

поза увагою пересічного глядача. Зрештою, широку публіку цікавить більше те, що саме намальовано, ніж те, яким чином це зроблено. І в тому вона, публіка, має рацію. Адже ті живописці, які нині є живими класиками соцреалізму й водночас свідками свого часу, визнають, що мистецтво радянського періоду завжди було компромісом між митцем і владою. Ми не маємо права за це їм докоряти: кожен художник лишається продуктом своєї епохи. Та й не всі могли бути суперменами, спроможними на самопожертву заради Істини, яку вони так гаряче пропагували у власних творах. Мабуть тому деякі з них рідко пишалися своїми програмними творами-картинами, а частіше «віддавали душу» етюдам-пейзажам-портретам-натюрмортам, в яких тільки й могли висловити мовою кольорових плям те головне, заради чого й існує мистецтво, і чого вони навчалися у своїх учителів з дореволюційним педагогічним досвідом — жагу до життя і любов до краси — те, заради чого вони йшли на той, як їм здавалося, невинний компроміс, і дуже переконливо та реалістично малювали те, чого не було у справжньому житті, а існувало лише в уяві присяжних ідеологів.

Використання символіки соцреалізму в оформленні сучасних громадських інтер'єрів не є оригінальним явищем, принаймні в Одесі такі випадки не поодинокі: кафе «Дежа-Вю» на Приморському бульварі, кафе «Компот» на вулиці Рішельєвській. У цьому переліку галерея «Афіна» вирізняється тим, що тут дизайнери вперше використали в інтер'єрі не звичайну імітацію, а оригінали відомих творів знаних художників, майже класиків радянської доби. Культурологічний інтерес у цьому випадку викликає ідея поєднання непоєднуваного в конкретному просторі — мистецьких творів у стилі соцреалізму як носіїв пропаганди відмови від земних радощів заради гіпотетичної ідеї і продуктів комерційного гламуру як пропаганди сибаритства, способу життя на основі бездіяльності та розпещеності комфортом.

Що дало поштовх до такого парадоксального поєднання? Що взагалі спонукало авторів до здійснення подібної ідеї? Про що свідчить факт появи таких тенденцій у сучасному дизайні інтер'єру? На ці запитання ще доведеться шукати відповіді. Нині ж наше завдання полягало в тому, щоб визначити існування культурологічного факту як носія проблеми, що потребує подальшого фахового дослідження.

1. *Власов В.* Изобразительное искусство Одессы. Альбом. — М., 1981.
2. *Шевелёв С.* Одесское художественно-театральное училище им. М. Б. Грекова. Очерки. Теория и история. — О., 2003. — С. 28.
3. *Харламова М.* Художники в кафе // «Таврия В + ТВ программа». — Газета сети супермаркетов «Таврия В». — № 7. — 23–29 мая 2005 г.
4. Там само. — № 8. — 30 мая — 5 июня 2005 г.
5. *Харламова М.* Картины в кафе на Греческой: «Переяславская Рада» // Там само. — № 9. — 6–12 июня 2005 г.
6. *Харламова М.* Картины в кафе на Греческой: «К родному причалу» // Там само. — № 11. — 20–26 июня 2005 г.
7. *Харламова М.* Картины в кафе на Греческой: «Капитан и команда» // Там само. — № 17. — 1–7 августа 2005 г.
8. *Харламова М.* Картины в кафе на Греческой: «Дружба народов» // Там само. — № 18. — 8–14 августа 2005 г.

*Юлія Захарчук
(Київ)*

МИСТЕЦЬКІ ПАРАЛЕЛІ: ТВОРЧІСТЬ В'ЯЧЕСЛАВА КЛОКОВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ СКУЛЬПТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Творчість провідного майстра української пластики В. Клокова — важлива складова художніх процесів, що відбулися в радянській скульптурі другої половини ХХ ст., на шляху розширення меж соцреалізму.

У першій половині 50-х років XX ст. з майстерень видатних скульпторів М. Лисенка і М. Гельмана вийшли В. Зноба, В. Селібер, Г. Кальченко, В. Бородай, І. Коломієць, О. Супрун, В. Клоков – покоління, яке значно вплинуло на всі процеси в українській скульптурі наступних десятиліть XX ст.

