триптих "Літо. Качанівка", 1998, пап., темп.). В іншій панують метаморфози одухотворення, що відбуваються завдяки світло-колірній експресії ("Примарні скелі", "Зачарованість-замилуваність", "Святий вечір", "Діалог вночі", 2000-2001, пап., акв.). **Світло і колір тут є духовними субстанціями: світло виконує роботу дематеріалізації, "розпредмечування" предметно-просторової форми, а колірна метафорика — то і емоція, і психологія, і метафізика разом, серцевина авторського світовідчуття.** Мов дорогоцінне каміння, ваблять зір мерехтлива світлоносність і насичена мозаїчність кольору "Осіннього розмаїття" і "Літальничка" (1999, пап., акв.). А інколи — то твори, майже позбавлені зображувальності (триптих "Купальська ніч", "Зелене сяйво", "Золотавість", "Пробудження", 1999-2000); в них на акварельному аркуші стається невимовне, неймовірне подолання прірви між Духом і Матерією героїчною напруженою творчої інтуїції майстра, що прагне осягти,

крізь зовнішність явищ, їхню приховану від ока сутність. Як радив колись Григорій Савич: *"З видимого пізнавай невидиме..."*. Національна духовність у творах Миколи Шуліки не тільки промениться веселково, але й набуває рис драматизму, якщо йдеться про її багатотрагедійну долю (триптих "Гей, наливайте...", 1998, пап., акв.; "Спокута", 2001, п., о.; цикл творів, присвячених Чорнобилю, 2001, пап., акв.). Захитались-похилились собори у "Великій Руйнаці" — в стрімких діагональних ритмах майстер віднайшов втілення образу бід, знищення і нестерпної туги за вільнодухим українським минулим. Велика кількість творів, що виникла внаслідок тривалих мандрівок святими місцями України, — особлива і значуща сторінка творчості Шуліки. Національні пам'ятки Києва, Чернігова і Путивля, Конотопа, Батурина і Новгород-Сіверського... Жанрову належність присвячених їм творів не завжди можна визначити як узвичаєний архітектурний краєвид. Іноді мистець працює з пам'яті, застосовуючи своєрідний "культурологічний" підхід, тобто бачить річ не часткою реального пейзажного оточення, а потрактовує її як надприродний феномен, що сам є джерелом енергетичного поля, певного духовного довілля, згадкою про вищий щабель святості і разом — уособленням непересічної рушійної сили Духу Людського. Дякуймо ж майстрові, чия тендітна й лагідна душа і бентежні почуття спричиняються сьогодні до творення "книги буття" України!

1. Біловодщина. Панорамне рішення. Триптих. Картон, темпера. 1999. 126x103.
2. Качанівка. Папір, акварель. 1998. 80x60.
3. Відлига. Папір, акварель. 1997. 60x80.
4. Хатиньки-хати. Папір, акварель. 1998. 60x80.



Формування зібрання слобідських майстрів у збірці Луганського обласного художнього музею пов'язане з історією створення музейних фондів уже повоєнного періоду. Серед перших експонатів, що надійшли до фондів музею в 1945 р., були роботи (живопис та пластика) луганських авторів — Ф.Костенка, В.Мухіна, М.Вольштейна, О.Фільберта, В.Федченка та ін. У 1951-му музею було надано будинок по вул.Поштової, і з того часу починається планомірна робота з комплектування відділу сучасного мистецтва краєзнавства надбаннями слобідських художників. Збірка регулярно поповнювалась за рахунок надходжень з фондів Дирекції художніх виставок України, Дирекції виставок Спілки художників України, музейних закупівель. Сьогодні вона нараховує близько тисячі експонатів — малярських та графічних робіт, пластики, ужиткового мистецтва. Звичайно, масштаби колекції потребували додаткових площ, тому на початку 1990-х років фонди образотворчого мистецтва Луганщини були переведені в будинок художньої галереї, що стала філією художнього музею. Це дало змогу активно використовувати фонди колекції, створюючи на їхній основі стаціонарні та пересувні виставки, надаючи експонати для персональних та спільних з Луганською організацією Спілки художників України виставок. Добірка творів для колекції музею дає можливість скласти цілісне уявлення про основні художні процеси, що відбувалися у вітчизняному мистецтві протягом понад 50 років. Загальна спрямованість, художні принципи луганської школи малярства ба-



М.Шербакова "Рідні мелодії", "Лілея", Г.Слепцова "У наймах", О.Редькіна "Маленький Тарас", у графічній серії В.Лихоносова "Солов'їні простори".

Краєвид і натюрморт завжди посідали значне місце у творчості луганців. Здобутки цього жанру представлені іменами Т.Капканець, В.Кошового, О.Фільберта, В.Скубака, М.Вольштейна, Є.Полонського, і власне вони складають значну частину музейної колекції.

У 1990-х роках фонди музею поповнилися новими іменами. У збірці з'явилися полотна В.Коробова, А.Куреньова, О.Коденка, В.Панича, С.Кондрашова, О.Щиголева, графіка С.Хаджинова, М.Шуліки.

На сьогодні цінність колекції луганських мистців має не тільки художній, але й історичний аспект. Вона дає змогу простежити історію мистецтва Східної Слобожанщини, зберігає пам'ять про майстрів, що пішли від нас, про їхній внесок в українське мистецтво.

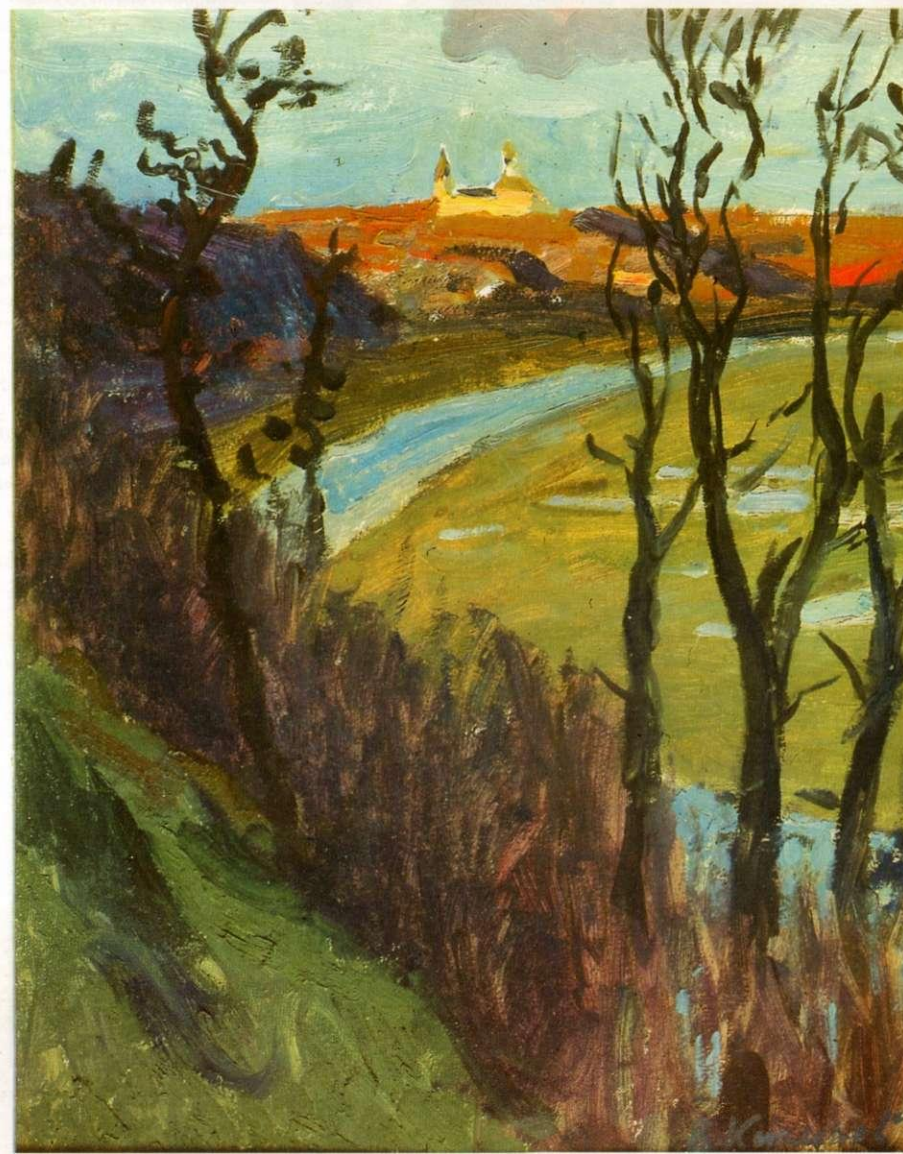
гато в чому були визначені творчістю художників, що приїхали до Луганська після війни — малярів Г.Домненко, В.Козлова, В.Кошового, А.Курінного, М.Вольштейна, І.Панича, Є.Полонського, Т.Капканець, Г.Хаджинова, скульпторів В.Мухіна, В.Федченка, В.Агібалова. Саме у творчості цих авторів було розроблено ряд тем, систему

їхнього втілення, що на довгі роки визначило характер образотворчого мистецтва Краю.

Часто мистці Східної слобожанщини звертаються до своєї національної культури, її джерел. Емоційно насичені образи втілені в полотнах І.Панича "Кобзарі", триптиху Т.Капканець "Жіноча доля", скульптурах

1. **Тамара Капканець.** Натхнення. Полотно, олія. 1986. 32,4x48,5.
2. **Володимир Вайнреб.** Ставок. Полотно, олія. 1956. 58x58.
3. **Іван Чумак.** Ірина. Мармур. 1963.
4. **Олександр Фільберт.** Весняний Донбас. Картон, олія. 1986. 32,4x48,5.





Його селянське дитинство осявала палка любов до малювання і бажання відтворити красу рідної природи. Василь Кікінов народився 1930 року на українській етнічній території — в козацькій слободі Машликіне на Донщині. Природа рідного краю стала тим середовищем, яке виховало його характер, в котрому поєдналось епічне сприйняття українського довкілля з тонким ліризмом. В 1949-1954 роках Кікінов навчався в Луганському художньому училищі, де його зростанням керувала Тамара Капканець, один із провідних майстрів луганського малярства і добрий педагог, що назавжди прищепила відчуття причетності до національної реалістичної традиції.

Ще донедавна епікою Донеччини була шахтарська праця, і Василем Кікіновим було тут створено чимало. А пейзажне малярство майстра сприймалося при цьому як ліричне тло до сюжетно-тематичних картин. Проте сам він писав українську природу багато, з відданістю і відвертим захопленням. Творчі вакації в Седневі, де бував протягом 1970-1990-х років, на Закарпатті (Міжнародний пленер в Ужгороді 1989 року), а найбільше — донбаські пленери визначили особливості його образного мислення і небажудожого сприйняття свого оточення.

Пильне "портретування" рідної природи, відтворення невпинного і непомітного плину її життя — образні речники краєвидів "Напровесні" (1965), "Яблуні цвітуть" (1972), "Весна" (1987, 2000), "Сіренький, тихенький день" (1996). Улюблений мотив художника — відкриті затінені передні плани, що піднесено дистанціюють, наголошуючи важливе — найчастіше величні дерева, до яких веде стрімкий прорив у сонячну глибину ("Бабине літо", 1985; "Пейзаж з чаплею", 1989; "Молоді берізки", 1990). Мистець прагне певного синтезу, а не лише бездумного "віддзеркалення" природного фрагменту. Формальною сутністю його творів є пошуки композиційно-структурної побудови, узгодження зовнішнього спокою, навіть статички загальних ритмів з прихованою зворушливістю. Тяжіння до найусталеніших форматів, простих горизонтальних планів, вагома матеріальність пластичного ліплення і здатність цієї конкретно-реалістичної форми повнитися внутрішнім рухом, безліччю психологічних відтінків притаманні краєвидам Василя Кікінова.

ЮВІЛЕЙНИЙ РІК КОЛЕДЖУ

Лідія Рубченко, викладач ЛККМ, мистецтвознавець

Початок третього тисячоліття ознаменувався в Луганську ювілейною подією — 75-річчям з дня заснування Луганського коледжу культури і мистецтв. У 1927 році рішенням Донецького обласного управління професійної освіти на базі студії образотворчого мистецтва Луганського паровозобудівного заводу було створено перше по революції художнє училище України. Вже з перших днів існування училище стає центром художнього життя Донбасу. Відомі художники і педагоги, які прийшли до навчального закладу, — П.Тищенко, М.Левченко, Н.Яблонський, І.Ковальов, В.Федченко, В.Мухін та ін. заклали основи луганської художньої школи.

Старше покоління викладачів багато часу приділяло створенню творчої індивідуальності майбутнього художника в процесі навчання та подальшого творчого шляху. Багато років віддали педагогічній праці Л.Беспружна, Г.Дідюра, Н.Іванцова, М.Вольштейн, Т.Капканець, Е.Можаєва, К.Михайлов, В.Вайнреб, М.Пещанський, А.Левченко, В.Тараненко, І.Пресникова, О.Фільберт, Н.Цема, Д.Фуліді, М.Шевченко, та інші. Сьогодні продовжують традиції луганської школи викладачі, члени НСХУ В.Скубак, С.Іванникова, О.Коденко, С.Неколов, І.Сержантова, твори яких експонуються на багатьох виставках в Україні та за її межами, а також викладачі зі значним стажем О.Володарська, О.Галімізнова, Л.Рубченко, А.Лукавецька-Радченко.

З часом кращі роботи луганців експонувалися за кордоном. В Україні ЛДХУ відзначалося як один з провідних навчальних закладів даного профілю. Випускники училища сьогодні складають більшу частину Луганського і Донецького відділень Національної спілки художників України, багато з них отримали звання народних та заслужених художників, заслужених діячів мистецтв.

Недавня ретроспективна виставка робіт студентів та викладачів художнього відділення ЛККМ свідчить про високу професійну підготовку молодих фахівців — луганська художня школа існує, зберігає національні традиції, осучаснюється і виховує молоді українські таланти.



З ДУШЕЮ ПОЕТИЧНОЮ І ШИРОЮ Василь Кікіньов

Основою кікіньовської ліро-епіки є композиційні засади асиметричного центрizmu (або центричної асиметрії), де величність і інтимність та класичність побудови не суперечать схвильованості відчуттів ("Холодна осінь", 1984; "На луках у Седневі", 1995). Але головним чинником його образності є тонально-колірна звучність краєвидів, їх колорит, позначений тактовністю і витонченим смаком. Ніжно-фіалкові обрії "Повені" (1987), сонцесяйні "Чорнобривці" (1999), золоте карбування "Бабиного літа" (1985) — витончене барвне життя, відтворене вільним стрімким пензлем, одухотворює найтонші вияви життя у природі.

Огляд пейзажного доробку майстра несподівано виявляє схильність до реалістичності. В "Каштановій алеї" (1968), "Мрях" (1980), "Вечорі над Сномом" (1987) художня мова мистця трансформується в модерну форму. Пластичні засади цих творів — організація простору, відчуття кольору і світла — несуть щось від української народної картини, де все розгортається ніби на одній площині. Образний рух постає тут підкреслено-оголеним, і вже не тональна витонченість, а декоративна площинність кольору і загостреність небагатьох деталей: вузлуватого гілля дерев ("Морозний вечір. Старі яблуні", 1979) або горбатих гарбузів з міцними ребрами ("Онукам моїм гарбузи, чорнобривці і яблука", 2000) — є тим пластичним осердям, що зосереджує в собі змістово-емоційну напругу твору. Останнє полотно, своєрідний натюрморт у пейзажі, трепетно відтворює відчуття того "Ближнього космосу", що для дитинства завжди є поєднанням найменшого і неосяжного. Складений одухотвореними формами-знаками українського селянського всесвіту, він утримує в духовному



4

житті етнічну пам'ять поколінь. Мистець з душею поетичною і ширною, один зі старійшин мистецького цеху на Луганщині, Василь Кікіньов своєю творчістю сприяє збереженню і розвою на Сході України традицій національного малярства на засадах реалізму і духовності.

1. Морозний вечір. Старі яблуні. Картон, олія. 1979. 62,5x58.
2. Вечір над Сномом. Картон, олія. 1987. 50x40.
3. Осінь на Луганці. Полотно, олія. 1987. 65x80.
4. Напровесні. Картон, олія. 1995. 50x40.



Ірина Сержантова. Тиша. Полотно, олія. 1990.

3 відстані прожитих років...

Заслуженому художнику України Григорію Слепцову — 75

Григорій Слепцов прийшов у мистецтво вже зрілою людиною. Народився у 1927 році, пережив нелегке дитинство військової пори. У повоєнні роки навчався в Луганському художньому училищі, після якого пішов працювати як ліпник-модельник.

Висока відповідальність за справу і шанобливе ставлення до людей сформували його діяльний і наполегливий характер. На початку 1960-х років Слепцов переходить працювати в художньо-виробничий комбінат. Завдяки своєму таланту, великій працездатності, умінню вчитися в старших майстрів, таких як заслужені художники України В.Мухін і В.Федченко, він відчутно зростає як мистець і в 1967 році стає членом Спілки художників України.

Творча енергія і віра у творче начало дали змогу мистецтву створити галерею переконливих художніх образів трудівників-українців, близьких автору за духом. Багатьох із них він добре знав. Це герої скульптурних композицій, а також портретів, серед яких вражають простотою і безпосередністю художніх засобів, цілісністю і силою характеру "Портрет матері" і "Портрет Г.Труби". В активі майстра багато пам'яток на Східній Слобожанщині і за її межами, багато робіт зберігається в музеях України. Відомий меморіал "Нескорені" в Краснодоні (1982) виконаний Слепцовим у співтворстві зі скульпторами-друзями, і їхня праця була гідно оцінена присвоєнням високих звань заслужених художників України Г.Слепцову і М.Можаяву, заслуженого діяча мистецтв України М.Щербакову. Десять років напруженої праці і творчих

пошуків привели у 1970-1980-х роках до створення цього монументального комплексу, одного з кращих зразків того часу за архітектонікою та образно-пластичним вирішенням.

Завдяки активній громадянській позиції скульптор постійно долучався до вирішення актуальних проблем творчості і життя мистців (він більш ніж 14 років — з 1976 по 1990 рр. очолював Луганську організацію Спілки художників України).

Людина, в якій інтелігентність поєднується з негнатовним завзяттям, зуміла домогтися надання луганським художникам більш ніж 50 майстерень, приміщення будинку художнього комбінату і скульптурного цеху, одного з найбільших виставкових залів, що суттєво вплинуло на життя творчої організації Луганщини. Це було відзначено громадськістю й урядом: заслужений художник України Г.Слепцов нагороджений орденом Дружби народів, Почесними грамотами Кабінету Міністрів України і Національної спілки художників України.

У свої 75 років Григорій Слепцов, сповнений нових задумів, звертається до джерел української поезії і фольклору ("В ім'я життя", 1996; "Ніжність", 1999; "Весілля", 2001), з відстані прожитих років сміливо визначає життєві віхи з їх скорботами і радостями, моральною глибиною і значимістю.

1. Володимир Даль. Мармур. 1995. 76x55x44.

2. У наймах. Дерево. 1964. 65x29x23.

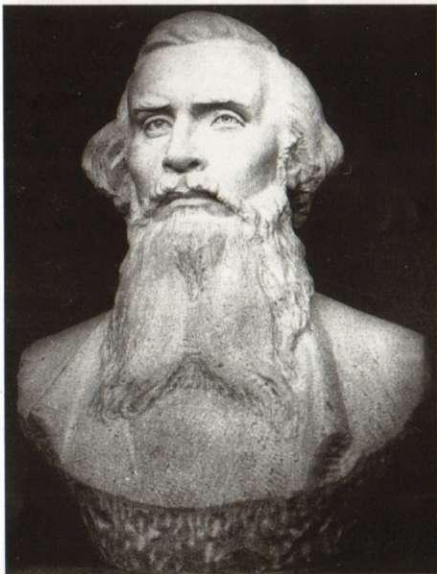


За покликанням і за професією Надія Монастирська — художник-дизайнер інтер'єрів. За її плечима — навчання у Владивостоцькому та Луганському державних художніх училищах, праця вчителя у школі і, нарешті, дизайнера на підприємствах міста Луганська. Особливо цікавим періодом свого життя вона вважає співпрацю з Центральною експериментальною студією художнього проектування в Москві, де впродовж семи років брала участь у створенні експериментальних проектів комплексного оформлення та упорядкування для Москви, Тихвіна, Баку, в створенні проектів музеїв М.Гоголя, Підземного культурного центру та культурного центру "Космос" (м.Москва).

Художниця постійно займає активну громадянську позицію: її обирали делегатом конференцій НСХУ, членом художніх рад Художньо-виробничого комбінату, міських та обласних архітектурно-художніх рад, була членом правління ЛООСХУ і вже третій рік виконує обов'язки голови правління Луганської обласної організації Національної спілки художників України.

Найзначнішими об'єктами, виконаними Н.Монастирською в Луганську, є постійно діюча "Пожежно-технічна виставка", експозиція та реконструкція Будинку-музею В.Далі (1986-2001), проект реконструкції старого міста (1986), нею створено експозицію та проведено реконструкцію споруди Історико-краєзнавчого музею м.Свердловська Луганської області, вона автор проекту культурного центру та експозиції Музею історії та культури, проекту та реалізації художньої композиції свята "200-річчя Луганська — 1995", співавтор проекту пам'ятника "Чорнобильський лелека" (2001).

