Собор муз

Валентина Нарівська

DOI: 10.33608/0236-1477.2019.03.92-104
УДК [821.161.2: 82.02: 82-1: “179/183”] + [76.01+ 76.03/.09: (477): “195/196”]

“ЕНЕЇДА” АНАТОЛІЯ БАЗИЛЕВИЧА: МАЛЮНКОВА МІФОЛОГІЗАЦІЯ ПОЕМИ ІВАНА КОТЛЯРЕВСЬКОГО

У статті проаналізовано 120 малюнків А. Базилевича до видань “Енеїди” І. Котляревського 1969 і 1970 рр. у статусі малюнкового авторського міфу. Предмет розгляду – специфіка “зорового мислення” художника, продемонстрованого в міфологізованому прочитанні поеми Котляревського як феномену барокової книжності на засадах концепції Д. Чижевського, італійсько-української сміхової культури (за М. Бахтіним) та історії, колоса (за Л. Б. Альберті). Літературні засоби “перелицювання”, бурлескного травестування трансформовані в малюнкові й увиразнені тілесною пластикою (за О. Лосєвим). Це продукувало погляд на світ через колір, сприяючи створенню образу Енея як “чорного лицаря” (за виданням 1969 р.) у традиціях західноєвропейської культури. Погляд на світ через міфологізовану червону барву легендарної обкладинки, примножений червоною козацькою геральдикою, репрезентував “червоного Енея”-характерника (за суфіксальною концепцією Г. Когена). Народний зміст тілесної пластики поєднує Енея, троянців-козаків із богами.

Ключові слова: живописний міф, “перелицювання”, бурлескне травестування, книжність, зорове мислення, чорний лицар, червоний Еней-міф, характерник, тілесна пластика.

Valentyna Narivska. “Aeneid” by Anatoliy Bazylevych: Picturesque Mythologization of Poem by Ivan Kotliarevskyi

The article analyzes 120 drawings by A. Bazylevych, the outstanding Ukrainian artist of the 20th century, created for the editions of “Aeneid” by I. Kotliarevskyi in 1969 and 1970. The subject matter is a look at the drawings in the status of a picturesque author’s myth. The skill of ‘visual intelligence’ of the artist is demonstrated in the picturesque original reading of the poem by Kotliarevskyi as a phenomenon of the Baroque with expressive literary methods of ‘image turning’ that contributed to this process and acquired the significance of historical and literary classics. The assumption as for the artist’s mastering of the Baroque concept of Chyzhevskyi that was popular in the 1960s as well as the single-stage development of the Italian-Ukrainian culture of laughter (according to M. Bakhtin) and appreciation of picture poesis (poetry as painting, according to L. B. Alberti) are suggested. This interaction lined up the picturesque myth of Bazylevych through the artistic transformation techniques of ‘image turning’, burlesque travesty of ‘booklore’. This produced the formation of the mythological image of Aeneas as a ‘black knight’ (in the edition of 1969) in the traditions of Western European literature. The view of life through mythological red colour founded by the legendary book cover reveals the content of the ‘red Aeneas’, being signified with red clothing items, shoes, and above all the red Cossack heraldry on the flag, combining Aeneas with Trojan-Cossacks, representing the ‘red world’. Aenei-myth is considered as a Cossack Sorcerer due to the suffix specificity of H. Cohen and physical plastic with folk content that unite the Trojans-Cossacks with the gods.

Keywords: picturesque myth, ‘image turning’, burlesque travesty of ‘booklore’, visual intelligence, black knight, red Aenei-myth, Cossack Sorcerer, physical plastic.