Значення майстерні та творчий вплив на учнів професора М. Лисенка ґрунтовно висвітлила Л. Лисенко¹. Це була роденівська традиція ліплення, з наголосом на чуттєву романтичність у станкових творах й експресивно-героїчний пафос у монументальних. Оскільки М. Лисенко був мудрим педагогом, з його майстерні виходили як його послідовники, так і зовсім самостійні творчі індивідуальності.

В. Клоков – учень професора М. Гельмана, автора тонких, ліричних творів і камерних портретів, який продовжував у скульптурі лінію О. Матвеева. Зазначимо, що ще під час навчання в РСХШ (1945–1947), В. Клоков перейшов з архітектурного в скульптурний клас, перебуваючи під враженням від творів О. Ковальова, контакт з яким підтримував багато років.

Але головну роль у формуванні особистісних та професійних якостей В. Клокова зіграв скульптор-легенда української радянської скульптури І. Кавалерідзе. На очах молодого скульптора І. Кавалерідзе створював такі роботи, як «Ф. Шаляпін у ролі Дон Кіхота» (1950), «В. Ленін та М. Горький» (1952), «Ф. Шаляпін у ролі Івана Грозного» (1953).

Уже перші кроки В. Клокова в мистецтві нагадували стрімкий злет.

Його творчий дебют початку 1950-х років – дипломна робота «Перед стартом» (1953) – нове, яскраве слово у відродженні пластичних якостей. Обрана скульптором спортивна тема давала можливість передати пластику майже оголеного тіла. Автор знайшов ту міру узагальнення, що надавала пересічному мотиву пластичну цінність. Ретельно оброблену форму він наповнив внутрішньою динамікою, передав тектонічну напругу та конструктивну цільність усього об'єму. Головним досягненням скульптора в цій роботі є те, що готовність до дії, приховану енергію він передав суто пластичними засобами. Цей твір разом із «Колгоспницею» В. Селібера відзначив драматург О. Корнійчук, на його гроші ці витвори були переведені в бронзу, а невдозві іх закупило Міністерством культури для колекції НХМУ.

У другій половині 1950-х років, у зв'язку з розвінчанням культу особи Сталіна, простежується підйом у суспільстві та мистецтві.

На Ювілейній художній виставці УРСР (1957), поряд із майстрами старшого покоління, гучно заявили про себе молоді скульптори: В. Зноба роботою «Бокораш», В. Бородай – «Уходили комсомольці...», В. Борисенко – «Хазяїн Верховини», О. Супрун – «Колгоспники», В. Галочкін – «Хиросима», В. Клоков – «Ланкова». Критика особливо зауважила на творах В. Клокова і В. Зноби. Проаналізувавши ці два твори в дереві, наочно простежуються несхожі принципи, покладені в основу кожного.

У роботі «Бокораш» В. Зноба виявив романтичний пафос давньої гуцульської професії – сплавника лісу, що пов'язана з ризиком, боротьбою з водною стихією. Для цього скульптор використав складний спіралеподібний розворот фігури в просторі. Зумовленість сюжету, а також майстерна зовнішня композиційна виразність у передачі задуму демонструють тісний зв'язок з установками 1950-х років. Зовнішня дія, жест – найбільш простий, хоча на певному етапі й необхідний шлях, по якому йшли тоді багато скульпторів.

Пошуки В. Клокова – у зовсім іншій площині. Він прагне створити гармонійний, чіткий, цілісний образ, сповнений світлом духовності. Скульптор знайшов ту міру конкретного й узагальненого, яка дозволила створити образ, що може упевнити в його реальному прототипі, і одночасно – ідеальний жіночий образ.

На тлі поверхових, плакатних узагальнених образів 1940–1950-х років «Ланкова» В. Клокова означала новий етап у свідомості, бо цей образ – складний процес узагальнення, який передбачає ретельне вивчення та аналіз конкретного матеріалу, відбір головного й синтез у внутрішній лабораторії, щоб відродити втрачене поняття справжньої монументальності. Відродженню цих найважливіших засад – узагальненню і монументальності – українська пластика завдячує значною мірою «Ланковій» В. Клокова.