Інтер'єри Надії Монастирської не пригнічують надміром незрозумілих деталей, в них почувашся затишно і комфортно. Ще працюючи у складі авторського колективу над проектом Підземного культурного центру (1977), над розділом "Греція", Н.Монас-



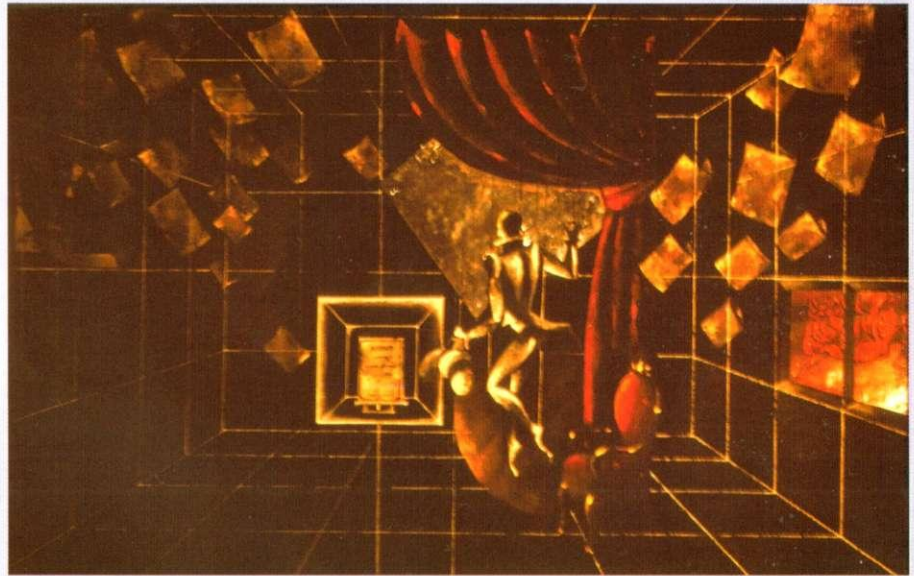
НАШІ ЮВІЛЯРИ



Одухотворений інтер'єр Надії Монастирської

тирська утвердила себе як талановитий дизайнер, котрий надає перевагу сучасному підходу у створенні інтер'єрів історичних епох.

Особливої уваги у доробку мисткині заслуговує проект Будинку-музею В.Даля в Луганську. Весь інтер'єр музею відтворено в дусі часу: орієнтуючись на небагатий документальний матеріал, авторка спробувала "влонити" дух епохи, в якій творив відомий письменник і етнограф В.Даль (відомий під псевдонімом Козак Луганський). Використовуючи цілком несподівані експозиційні підходи, мисткиня зуміла створити відповідну атмосферу історичної достовірності. Тут ми можемо говорити також про драматургію експозиційного простору: застосування архітектурних елементів у вирішенні експозиційних стендів, поєднання документальних експонатів (епістолярія, картографія, фотографія) з малярськими творами робить цей інтер'єр та експозицію най-



3



оригінальними серед музеїв Східної Слобожанщини.

Основою своєї творчості Монастирська вважає пошук єдності культурних, релігійних традицій з сучасним відчуттям реальності, збереження зв'язку з мистецькими надбаннями рідної землі: художниця вважає, що розрив з минулим, з першовитоками неминує веде до загибелі. Саме тому вона обрала інтер'єр як комплексний вид мистецтва, що вимагає створення цілісного середовища, яке повинно створити певний настрій. В її розумінні інтер'єр мусить бути єдиною впорядкованою цілісністю, одухотвореним мікросвітом, в якому панує повна гармонія. За словами проектантки, їй притаманний гуманістичний (навіть якщо це не модно) підхід до справи. Сьогодні Надія Монастирська опановує простір для створення активної творчої атмосфери у стінах Луганської обласної організації Національної спілки художників України, заохочуючи слобожанських мистців до творчого вдосконалення.

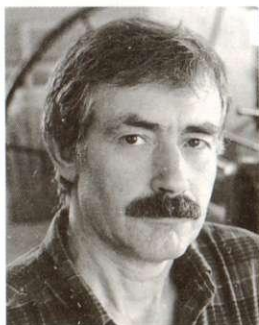


4

1,4. Експозиція краєзнавчого музею в м. Свердловську Луганської обл. Фрагменти. 1991.

2,3. Експозиція Будинку-музею В.Даля в м. Луганську. Фрагменти. 1999.





ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ

САМОЗОСЕРЕДЖЕНІСТЬ

Анатолій Бондар

Анатолій Бондар належить до тих українських мистців, що у своїй творчості керуються емоціями та інтуїцією; він не женеться за модою і не представляє себе суспільству. Просто йому подобається матеріалізувати свої думки у творах, стимулюючи зорову увагу глядача. Маляр і графік Бондар у творчих пошуках полюбляє експериментувати з техніками й матеріалами, намагається знайти вірний шлях свого самовиразу. На сьогодні, здається, найпевніше він почуває себе у створенні плакатів. Та не будемо забігати наперед...

Все починалося з малярства, коли захоплення мистецтвом переросло у справу всього життя. "Хто шукає — той приречений блукати" — сказав мудрець. Мистець вигадував чи переймав різноманітні способи і засоби втілення, зіставляв фактури і фарби. Чому б не знайти якщо не щось нове, то принаймні інше, цікаве й особливе? Ні, він не бореться з цим світом, він його вивчає. Ну то й що, що хтось уже робив щось подібне, що хтось намагається стрибнути вище голови? Можна дістати величезне задоволення від процесу творення, захват від пошуку, нетерпіння отримати кінцевий результат.

Малярство Бондаря чисте, соковите. Ностальгійні краєвиди з овидами рідної землі, загадкові портрети, незвичні натюрморти несуть у собі позитивну енергетику; з одного боку, вир емоцій та почуттів, з іншого —

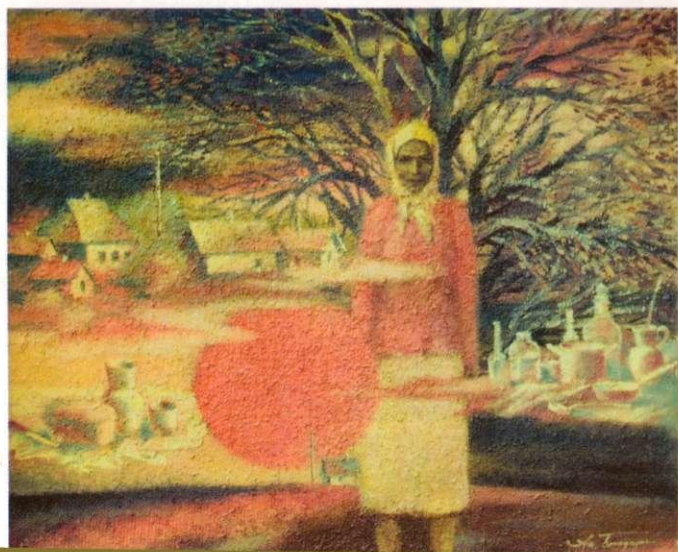


меланхолійний сум. В дечому він надто натуралістичний, проте жодне полотно не написано без конкретного задуму. Кожна деталь на своєму місці, кожна кольорова пляма, контраст чи напівтон добре продумані. Митецькі засоби спрямовані на втілення образної думки... Концепція — найважливіший елемент творів А.Бондаря. Роботи мистця сповнені терпкого оптимізму, філософичності, однак — не втрачають зв'язку з українською реальністю.

Плакат виявився найвідповіднішим засобом вираження його оновленого національного світогляду. Мистець переймається швидше філософськими категоріями, ніж особистими переживаннями. Дійсність для Бондаря — засіб пізнання самого себе, життєвий досвід — накопичення висновків. Суть людської істоти в його розумінні полягає в протистоянні добра і зла, білого і чорного, як бачимо у творі "Бороть-

ба довжиною в життя", де людина бореться з власною тіннію.

З часом плакати автора набули форми своєрідного маніфесту, заклику до критичного осмислення дійсності (в основному проблем в Україні сучасного суспільства). Про це свідчать і назви-девизи риторичного характеру. Мистець усім єством проймається ідеєю пошуку істини, свого етнічного сприйняття та інтерпретації світу й змушує задуматися над цим і глядача. Мистець активізує увагу на самозосередженості, упорядкуванні світогляду кожної людини, на віднайденні позитивних людських якостей. Характерною особливістю плакатів Бондаря є пластичний, динамічний шрифт, який він сформував сам на основі древньоукраїнського письма. Автор логічно вважає його найвідповіднішим для переконливого звучання українських девізів. Врівноважений рисунок, спокійні лінії, в основному па-





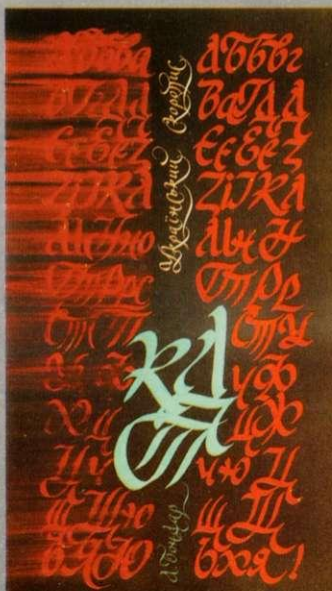
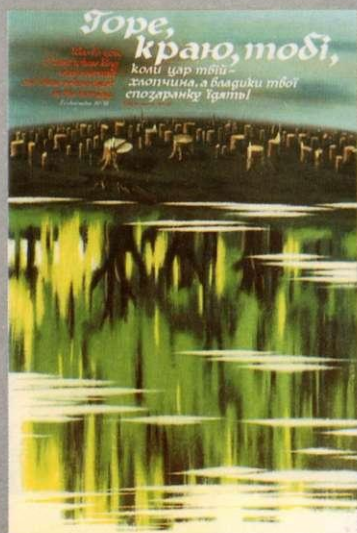
стельний колорит з іноді яскравими акцентами перебувають у гармонії з ідейним підґрунтям у творчості мистця. Та все ж у нього присутня подекуди надмірна деталізація, мультиплікаційність, хотілося б надати їм монументальнішого національного звучання.

Цікаві експерименти проводить художник в досить рідкісному виді мистецтва —

графіці на арматурі листя паркових дерев. Ця техніка вимагає неабиякої вправності й точності. Художник методом шовкографії наносить на "каркас" листка тополі, клена, дуба тонкий рисунок, який в результаті сприймається ефектно. Природне мереживо і мерехтіння зображення видається на ньому аж надто тендітним і делікатним. Іноді мистець виділяє певні акценти фарба-

ми, добутими з кори та листя дерев, стеблин інших рослин.

...Одвічне українське буття бурхливо плине далі — в майбутні століття і тисячоліття, час летить, а слобожанський художник бачить, осмислює, виображує.



1. Очікування. ДВП, темпера, олія. 1997. 50x60.
2. Пошуки минулого. Папір, гуаш, пастель. 1997. 67x73.
3. На березі Лугані. Папір, гуаш. 1994. 57x69.
4. Птахи надвечір'я. Папір, пастель. 2001. 64x75.
5. "Горе, краю, тобі...". Плакат. Папір, ДВП, гуаш. 2000. 90x60.
6. "Український скоропис". Папір, ДВП, гуаш. 2000. 70x35.

До вічних джерел краси

Мистецтво Сергія Кондрашова зацікавлює своєю цілісністю, визначеністю основних параметрів творчості — від обраних мистцем тем до їх художнього втілення, що були закладені, мабуть, ще під час навчання у Петербурзькій академії художеств ім.І.Рєпіна (відділення живопису). У 1989 році, після вдалого захисту, Сергій переїжджає до Луганська, а вже через три роки стає членом Спілки художників України. Він рано визначив і осмислив своє творче кредо, художню індивідуальність. Ще будучи студентом, активно брав участь у всесоюзних та зарубіжних виставках (Греція, США).

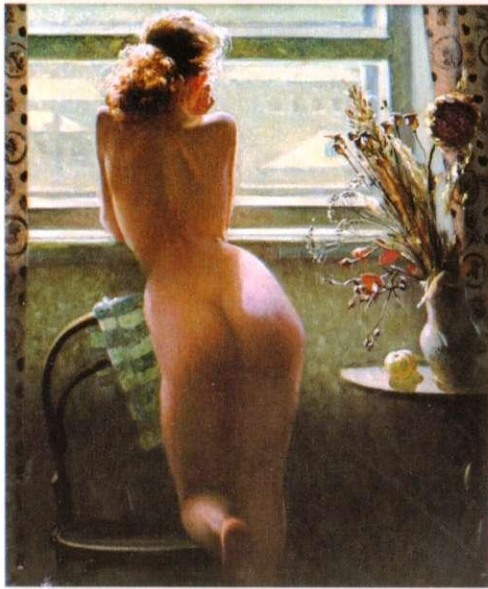
Професійна майстерність Кондрашова дає йому змогу почувати себе вільно в будь-якому жанрі, однак основою його творчості є станкова картина. Саме в ній найбільш повно розкривається своєрідність художнього мислення маляра, його ставлення до світу.

Мистець сприймає Всесвіт як єдине гармонійне ціле, кожен фрагмент якого сповнений глибокого змісту. І прагне досліджувати внутрішню логіку явищ, їх глибинний

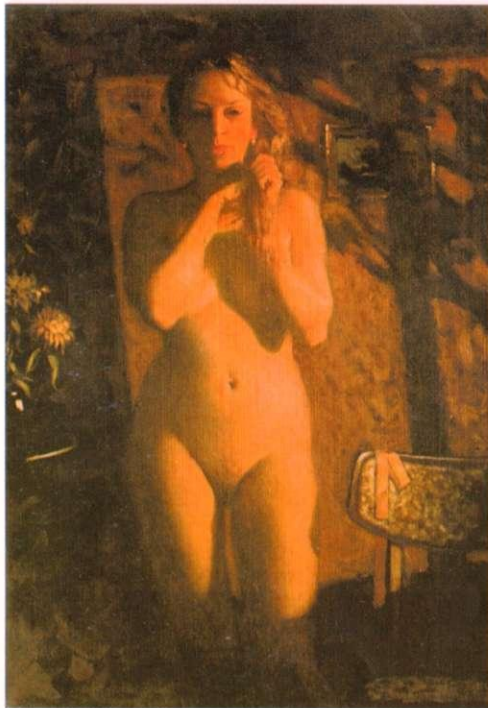
взаємозв'язок. Кондрашов володіє даром суто художніми засобами, у формах і фарбах, передавати невлловиму життєствердну містерію буття. Тому мистець так часто звертається до знайденого мотиву, завзято випрацьовує граничну виразність думки і настрою.

Обігруючи сцену "жіночої постаті біля вікна", він створює різні за емоційним станом твори, що пронизані відчуттям таємничого зв'язку двох світів — людини і природи ("Ранок", "Вечір", "Біля вікна", "Повінь", "У дощ"). Тема взаємин людини і її природного середовища побутування продовжується у циклі "Оголена", "Ніч", "Сон" та ін. Зіставлення в них статичного жіночого тіла й активності навколишніх речей перетворює ці композиції у своєрідні роздуми про життя як таке, про умовність поділу природи на "живу" і "мертву".

Думки, що прочитуються у полотнах Кондрашова, — це наслідок його інтуїтивного



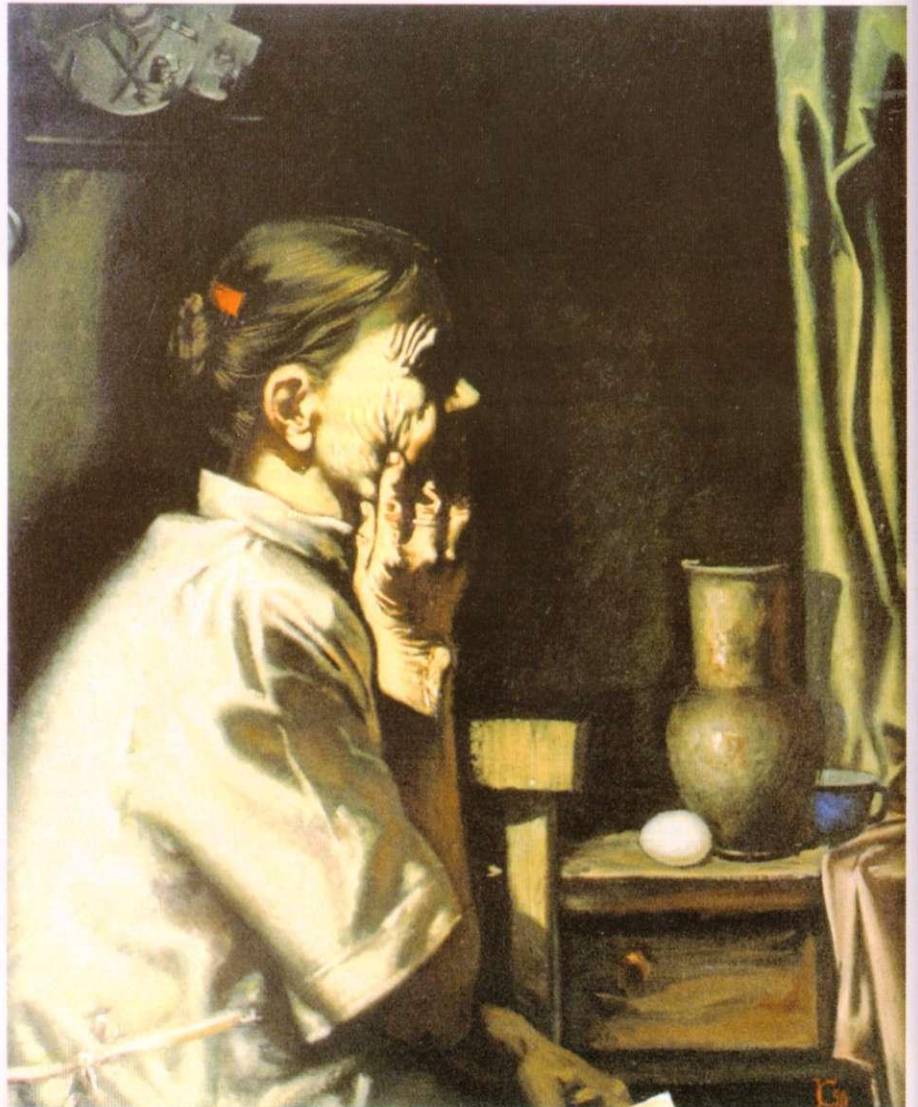
1



2



3



4

ЗВІДКИ ТІ "ГАРБУЗИ"?

У столичній міській галереї мистецтв "Лавра" 25 жовтня 2002 року відкрився VIII Осінній вернісаж (цього разу під назвою "Київська молодіжна виставка"). Офіційно задекларованою метою заходу є підтримка молоді на початку її художньо-мистецького шляху, надання можливості юним обдаруванням привселюдно заявити про себе. За одинадцять років Незалежної України це чи не перша виставка, в якій беруть участь наймолодші мистці, зокрема студенти художніх вузів столиці. Це добре, що Головне управління культури і мистецтв Києва надало можливість частині творчої молоді показати широкій громадськості результати своїх пошуків, та ще й, як нам стало відомо, збирається видати каталог і щороку провадити молодіжні осінні вернісажі.

Оглядаємо виставку. Без сумніву, експоненти пробують оволодіти деякою майстерністю малярів, графіків, скульпторів і, можливо, з них колись "будуть люди". Можливо... Загалом же (та й часто-густо — зосібна) виставку обезличено. Дивимось на всю цю шармову продукцію і дивуємось — ну, де мешкають ці особи? Адже вони малюють та ліплять що завгодно, тільки не країну, в якій живуть. Скільки-небудь помітного натяку на питому українську тему немає в жодній роботі (якийсь, можливо, натяк, при натужному бажанні, можна побачити хіба що в "Натюрморті з гарбузами", та й то — хтозна, звідки ті гарбузи?). Експоновані пошуки ні про що не говорять, їхніх авторів комусь, може, і "видно", а от їх громадянської позиції, як художників, не помітиш (йдеться, насамперед, про мистців-українців, хоча й нетутешні автори мали б зважати на своє теперішнє місцезнаходження). Вочевидь, під час організації наступних таких "юних" виставок молодіжному об'єднанню КОНСХУ необхідно, нарешті, звернути на це увагу при виставковому доборі творів і авторів. Не завадило б і наперед сповіщати тему виставки чи події, якій вона присвячуватиметься, щоб молодь мала можливість творчо мислити і втілювала результати своєї мислі у своїх наступних, принесених на виставком, роботах. Чому б і не порадити молодим подавати твори, у яких осмислювалася б, скажімо, історія України, наше сучасне повсякдення, буття, і т.д.?

І останнє. Якщо Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури готує, як те видно з експозиції, неорієнтованих в часі і просторі художників, то слід же комусь бачити, куди пірнають чималі народні кошти на "підготовку для України" (?) таких "фахівців"...

Володимир Онищенко,
художник-монументаліст



проникнення в суть речей, явищ, що змушує автора шукати і віднаходити для кожної теми особливий спектр виражальних засобів. Лаконізм таких композицій, скупа виразність точно знайдених деталей, узагальнена пластика форм додають їм значущості, спонукають у простому сюжеті бачити глибокий філософський зміст. Зовсім в іншому ключі вирішені роботи, присвячені родині, близьким людям. У полотнах "Мої рідні", "Дівчинка з кульбабою", "Реквієм", "Усе пам'ятаю" — це докладна розповідь про улюблених людей, зацікавлене дослідження характерів і доль.

Серйозне ставлення Кондрашова до життя, прагнення осмислити процеси в сучасних національних суспільствах, мету людського існування в них визначили його інтерес до історії. "Смутні часи", "Ярмо", "Андрій Рубльов", "Сумна пора" — тут історія постає як боротьба світла й пітьми в людській душі. Втіленою надією на відродження духовності, повернення її до етнічних джерел виступає полотно Кондрашова "Відродження".

Мистецтво Сергія Кондрашова — це індивідуальний пошук вічних джерел краси і гармонії світу. Саме він обумовив подорож художника вглиб століть, до своєї етнічної спадщини. Він вчиться в древніх майстрів тому, до чого прагне сам, — розкрити закони неминущої краси світу.

1. Перший сніг. Полотно, олія. 2002. 115x96.
2. Літній вечір. Полотно, олія. 1999. 115x100.
3. Дощ. Полотно, олія. 1993. 100x80.
4. Все пам'ятаю. Полотно, олія. 1990. 88x73.
5. Дівчинка з кульбабою. ДВП, олія. 1990. 64,5x50,5.

ЗНАЙТИ СЕБЕ

ПЛАСТИЧНІ РІШЕННЯ ЄВГЕНА ЧУМАКА



емоційне річище творчості мистця сповнене мудрими, м'яко-іронічними роздумами про долю і вдачу його героїв. В образному просторі майстра переважають прагнення до ідеалу, краси українського світу, що найпомітніше у монументальній пластичності.

Завжди принадною була для Чумака декоративна скульптура (скульптурний декор фасаду Луганського театру ляльок, 1995, кована мідь; "Зима", "Весна", "Літо", "Осінь", 1997, мармур). Багато вулиць і майданів Луганська прикрашають його монументальні твори: меморіал загиблим під час Другої світової війни викладачам і студентам Східноукраїнського Національного університету "1941-й" (1990-1995, мідь, граніт, архітектор Н.Монастирська), численні пам'ятні дошки тощо.

Один з останніх його творів, пам'ятний знак "Луганська Богородиця" (2000, мармур, граніт, мозаїка, архітектори А.Довгополов, М.Поздняков, мозаїка — С.Жидель, В.Симоненко, Г.Бабич), висунутий на здобуття Національної премії в галузі містобудування, архітектури і монументального мистецтва.

Чи не головною ознакою художнього мислення Є.Чумака є переконання в необхідності органічного співвідношення скульптури з міським середовищем. Чуйність майстра до проблем гармонізації предметно-просторового довкілля — наслідок фахового вишколу в галузі дизайну.

Виразний образ плинності часу автору вдалось створити в меморіалі "Журавлі" (2000, бронза, граніт, архітектор А.Довгополов, встановлений на одній з площ Луганська). Виображенню музично-пісенного образу сприяє мотив "пасивної динаміки", багатий можливостями декоративного розвитку пластичної теми. Мистець вільно вирішує проблеми просторової виразності скульптурної форми, взаємопроникнення цієї форми і простору, що перетворюється на елемент пластичної композиції. Монумент має безліч точок зору, і всі вони працюють, розвиваючи загальну тему композиційного руху.

За схожими художніми засадами Чумак оновлює і досить традиційні рішення. Скажімо, у меморіалі "Чорнобильський лелека" (2001, кована мідь, архітектор Н.Монастирська) трагічне, відтворене монументальними засобами, має випромінювати позитивну енергію. Такою є програмна естетика Євгена Чумака. Його сучасні твори поєднують високі ідейно-психологічні якості з вдалим пластичним і тектоніко-декоративним вирішенням, що робить їх явищем в українському монументальному мистецтві.

1. Останній танок. Мармур. 2002.

2. Літо. Мармур. 1999.

3. Луганська Богородиця. Фрагмент пам'ятного знаку в м.Луганську. Мармур, граніт, смальта. 2000.

Євген Чумак народився 1946 року на Луганщині. Фахову освіту отримав у Лугачському художньому училищі (1960-1965), Харківському художньо-промисловому інституті (1965-1970). З 1971 року бере активну участь у всеукраїнських і міжнародних виставках. Член НСХУ (з 1982) та Всесвітньої асоціації "Художники світу" (з 1995). Найповнішим оглядом його творчості була персональна виставка 1996 року.

Заслужений художник України Євген Чумак — з тих мистців, чий талант набрав могутності і розквітнув у десятиріччя Незалежної України.



В доробку скульптора — твори, виконані у різних видах і жанрах пластики. У станковій скульптурі він схильний до асоціативних вирішень ("Належить народу", 1987; "Відлуння", 1991; "Сон", 1994; "Переможець", 1995, всі — оргскло); плідно працює мистець в жанрі портрета, створивши образи визначних українців — Великого Кобзаря, І.Франка, М.Ярошенка. Лірико-

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ



Ще раз про т.зв. "веселоці" у воєнному окупованому Львові

Авторська репліка на критику статті: Волошин Люба. Українська Академія Мистецтв у Львові. Роки німецької окупації// *ОМ*. — 2001. — Ч.1. — С.80-83.

Як вже відомо нашим читачам (див. число 2 журналу "Образотворче мистецтво" за 2002 р., с.3-17), у двомовній газеті "День" за 14 березня ц.р. (число 47 (1308), с.5) опубліковано колективне писання О.Авраменко, М.Криволапова, Т.Придатко, А.Ревенко, О.Роготченка, М.Селівачова, Н.Снарської, Г.Склярченка, О.Титаренка, З.Чегусової, Е.Яроменка під заголовком "Кое-що из украиноведения, или О "конструкции украинского глаза" и "зловещей роли авангарда", де, зокрема, містяться спроби нападок на публікацію архівних матеріалів про культурно-мистецькі змагання західноукраїнської інтелігенції за своє національне життя під час 2-ї світової війни.

Авторка, відомий дослідник історії українського мистецтва, член редколегії журналу "Образотворче мистецтво" Люба Волошин, роз'яснює заангажованим космополітизмом нападникам, що означали "веселоці" шаржиста і фейлетоніста, українського художника Едварда Козака, який під вивіскою кафе "Веселий Львів" боровся тоді з черговими окупантами засобами езопівської мови, вдаючись до гострої й актуальної політичної сатири.

Широ кажучи, мене вельми здивував і насторожив сплеск патетичної (щоб не сказати псевдопатриотичної) фразеології та розчуленого "благородного обурення" навколо лише одного-однісінького факту, приведеного, між іншим, у моїй статті. Йдеться про заснування в окупованому німцями Львові вар'єте "Веселий Львів".

Не викликає жодного сумніву, що "високотитуловані критики", які пробували нападати на проукраїнську орієнтацію "ОМ" та його головного редактора М.Маричевського (а заодно і на мою статтю) мають своє явне надзавдання: вони "просвітити, кажуть, хочуть материні очі сучасними огнями..." (Т.Шевченко). Добрячі інтенції! Та в чому вони виражаються? Невже в тому, щоб вишукати якусь "блоху" у моїй статті (а вона, ця "блоха" — це раптом... вар'єте "Веселий Львів!") і гуртом накинутись на неї, демонстративно не зваживши основної теми та ідеї моєї (до речі, опертої на джерелах) праці, в якій я хотіла наświetлити подвиг української інтелігенції в ті важкі воєнні, окупаційні роки, як свідчення не-настанної жаги мого народу мати власну

вищу школу, що стала б кузницею молодих мистецьких кадрів.

Та коли вже справа звузилась у свідомості моїх "критиків" аж до такого факту, як вар'єте "Веселий Львів", то дозволю собі завважити, що ці "критики" мимоволі показують тут своє тотальне нерозуміння і недовіру до інтелектуальних потенцій нашого народу, який завжди вмів у завальованій, дотепній формі цілити в око своєю протівникові. Одним із провідних авторів згаданого вар'єте у Львові був знаменитий український художник-шаржист і фейлетоніст Едвард Козак, неперевершений досі в Україні майстер політичної сатиричної графіки. Невже шановні "критики" вважають, що вони патріоти більші, ніж цей видатний український художник, який в тих важких окупаційних обставинах, замість гучної нині псевдопатриотичної і патетичної фразеології, відважно взявся за єдину доступну йому, як художнику і фейлетоністу, зброю проти ворога — перо і пензель? Не думала, що для шановних "критиків" треба спеціальної лікбезівської примітки на цю тему. Під покровом українського народного дотепу цей художник із властивою йому інтелектуальною гостротою вмів промовляти до публіки езопівською мовою, мовою знаків, що їх не розумів жодний окупант, зате добре розпізнавали свої люди. Гострота і актуальність політичної сатири знаменитого ЕКО (скорочене — Едвард Козак) зана нині кожному, хто хоч більш-менш знайомий з українською культурою. Тому шановним "критикам" я б щиро порадила: перш ніж ридати над титулом "Веселий Львів" — заглянути глибше: що криється під тією нібито веселою вивіскою у такого художника, як ЕКО.

"Патриотична" явно радянське патетика моїх "критиків" аж ніяк не зможе ні заслонити, ні підважити об'єктивної правди життя.

А може, шановні "критики" вважають, що тільки їхній справжній ідеолог — тов. Ленін (Бланк) має право на тактику і стратегію у своїх діях, а "простодушному хохлові" вони відводять роль прямолінійного бездумного барана, який чекає свого погонича в особі чергового, "бланківського визволителя"?..

Люба Волошин,
завідувач Художньо-меморіального музею
О.Новаківського

ЧЕРКАСИ

Петро Дмитрович Козін, мистець-шістдесятник, що упродовж свого півстолітнього творчого життя йде своїм шляхом у мистецтві, він з тих майстрів, динамізм яких поєднується з певною статикою, ліричне начало — з відчутною декоративністю. До Дня міста в Черкаському художньому музеї було виставлено більше сотні його великих і менших полотен. Це перша велика персональна виставка робіт ветерана, якому вже 75 років.

Серед його експонованих витворів привертає увагу триптих "Із варягів у греки" (1988), присвячений непересічним сторінкам нашого давнього минулого. Майже кожна картина Петра Козіна має символічне підґрунтя — від ранніх ("На землі", 1968; колишній ветеран війни і внук садять дерева на опаленій війною землі) до нинішніх. Філософські мотиви в доробку Петра Козіна чергуються із замилюванням мистця красою рідного краю і його людей — "Травень. Дівчата" (1985), краєвид "У полудень" (1977), натюрморт "Осіньний мотив" (1978) та ін.

Андрій Белень

БАРСЕЛОНА (ІСПАНІЯ)

8 жовтня 2002 року у відомій барселонській галереї "Тусет" відкрилась чергова виставка живопису киянина, випускника Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (1994 р.) Євдокима Перевальського. Його творчість знайома вітчизняному глядачеві з художніх виставок за масштабним графічним циклом, присвяченим українській демонології, та живописними полотнами з київської старовини.

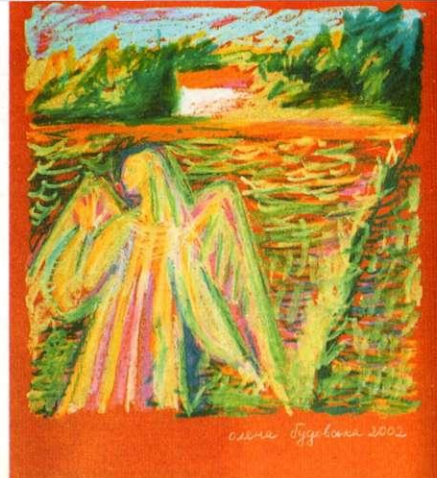
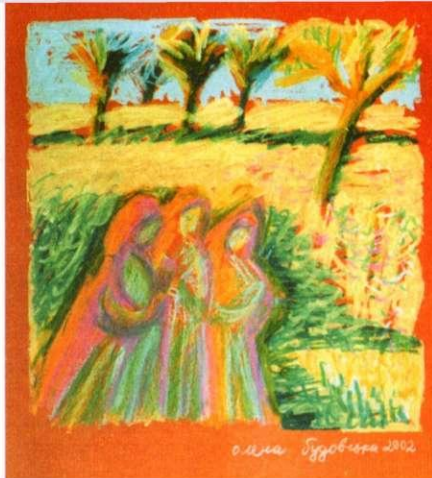
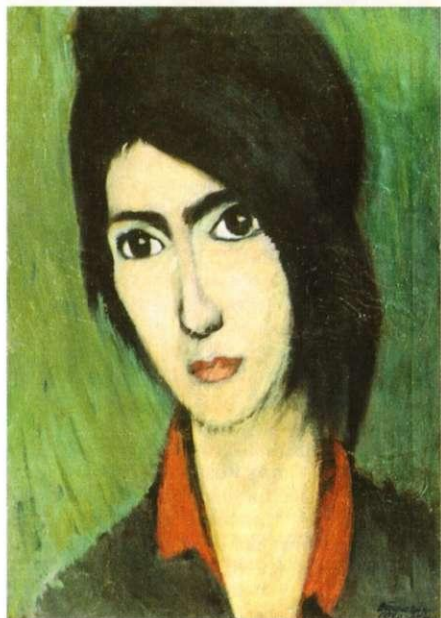
Іспанська Каталонія привабила мистця саме романтичною красою задивлених у води рік і моря старовинних гірських міст. Водночас працює він і в царині абстрактного малярства. Близько десятка персональних виставок, відкритих у 1992-2002 рр. П.Євдокимом (монограма художника) у містах Барселоні, Жіроні, Кампродоні, знайшли схвальний відгук у іспанських мистців та шанувальників образотворчості.

Кор. "ОМ"

КИЇВ

Велелюдно пройшло відкриття виставки "Молоді мистці України" 10 жовтня 2002 року в галереї "Ірена" (що по вулиці Січових Стрільців, 35). У цій акції галереї, в рамках проекту "Молодий мистець", виставилось семеро молодих, перспективних художників — Сніжана Галушкевич, Надія Онищенко, Андрій Сидоренко, Олег Луцьов, Марина Ольхова, Костянтин Чекін, Іван Семесюк-Данішевський. Серед виставлених творів переважало малярство (портрети, краєвиди тощо), були також зразки графіки та скульптури. Завдячуючи державній підтримці — Гранту Президента України для обдарованої молоді, ми отримали можливість побачити цю виставку, до відкриття якої вийшов невеликий каталог на згадку глядачам і молодим талантам.

В.О.



В гуші української культури

Донецька обласна організація НСХУ займає значне місце в культурному житті не лише донецького краю, а й усієї України. Її формування почалось у 40-і роки минулого століття. В 1948 р., з приїздом в наше місто В.Касіяна, було організовано Донецьке міське відділення СХ, до складу оргбюро були вибрані В.Головатий, В.Костів, І.Кириченко. За минуле десятиліття організація виросла у значний творчий колектив. В його складі понад 100 малярів, скульпторів, графіків, художників декоративно-ужиткового мистецтва, монументалістів.

Особливо плідними в житті організації стали роки Незалежності України, коли відбувся сплеск творчої активності мистців. Відчуття свободи, усвідомлення особистості відповідальності і причетності до відродження духовності та культури української нації сприяли цьому. Одних тільки персональних виставок за останнє десятиріччя відбулося понад 130.

Протягом кількох десятиліть увагу художників постійно привертала природа донецького краю. Краєвид взагалі займає провідне місце у творчості малярів — найчисленнішого гурту серед донецьких мистців. У цьому жанрі працюють малярі і графіки різних поколінь. До провідних майстрів Донецчини належить Юрій Зорко. В ранній період своєї творчості він багато працював над індустріальним пейзажем. Але згодом його світогляд змінився (до цього спричинилися численні поїздки — у складі творчих груп та індивідуальні). Гострота художнього бачення, уміння відкрити та передати в нібито звичайному мотиві матері-землі своєрідність, неповторну красу — склали національну основу його творчості. Він автор багатьох тематичних полотен, натюрмортів. Його кращі краєвиди-картини експонувались на численних виставках в країні і за кордоном. Понад десять персональних виставок було відкрито мистцем

за останні роки. В цей час ще більше збагатилась його палітра. Тонко пророблена малярська гама передає масу відтінків, створюючи щоразу новий образ. Серед його численних краєвидів — "Дихання землі", "Початок дня", "Дорога до храму", "На річці Снов", "На стародавній землі", "Надвечір", "Сонячний день", "Осіньна пора" та ін. Останнім часом Ю.Зорко успішно проводить організацію творчих груп. Він довго виношував ідею створення творчого об'єднання "Донецький пленер". В складі цього об'єднання, очоленого ним, — дев'ять подвижників: О.Поляков, В.Євдокимов, О.Жанталай, Г.Жуков, Б.Єрьомін, О.Ворона, В.Бауер, Є.Орликов. Весною і влітку, восени і взимку не менше двох тижнів у будь-яку погоду з великим ентузіазмом вони працюють на етюдах. Один з учасників пленеру В.Бауер відверто сказав: "Раніше я був авангардистом і писав зовсім інші картини. Тоді я й не підозрював,



5

чого себе позбавляю — первісної краси нашого краю. В Донбасі є чисті куточки унікальної української природи, котрі чекають свого поцінувача". Постійно відбуваються мистецькі виставки-звіти в Донецьку та інших промислових містах краю — Горлівці, Макіївці.

Багато і успішно у пейзажному малярстві працює Олексій Поляков, майстер ліричного краєвиду. Невтомний трудівник, свої задуми і враження він реалізує у сповнених світлом і теплом численних циклах "Святі гори", "Мій край задумливий і ніжний", "На батьківщині Т.Шевченка", "По Карпатах" та ін. Передаючи на полотні прекрасне у природі, він створює свій неповторний український світ — сповнений гармонії і краси. З 1985 року О.Поляков очолює об'єднання "Образотворче мистецтво Донбасу" при обласному навчально-методичному центрі, головним завданням якого є виявлення народних талантів, відродження і розвитку ремесел Донбасу.

Одним з провідних майстрів тематичної картини є Поліна Шакало. Мисткиня тонко відчуває і передає єдність людини і природи, їх зв'язок як неподільне ціле. Такі "Отава", "Літній день", "Стоги", "Бабине літо". Незрима сув'язь нашої давнини з сьогоденням присутня у багатьох її серіях ("Скитський степ", "Очевидці вічності" за мотивами "Кам'яних могил"). У численних

портретах, поряд з відтворенням зовнішнього і внутрішнього вигляду, часто-густо вона ніби розпросторює його рамки, передаючи своє сприйняття образу. І тому портрети конкретних людей, в основному близьких їй, нерідко переростають в узагальнюючі портрети-символи. Такі портрети художників О.Жирадкова, Н.Несвітайло, поетеси С.Куралех, автопортрети "Сум по надії" та ін.

Григорій Тишкевич належить до покоління

мистців, творчість яких сформувалась у 60-70-і роки. В цей час донецька організація поповнилася плеядою молодих талановитих художників, котрі внесли свіжий струмінь у мистецьке життя нашого краю. Серед них — й Г.Тишкевич. В його творчому доробку — тематичні картини, портрети, натюрморти. "Я упевнений, що малярство, поезія, музика мають один корінь — людина і природа". Ці слова простежуються в численних картинах, створе-

6



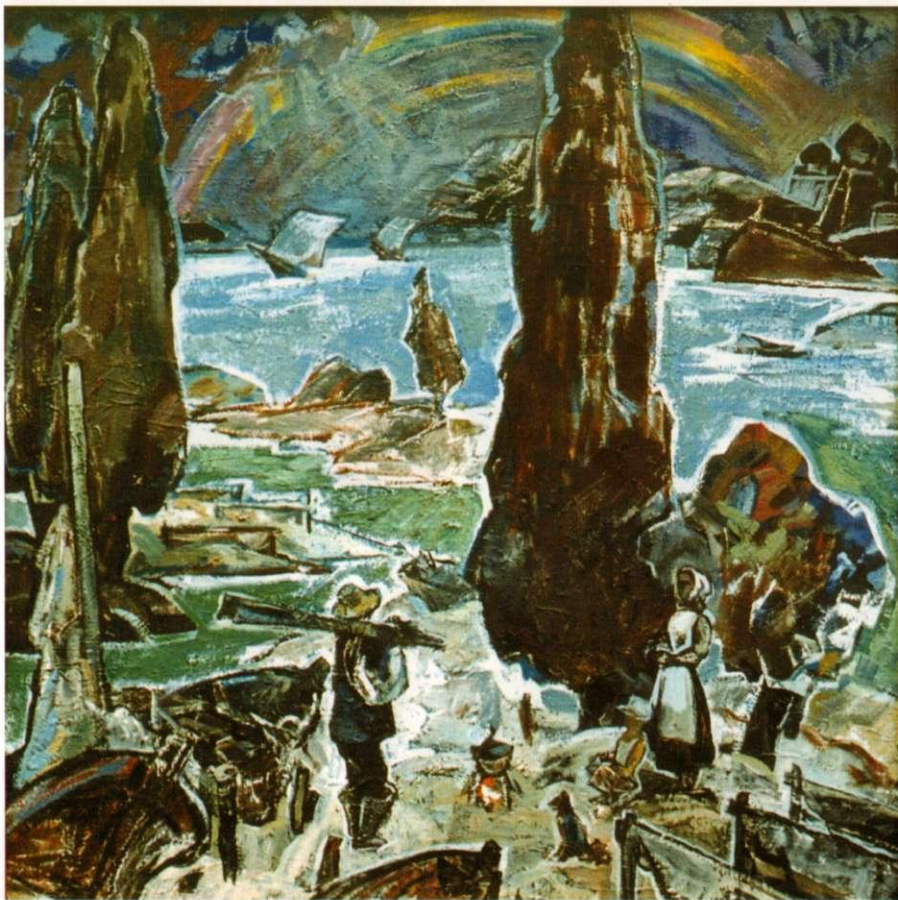
них ним ("Голуби", "Ранковий туман"). Понад 40 років творчій діяльності Ю.Команданта. Він працює у різних жанрах образотворчого мистецтва — натюрморти, краєвиди, але кращі роботи створено ним у портреті. Значне місце в його творчості займають краєвиди та натюрморти — "Слов'яногірськ. Спогад", "Біля річки", "Весняне цвітіння", "Квіти" та ін.