Порубіжжя 1950–1960-х років охарактеризоване активізацією процесів монументалізації станкової скульптури, пошуками нової пластичної мови, збагаченням декоративної виразності форми, відходом від жанрово-оповідальної манери попередніх десятиліть. «Це був новий період реконструкції скульптури як виду, що проходив, як і в 1920-х роках, у монументалістських тенденціях. Але цього разу

процеси монументалізації скульптури переслідували не цілі відкритої декларативності образів – достатньо згадати, що девізом “суворого стилю” була повсякденність у її величі”².

З’явилося нове покоління скульпторів – М. Грицюк, А. Фуженко, В. Полоник, М. Константинова, В. Луцак, Б. Довгань, В. Шатух, Ю. Синькевич, які відмовилися від шаблонів та проклали нові шляхи. Одним із помітних моментів у формуванні нових тенденцій були поїздки художників та скульпторів у далекі краї – як у віддалені куточки тодішнього Радянського Союзу [А. Рибачук і В. Мельниченко побували на Півночі (о. Колгуїв), В. Клоков – на будівництві Братської ГЕС тощо], так і за його межі. Так, важливим етапом творчості В. Бородая стала серія його робіт «По Єгипту» (1961–1964); кубинську (1962) й індійську (1963) серії створив М. Рябінін; гостротою та незвичайністю відрізняються серії І. Коломієць – «Італія» (1961), «Єгипет» (1962), «Японія» (1965–1966).

В. Клоков стояв на чолі цих процесів. Створення узагальнених образів у станкових дерев’яних скульптурах «Полудень» (не збереглася, 1960) і «Усть-Ілім» (НХМУ, 1967) є концентрованим вираженням певних філософських концепцій.

У композиції «Полудень» повнокровний життєствердний образ молодої жінки – уособлення життя, що розквітає. Монументальне начало, притаманне «Ланковій», посилене. Але гіперболізувавши об’єми, гранично узагальнивши форми, В. Клоков не впав у схематизм, а зберіг життєвість мотиву полуденного відпочинку. За його словами, він ішов від конкретного до загального, шукаючи лаконічну пластичну мову. Тяжіння до створення образу широкого звучання було новим в українській пластиці, у цьому напрямі воно стало результатом послідовної праці В. Клокова.

Нагадуємо, що В. Клоков здійснив кілька довготривалих поїздок на будівництво Красноярської ГЕС, де працював бетонником. Їх результатом є станкова робота «Усть-Ілім» (1962–1967), назва якої запозичена з популярної тоді пісні О. Пахмутової. Захоплення розмахом будівництва і мужністю його робітників не заважало В. Клокову осмислити всю небезпеку вторгнення людини у «свята святих» природи. Так народилася думка створити не просто образ юнака-електрозварника, а реалізувати ідею єдності людини з природою. Побачений випадково момент гри юнака з ведмежам став лише приводом, поштовхом на шляху осмислення теми. Сюжет відступив на другий план – юнак не грає, не пестить і навіть не дивиться на звіра. Він і ведмежа живуть кожен своїм окремим життям. Між ними немає прямого контакту, але звір перебуває під захистом юнака. Його обличчя світиться дитячою добротою й відкритістю. Фігура майстерно розвернута в просторі, що створює багатство перехресних ритмів. Узгоджені, вони виявляють тектоніку всієї композиції. Фактурне розмаїття обробки дерева, вкраплення каміння блакитної смальти надають роботі декоративності. Гуманний мотив, ліричні нотки в трактуванні образу юнака виводять цю роботу за рамки «суворого стилю».

На противагу пошукам В. Клокова, якого хвилюють стійкі моральні цінності та устої, більшість талановитих скульпторів тих років ішли по шляху передачі індивідуального переживання, фіксування емоційно-беспосереднього моменту.

У 1960-х роках більшість українських скульпторів продовжувала плідно працювати в жанрі портрета. Ця традиція не переривалася, постійно живлячись внеском нових поколінь талановитих скульпторів, які спиралися на вагомий досвід старшого покоління – І. Кавалерідзе, М. Лисенка, І. Макогона, М. Гельмана, О. Ковальова, Л. Муравіна.