Своєрідний емоційний і поетичний світ природи створюють у своїх роботах О.Ворона, Н.Пархоменко, В.Євдокимов, О.Назаренко, подружжя Теличко, О.Цехмистро, І.Ємельяненко, В.Дементьев, Т.Пономаренко. Різні за своїм духовним складом, творчими індивідуальностями, вони об'єднані одним прагненням — створити свою єдину і неповторну пісню про рідну землю. В цьому році в залах художнього музею експонувалася персональна виставка Лариси Джарти. Грекиня за національністю, Л.Джарти з успіхом працює як у монументально-декоративному малярстві, так і в

ло того — часто-густо нинішні власники будівель (і передовсім — "гостючі" в Україні особи і фірми) діють як вандали — знищують українські розписи, мозаїки, прикриваючись наданням "сучасного європейського" вигляду приміщенню. З цим ми ніколи не змиримся і повсякчасно відстоюватимемо українське монументальне мистецтво Донбасу. Відсутність соціального замовлення і непродумані дії властей нерідко зводять нанівець досвід, професіоналізм і майстерність мистців монументально-декоративного малярства. І тому, на жаль, не правилом, а винятком стали виконані відомим у Донбасі майстром монументально-декоративного малярства Є.Орликовим у Харцизьку на трубному заводі мозаїки "Підводний світ" (1992), розписи в інтер'єрі профілакторію "Пори року" (1996) сграфіто на фронтоні кінотеатру "Космос", а також розписи в Свято-Ігнатівському храмі м.Донецька.

Свою мелодію у вітражах, розписах, мо-

нецькому художньому училищі, а останніми роками — в Донбаській академії будівництва і архітектури. Викладацька діяльність не заважає активній творчій роботі. Значно збагатили світосприйняття мистця поїздки до Седнева, за кордон — у Німеччину, Угорщину, Словаччину, Польщу, Швецію. А.Дере́за багато і захоплено працює в станковому малярстві, акварелі, пастилі, у краєвиді, натюрморті, портреті. В одній з кращих робіт — "Портреті народного майстра П.Виплавень" втілив свої особисті синівські переживання. Через неповторно-індивідуальне сприйняття зовнішності зумів передати багатий і складний внутрішній світ матері. В малярсько-пластичних пошуках пейзажних мотивів помітне прагнення до простоти, уміння глибоко відчутти і передати різні стани рідної природи, епічно-величної чи сповненої ліричних відтінків ("Зимовий Кальміус", "Багряна осінь", "Ріка Снов", "Святогір'я та ін.).

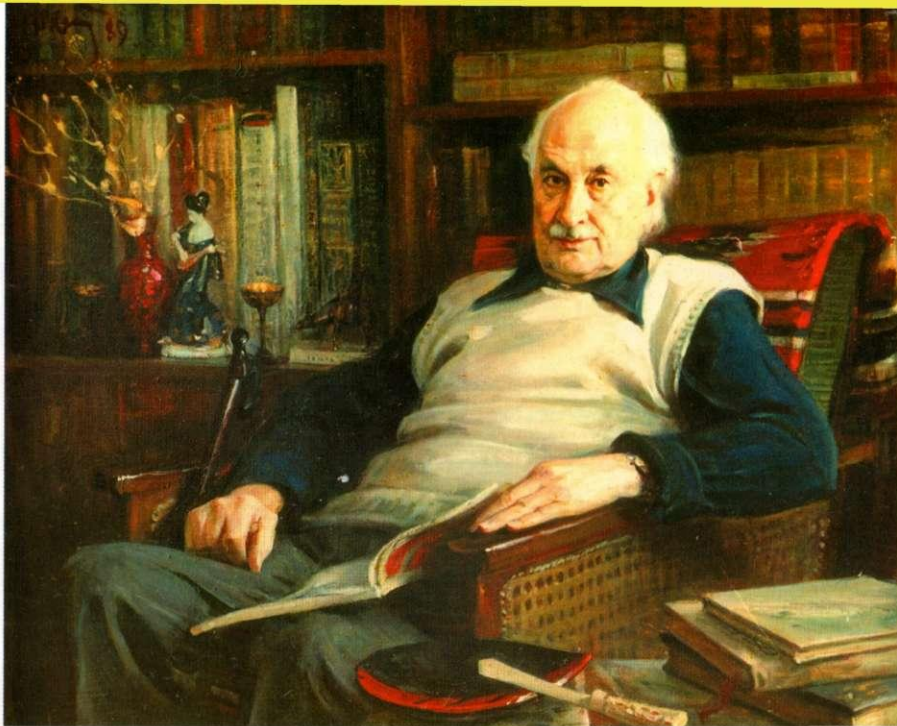


станковому — краєвиді, тематичній картині, натюрморті, портреті. Природа для неї — завжди предмет переосмислення через призму трепетно-ніжного, тонкого ліричного почуття.

Художники монументально-декоративного малярства, що в 70-80-і роки заявили про себе як сильний і цікавий гурт, створили цілий ряд творів, котрі прикрашають інтер'єри і фасади громадських споруд, торговельних центрів, навчальних, спортивних і лікувальних установ, в останнє десятиліття виявились незатребуваними. Ма-

заїках створює А.Дере́за. Найзначніші з них — "Коло життя" за українськими календарно-обрядовими піснями, "Коліскова", "Весілля", "Колядки", "Купальська ніч", "Жнива" (1990-1993) у лікарні № 1, універмазі "Райдуга"; "Історія теплотехніки" (1992) — в адміністративному корпусі Зуївської ГРЕС-2, "Академія" (2002) — в Донбаській академії будівництва і архітектури, м.Макіївка, та ін. А.Дере́за отримав добру підготовку в Харківському художньо-промисловому інституті. По закінченні інституту протягом 18 років викладав у До-





Провідними майстрами графічного мистецтва є мистці старшого і середнього покоління. Це заслужені художники України Г.Жуков і В.Шендель, В.Семисенко, О.Будовська, Ю.Петрушкін, К.Чернявський, М.Капуста. В основному всі вони активно працюють у станковій та книжковій графіці, акварелі, в різноманітних техніках — літографії, ліногравюрі, офорті, монотипії, складній змішаній техніці.

Г.Жуков — автор тонких за звучанням, майстерно виконаних акварелей у Седневі, Червоному Осколі ("Святковий ранок", "Біля колодязя", "Повернення зі свята" із серії "Седнів" (2002), "Тополя срібляста", "Весняні сутінки" та ін.). В останні десятиріччя мистець приділяє багато уваги скульптурі малих форм, художньо осмислює древню українську історію ("Піснь про Ігорів похід", "Ярославна", "Осколки пам'яті" та ін.).

В.Шендель успішно працює в книжковій ілюстрації та станковій графіці. В 2002 р. у краєзнавчому музеї міста відкрилась його виставка "Так, ми скити...", що дала можливість ознайомитися з підсумками багаторічної праці художника. Творчо переосмислюючи джерела, він втілює у численних композиціях образи наших пращурів. Про творчий потенціал, активну життєву позицію свідчили також персональні виставки ілюстрацій В.Семисенка та офортів О.Будовської. Єдиний у колективі художник-карикатурист М.Капуста відомий не лише у себе на батьківщині. Його іскристий веселий гумор, злободенність та публіцистична пристрасність сатиричних рисунків привернули до його творчості увагу знавців з різних країн світу. Найменшчисельнішим в організації став гурт скульпторів. Однією з найважливіших причин такого стану є відсутність соціаль-

ного замовлення, припливу молодих сил. Пішли з життя провідні донецькі майстри цього виду образотворчого мистецтва народні художники України В.Полоник, М.Ясиненко. Але останнім часом ситуація поступово змінюється. Скульптура знову все більше утверджується як один із найважливіших чинників формування естетичного середовища міста. Скажімо, в 1999 р. біля стадіону "Локомотив" м.Донецька встановлено пам'ятник світовому рекордсмену, чемпіону Олімпійських ігор Сергію Бубці (скульптор М.Ясиненко, архітектор В.Бучек). Пам'ятник С.Бубці — один з кращих творів монументальної скульптури в Донбасі.

Проблеми міського портретного пам'ятника реалізуються в ряді традиційних портретів-бюстів, встановлених у Краматорську, Докучаєвську, Артемівську — скульптором С.Гонтарем. Донецький скульптор Ю.Балдін у більшості своїх творів нерідко відходить від узвичаєних рішень, по-своєму інтерпретуючи ту чи іншу тему.

Значною подією в культурному житті українського регіону стало відкриття обласної художньої виставки-конкурсу "Екологія природи — екологія душі" (1995), приуроченої до 10-ліття Чорнобильської трагедії. Головною метою її було засобами образотворчого мистецтва показати глядачеві гостроту і трагізм екологічних проблем, привернути увагу до збереження природи донецького краю, сприяти виявленню і підтримці молодих талантів.

Слід відзначити також звітну виставку у Києві "Край донецький" (1994-1995), київський вернісаж "Мистецька палітра Донеччини" (1996), "Святі гори очима художників" (1997) та ін. Велику роботу було проведено щодо організації однієї із значних обласних виставок останнього десятиріччя "50 років Донецької організації Спільки художників України", що відбулась в 1997 р. Такої широкомасштабної виставки в Донецьку досі не



було. Вперше у ретроспекції були показані твори донецьких майстрів, створені з повоєнних часів до сьогодні. Поряд з роботами художників, що стояли біля витоків організації, — І.Кириченка, В.Московченка, В.Костіна, Є.Грейліха, К.Водоп'янової, П.Гевеке, І.Пархоменка експонувались твори мистців середнього покоління.

Серед групових виставок слід відзначити "Простір степу" (А.Полоника та Н.Пензіної) 1998 р. Незвичним і єдиним поки що явищем стала виставка "Родина", присвячена пам'яті відомого донецького скульптора Володимира Костіна. Значною подією в житті організації стало проведення Міжнародного симпозіуму в Горлівці, завдяки особистій ініціативі П.Антипа. В його роботі взяли участь мистці Донецька, Горлівки, Києва, Львова, Берліна.

Незважаючи на певні досягнення в царині образотворчого мистецтва, в Донецькій організації НСХУ чимало невирішених проблем. Вона швидко старіє. Нема припливу молодих сил, нині середній вік її членів наближається до 60-ти. Зростанню інтенсивності художнього життя заважає відсутність виставкового залу ДООНСХУ, що є серйозною перешкодою для мистців в організації виставок, ставить їх у залежність від власників експозиційних площ. Це одна з найсерйозніших проблем, вирішувати які необхідно негайно. Проте активність донецьких мистців у процесі відродження нації не спадає. А те, що в колективі шість заслужених художників України, а нещодавно звання "Заслужений художник України" присвоєно О.Цехмистро, "Заслужений діяч мистецтв" Т.Шевченку, "Народний художник України" Ю.Зорку, свідчить про високу оцінку діяльності організації.

Віримо, що й надалі творчість донецьких мистців займатиме своє гідне місце в художньому літопису нашої Соборної України.



1. **Володимир Тернових.** Портрет дівчини. Полотно, олія. 1980-1987. 100x80.
2. **Равіль Акмаєв.** Як далі жити? Полотно, олія. 2000.
3. **Олена Будовська.** Ті, що йдуть на світання. Диптих. Папір кольоровий, пастель. 2002. 21x20.
4. **Євген Орликов.** Полудень. Полотно, олія. 2001. 85x64.
5. **Наталія Пархоменко.** Дарунки землі. Папір, пастель. 1996. 80x100.
6. **Анатолій Назаренко.** Пізня осінь у Донбасі. Картон, олія. 1994. 47x69.
7. **Володимир Гладкий.** Родина рибалки. Полотно, олія. 1999. 80x80.
8. **Андрій Полоник.** Велика східна маска. Мармур. 1995.
9. **Георгій Бєро.** Померкле сонце. Шамот. 2001.
10. **Тарас Шевченко.** Реставрується... Полотно, олія. 1987.
11. **Григорій Тишкевич.** Польові квіти. Полотно, олія. 2000.
12. **Юрій Комендант.** Портрет академіка В.Архарова. Полотно, олія. 1989. 88x108.
13. **Свіжий вітер.** Папір, пастель. 2001. 60x75.
14. **Володимир Костін.** Українська зима. Полотно, олія. 1996. 110x80.

Творчому об'єднанню "Натхнення" - 20 років



Цього року Донеччина святкує двадцятилітній ювілей творчого об'єднання художників і народних майстрів "Натхнення" Донецького обласного учбово-методичного центру культури. Нині до складу об'єднання увіходять майже 400 мистців, серед яких 111 майстрів декоративно-ужиткового мистецтва. "Натхнення" має 10 філій у регіонах, а також 6 клубів за фаховою спеціалізацією. Вік його членів — від 20 до 90 років. З об'єднанням пов'язаний початок творчого шляху таких відомих художників, як Ю.Зорко, П.Таралевич і О.Поляков (який очолює правління "Натхнення" понад 15 років).

Представники "Натхнення" проводять народознавчу роботу. Майстри вишивки й мереживоплетіння І.Лукаш, Г.Середа, Є.Журба та ін. вивчають історичні, етнографічні матеріали у фондах Донецького обласного художнього, а також краєзнавчого музею, обласної наукової бібліотеки. Деякі з них здійснюють польові дослідження народної творчості автохтонів Донбасу — українців (Н. Коцур). Свій творчий і дослідницький досвід майстри узагальнюють у книгах: "Времівська вишивка" (автор — П.Яхно), "Бісерний розсип" (у співавторстві З. та О.Хмари), "Вишивка" (Є.Остапенко), "Флористика" (К.Боброва, Л.Біленька). Є надія, що до урочистого святкування двадцятиріччя об'єднання ми отримаємо ці видання.

Філію у місті Маріуполі очолює Р.Кислюцаєва. Виставка в Галереї ім. А.Куїнджі (Маріуполь, 2002 рік) демонструє досягнення цієї філії як однієї з кращих в об'єднанні.

Одним з найцікавіших явищ українського народного мистецтва Донбасу є художнє ковальство, древній вид ремісництва на цій території. В.Бурдук є ініціатором проведення щорічних виставок і конкурсів ковальського мистецтва, створення Спільки ковалів Донбасу, організатором постійної паркової експозиції ковальства у центрі міста. Він формує банк даних з історії художнього ковальства та новітніх досягнень у цій сфері.

Таким чином, творче об'єднання "Натхнення" виховує національні естетичні смаки донбасців та підтримує їх прагнення творити.

1. Юрій Зорко. Українська земля. Полотно, олія. 1988. 75x50.
2. Осінь у Святогір'ї. Полотно, олія. 2001. 100x85.



"ДОНЕЦЬКИЙ ПЛЕНЕР" ДІЄ

Ми, професійні художники, члени Національної Спілки художників України, об'єднані розумінням значення мистецтва для утвердження духовних цінностей нації, створили групу "Донецький пленер". Кожний із членів творчого об'єднання уже прилучився до буття української культури в нашому регіоні в минулому, ХХ столітті. Міцно ствердившись на фундаменті традицій реалістичної школи українського малярства, маючи багаторічний власний досвід й індивідуальні успіхи, визнані мистецькою громадою, нині ставимо собі за мету передати цей досвід і традиції художницької молоді Донбасу. Ми хочемо виобразити на своїх полотнах красу не тільки лугів, річок, старожитніх українських поселень

у всіх його вимірах і здатність особистості передати цю красу іншим людям дасть мистцеві змогу втілити творіння, які торкнуться найтонших струн людської душі, змусять людину поглянути на навколишній світ іншими очима, зрадіти побаченому і зробитися кращою, стати багатшою, причому це багатство не матиме одиниць виміру. І ніякі технічні засоби з використанням щонайсучасніших комп'ютерних технологій і приблизно не здатні явити подібні витвори. Хоча особи, заціклені на цьому бізнесі, ще досі марно силкуються замінити справдешнього творця — художника бездушним комп'ютером.

Різний набір "радетелей" і "благодетелей" намагається підмінити одвічні духовні цінності нашого народу, які сягають своїм корінням праглибин історії і не знищені, попри все — катаклізми, катастрофи, численні війни й іспити чужинецькими соціальними системами. Особливо загострилася ця боротьба на переході століть і тисячоліть. Ми ж своєю творчістю повсякчас утверджуємо мистецькі пріоритети в свідомості молодого покоління українців. Віримо — краса (в тім ряду і краса мистецького витвору) врятує наш, український світ.

Заслужені художники України — Юрій Зорко (керівник об'єднання), Олексій Поляков, Геннадій Жуков, Євген Орликов, члени НСХУ — Олександр Ворона, Володимир Бауер, Борис Єрьомін, Віктор Євдокимов, Олександр Жанталай

але й інших мальовничих куточків України, ствердити в мистецтві унікальність її щедрої природи. Результатом наших загальних виїздів для роботи на природу стануть періодичні спільні виставки. Ми переконані, що лише відчуття краси світу



1. **Борис Єрьомін.** Початок весни. Полотно, олія. 2002. 60x70.
2. **Геннадій Жуков.** Пейзаж з білими козами. Папір, акварель. 2000. 29,5x21.
3. **Олександр Жанталай.** Художник Юрій Зорко. Картон, олія. 2002. 50x70.
4. **Віктор Євдокимов.** Березневий став. Полотно, олія. 1997. 62x51.



ПРИМНОЖУВАЧ МУЗЕЙНИХ СКАРБІВ

Директор Донецького обласного художнього музею Віктор Шитіков працював на цій посаді тринадцять років. За ці роки він встиг зробити стільки, що музей став одним із кращих в Україні. Віктор Шитіков разом зі співробітниками працює з любов'ю і самовіддачею, намагаючись не тільки зберегти музей, але й розширити, збільшити його фонди і так поставити справу, щоб музеєм пишалися не тільки в Донецьку.

В.Шитіков став ініціатором проведення в музеї літературних і музичних зустрічей, церемоній вручення премій письменникам, художникам, композиторам, а також дипломів випускникам художніх шкіл та училищ — майбутнім мистцям, чії твори, можливо, незабаром поповнять колекцію музею. А за всім цим — особисті контакти з діячами культури філармонії і консерваторії, бібліотек, творчих спілок, навчальних закладів, фонду культури, колегами з інших музеїв Донецька й області, що обрали Віктора Михайловича головою Ради директорів музеїв Донеччини.

Усі ці роки музей займався активною виставковою діяльністю. Проводилася інтенсивна науково-дослідна робота, у результаті якої надруковано ряд першокласних, столичного рівня каталогів. Музей не обходять стороною і багато закордонних гостей, що відвідують Донбас з діловими візитами. Тут були посли Канади, Швеції, Франції, Німеччини, Китаю, Англії й інших країн. Присвячені Донецькому обласному художньому музею публікації з'являлися у журналах "Українська культура" і "Образотворче мистецтво". І цілком закономірно, що за таку активну творчу роботу Віктор Шитіков визнаний гідним найпочеснішої у регіоні нагороди — "Золотий Скіф". Кабінет дирек-

тора музею прикрашають також свідоцтво про присвоєння йому звання заслуженого працівника культури України, міжнародний диплом "Золотої фортуни", почесні грамоти керівництва — Президента України, міністерства, області, міста, документи про нагородження орденами і медалями тощо. Але мусимо згадати й про музейні негаразди. Справа в тім, що Донецький обласний художній музей — єдиний в Україні, що розташований на першому поверсі житлового багатоквартирного будинку. Тут усе давно застаріло — опалення, каналізація, водопостачання. А вже скільки разів у музеї були "повені" — не злічити. Постраждало чимало малярських полотен, коштовних ікон, валяться стіни...

Але, незважаючи на труднощі, музей працює, виконуючи свою велику духовно-просвітню місію — нести світло рідної культури в кожную українську родину нашого Донбасу.

P.S. А нещодавно Віктор Михайлович Шитіков подарував для обласного Донецького художнього музею 4 рідкісні книги з власної колекції. Це "Октоих" (восьмигласник) 1648 року, "Деяння святих апостолов", що вийшла у Яссах 1791 року, "Златоуст" (виданий у першій чверті XIX ст., не раніше 1812 року в друкарні Почаївської лаври) та "Шестоднев" 1910 року.

На світлині: Віктор Шитіков відкриває вернісаж Поліни Шакало, жовтень 2002 р.

ДОНЕЦЬК

У Донецькому обласному художньому музеї в рамках щорічного міжнародного Шевченківського літературно-мистецького свята "В сім'ї вольній, новій" відбулася всеукраїнська художня виставка "Світе тихий, краю милий, моя Україно". Діяла вона з 22 травня до 15 липня 2002 року. В експозиції представлялися твори близько двохсот мистців із різних (передусім південних, центральних та східних) регіонів України.

Серед олійного малярства варто виділити картину "Три грації" (1999) харківця Олександра Резніченка. У "Весняному дні" (1998) його земляка Віктора Ковтуна та "Весняному дощі" (2000) киянки Оксани Мазур відчувається пробудження природи. Можна звернути увагу також на роботи полтавця Петра Гуменюка "Останній сніг" (2001), киянина Олексія Петренка "Скрипка" (2002) та мукачівця Йозефа Секереша "На дощ" (2001). Треба згадати і акварель Максима Сірого з Черкас "На хуторі" (2002).

Із плакатів назовемо твір Федора Глушука з Києва "Життя — це боротьба" (2002). З-поміж поодиноких батиків та кераміки (як і загалом із декоративно-ужиткового мистецтва, а також скульптури) не вдалося знайти чогось вартого публікаційної зауваги. Окремі зали були виділені для Донецької, Луганської і Маріупольської організації НСХУ. Тут виокремлювалися малярські твори Юрія Зорка, Олексія Полякова, Віктора Скубака та Олександра Жанталая.

Прикро, але мусимо констатувати, що Західна Україна не надто прагне демонструвати свої мистецькі здобутки в східних областях держави, про що свідчить вкрай мізерна кількість тамтешніх авторів і творів (за нашими підрахунками, таких налічується заледве 18). Де ж творіння Любомира Медвідя, Опанаса Заливахи, Володимира Патики, Володимира Микити, Дмитра Стецька? Може, цим художникам не притаманне одвічне прагнення українців до соборності? Чи, може, меркантильні (або ж якісь інші) міркування взяли гору над національними?.. Цікаво було б почути від них відповідь (і не тільки порожньо-словесну, а й дієву, себто виставкову) на ці питання.

Олена Корусь

ЧЕРКАСИ

Влітку та восени цього року в Черкаському художньому музеї та Канівському музеї-заповіднику Т.Шевченка відбулися виставки книжкової та станкової графіки народного художника України, члена-кореспондента Академії мистецтв України Василя Перевальського.

На виставці були представлені твори, виконані мистцем протягом багаторічної творчої діяльності. Серед експонованих робіт — відомі аркуші до "Українських народних пісень про кохання", "Веснянок", "Козацьких пісень", станкові твори, присвячені Тарасу Шевченку, ілюстрації до "Лісової пісні" Лесі Українки, а також екслібриси та ін.

Кор. "ОМ"

Єдність людини і природи

Квітнева ювілейна (до 50-річчя від дня народження мистця) виставка Анатолія Дерези під назвою "Моя весна" відбулася у трьох залах Донецького обласного будинку працівників культури. Тут розмістилася лишень невелика частина творів художника — малярство (представлене головним чином пейзажами, хоча є і натюрморти та портрети), графіка і ескізи вітражів.

Дереза — один із небагатьох донецьких малярів, котрі працюють водночас аквареллю, олією, пастеллю, техніками мозаїки і вітражу. Його виставлені краєвиди об'єднані в цикли. Кращі серед них, звісно, — українські мотиви (Донбас, Приазов'я, Седнів).



У залі було виставлено і понад 100 ескізів вітражів художника — "Колядки", "Веснянки", "Жнива" (усі — 1989), "Купальська ніч" (1991), "Колискова", "Весілля" (обидві — 1992) та інші. Їхня пластика зображення і колористика — витокові з обрядової народної творчості українців. Привертає увагу "Життєве коло", в якому музика, а не сумбур, і звучить знайомий шевченківський мотив, філософія єдності людини і природи.

З графіки назвемо "Туман яром, долиною..." (1996), "Степ. Кам'яні могили" (1996), "Околиця Макіївки" (2001), олійні картини "Матуся" (1980), "Святогір'я" (1999), "Кальміус восени" (2001) та "Лілії" (2002).



1. Барви осені. Полотно, олія, 2001.
2. Відлига. Картон, олія, 2002. 40x50.
3. Шлях до Мессандри. Полотно, олія, 1996. 52x43.
4. У ботанічному саду. Полотно, олія, 2002. 60x70.

Олена Михайленко,
музеєзнавець

У Донецькому обласному художньому музеї відбулась виставка народного художника України Миколи Ясиненка, приурочена до 70-річчя з дня народження майстра. Уся творча діяльність мистця пов'язана з рідним містом — Донецьком. Тут він багато і плідно працював, був учасником обласних, і всеукраїнських виставок.

В експозиції до уваги глядачів було представлено понад 30 скульптур з фондів музею і майстерні художника, створених упродовж 60-90-х рр. Вражає різноманітність матеріалів: дерево, мармур, бронза, гіпс, оргскло; більшу частину представлених робіт автор подарував музею.

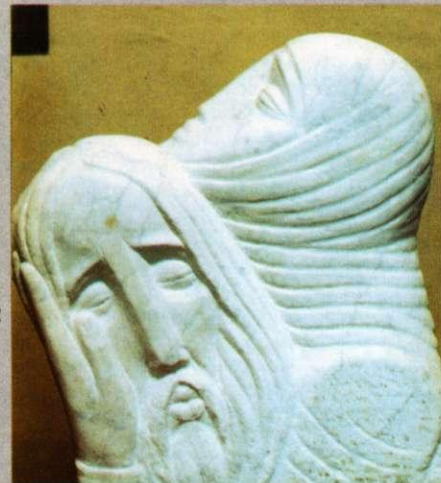
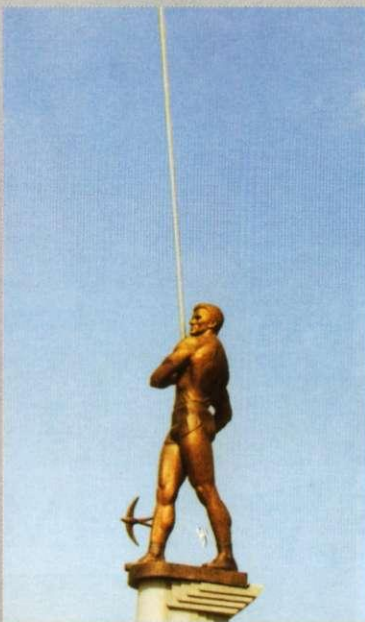
Роботи привертають увагу яскраво вираженою в них українською індивідуальністю мистця. Постійний пошук виражальних художніх засобів і пластичних прийомів сприяв створенню цілої портретної галереї земляків: "Рибалка, що сидить" (1967), "Той, що кидає канат" (1979) із серії "Азовські рибалки" та ін. Виділяються образи видатних діячів науки, культури, спорту: "Портрет доктора медичних наук, професора Григорія Бондаря" (1983), "Портрет народної артистки України Софії Ротару" (1977), "Портрет Сергія Бубки" (1990). У станковому портреті художнику вдалося досягти органічного злиття характеру і пластичного вираження зображуваних.

Особливе місце у творчості скульптора займають близькі йому люди. Любов'ю, ніжністю і теплотою наповнені портрети дружини, дочки і сина: "Сергій" (1966), "Яся" (1973), "Дівчинка, що сидить на стільці" (1975). Словнений духовної краси, поезії і суму портрет дружини художника під назвою "Елегія" (1981). Викликають незабутні почуття яскраві жіночі образи в композиціях "Юність" (1978), "Порив" (1980), що передають красу, ніжність і грацію жіночого тіла.

Микола Ясиненко працював не тільки в станковій, але й у монументальній скульптурі. У Донецьку встановлено створені ним пам'ятник викладачам і студентам медичного і політехнічного інститутів, що загинули в роки Другої світової війни, пам'ятник видатному українському спортсмену, Олімпійському чемпіону Сергію Бубці.

Виставка викликала великий резонанс у культурному житті Донецька, про що свідчать численні відгуки відвідувачів музею: "Роботи торкають кращі струни наших душ... Натхнення і поезія творів просто зачаровує. Дуже шкода, що автор вже не зможе особисто подивитися в очі своїм шанувальникам і побачити в них подяку і захват..."

ПАМ'ЯТЬ



Його роботи торкають кращі струни душ...

1. Пам'ятник Сергію Бубці в м.Донецьку. Бронза, граніт. 1999.
2. Дівчинка, яка сидить на стільці. Бронза. 1975.
3. Елегія. (Портрет дружини). Гіпс. 1981.
4. Дівчина в береті. Камінь, 1998.
5. Пієта. Мармур. 1999.



цвітом воно?) крокує до скрипучих вхідних дверей обшарпаного будинку на околиці панцюг людських тіней... Аби, переступнувши через призьбу, опинитися у зовсім іншій реальності...

Струшуючи зі своїх стіп сморідний прах міщанських містечок, блукають тіні по земній тверді. У картині "Пілігрими" ці сомнамбули (бо червоний дім та його відбиток у воді — більш реальні) виступають у ролі біблійної Трійці. Але хто ж дослухається слів їх?... О горе!.. Не достаються вони ні до дверей, ні до домів, ані до сердець зачерствілих! Ці тіні святих — бо потріскують німби на сонці — плинуть в повітрі... Майже втрачено їхні надії... У серцях своїх ноти скорботи несуть по духовним рятунку для решти... І тому-то жертвна любов їхніх душ оплавлена сонцем призахідним рясно... Тече вулканічною магмою сплав малярський по поверхні картини... Стражденими згустками запікається він на наших очах, бо подібен стигматам...

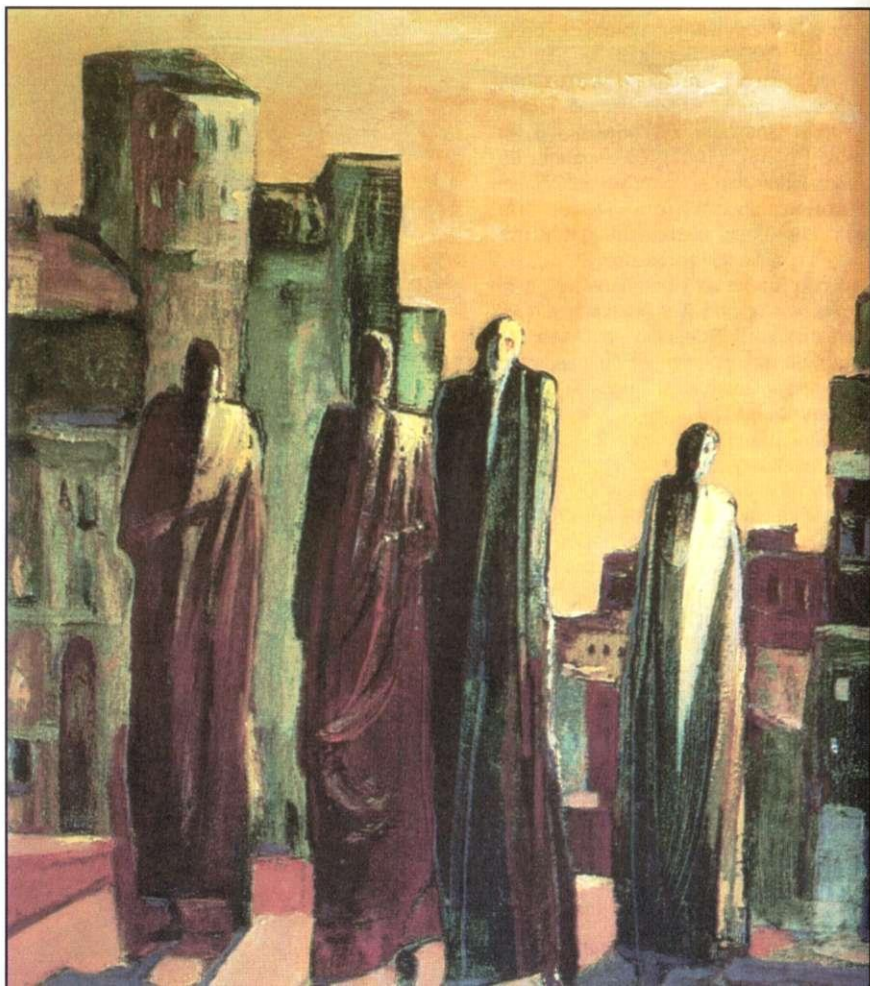
І в "Еліті" крокують вони — у розпеченім пеклі вічного міста. В нім будинки, мов скелі німотні, — мудрість їм не потрібна! Сон вечірній панує — замовкло усе... У повній мовчанці четвірка примар безтілесних... Коливаються складки на їхніх хітонах... О, будь проклятий цей Вавилон під розпеченою вохрою неба!.. Вже вмерли для тлінного світу Апостоли правди, вже посипали попіл на глави та в саван убрались... О горе!

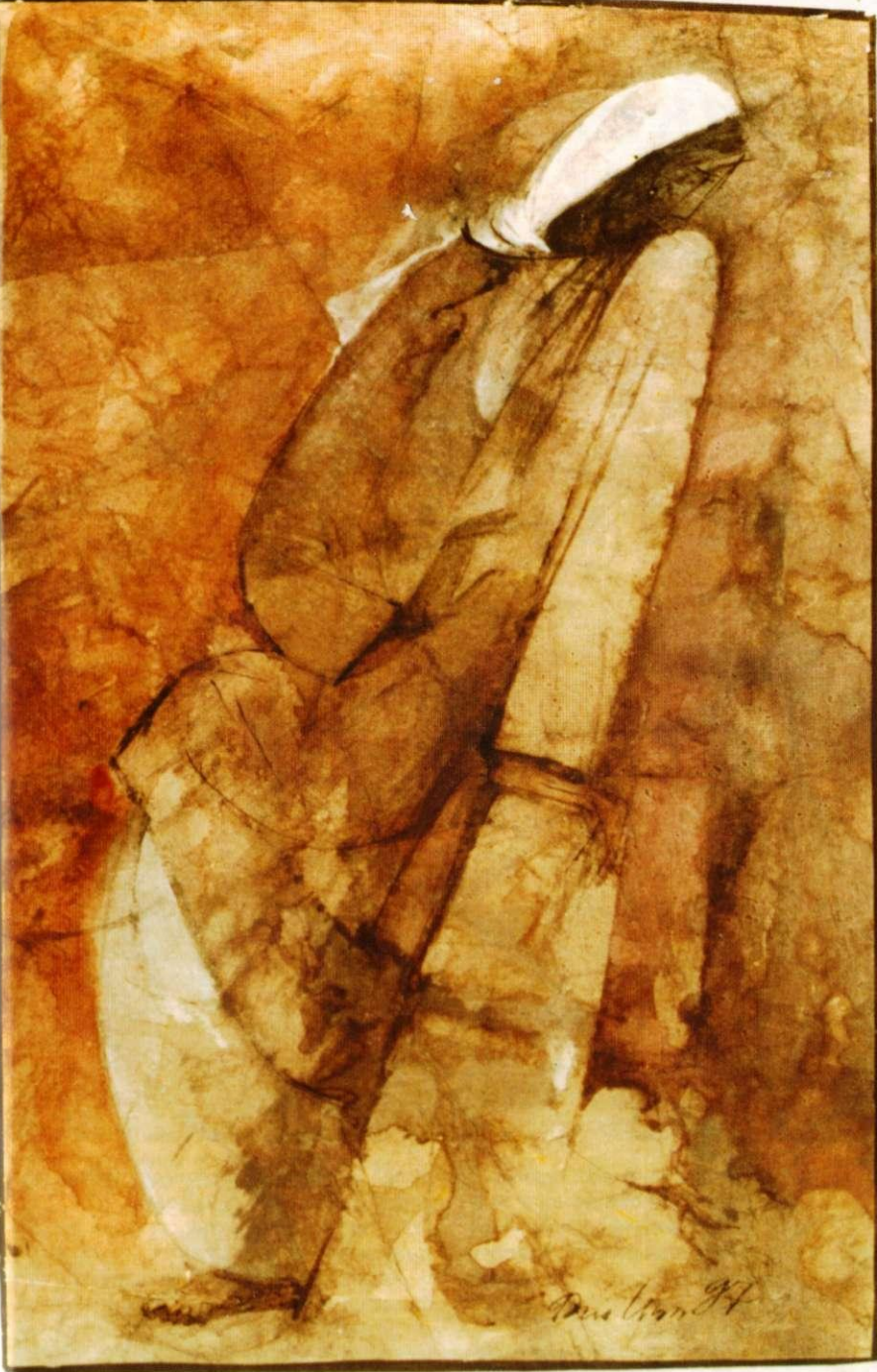
У своїй творчості художник розробляє грані однієї ідеї, котра якимось відкрилась йому. Окремі полотна та цикли аркушів — то тільки модуляції. У "Смутку" він раптом по-

ВХОДЖЕННЯ У СХИМУ

Донецький художник Пилип Таралевич являє нашим очам рідкісний взірць жертвовного служіння ідеям високої духовності та принциповості. Герої його визначних полотен несуть у собі мало психологічної конкретики, бо майже не означено риси їхніх облич і вдягнені вони у якесь руб'я, хламиди й хітони. Завше заглиблені у себе — не дивляться вони ні на землю, ані на небо. Йдуть небораки, охоплені передвечірніми або переднічними сутінками, — і поринають у якийсь морок, у щемливе ностальгічне небуття...

У творі "Дім № 13" ми навіть не бачимо їхніх облич — тільки силуети, тільки спини. Але які гротесково-виразні!.. Нарешті здогадуємось — то йдуть вони, покинувши на комунальних кухнях свої недоварені "зупи", до свого останнього непідкупного судді, аби побачити у його руці ті — із холодним блиском — терези, до шальок яких укинута лахміття їхніх земних вчинків, аби побачити нетлінні пергаменти, на яких накреслено ієрогліфи їхніх діянь, їхніх злодіянь... І нема шляху вороття — о невблаганність!.. Тільки вперед — яка невідворотність!.. Проминаючи усе антрацитовопримарне місто, рясно запорошене вугільним смогом, ніби уві сні йдуть вони місячним спустошеним ландшафтом... Приречено (бо волає до неба лише чорне кістляве гілля дерев, про яке невідомо, чи вбиралося





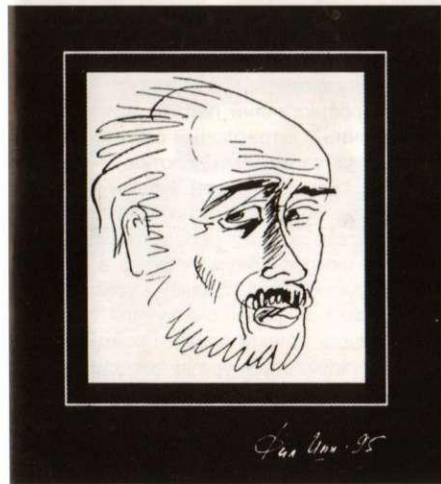
ка — на шляху до КАТАРСИСУ. Є ще багато у творах його реагування на злидні духовні та драматизму в надміру. Але коли зором відкритим зорить на цінності вищі мистець, то й у полотнах відтоді спокій панує, які б не накреслились драми на них... Полотна майстра (і графіку в тому числі) слід розглядати як певні СТИГМАТИ... Це ключ подарує до сприймання образів творчих його...

МІСТЕРІАЛЬНІСТЬ найвищого кшталту із серій творів його проглядає. Бо саме й світ, у якому він опинився, художник сприймає як драму.

Найпотаємніша якість його, яку він ховає в полотнах, то входження в СХИМУ!.. Які ще навіть і рам'я вдягнути на плечі в сім світі — то буде неширо! Бо схима — найвища у світі — та, що занурює розум людини в глибини сумління у власному серці! Найясніше сприймемо концепції сі в аркуші "Екклезіаст", в якому світ виступає під ликом пустелі із дровом засохлим. Але і в цім, спорожнілім од цнот і чеснот царстві піднебеснім художник пожертву приносить — малює!.. Він не випускає із руки того олівця, який немовляті — йому — в долоню бабка Ксеня уклала. Зберігався отой олівець за образами в покутті... Увібрався в хламиду — малює художник, бо знак був біблійний... А пустеля рясніє камінням...

*"І побачив під сонцем іще:
місце суду, — а в нім
беззаконня;
місце правди, — у ньому ж
неправда..."*

1. Ательє художника. Полотно, олія. 1991.
2. Еліта. Полотно, олія. 1990.
3. Смуток. Папір, змішана техніка. 1997. 54x34.
4. Автопортрет. Папір, туш. 1995.
5. Полудень. Полотно, олія. 1989.



стає у своїй монументальній іпостасі — навіює згадки про голодоморне винищення українців 30-х... У "Війні" ж ми бачимо астральний танок смертельної пари... До створення "Містичного пейзажу" мистця підштовхнули видовиська "місячних" ландшафтів побіля Донецька із териконами шлаку... Дон-Кіхоту себе уподібнив художник. "Вічний лицар" — ото його ідеальний портрет. Як пензель або ж як олівець треба читати спис у руці.

Традиції в схроні іще... Але ж — животної! Скажімо — як правда! Бо пращури наші часто зрікали: "Іду на ви!". Хоча можна плекати і хитрість, але в правді чомусь саме сила непереможна... І в нашій сьогоднішнім світі оманнім із давніх-давен за являє про себе традиція ся.

Отож духовне місцезнаходження художни-



Марина Третьякова,
мистецький критик

Мисткиня-романтик

До портрета Тетяни Пономаренко



У молодій донецькій художниці Тетяни Пономаренко — чуттєва і романтична жіноча душа. Усе те, з чим ми зустрічаємося в реальному житті, у її світі немов стає казкою, а кожна деталь — піднесеною і значущою.

Особливо привабливі її жіночі образи. Вони виявляють нам жінку такою, якою вона повинна бути: ніжною, романтичною, загадковою, існуючою у своєму, тільки їй властивому світі.

У картині "Весна" (1999) дівоча фігура в білій сукні і вінку з польових квітів і краєвид зі стрімким гірським струмком утворюють єдине ціле. Яскраве цвітіння природи обіцяє такий же триумф жіночності. Володіючи тонким естетичним чуттям, художниця не мислить своєї творчості без постійного спілкування з українською природою, її багатим колоритом і примхливими формами. Недарма так часто її жіночі образи доповнюють квіти, написані в примхливій, декоративній манері. Прикладом тому — її ранній "Автопортрет" (1997), в якому пишна

флора і чарівна жіночність моделі так природно доповнюють одна одну.

Полотна Тетяни ефектні, святкові, їхні сюжети часом відверто фантазійні. Художниця любить працювати у великому форматі, бажаючи підкреслити і затвердити пріоритет чарівного світу мистецтва над повсякденністю. Тому не випадковим видається її звернення до ностальгічних, романтизованих краєвидів початку минулого століття. Досить-таки літературні, вони могли б стати тлом, на якому розгортається дія роману. Мисткиня вміє відчутти щемливу чарівність стародавньої архітектури і привнести в урбаністичний пейзаж натяк на захоплюючий, інтригуючий сюжет, що розгортається за межами полотна.

Окрема грань творчості художниці — натюрморти. Вражаючи своєю фантазійністю, вони багато в чому передають стан душі автора, що постійно перебуває в невпинних пошуках. Ніжні, дзвінкі — усіма своїми кольорами — дзвіночки, лілії, що випромінюють пряний аромат: кожен натюрморт сприймається урочистою симфонією форм і барв.

Для Т.Пономаренко характерна святкова, лірична нота; саме квіти стають у її роботах тим втіленням досконалості, до якого ху-

Гармонія і краса Всесвіту

Людмила Данишевська



дожниця може звертатися нескінченно. У натюрмортах виявляється її техніка — гнучка і декоративна, де щільний пастозний мазок межує з тонкими лесуваннями, а колір варіюється у своїх відтінках. Ще одна прикмета полотен Пономаренко — подолання статичності, динаміка оповідання.