Масштабністю погляду на людину відрізняються портрети учнів М. Лисенка – М. Вронського, Г. Кальченко, В. Зноби, В. Бородая. На особливу оцінку заслуговує львівська школа портретного мистецтва та її кращі представники – Д. Кривавич і Е. Мисько.

Розглянемо особливості підходу в галузі монументального портрета на прикладі двох пам’яток М. Островському, виконані майже одночасно різними, але яскраво вираженими індивідуальностями й представниками різних традицій – В. Знобою і В. Клоковим.

Якщо В. Клоков іде від глибокої конкретної характеристики М. Островського – людини та письменника, розраховуючи на тісний та довготривалий контакт із глядачем, то В. Зноба відштовхується від загальної ідеї незламного борця, уособленням якої ще за життя став М. Островський³.

Що стосується станкових портретів українських майстрів, то це може бути темою окремого різнопланового дослідження. Зазначимо лише найпомітніші й талановиті, на наш погляд, зразки

цього жанру, виконані впродовж 1960–1990-х років. Це твори Михайла Грицюка – серія портретів видатних виконавців і портрети дружини Наталі, портрет С. Параджанова; Бориса Довганя – портрети В. Стуса, А. Лимарева, М. Глушенка, Г. Кочура; Миколи Рапая – портрети С. Юрського, Г. Товстоногова, Ю. Щербака; Валентина Зноби – портрети П. Білецького, І. Мечникова, Б. Єфімова; Івана Макогона – пам'ятник М. Бажану, М. Дегтярьовій; Володимира Луцака – портрети Г. Тютюнника, С. Плачинди, Л. Забілястої.

Зауважимо, що при максимальному устремлінні до об'єктивності кожний скульптор має свою неповторну манеру та метод роботи. Так, усі портрети М. Рапая – гострохарактерні, Б. Довганя – психологічні, В. Зноба використовує якийсь найбільш властивий жест (найхарактерніший приклад – портрет П. Білецького). До цієї портретної галереї можна сміливо додати два портрети роботи В. Клокова – «Портрет художника О. Захарчука» (1982) і «Портрет скульптора М. Рапая» (1988). Обидва нагадують портрети римської доби, в обох підкреслена стоїчна несхильність перед складною долею та людська гідність, яка важить понад усе.

Цікаво порівняти портрети видатного київського художника А. Лимарева, зроблені Б. Довганем і В. Клоковим. Якщо в портреті роботи Б. Довганя гостро трактовані індивідуальні риси, підкреслено активний контакт моделі зі світом, то в роботі В. Клокова зафіксовано незмінні якості, що детермінують натуру. Її обличчя дихає спокоєм та цілісністю світоспійняття.

За характером мислення В. Клоков тяжіє до загальнозначущих ідей, тому йому особливо близька монументальна скульптура. У 1960–1970-х роках монументальна скульптура переживає підйом, який стимулюють багаточисельні конкурси. В. Клоков брав участь у багатьох із них, зокрема, у конкурсах на пам'ятник загиблим у Бабиному Яру (декілька турів, 1956–1966), цілинникам для ВДНГ СРСР у Москві (1961), на пам'ятник на честь Корсунь-Шевченківської битви (1968), на пам'ятник, присвячений походу руських дружин, для м. Путивль. Здійснився задум лише пам'ятника Феодосійському десанту (у співавторстві з М. Рапаєм)⁴.

Зазначимо, що в 1960–1970-х роках українська монументальна скульптура збагатилася багатьма цікавими пам'ятниками, присвяченими темі Великої Вітчизняної війни. Якщо в попереднє десятиліття увага скульпторів була зосереджена на ідеї триумфу, слави (і тому монументи вирішували у вигляді великих стел, тріумфальних арок), то в 1960-х роках зазвучала і поліфонічна, складна за смисловими та емоційними регістрами трагедійна тема.