Останнім часом малярство художниці знаходить нові, зрілі риси, і це пов'язано з її зверненням до українського краєвиду. Творчі поїздки до Криму, Закарпаття, Кубані і Полтавщини, рідний Донбас і Приазов'я дали могутній поштовх її творчості. З властивою їй працьовитістю Тетяна написала чимало плернерних етюдів, почасти переробивши їх згодом у великі узагальнені пейзажі, зумівши відчути своєрідність навколишньої природи. Звичний вигляд промислового Донбасу знаходить у її полотнах несподіваний, ліричний ракурс. На полотні "Теплий день" (2001) зображено скромний сільський двір навесні. Яскраве південне сонце, що змушує сяяти звичні кольори краєвиду, і погляд автора, що милується ними, відтворюють повсякденний,

на перший погляд, сюжет.

Оптимізмом і свіжістю дихає природа в полотнах "Літо буяє" (2002), "Дворик" (2001), "Осінь галявина" (2000), "Березень" (2002).

Щаслива здатність відчути і передати незвичайне в звичайному, щира відкритість глядачу — основна властивість таланту Тетяни Пономаренко, і вона щедро ділиться нею з усіма...

1. На Кубані. Полотно, олія. 2002. 50x70.
2. Пробудження. Полотно, олія. 2002. 60x80.
3. Літо буяє. Полотно, олія. 2002. 50x70.
4. Березень. Полотно, олія. 2002. 60x80.



Творча діяльність Валентини Чурилової поділяється на два великих напрямки — створення складних, монументальних гобеленів та численних розписів на будівлях Донецька і виготовлення розписаних тканин, що відкривають окремий світ ліричних і тонких вражень та почуттів, світ гармонії і краси Всесвіту.

...Вона народилася в Росії, навчалася в художньому училищі в Курську, потім — у Вищому художньо-промисловому училищі Ленінграда — "Мухінці". Переїзд в Україну в 1970-х рр. посилив у ній відчуття гармонії з природою. Сюди, у світ українських квітів і рослин, занурюється її ніжна і водночас сильна натура.

Мотиви, які використовує Валентина Чурилова, на перший погляд, прості. Проте цілісність висловлювання всіх найменших компонентів мотиву створює загальну "музичність" композицій. Природа в її роботах — це жива рухлива маса. Потяг до вільного висловлювання не залишав мисткиню в усі часи творчого існування. Творчість Чурилової завжди різноманітна, складна духовна насиченість майстрині надана їй як висока місія самого існування.

Валентина Чурилова. Світобудова. Вовна, льон, ручне ткацтво. 1995.

СПІВЗВУЧЧЯ СЕРДЕЦЬ

Валентина і Володимир
Телички



*Марина Третьякова,
мистецький критик*

В українському мистецькому світі нерідко можна зустріти щасливі родини, котрі поєднує не тільки сімейна, але й тісна духовна і професійна близькість. Завітавши в майстерню донецьких художників Володимира і Валентини Теличків, розглядаючи полотна, численні ескізи й етюди, одразу відчуваєш гармонійне співзвуччя їхньої творчості, той загальний ліричний нерв, що визначає їхнє життя в мистецтві. Це життя невіддільне від тісного спілкування з природою, недарма улюблені жанри художників — краєвид і натюрморт.

Після закінчення Луганського художнього училища справжньою школою малярської майстерності в 1980-і роки для цього подружжя стала робота в Будинку творчості у Седневі. У жанрових композиціях цих років відчувається прагнення молодих художників опанувати плернерним письмом, відійти від статичної обачності в композиції і твердої тональності в колориті, наповнити їх світлом і кольором.

В седнівських полотнах Валентини дзвінка синь березневого неба дихає сонячним переблиском крізь вологі гілки могутніх в'язів, дихає кожен березовий стовбур, відкидаючи бузкову тінь на сніг. У цьому сяючому просторі художниця зобразила себе в картині "Березневі мережива" (1982). Поетична стихія подиху юної весни немов заворожила її, адже, перш ніж підійти до етюдника, вона повинна пере-



хвилюватися, пережити її красу. Валентина цілеспрямовано створювала свій простір світлим, позбавленим скорботних і похмурих тонів. Це дало їй змогу не копіювати природу, а виображувати найхарактерніше й найодухотвореніше в ній.

Краєвиди Володимира більш філософічні, їм притаманний особливий колорит, що створює відчуття тривожного чекання, передчуття змін. У пейзажі "Старі дерева" (1983) могутні столітні липи немов завмерли в чеканні ще однієї своєї весни. Родина Володимира — селянська, і ціла серія його полотен, написаних у 1980-і роки, присвячена глибокому зв'язку людини з рідною землею — землею, що завжди дає наснагу до творчості. Цілісно й органічно розкриваються сюжети в полотнах "На землі батьків" (1978), "Червень. Радісне літо" (1984), "Шумлять берези" (1982), "Рідна домівка" (1980).

Ідея спадкоємності українських поколінь, постійного оновлення нашого життя звучить у картині "Тепла осінь. Онук" (1979), де в саду під схиленою від рум'яних плодів яблунею мистець написав батька Валентини з маленьким онуком на колінах.

Спільність творчих інтересів, взаєморозуміння і чуйне ставлення одне до одного дають змогу Володимирові та Валентині працювати разом над одним полотном, що серед художників трапляється не часто. У

їх спільних полотнах Володимирові належить організуюче, композиційне начало, Валентина ж більш чуттєва, вільна в роботі з кольором. Ця спілка народжує часом напрочуд гармонійні речі — наприклад, краєвид "Вечір у степу" (1994), написаний у заповіднику "Кам'яні могили" буквально в чотири руки.

Щороку малярі намагаються знайти можливість попрацювати в цьому унікальному куточку природи на межі Донецької і Запорізької областей. У складному за композицією спільному поліптіху "...І стелилась, плачучи, трава" (1990) їм вдалося талановито поєднати древню історію і величний епос українського степу з безпосереднім відчуттям життя його неповторної природи — гомінкого моря сивої ковили, велетенських масивів гранітних скель, мінливого зоряного неба.

Тендітну красу природи мистці завжди розкривають у гуманістичному аспекті, і ліричний мотив із пташиним гніздом у квітучому тернику на плернерному етюді Володимира отримує свій подальший розвиток у спільному полотні "Тривожний час" (1990), де природа немов молила людину про допомогу, — адже зовсім недавно пережито страшний Чорнобиль...

Жанр натюрморту завжди був особливо улюбленим для мисткині тому, що при своїх обмежених тематичних можливостях доз-

ЗНАЙТИ СЕБЕ



Зазвичай, Валентина обирає для своїх натюрмортів світле тло, і цей прийом дозволяє яскравіше проявитися ніжним кольорам її улюблених квітів — білосніжних і бузкових ірисів, блакитних дзвіночків і сяючих свіжістю троянд. Вони немов прориваються з білого світлого марева і, водночас, розчиняються в ньому, як лілії в натюрморті "Благовіщення" (2001). Тло тут вібрує, переливається нескінченними відтінками і створює середовище, з якого наче викристалізовується форма. У натюрморті з нарцисами в кришталевому келиху легко прописана поверхня тла виразно акцентує фактуру написаних квітів.

Мисткиня рідко зраджує своєму улюбленому білому кольору, але біль втрати спонукав написати натюрморт "Пам'яті батька" (1998) з червоними маками на темному, майже умовному тлі. Експресивно, на одному подиху, написані червоні маки горять, втілюючи собою силу дочірньої любові.

Світ творчості Валентини Теличко — ліричний світ тихої радості, спокійної краси. Це істинний світ мистецтва, де краса української природи веде свою першу скрипку, підпорядковуючи собі весь лад почуттів, відтворених мовою кольору.

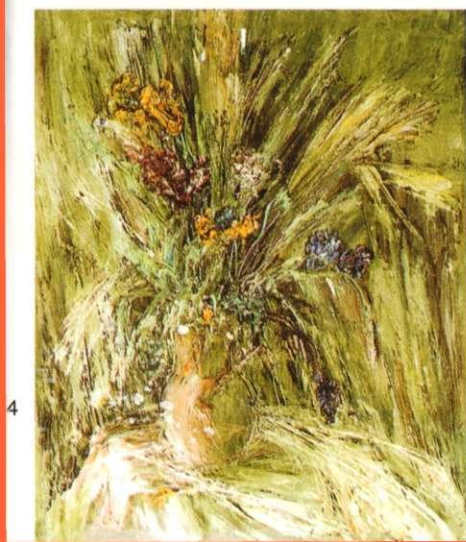
...Кажуть, краще творіння жінки — це її дитина, і не випадково, що одна із найвдаліших і найпроникливіших ранніх картин художниці називається "Син" (1981). Повернувшись спиною до затишного світу дитячих іграшок, маленький Василько допитливо вдивляється у вікно, за яким розлилося чарівне світло зими з її першим снігом, що випав, змінивши знайоме подвір'я дідівського будинку. Поруч з ним на підлозі стоїть величезний куш запізнілих хризантем у глиняному горщику і яскраво-червона конячка на коліщатах. Поєднання символіки побутових деталей дає змогу нам побачити в хлопчику майбутнього мистця.

Останні десять років Володимир Теличко разом із Геннадієм Жуковим успішно займається сакральним монументальним малюванням. Першою великою і серйозною роботою мистців стали іконостаси в печерних храмах Святих Антонія і Феодосія Печерських у Святогірському монастирі. Тут їм вдалося показати глибоке проникнення в стилістику киеворуського іконопису й уміння, не відступаючи від канонів, творчо переосмислити його багатовікову традицію.

Сьогодні творчі пошуки Володимира і Валентини сповнені напруженої і щасливої праці, що є не чим іншим як мандрівкою у пошуках тієї бездоганної духовної гармонії, у якій і полягає зміст їхнього мистецького шляху.



воляє відтворювати найрізноманітніші відтінки власних почуттів і думок. Саме в цьому жанрі на повну силу розкрилася її майстерність колориста і тонка чутливість натури. Першими помітними досягненнями на цьому шляху стали натюрморти "Хліб" і "Пижмо" (обидві — 1985), що вирізняються своєю образністю, прагненням поєднати зображені предмети з тлом у гармонійне світлоповітряне середовище. І сьогодні квіти — улюблений об'єкт у творчості художниці. В поезії їхніх різноманітних форм і відтінків вона черпає могутню життєву силу і натхненне утвердження свого естетичного ідеалу.



1. Валентина Теличко. Ірис. Полотно, олія. 1997. 80x70.
2. Володимир Теличко. Вечір. Полотно, олія. 1983. 50x70.
3. Валентина Теличко, Володимир Теличко. Маки. Із серії "Квіти України". Полотно, олія. 1993. 73,5x77,5.
4. Валентина Теличко. Трави степу. Полотно, олія. 2001. 64x53.

ВІДЧУТТЯ ПРИРОДИ ЯК ХРАМУ

Ганна Коновалова

Деяким сучасним українським майстрам притаманне піднесене та змістовне переживання природи, глибоке розуміння важливості збереження навколишнього світу. Своїми творами художники намагаються достукатися до сердець людей, показати, яку безмежну красу та джерело життєвої сили вони можуть втратити. Саме таку місію обрав і Олексій Поляков.

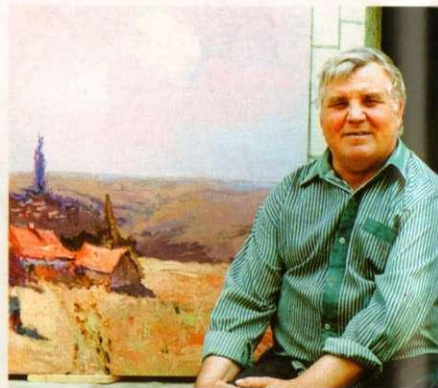
Народився він 27 серпня 1943 року в селі Калинове на Східній Слобожанщині і, за його власними словами, "йшов у мистецтві своєю дорогою". Художню діяльність Олексій Іванович розпочав у Донецьку, де 1985 року його було прийнято до Спілки художників України.

Олексій Поляков працює переважно у станковому малярстві, прагне писати пейзаж-картину. Не етюд, а закінчений твір, розташування кожної частини якого чітко продумане і виразно го-

ворить про ціле. Саме композиційне мислення (акцентування центру, ракурсні підходи) створює картину, а не етюд. Володіючи безперечним даром колориста і тонко відчуваючи найменші зміни настрою природи, майстер створює краєвиди, пройняті гармонійним музичним ритмом та ліризмом.

Багато уваги мистець приділяє близькості людини до природи: злитості переживань людини і стану природи, ніби розчиненню у ній. Тому не дивно, що майже у кожній його роботі присутні людські постаті, найчастіше селяни, для яких природа є органічним середовищем життя та праці. Так, у полотні "На крутих схилах" (1995) Поляков змальовує мальовничий пагорб край поля, з якого сходить юнак. Зачарований красою природи, він на кілька хвилин полишив свою працю, щоб зібрати букет духмяних білих, бузкових, синіх польових квітів, які невловимим сплетінням вкрили зелений пагорб.

У картині "Колядки" (1996) художник зоб-



ражує декількох учасників старовинного народного етнографічного дійства серед засніженого села. Твір приваблює мотивом рідної природи, певною побутовістю його трактування та красивим живописом сутінків.

Загалом, риси національного завше присутні у роботах Олексія Полякова. "Коли йдеш на пленер, ти на свою землю дивишся по-іншому. Відчуваєш, що це своє, рідне". Яскраво втілює це "Національний пейзаж" (2000), в якому мистець досягає максимальної одухотвореності природи. Він показує невеличкий і, на перший погляд, звичайний куточок Батьківщини, але саме такий мальовничий краєвид є рідним для кожного українця. Поляков зображує

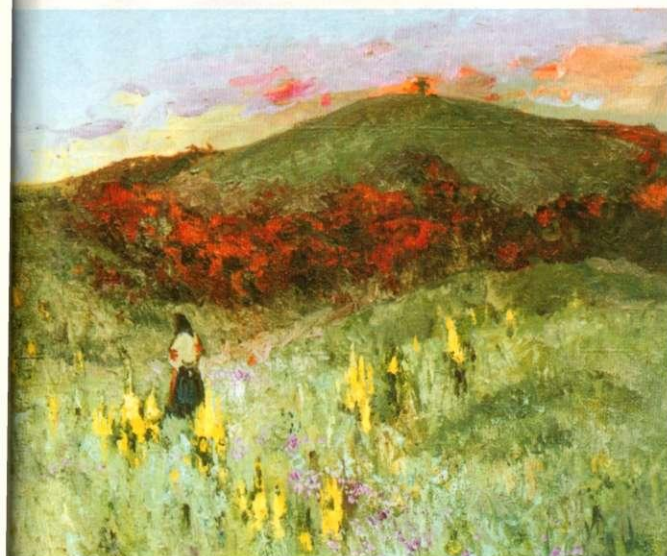




на узвишші, на тлі блакитно-бірюзового неба з маленькими хмаринками, пройннятимі сонцем, білий храмовий комплекс з яскраво-синіми банями. Все це віддзеркалюється у спокійній гладіні озера, зображеного на першому плані. Такий мотив відображення

торкнуться найтонших струн людської душі, змусять людину поглянути на світ довкола іншими очима, зрадіти побаченому і стати кращою..." — проголошують вони у маніфесті, підтримуючи ці слова невтомною творчою працею.

Мотив вічного життя, свободи розкриває маляр у полотні "Пробудження" (2002). Форми предметів гранично узагальнені, ми відчуваємо живу вібрацію самого тільки кольору. Легким, вільним пензлем художник виображує стрімкий динамічний стан

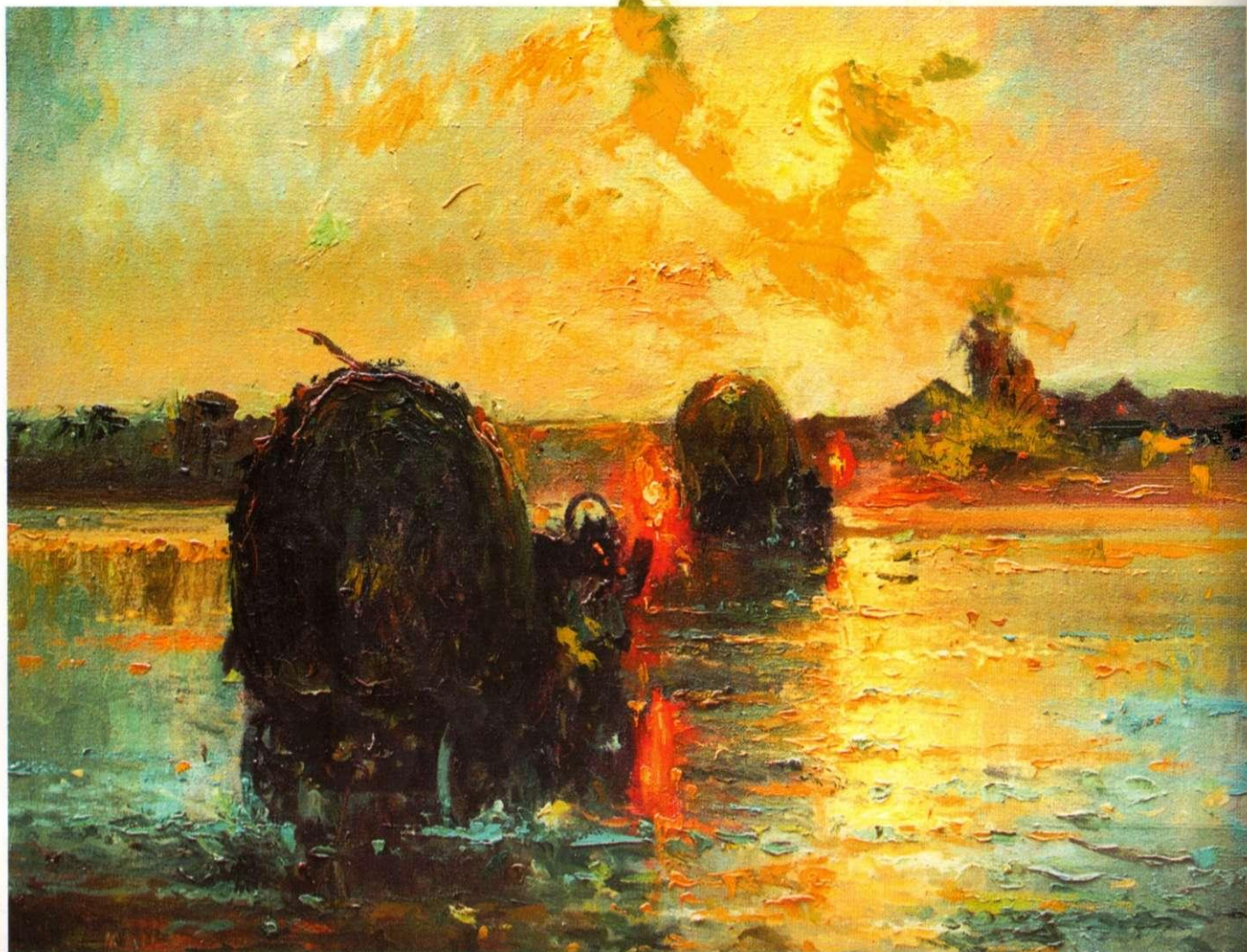


(подвоєння дійсності) пов'язано із самою творчістю художника. Йому вдається створити образ, який допомагає глядачеві відродити відчуття природи як храму, властиве нашим пращурам ще з давніх часів. Особливе ставлення майстра до природи і творчості реалізується в організації на початку третього тисячоліття об'єднання "Донецький пленер", одним з фундаторів якого і є Олександр Поляков. Основним завданням гурту мистців визначає передачу свого багатого творчого досвіду молодому поколінню художників. "Лише відчуття краси світу в усіх його вимірах і здатність особистості передати цю красу іншим людям дасть мистцеві змогу втілити творіння, які

Так і Олександр Поляков, втілюючи свою мету "творити весь час і все життя", продовжує створювати малярство, сповнене високої духовності. Властиве художнику тонке відчуття тональних співвідношень яскраво виявляється у роботах, присвячених ранній весні. Гармонією сповнене полотно "Останній сніг" (2002). На перший погляд, воно має просте колірне вирішення, але пильний глядач побачить міради відтінків, які тільки здаля виглядають великими масивами. За допомогою малярства Полякову вдається передати вологість та ясність весняного повітря. З великою майстерністю написані прозорі хмари, що ніби тануть у небі.



природи і створює враження бурхливого руху. Важливого значення Олександр Поляков надає збереженню наших народних традицій, пошуку національного колориту. Свої здобутки він втілює у поетичних краєвидах. Таких, наприклад, як "Опівдні. Червоні дахи" (2002), де виображено чарівний куточок українського села. Художник пише декілька побілених хат з яскраво-червоними дахами, що потопують у яскравій зелені садка навколо них. Особливої мажорності, співучості пейзажу він досягає завдяки звучній колірній гамі, побудованій на поєднанні гарячих червоного, жовтого та холодних синього, фіолетового і блакитного відтінків.



Надзвичайної емоційності кольору Поляков досягає також у картині "Опівдні. Літній пейзаж" (2002). Мистець часто вибирає такі складні для написання мотиви, але саме вони дають йому змогу проводити дослідження зміни кольору за різної інтенсивності сонячних променів. Перший план цього краєвиду з широкою нивою та невеличкою хатинкою у глибині залито яскравим сонячним світлом, під яким вони ніби

переливаються різними відтінками жовтого і червоного кольорів. Другий, дальній, план написано, навпаки, у приглушених блакитних, сірувато-коричневих тонах, що ще більше посилює інтенсивну барвистість першого. У кожній своїй роботі Олексій Поляков показує себе як природженого пейзажиста. Такий жанр, як краєвид, де найбезпосередніше виражаються

емоції, особливо потребує поетичності сприйняття і трактування. Ними, безперечно, обдарований цей талановитий мистець. Його малярські твори суто індивідуальні, самобутні, їх легко розпізнати на численних вернісажах. Вони зберігаються у багатьох музеях України та приватних зібраннях у різних країнах світу, славлячи красу щедрої природи нашої Батьківщини.

Як і б картини, образи і теми не впливали зі світогляду донецького мистця Олексія Полякова, його творам завжди притаманна істинно малярська культура українського краєвиду, своєю творчістю він стверджує життєздатність нашого образотворчого мистецтва.



1. Колядники. Полотно, олія. 1996. 60x80.
2. Простори Слобожанщини. Ізюм. Вигляд з пагорба. Полотно, олія. 2002. 32,5x63,5.
3. Козацька могила. Полотно, олія. 2002. 93x103.
4. Повесні. Полотно, олія. 2002. 43,5x65.
5. Через брід. Полотно, олія. 1998. 100x120.
6. Вхід до лісу. Полотно, олія. 2001. 55x70.

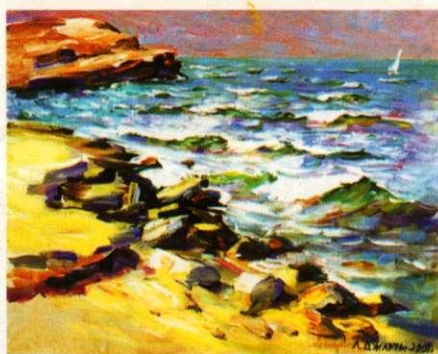
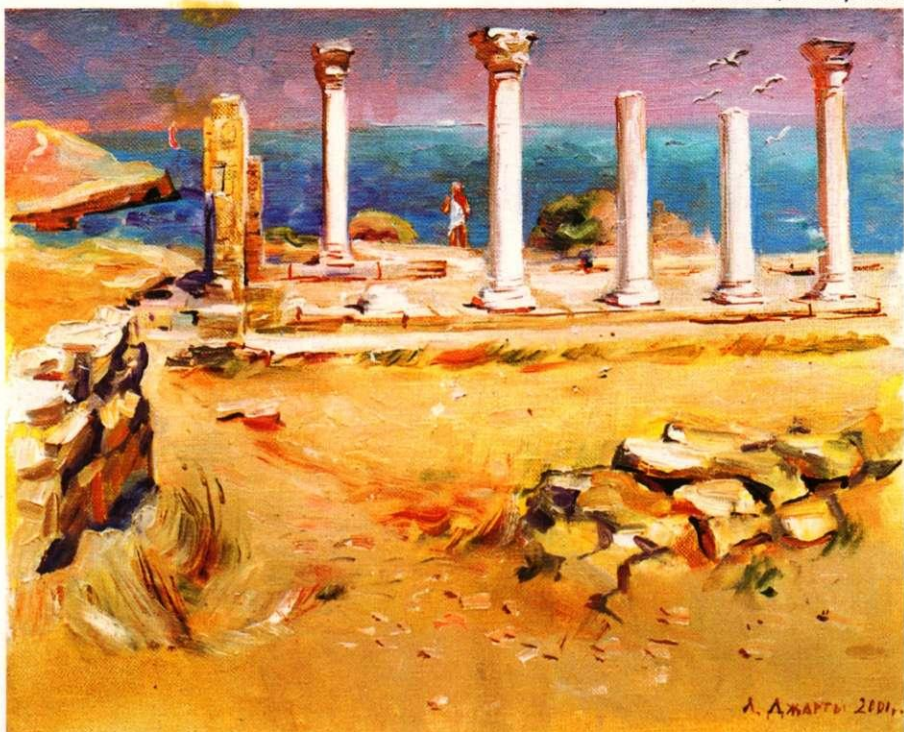
ВИЛОВНИТИСЬ ТВОРЧІСТЮ

Лариса Джарти — художник багатогранний, і, разом з тим, її "почерк" можна легко впізнати, тому на численних виставках її полотна та графічні аркуші приваблюють увагу особливою широтою творчого дихання, живою емоційною інтонацією.

Народилась вона у Донецьку, а її дитинство пройшло у селі Роздольному (Старобешівського р-ну), біля ріки Кальміусу та Волновахи. Батько Лариси — Михайло Джарти, один з донецьких малярів.

У 1976-му закінчила Харківський художньо-промисловий інститут, захистивши диплом як художник-монументаліст. Невдовго попрацювавши в Україні, у 1979 році Джарти переїздить в Абакан — столицю Хакасії. 1992 року вона повертається до Донецька.

Перша персональна виставка Джарти в залах Донецького обласного художнього музею відбулася у 1998 році. Сьогодні вона працює в жанрі портрета, краєвиду, натюрморту, тематичної картини, як те можна було побачити в експозиції її ювілейної виставки (до 50-річчя з дня народження), що відбулась у Донецькому художньому музеї цього року. Джарти представила свої найкращі твори (створені в різні роки), які об'єднуються романтичним баченням світу, постійним пошуком краси в природі та людях, виразним яскравим колоритом.



У краєвидах вона знаходить нову образотворчу мову, звільняючись від суворості своїх ранніх робіт. Незважаючи на це, вони сприймаються як певна інтелектуальна гра природи та людини, котра прагне наділити небо і море, трави і землю, квіти і вітер своїми власними думками та почуттями. Мисткиня захоплено пише море у всій його мінливій та могутній красі, колоритні вулички Гурзуфа, мармурові колони Херсонеса.

...Для Лариси Джарти життя у творчості — єдиний можливий спосіб буття. Вона вже встигла багато побачити і пережити, побувати у різних країнах і містах. Вона з любов'ю та натхненням пише Азовське море, дім батька і постійно повертається до духовної і архітектурної перлини краю — Святогір'я, де любить працювати восени. Вміння відчувати поезію життя, велика працездатність, щирість і талант стали основними прикметами творчості Лариси Джарти.

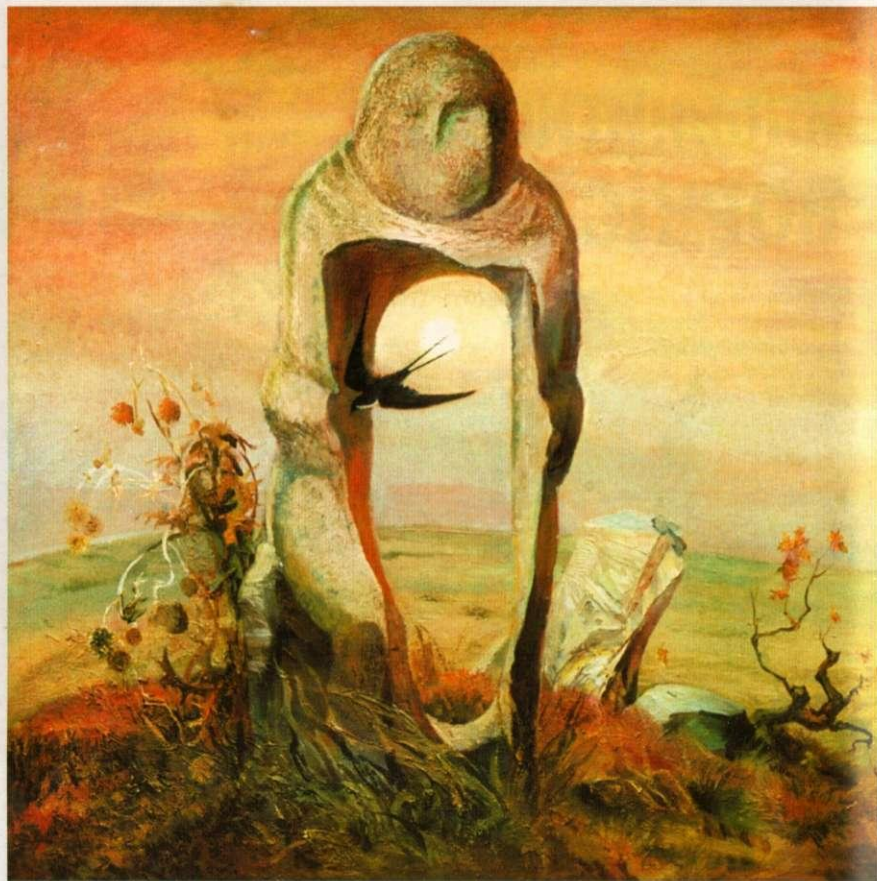
1. Яхта. Полотно, олія. 2001. 50x60.

2. Херсонес. Полотно, олія. 2001. 50x60.

3. Море біля Херсонеса. Полотно, олія. 2001. 50x60.



Олександр Близнюк,
історик мистецтва



"ПИШУ І ДУМАЮ СЕРЦЕМ..."

Поліна Шакало — єдиний на Донеччині мистець, що на сьогодні може зробити повноцінну виставку творів з одних тематичних картин. Вона з небагатьох, хто впродовж усього свого творчого життя (понад 40 років) відстоює цей жанр на тутешніх виставкових теренах.

Успішно і плідно працює у багатьох жанрах, але все ж таки надає перевагу роботі над тематичними картинками. І вони домінують у творчому доробку мисткині.

Українська людина на її полотнах — красива. Насамперед своїм внутрішнім світом. Аскетизм форм і кольору був притаманний роботам П.Шакало 1970-х років, присвяченим воєнному лихоліттю сорокових і пам'яті про них, — "Червоні тополі", "Пам'ять". У зовні вуглуватих і навіть гротескно незграбних постатях героїнь, у брунатно-червоній чи зеленаво-сивій з прозоросивою патиною колірній гамі виокреслилися трагізм і велич людських дол. До цих робіт близькі за формою і колірним вирішенням, за глибиною вкладеного у них змісту невеликі картини 70-х років — "Осінь", "За північ", головним персонажем яких постає сучасник.

Згодом малярська мова цих творів П.Шакало помітно збагатилася і пом'якшала. Внутрішнє творче зростання мисткині вимагало нового і в формі, і в кольорі. Замість темперного малярства приходить



олійне з його можливостями тонкої організації кольору і тону; картина "Істина" (1980) була серед перших, що започаткували це нове у творчості мисткині.

П.Шакало розпочинала свій творчий шлях на початку 1960-х, у часи нового національного культурно-мистецького відродження. Це був час, коли українська інтелігенція здобула можливість угомос згадати опішненську і косівську кераміку, коли із захопленням вітали вихід на виставковий простір декоративного розпису петриківців, мальовок Марії Приймаченко й інших народних мисткинь. Донеччанка багато почерпнула з джерела народної творчості українців, — насамперед, у кольорі. Чи не першою в Донбасі вона звернулася до символіки кольору у його первісному, язичницько-національному зрізі. Золотаво-вохристій, блакитний, малиновий кольори взяли на себе основне емоційне і смислове навантаження творів. Та ще попелясто-чорний у найбільш драматичних речах мисткині...

Почуття художниці до України, до українства в її картинах і є тим духовним підґрунтям, на якому зростає і утвердилася яскрава і самобутня творчість "донецької березини".

... У 1983 році, перебуваючи в Сенезі, серед чужоетнічного гурту художників, вона з особливою гостротою відчула, що є українським мистцем і що писатиме перш за все свою Україну, її корінних мешканців, її

ПИЛЬНУЙМО: ЧАС ТАКИЙ!..

(Продовження,
початок на 2-й стор. обкладинки)

землю. Тоді за лічені дні наша краєнка надзгоднала своїх своєчасно прибулих (на відміну від неї), добре "екіпированих", з "домашніми заготовками" колег і — без кропінких натурних штудій написала з уяви чи не краще у творчому доробку полотно "Пізня осінь". Картину-сповідь, картину-пісню... Згадуючи історію її написання, Поліна Антонівна процитувала ще недавно крамольні рядки вірша нашого земляка, глибоко національного поета Володимира Сосюри: "Не можна любити народів других, коли ти не любиш Вкраїну!.." Замовкла і трохи згодом промовила: "Я ще напишу його. Я мушу це зробити".

Над створенням образу великого Кобзаря мисткиня працювала неодноразово. Одну з останніх спроб зробила в 1994 році, коли з'явилося таке своєрідне, з глибоким філософським підтекстом полотно "На самоті". Роздуми ж про долю України, про її майбутнє стали основою для написання програмного полотна художниці "Сон" (1997). Поліна Шакало знає, що на неї попереду ще чекають вершини, які не оминати, вибравши власний шлях в українському мистецтві. Знає, що їх треба здобувати, долаючи неспокойне поле-море творчого життя, долаючи саму себе щодоби і щомиті. Мисткиня до цього готова. У тому переконує остання персональна виставка творів художниці і її робітня з щойно розпочатою картиною на мольберті...

Є в Донецьку (числиться) обласне та міське управління охорони пам'яток історії й культури. Ми на місці пересвідчилися, що група згаданих мистців виконала тут в 1965-1967 рр. 12 (дванадцять!) монументальних робіт (переважно на фасаді будинку середньої школи № 5). Усі вони мають бути на обліку у цих державних структурах. На пильному обліку: хто й за що вболіває і відповідає. 1996 року в Києві виходила книга "Червона тінь калини", і її упорядникам тоді не були відомі усі ці твори; тому й не вміщено їхніх знімків у збірнику. Тим паче донецькі культуртрегери мали б пильнувати за збереженням і охороною цих пам'яток мистецтва.

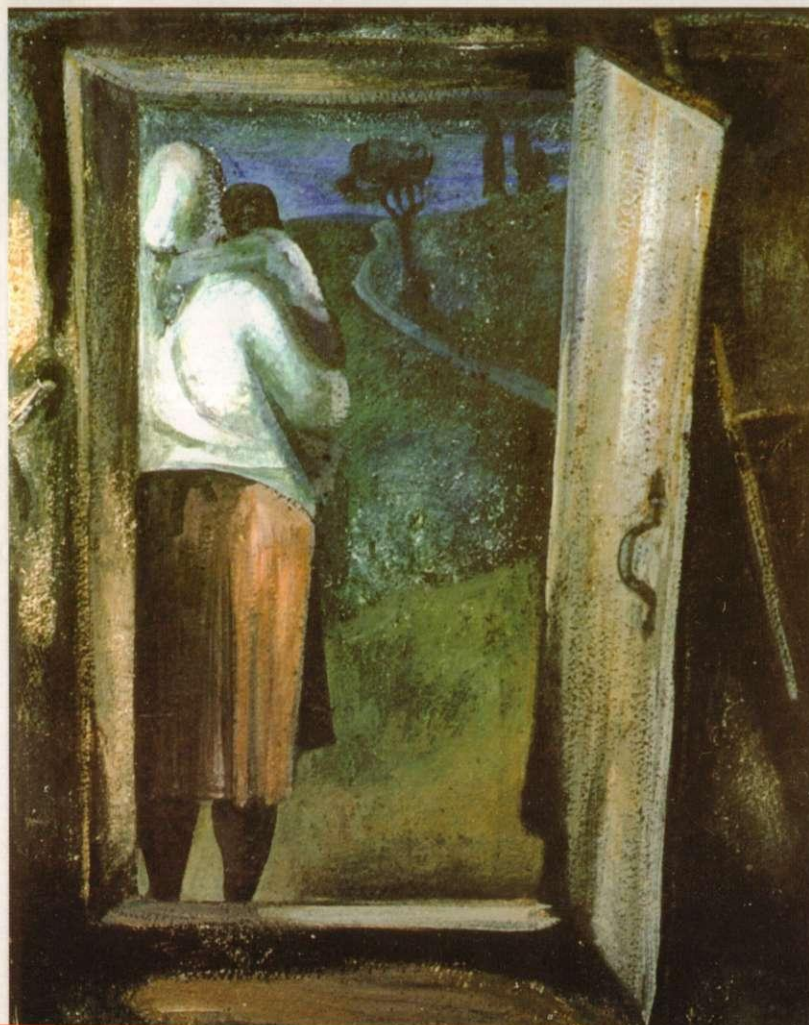
Тільки з втручанням редакції нашого журналу та керівництва Спілки художників вдалося буквально в ці дні, 11 жовтня 2002 року, з виходом на віце-прем'єр-міністра В.Семиноженка, врятувати одну з тих мозаїчних композицій під назвою "Жінка-птаха", що розташовувалася в ювелірній крамниці "Рубін" у центрі міста. (Приміщення з молотка продано "Макдональдсу" — і як нинішній власник споруди він намагається викинути геть цю місцеву атрибутику. Колоніалісти, звісно, прагнуть бути колоніальними у своїх вчинках і смаках). Назвемо тут інші роботи того періоду (друкуємо їх на сторінках журналу — див. світлини), щоб громадськість усвідомлювала, що вона має загубити в разі можливих ударів "відбійних молотків". А ще подекують, що ідеологія не потрібна... Потрібна, та ще й як! І, мабуть, наразі саме сьогодні, коли чиниться така антиукраїнська і антидержавна практика...

Микола Маричевський

На світлинах: монументальні твори А.Горської, В.Зарецького, Г.Синиці на фасаді будинку Донецької середньої школи №5.

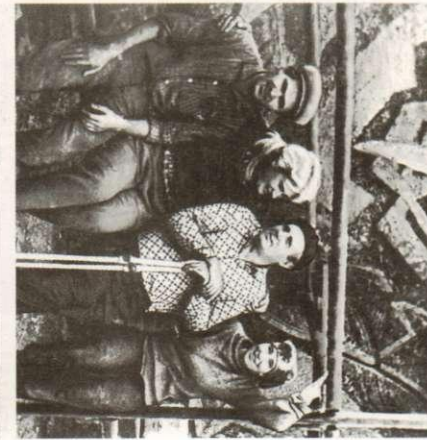
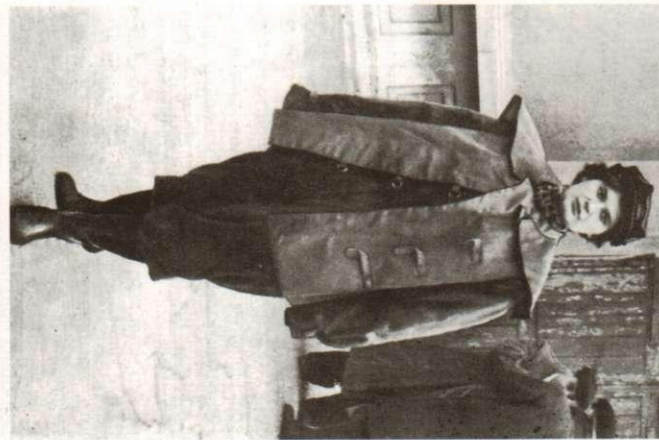


1. Осіння пісня. (Мотиви кам'яних могил). Тритіч. Полотно, олія, 1990.
2. Арлекін І. Полотно, олія, 2001. 80,5х45.
3. Та, що чекає. Картон, темпера, 1977. 50х40.





Алла Горська на Донеччині.



Біля мозаїки на будинку Донецької середньої школи №5 (зліва направо): Г.Марченко, А.Горська, Г.Синиця, Г.Зубченко. 1996 р.



АГА! УДОСТОЇВСЯ...

АБО ОТТАК "ЗАІНОЗЕМЛИ" У ДОНЕЦЬКУ "УКРАЇНСЬКОГО СОЛОВЕЙКА"



Воно б і не годилося будь-як кпити із пам'ятників — ніби святотатство (та це начебто й не входить у т.зв. "мистецтвознавче поле"), але ж українська громадськість здавен, зазвичай, не байдужа, ЯК увічнюють, скажімо, пам'ять Т.Шевченка (у Петербурзі і Каневі), І.Франка (уві Львові, Відні), М.Грушевського, О.Петрусенка, Г.Тютюнника чи А.Горської (у Києві), С.Руданського (в Ялті), М.Бойчука (на Тернопільщині) і т.п.

То і "ох, неоднаково мені", ЯК вістують нащадкам образ нашого, ось ще буквально вчора живого, сучасника, славного українського співака-соловейка, гордості нації Анатолія Солов'яненка! — що на його батьківщині видзорили артиста ув одіозній іпостасі іноземного бравурця в плащі й з кинджалом... Оперових ролей, звісно, у Солов'яненка за його творче артистичне життя було чимало, та ми, українці, знаємо й шануємо видатного громадянина України у першу чергу як речника національної культури — у кого в душі не бринить його:

*А молодість не вернеться —
Не вернеться вона...*

Та нам неоднаково, ЯК зображено Солов'яненка в скульптурі — хто й якою пласти-

кою послуговувався при цьому, що хотіли і що зробили скульптори та архітектори постаменту, яким відчули образ Маєстро співу. "Додуматься ж" — на рампі, підпертій сірими римськими колонами, виструнчити у позаколінних ботфортах і шортах, опоясаних ремінням, такого собі злotosяйного іноземця чи інопланетянина, "золотого хлопчика" Доби Середньовіччя, завданням якого було юродувати та розважати царів... — який, ну, нічого спільного зі світом артистизму й мистецтва не виражає. Стилiзація ангелiстська, лiплення немов запозичене iз тиражованих тестаментiв загиблим воiнам "с вечним агньом". Хто знав та бачив живим славного п. Анатолiя людину — аникої портретної, бодай i узгаљненої, виображеної асоцiацiї...

Ї це — на превеликий жаль — нiби стає уже якимось, у наш час, "правилом": згадаймо непортретованого Сагайдачного на Подолi, в Києві, i т.д. Хтось же вже має конкурсувати та худрадувати цей ринкоподiбний процес в нинiшнiй Украiнi?!