Внутрішньою експресією, потужною напругою почуттів відрізняються монументи М. Грицюка і Ю. Синькевича (зазначимо лише декілька здійснених): меморіал загиблим односельцям у с. Заборолі Волинської області (1969), меморіальний ансамбль у м. Чернівці (1970). Ліризмом та світлою тугою просякнуті жіночі образи в пам'ятниках-надгробках В. Шатух (м. Миколаївка Вінницької обл., 1968) й І. Коломієць (с. Мельники Черкаської обл.), які гармонійно пов'язані з ландшафтом. Однак треба зазначити, що ці неординарні пам'ятники, що демонструють відхід від певних канонів, пафосу, нове трактування теми важко «прокладали» собі шляхи.

До таких неординарних пам'ятників належить «Пам'ятник Феодосійському десанту», особливості якого маємо на меті розглянути. Замовник – виконком м. Феодосії – вирішив установити монумент у бухті, недалеко від берега. Задум виник швидко, згадалися почуті в дитинстві пісні-плачі за народними героями. Блискавичність десанту і його трагічний фінал – ці два моменти зумовили лаконічне композиційне вирішення, яке побудоване на контрасті протилежно направлених рухів солдата, що стрімко рухається вперед, і смертельно пораненого матроса, який падає назад. Таким чином, чітко виявлена ідея поєднання життя і смерті на одній п'яді землі. Скупі атрибути – гвинтівка в солдата й сигнальні прапорці в матроса – вносять необхідну конкретику. Динаміка, передана перехресними ритмами композиції, дає відчуття наступу. Глибину та виразність надають пам'ятнику не тільки об'єми, але й розміщення їх у просторі – своєрідна стереоскопічність.

На жаль, багато цікавих проектів М. Грицюка, В. Луцака, Б. Довганя залишилися нездійсненими. Офіційній доктрині та замовникам відповідали пам'ятники В. Зноби, В. Бородая, О. Скоблікова, які часто страждають прямолінійністю в подачі ідей, поверховим та стандартним мисленням.

Надзвичайно цікаві варіанти проекту «Пам'ятника походу руських дружин» (1968–1988) В. Клокова не відповідали естетичним смакам чиновників від мистецтва й не були реалізовані⁵. У 1976–1979 роках В. Клоков виконав п'ять моделей Автору «Слова о полку Ігоревім». За ці роки образ «Автора “Слова”» суттєвих змін не зазнав, пошук ішов на шляху пластичних удосконалень.

«Автор» у всіх варіантах — на коні, сповнений величі й благородства. Існує також п'ять варіантів образу Ярославни. Як завжди, В. Клоков ішов від конкретного жесту, від утілення ідеї вірності до трагедійного образу широкого змісту. У п'ятому, останньому, варіанті — це вже не тендітна, земна жінка, а мужня, могутня древня богиня, що не жалібно просить небесні сили, а закликає їх. Її обличчя скорботне, як у богородиць на давньоруських іконах.

Отже, у 1960—1970-х роках українська скульптура, завдяки новаторським пошукам її кращих представників, набула якостей, які розвивалися й надалі: передусім гострота відчуття пластичної форми, відчуття матеріалу, нової концепції простору, посилення тектонічності й декоративності. У крупних меморіалах особливо виявився ансамблевий принцип, синтез архітектурно-скульптурних форм із природою, архітектурно-скульптурні засоби стали більш різноманітними. З погляду змісту найважливішим було те, що їх емоційний настрій збагатився.

В. Клоков, як було зазначено раніше, — найактивніший учасник цих процесів. У ці роки остаточно утвердилося коло його улюблених тем. У 1960-х роках він звернувся до теми «Людина та природа», що стала домінантою його творчості 1970—1980-х років, і яка найвиразніше реалізувалася в циклах рельєфів та в декоративно-парковій скульптурі.

Розвиток міст, однотипне будівництво, а також естетичні потреби людей спричинилися до гуманізації навколишнього середовища. Важливу роль тут мала відігравати декоративна скульптура високого художнього рівня, а не тиражована й виконана з гіпсу та цементу, як було раніше. У порівнянні з м. Ріогою, де проходили перші в Радянському Союзі пленери, в Україні ці процеси йшли повільніше.

У 1970—1980-х роках у деяких районах м. Києва були встановлені вдалі декоративні скульптури — «Дівчина з глеком» М. Константинової, «Весна» В. Шатух, «Материнство» І. Копайгоренко, «Хлопчик на козлі» В. Клокова, «Мати й дитина» Б. Довганя, «Юнак з паростком» В. Луцака на масиві «Березняки», «Надра» Ю. Синькевича біля будинку «Южгипронефтегазпроект». Це були перші, важливі кроки в справі «гуманізації» міста, але всі ці твори без попередження авторів та поради з громадськістю були варварськи зняті, деякі з них зовсім утрачені. У таких умовах продовжували працювати, у цій «неперспективній» галузі, лише справжні ентузіасти, серед яких — Ю. Рубан, К. Лискова, Ф. Бриж, І. Коломієць, Б. Довгань.

В. Клоков створив у цій галузі свої кращі твори — рельєфи «Скіфи» в готелі «Пектораль» у м. Києві (не збереглися) і «Людина й природа» у готелі в м. Харкові (у співавторстві з Л. Гордієнко), «Хлопець та олень» (1973, мідь), «Хлопець на козлі» (1976, бронза), «Хлопець і лось» (1985, бронза), «Хлопець на коні» (1999, бронза), послідовно ствердивши ідеально-гармонійне поєднання людини і тварини, вклавши у твори глибоке філософське підґрунтя та знайшовши нові композиційно-просторові вирішення, що робить його доробок новаторськими.

На прикладі однієї з декоративних скульптур — «Хлопець та лось» або «Тиша» — розглянемо основні принципи творчого методу В. Клокова. Спочатку виникла композиція в глині «Ліс» — фігура дівчини з птахом на руці й величезний лось біля її ніг. Поглибивши задум, скульптор вирішив замінити фігуру дівчини фігурою хлопця-підлітка, що мав символізувати «незріле людство», яке ще не досягнуло своєї відповідальності перед природою. Так народилася композиція «Тиша»⁶. Підліток тримає м'яч — праобраз Земної кулі. Композиція побудована на контрастному протиставленні дещо аморфного тіла лося та витонченої, тендітної фігурки хлопчика, що вигинається назустріч сонцю. Просторові «ходи» — антиформа — цементують скульптурні об'єми.

Головна ідея звучить у всіх творах В. Клокова на цю тему — це ідея невтручання у світ природи, ідея незалежного існування всіх її компонентів. Справді, перехід до декоративної скульптури був для митця органічним. Він належить до тієї когорти скульпторів, яка вважає, що вдала скульптура буде «працювати» на повітрі, а поділ на паркову і непаркову — неправильний.

Дерев'яна скульптура «Ранок» (1974), що має підназву «У всіх в очах одне небо» — етапний твір В. Клокова на цю тему, — могла б гарно вписатися в будь-який парковий ландшафт і «триматися» там. Вона б «працювала» і на повітрі, тому що це багатокомпонентний твір, частини якого об'єднані між собою зв'язками просторового порядку, а не дією.

Це — модель ідеального світу, яка немов би матеріалізувалася в об'ємних формах. Якщо забрати хоч якийсь елемент, мікросвіт, побудований на основі доцільності та гармонії, буде зруйновано. Складні сполучення ритмів, що немов би запрошують глядача до обходу по колу, посилюють

декоративну складову твору. Робота «Ранок» одразу була визнана та з успіхом експонувалася на багатьох виставках як у колишньому СРСР, так і в США.

В. Клоков завжди працював у бронзі, тому рідко брав участь у скульптурних пленерах і творчих симпозиумах, які щороку набували популярності. Важко переоцінити їхню роль у розвитку української декоративної скульптури. Вони давали навички в обробці певного матеріалу, а головне, можливість вільного самовираження.

Основне ядро скульпторів, які працювали в цій галузі, склало покоління, молодше за генерацію В. Клокова. Це – Ю. Синькевич (натхненник та організатор багатьох пленерів), В. Шишов, В. Протас, О. Дяченко, Є. Прокопов, Е. Мисько, В. Ярич. Особливо плідними є Міжнародні симпозиуми, бо дають можливість обмінюватися досвідом, спілкуватися з представниками різних культурних традицій. Роботи, створені під час творчих пленерів, зазвичай залишаються в парковій зоні тих міст, де вони відбуваються.