**З вибаченням перед світлою пам'яттю
Анатолія Солов'яненка, —
Володимир Данилейко**

ВИСТАВКИ

Голосом нашої історії

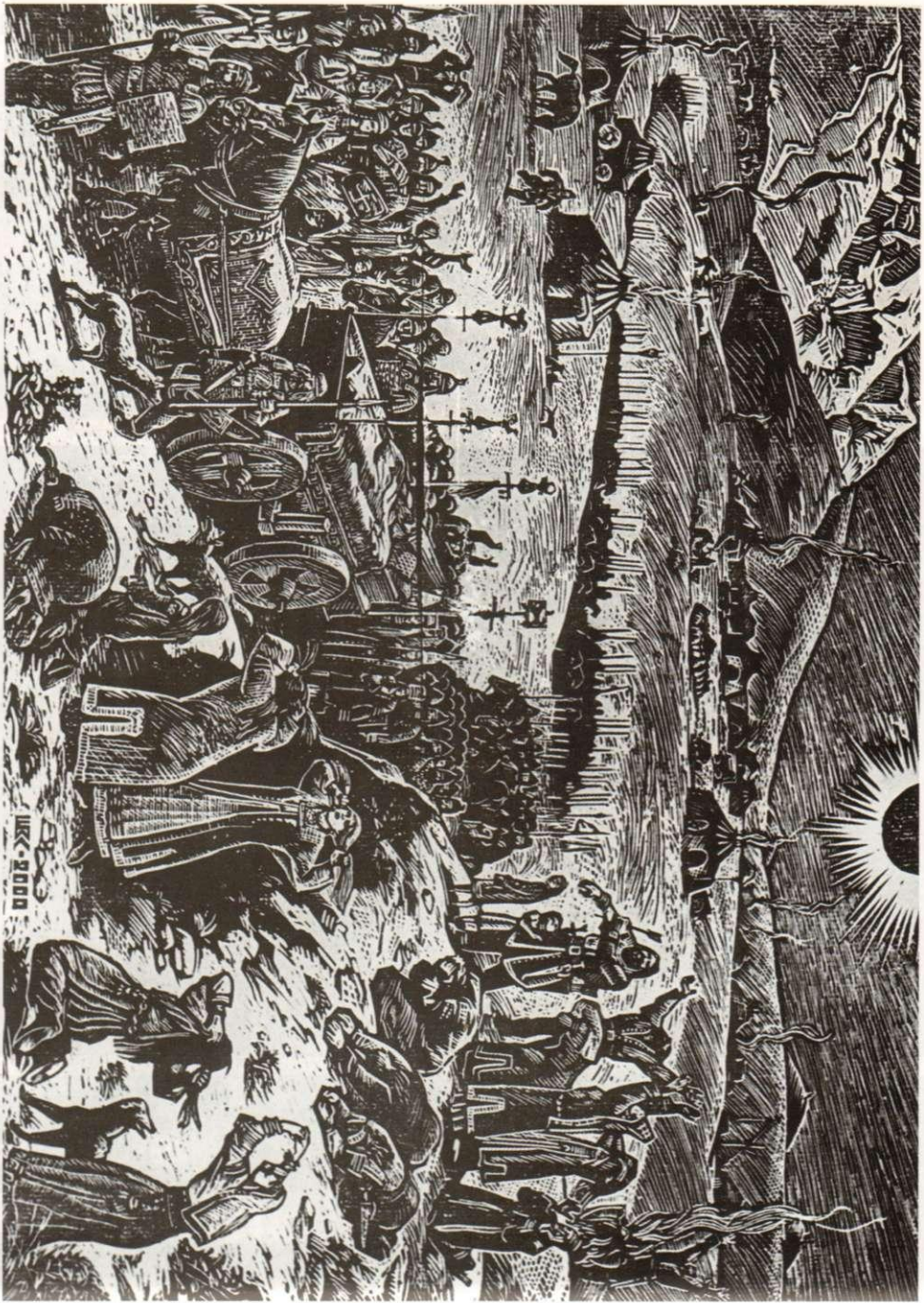
Катерина Куцева,
Володимир Прозоровський

Відвідувачі Донецького обласного краєзнавчого музею ознайомилися з виставкою творів "Скитські легенди" заслуженого художника України Володимира Шенделя, відкритою на початку червня 2002 року. Серію ліногравюр доповнили малярські полотна, а також археологічні предмети, знайдені в могилах наших пращурів — скитів археологами Донецького національного університету й обласного краєзнавчого музею під час їхніх експедицій упродовж останніх тридцяти років. Серед представлених на виставці археологічних знахідок — посуд та інші предмети побуту, зброя, прикраси.

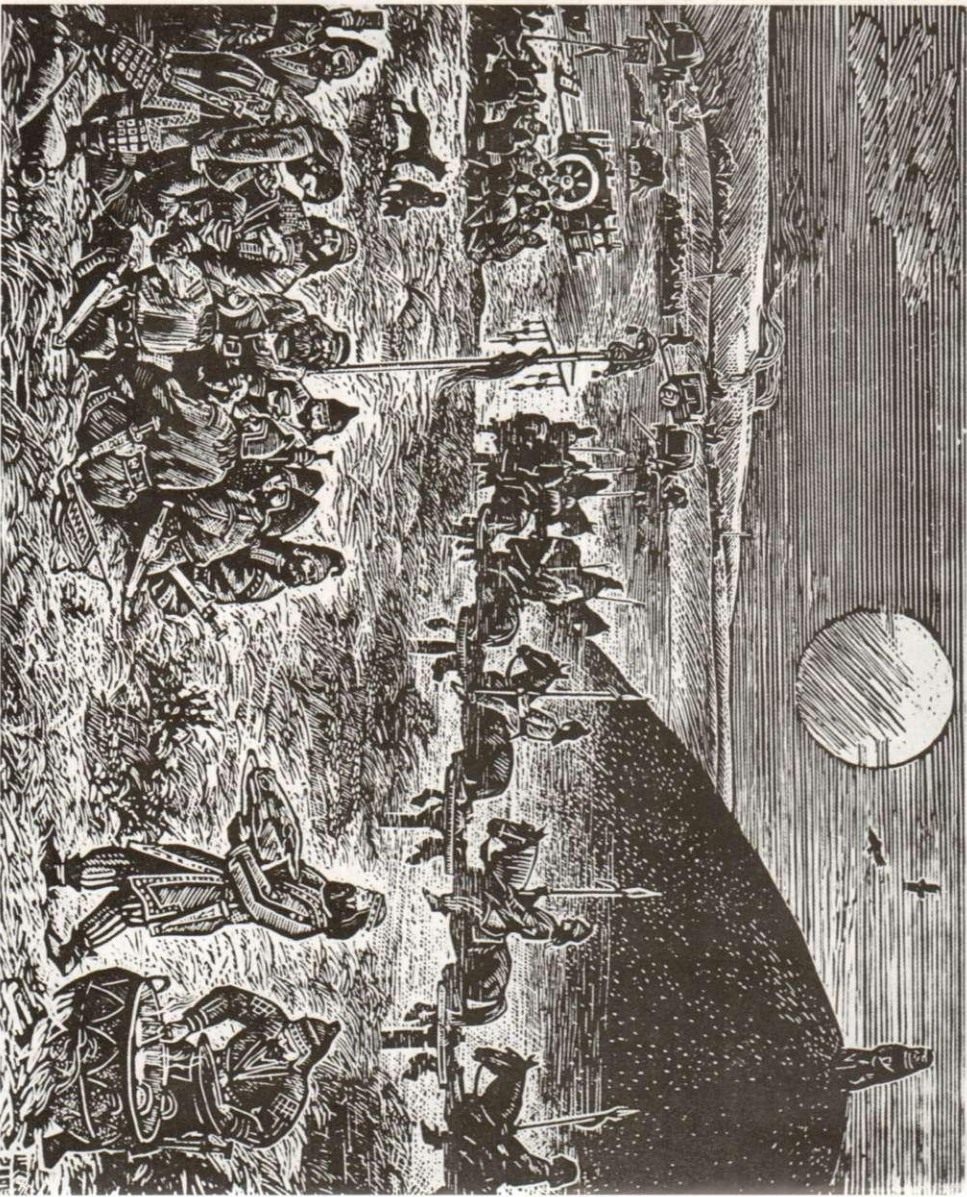
Творче осмислення археологічних та історичних досліджень в серії ліногравюр В.Шенделя не випадкове. Зроблений мистцем екскурс у нашу древню історію — поклик української крові, душі. Подана на огляд серія робіт — праця цілого десятиліття. Володимир Степанович з великою ретельністю збирав матеріали, знайомився з дослідженнями археологів, з працями Геродота, з експонатами вітчизняних музеїв — Харкова, Запоріжжя, Одеси, Донецька, Дніпропетровська, а також чужинських — Москви, Петербурга. Вивчав костюми, предмети побуту, зброю — усе, що стосується життя і побуту скитів, що належали не до монголоїдних (ця надумана версія ще досі затримується в писаннях окремих осіб), а європеоїдних народів. Не випадково була обрана й ліногравюра — одна з найстаріших графічних технік, яка допомогла мистцеві втілити "дух епохи".



ІНВЕКТИВА З ПРИВОДУ



2



1. Полювання скитів. Із серії "Так, ми скити...". Лінорит. 2001. 40x50.
2. Похорон скитського царя. Лінорит. 2000. 40x50.
3. Тризна. Лінорит. 2001. 40x50.

Діалог Миколи Малишка та Петра Бевзи

Микола Малишко: На мою думку, минуле, сучасне і майбутнє нашої культури, як складові єдиного цілого, — гостра проблема сучасного українського буття. Йдеться, власне, про неадекватність сприйняття деким минулого, відсутність, так би мовити, "сучасності", як такої, та неадекватна окресленість перспектив.

Петро Бевза: Поняття "бути" проявляється, насамперед, у традиції з'являтися у відповідній культурогенній формі. Ця форма нашого минулого інколи нечітко окреслена. А буває, ми, сучасники, самі не готові побачити, зрозуміти і сприйняти її як свою. Очікування чужого, при тому, що своє і буквально, і в переносному сенсі лежить під ногами, є тенденцією нинішнього мистецького середовища дотепер. Ми ніби балансуємо між двома протилежними світами — між віртуальним (фіктивним) світом інформації і доквіллям. Ця подавана інформація нав'язує нам усталені стереотипи, в тому числі стереотипи бачення нас самих. І нікому, крім нас самих, не вигідно змінити ці стереотипи. Я вважаю, що потрібно мати сміливість назвати сучасність сучасністю і зрозуміти її співвимірність із контекстом, себто тим, що робиться довкола. І потрібно мати ще більшу сміливість, щоб власноруч прокреслити свою власну перспективу.

Візьмемо для прикладу виставку українського мистецтва в Центральному домі художника у Москві, відкриту 22 серпня цього року. Загалом репрезентативна та показова, вона була народжена не художнім мейнстрімом, а завдяки політичним рішенням вищих посадових осіб держави і мала на меті показати зріз українського мистецтва за 10 останніх років — тобто за 10 літ незалежності України. На жаль, головним критерієм при відборі робіт та формуванні експозиції не були актуальність образного повідомлення (сучасність) твору чи виразність самоідентифікації. Йшлося, насамперед, про територіально-пропорційну участь обласних організацій Національної спілки художників України та поділ на види мистецтв: живопис, графіка, скульптура, декоративно-ужиткове мистецтво та інше. Саме оце "інше" організатори виставки назвали "сучасним мистецтвом", чим, власне, поставили запитання про сучасність власне пріоритетів.

На мою думку, головними реаліями "української сучасності" є низький рівень амбітності національно ангажованих учасників художнього процесу, відсутність потягу до структуризації і, як результат, незацікавленість імовірних меценатів.

М.М.: Візуальне мистецтво має велику комунікативну спроможність. Та набувши величезного арсеналу засобів, воно ставить перед глядачем проблему володіння певними фаховими знаннями, аби порозумі-

тися з твором. Ти, Петре, маєш цикл робіт, що зветься "Комунікативний коридор". Чи розцінюєш ти свою творчість як комунікацію зі світом? Арсенал художніх засобів має збільшуватись, чи навпаки?

П.Б.: Я розумію мистецтво як акт художньої волі, перехід між доквіллям і способом буття в ньому. І доквіллям є не тільки природа, а й наше минуле, причому таке минуле, яке ми самі для себе (особисто) витворили. Й спосіб життя — це не тільки соціальні його аспекти. Я прагну створити комунікацію між своєрідним "культурним шаром" і сучасною людиною. Носіями цього "культурного шару" можуть бути занедбані водянні споруди на правобережних київських озерах, крейдяні пагорби на Сумщині або ж гірські масиви Великої Феодосії. А засобом для передачі інформації стає те, що, я вважаю, найбільш адекватне для кожного конкретного повідомлення. Цикл "Комунікативний коридор" (1998-1999) — малярство. "Спадщина" (1999) — дерев'яний об'єкт. Дії у доквіллі "Біла тінь" (1998-2000) — власне, дії у доквіллі, а також серії фотографій та відеофільм. Об'єкт у доквіллі — "Крейдяний час" (2002) — мистецтво землі.

М.М.: У 80-х роках я прочитав статтю про виставку в Німеччині польського художника В.Щемінського. То була вичерпна і правдива характеристика творчості мистця. Йшлося про час, як мистецьку категорію. Автором був якийсь Бойс. Пізніше я довідався, що то був Йозеф Бойс, класик мистецтва. Ти є ініціатором видання мистецького альманаху "Метроном", котрий видється до найцікавіших виставок того напрямку, в якому працюєш ти та твої одноподумці. На Міжнародному лендарт-симпозіумі "Крейдяний простір", що проходив у Могриці цього року, ти разом з Олексієм Литвиненком створив об'єкт "Крейдяний час". Що є час для тебе?

П.Б.: Найперше — пошук рівноваги. Як у "Крейдяному часі", котрий ми зробили на Сумщині. Цей об'єкт — нетривка рівновага двох трикутників, що зображають піщаний годинник. Верхній — червона глина, нижній — крейда. З часом дощ змив червону глину донизу — і верхній трикутник став білим. Іще пізніше скеля знову стала такою, якою була до нашого втручання. Якщо ж бути прагматиком, то на часі — вплітання українців у мову сучасного образотворчого мистецтва. Час наступного кроку — наш час.

М.М.: Ти був автором художніх проектів "Et caetera", "Спадщина", "Перехід", "Софійні символи буття", "Вільні лани", а також автором назв цих проектів. Що для тебе є назва праці? Назва проекту?

П.Б.: На мою думку, найголовнішою скла-

довою будь-якої комунікації є точність і чіткість повідомлення. Це стосується як образу твору, так і його назви. Якщо художник сам не відчуває, що він хотів би сказати, то глядач на виставці вже нічим не зможе йому допомогти.

У своїх проектах я намагаюся звертатися до основних понять буття. Метою живописного проекту "Et caetera" (1996-97), власне, як і назви, було намагання окреслити "інше", своєрідну третю силу живописної ситуації другої половини 90-х років. "Спадщина" (1999), "Перехід" (2000), "Софійні символи буття" (2001) були спробою осмислити наше минуле. Так, в основу проекту "Софійні символи буття" покладене філософське бачення професором Сергієм Кримським Софії і Софійності. На його думку, головний храм Києва є матеріальним втіленням ідеї Софійності — мудрості самих проявів буття, єдності Творця, творіння (процесу) і тварі (створеного). Пан Сергій запропонував також назву цього проекту, і ми з Володимиром Горбатенком із вдячністю прийняли його пропозицію.

Перший етап художнього проекту "Вільні лани" був реалізований у Музеї сучасного мистецтва Паскуарт (Біль-Б'єнн, Швейцарія, 2001) і мав на меті представити українське мистецтво у доквіллі, як мистецтво "іншого" підходу: швидше чуттєве, ніж розумове, і швидше природне, ніж технологізоване. Іншими словами — мистецтво від землі. Мистецтво, що є переходом між доквіллям і буттям у ньому, вільні лани, котрі дадуть змогу пожати те, що ми посіємо. До речі, назву "Вільні лани" підказали директор Музею сучасного мистецтва Паскуарт пан Андреас Маєр та координатор проекту у Швейцарії пані Наталія Кондрацова. Другий етап проекту маю намір показати в Україні. Він планується як виставка малярства, пов'язана з певним конкретним місцем, що є для кожного художника носієм і вищих смислів, і первинного імпульсу для творчості взагалі.

М.М.: Петре, ти успішно брав участь у масштабних художніх проектах лендарту, а останнім часом і в зарубіжних країнах. Що тебе найбільше схвилювало в цих акціях? Як це позначилося на еволюції твоїх поглядів?

П.Б.: Мені близька ідея Григорія Сковороди, котрий дивився на повсякденні речі, як на знаки глибших сутностей. Відтак вірив, що все у світі може вимірюватися одне одним. Точки виміру людини я шукаю у доквіллі.



Б Е В З А



Київ - А та ма . Теодозія . 2
Б Е В З А

ГАЛЕРЕЯ "ОМ"

ПЕТРО БЕВЗА

Народився 1 січня 1963 року.
Закінчив Київський художній
інститут у 1985 році.
Член Спілки художників України з
1990 року.
Живе у Вишневому, працює в
Києві.

Теодозія.

Біла Гора. Полотно, олія. 2002. 105x115.



ПЕТРО БЕВЗА

Народився 1 січня 1963 року.
Закінчив Київський художній
інститут у 1985 році.
Член Спілки художників України з
1990 року.
Живе у Вишневому, працює в
Києві.

Теодозія.

Біла Гора. Полотно, олія. 2002. 105x115.



Світ, наповнений барвами

Ювілейна ретроспективна виставка класика сучасного українського малярства Ернеста Кондратовича з нагоди його 90-ліття

Нещодавно у виставкових залах Закарпатського художнього музею відбувся вернісаж старійшини нашого образотворчого мистецтва, адепта т.зв. закарпатської малярської школи Е.Кондратовича.

Народився мистець 1912 року в селі Кальна Розтока (нині Словаччина) у сім'ї вчителя. Послідовник школи Й.Бокшая і А.Ерделі, наш Кондратович згодом відмовився од поверхового копіювання живописної манери старших колег. Його творча самостійність виразно проявилась у виборі тем, сюжетів і образів, у визначенні індивідуальних засобів зображувальності, у самому ставленні художника до натури.

Ернест Кондратович — художник кожної миті свого існування, людина безмежно духовно багата, щира і чесна. А за його плечима — плідне творче життя відданого українській ідеї мистця. Саме про це промовляє і голос 90-річного ювілянта, на відкритті своєї виставки. "Його текст" подаємо — для історії — повністю і без редагування.

Ретроспективна виставка моїх творів ставить деякі запитання, пов'язані з аналізом мого творчого шляху.

Експонувати свої роботи я почав ще на початку 30-х років ХХ століття. Я (тоді ще молодий художник) формувався під впливом засновників Закарпатської художньої школи живопису А.Ерделі та Й.Бокшая.

Для об'єктивної оцінки мого творчого шляху глядачем я виділяю в ньому два періоди: дорадянський і радянський. Дорадянський період творчості ділиться на період Чехословацької Республіки та період угорської окупації. Період Чехословацької Республіки закінчився у 1939 році, коли від Закарпаття (Підкарпатської Русі) було відокремлено територію з містами Ужгород, Мукачеве та Берегове. Я тоді працював учителем народної школи у селі Сухому Великоберезнянського району. Ці трагічні події відображені в таких моїх кар-



тинах, як "Зруйнована хата", "Ведуть арештованих", "Екзекуція в селі", "Похорон на Верховині". 1939 року, після ліквідації Карпатської України (15 березня), яку очолював президент А.І.Волошин, було окуповано усю територію Закарпаття.

Центром культурного життя знову став Ужгород. Цей період продовжувався до початку Другої світової війни. За угорської окупації я написав картини релігійного змісту — "Церква у с.Сухому" та "Інтер'єр церкви".

Найбільше художніх творів мною було створено у радянський період. Як відомо, в ті часи від художників вимагали малювати тематичні картини, особливо на теми, пов'язані з історією Комуністичної партії СРСР. Я такі картини не малював. Я вважав себе пейзажистом. А коли брався за створення тематичних картин, то писав їх з життя сільського люду, як наприклад: "Робота в полі", "Женці", "Колиска під яб-



луною", "Мати з дитиною", "Весільна процесія", "Діти на вербі", "Танці", "Маски". Хочу підкреслити, що дані картини я малював по пам'яті, без натурників. Такий творчий метод здавався мені найкращим у писанні картин жанрового характеру, адже я міг вільно композиувати. Пейзажі, навпаки, я малював лише з натури. Наприклад, у Рахівському районі я намалював картини "Вид на Чорну гору", "Схід сонця над Говерлою". Багато творів я створив у таких селах Великоберезнянського району, як Чорноголова та Костева Пастіль.

На ретроспективній виставці творів експонується чимало картин — фрагментів поля з квітами. Малювання пов'язано у цьому випадку з великими труднощами з тієї причини, що квіти в полі потрібно малювати дуже швидко, оскільки вони різко змінюються.

Що стосується моїх жанрових картин-композицій з фігурами, слід зауважити, що ці картини разом з пейзажами експонувались на персональній виставці творів у Києві, в будинку Спілки художників, на початку 70-х років. Постаті в картинах-композиціях намальовані у

народному одязі жителів Закарпаття. Для Києва це було щось нове. Виставка одержала схвальні відгуки. У цьому випадку я скористався лозунгом, висунутим партією, що "картини мають бути соціальними за змістом та національними за формою". Виставка творів була представлена і в будинку Товариства зв'язку з українцями за кордоном. Запланована вона була на кілька тижнів, але експонувалася протягом півроку, виставку побачили багато туристів-українців (переважно з Канади), Товариство висловило мені подяку за пропаганду українського мистецтва, нагородивши мене грамотою.

Мої картини експонувались також на різних презентаціях як в Україні, так і за кордоном. Своїм творчим досягненням вважаю персональну виставку робіт в Східній Словаччині, у м.Пряшеві та м.Бардейові. 2001 року відбулася персональна ретроспективна виставка творів у м.Києві. На цій, ювілейній, виставці експонуються картини останнього періоду, які я намалював у м.Ужгороді та на його околицях. Це свідчить про те, що я, незважаючи на свій вік, працюю активно. Буду радий познайомити якнайбільше ужгородців з моїм власним світом — світом, наповненим барвами.

Ернест Кондратович

1. Похорон. Полотно, олія.

2. Під горами Карпатами. Полотно, олія. 1984.

МИ І ЧАС



WKC-
2001



Хто читає "Образотворче мистецтво", той не відстає від подій у всьому мистецькому житті України. Передплатіть наш часопис на 2003 рік, бо у роздріб його примірники обмежено, у кіоски взагалі не надходять, а кількість читачів дедалі зростає...