Активне покоління, прийшовши в скульптуру в другій половині 1970-х років, – Є. Прокопов, А. Куш, В. Чепелик, В. Федічев, В. Липовка, В. Протас, О. Редька, М. Цветков – дало розвиток у пластиці такої якості, як оповідальність особливого роду, тобто втілення конкретно-чуттєвих образів у формах умовно-символічного характеру. Ці тенденції формувалися в загальному руслі «нової образності», характерної і для інших видів мистецтва 1970-х років. Процес «декоративізації» охопив як станкову, так і монументальну скульптуру, що виявилось передусім у мізансценічній побудові композицій, що дозволило конкретний ситуаційний мотив наповнити більш містким метафоричним змістом.

У 1980-х роках цей процес ускладнення композицій, пов'язаний із мізансценічною побудовою і посиленням ролі художньої уяви, стосувався й галузі історичного портрета. Часто роль експериментальної бази виконувала станкова скульптура – «Брати Ульянови» (1980) В. Чепелика, «Перший концерт» (1980) і «Уход» (1986) Ю. Синькевича, «Пам'яті Модільяні» Є. Прокопова, «Невський проспект» і «Пісня» В. Липовки, «Т. Шевченко» (1989) М. Константиної.

Вершинне досягнення на цьому шляху – бронзова композиція В. Клокова «Пам'яті Боттічеллі» (1985–1992, НХМУ, тимчасове зберігання). Цій композиції передувало погруддя О. Пушкіна (1977) у дереві, в якому вже є натяк на сюжетну зумовленість.

Після десятирічної перерви в роботі над історичним портретом скульптор звернув не тільки до конкретної історичної особи – майстра італійського Відродження Сандро Боттічеллі, а й до більш широкого аспекту – вічної в мистецтві теми «Художник та його модель». В. Клоков відобразив той момент, коли великий Боттічеллі благословляє своє творіння на друге життя – на безсмертя. «Весна» Боттічеллі – і Муза, що надихає на творчість, і недосяжний ідеал довершеності. Композиція побудована на протиставленні фігури майстра, що сидить, та фігури дівчини, яка немов би лине в повітрі. Її «несійке» розміщення в просторі викликає відчуття швидкоплинності її перебування в майстерні. Між художником, дівчиною і глядачем виникають складні композиційні, смислові та просторові зв'язки. Художник-творець – за змістом і композицією – посередник між своїм творінням та людьми, яким воно адресоване. За задумом В. Клокова, він, хоча й повернутий у бік глядача, але його погляд направлений у майбутнє, до далеких нащадків, що дозволяє представити подію в позачасовому контексті та зберегти автономію композиції як мистецького твору. Особливо багатозначний жест руки художника. Він і творить, і благословляє. Скульптура В. Клокова втілює піднесене уявлення про призначення творчості й відрізняється сучасними засобами виразності.

Звернення В. Клокова до героїв античної міфології в 1980–1990-х роках було цілком логічним. З перших композицій і до останніх він втілював ідеал цілісної людини, в якій гармонійно поєднані фізична довершеність і духовне начало. Актеон, Орфей, Діана, Венера та Діоніс, Європа дозволили йому поринути у світ античності як у першоджерело.

Зовнішнім поштовхом до використання античних сюжетів стало замовлення 1986 р. прикрасити старовинний парк М. Раєвського в м. Гурзуфі, де 1820 р. гостював О. Пушкін (тепер парк санаторію Міністерства оборони), для якого Є. Прокопов виконав «Купальницю», Ю. Укадер – «Німфу», Б. Довгань – «Першу любов» та фігуру юного О. Пушкіна.

В. Клоков виконав фонтан «Орфей». На матеріалі давньогрецького міфу він розвинув свою улюблену тему, виконавши композицію в «класицистичному» стилі, що якнайкраще відповідає античному мотиву. Він створив лаконічну композицію, центром якої є Орфей – напівоголений юнак

з лірою. По боках від нього розміщені лісові мешканці, що прийшли на звуки його ліри – хижа пантера та її жертва – лань. Але у В. Клокова хижак і жертва примирені й зачаровано горнутья до Орфея. Урівноважена композиція, строга симетрія пластичних об'ємів та просторових пауз між ними підкреслюють лад і красу, що панує в ідеальному світі.

До скульпторів-класицистів в українській скульптурі можна віднести й Б. Довганя, але яскраві індивідуальності цих майстрів не роблять їх роботи схожими.

Спроба відродити дух античності через звернення до давньогрецької міфології, вираження ідеї гармонії через принципи античної пластики втілені в таких творах В. Клокова 1990-х років, як «Актеон» (1999), «Викрадення Європи» (1998), «Афродіта та Діоніс» (1998), в яких послідовно дотримано та розвинуто певні пластичні канони.

Непорушність єдності етичних й естетичних ідеалів В. Клокова – «категоричний імператив», що виводить його на найвищий щабель досягнень у галузях станкової, монументальної та декоративної скульптури, дозволяє йому посісти особливе, провідне місце в скульптурі другої половини ХХ ст.

¹ Лисенко Л. Скульптор Михайло Лисенко та його учні. – К., 2006.

² Муравина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств (очерки теории). – М., 1982.

³ Бюст роботи В. Клокова, виконаний 1961 р., встановлений на Солом'янській площі в м. Києві 1971 р. Пам'ятник М. Островському В. Зноби встановлений у м. Шепетівці 1966 р.

⁴ Модель виконано 1969 р. в бронзі, пам'ятник встановлено 2005 р. без участі скульпторів у Феодосії.

⁵ З багатьох варіантів проектів у м. Путивлі на дитинці стоїть бронзова фігура Ярославни (1979).

⁶ Встановлена в м. Москві на масиві «Крилатське». Фігурку хлопчика викрали.

*Жанна Карбовська
(Кам'янець-Подільський)*

ЕТНОГРАФІЧНА КОЛЕКЦІЯ МУЗЕЮ КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО ЗА ОПИСОМ 1909 РОКУ

Зародження інтересу до матеріальної та культурної спадщини Поділля відбулося в першій половині ХІХ ст. З утворенням 1834 р. губернського Статистичного комітету було розпочато збір даних про населення, господарство, побут [1], але науково-обґрунтована, організована діяльність пов'язана із заснуванням 1865 р., із санкції Синоду при Кам'янець-Подільській духовній семінарії, Комітету для церковно-історичного й статистичного опису Подільської єпархії, який отримав назву «Подільський Єпархіальний Історико-статистичний комітет». Роботою Комітету, представниками якого була 21 особа: 9 від єпархіального і 12 від училищного (освітянського) відомств, – керували, а також активно працювали, протоіереї П. Троїцький, Л. Лотоцький, священник М. Орловський, професор духовної семінарії Д. Синицький, учителі цього закладу – М. Багинський, О. Павлович й інші дослідники-краєзнавці [1].

Давньосховище (музей) у губернському м. Кам'янці-Подільському засноване 1890 р. при Подільському Єпархіальному Історико-статистичному комітеті для збору та збереження пам'яток церковно-релігійного й народного життя Поділля [3] завдяки сподвижницькій діяльності голови Подільського Єпархіального Історико-статистичного комітету, архієпископа Дмитрія та його помічників Є. Сіцинського і М. Яворовського, а також членів Комітету Й. Ролле, М. Дороновича й інших, які розуміли, що вивезені пам'ятки старовини, мистецтва, етнографії «...шезали безслідно з Поділля...», адже їх вивозили в міста – Петербург, Київ, Харків, Варшава [1]. У 90-х роках ХІХ ст. відбулася структурна перебудова Єпархіального комітету в представницьке історико-краєзнавче товариство, яке в 1890 р. налічувало 38 дійсних членів і 16 кандидатів у дійсні члени.

За матеріалами щорічних звітів Комітету і Подільського Церковного Історико-археологічного товариства, утвореного з Комітету 1903 р., можемо проаналізувати надходження до музею