Вихід у світ видань “Енеїди” Івана Котляревського 1969-го, а потім 1970-го р. з малюнками художника Анатолія Базилевича (1926 – 2005) був однією з найбільш значущих культурних подій періоду згасання в Україні політичної “відлиги”. Книжки, присвячені двохсотліттю першого класика нової української літератури, мали небувалий попит і захоплене сприйняття, супроводжуючись здивовано-запальним запитом: “*Ви вже бачили “Енеїду” Базилевича?*” (курсив

Анатолій Базилевич

мій. – *В. Н.*). Це було не буденне емоційне запитання, а та нестримність почуттів із філософським смислом, у якому відчувалася озвучена новизна емоцій і думок щодо сприйняття талановитого явища літератури, примноженого феноменом малюнкового міфологізованого мислення художника-ілюстратора. На жаль, від того часу "Енеїду" Котляревського – Базилевича не перевидавали, і сучасному читачеві, хоч як це прикро, вона вже не відома. Проте книжка живе в численних домашніх бібліотеках як спогад про надзвичайний мистецький спалах в українській графіці; не загубився в часі й том виданих унікальних підготовчих матеріалів художника. Але над усе збереглася в пам'яті покоління фраза-міф "Енеїда" Базилевича", спонукаючи повернутися до унікального явища української культури, коли, за виразною думкою Михайла Бахтіна, відбувся "сміх і зона контакту з незавершеною дійсністю" [4, 681].

Осягнення в межах однієї статті в повному обсязі праці Анатолія Базилевича – річ надто складна, бо повнота інтерпретації буде можлива лише після доступу до архівів художника. Здебільшого цією ситуацією зумовлений ракурс дослідження – інтерес до малюнків (у такий спосіб їх означив сам митець [9, 6]), до задуму й ракурсів створення авторського образотворчого міфу, що увиразнював поему І. Котляревського як канонічний твір української літератури в її єдності із західноєвропейськими аналогами. Водночас це було своєрідним випробуванням мистецьких знахідок Базилевича на канонічність в умовах, коли, перефразовуючи Гарольда Блума, "естетичне підпілля процвітало й романтика читання певною мірою мала відродитися" [5, 25], особливо щодо української класики.

За свідченням очевидців, малюнки до "Енеїди" художник створював із 1959 по 1967 р. Як відомо, період "відлиги" мав індивідуальні, хоч і дещо умовні вияви свободи національної творчості в кожній із тодішніх республік СРСР. Водночас було й те спільне, що, на думку відомого славіста Ігоря Смирнова, постало як "виникнення шістдесятницької другої культури, що конфронтувала з визнаною широкою суспільною думкою, чи як такої, що була в пошуках визнання <…>. Проте, мабуть, лише в СРСР протест проти офіційності вилився в радикальну усамітненість, майже автокомунікативність письменницької творчості" [18, 46]; як, додамо, і мистецьких виявів чи передусім видавничої сфери та ілюстративності загалом. І все ж навіть серед очевидної унікальності такої культурної "другорядності" були події та речі, що особливо запам'яталися, – публікація "Реалізму без берегів" Р. Гароді (хоч і з грифом "Для наукових бібліотек"); сенсаційний вихід журналу "Всесвіт" із перекладами творів Ф. Кафки; реабілітація романів Ф. Достоєвського й у цьому ж ряду – "Енеїда" І. Котляревського з малюнками А. Базилевича. За умови різнорідності означених явищ їх поєднує прагнення опанувати нові цінності, а водночас розворот до культурного минулого, явленого в Україні, особливо щодо мистецтва примітиву, а також українського бароко, переважно "низового". Цей інтерес оновлював ідеологію формування канону образотворчої "Енеїди" за Базилевичем.

Припускаємо, що художник – київський інтелектуал був знайомий із концепцією бароко, яку запропонував Дмитро Чижевський. Його праці в 1957 – 1959 рр. волею дивовижного випадку часів "відлиги" потрапили до Інституту літератури.

Олександр Білецький уважав за свій обов'язок подати їх науковій спільноті через характерний і єдино можливий для того часу прийом – фіктивно провокативний "розгром" поглядів опонента. Проте відомо, що в колі однодумців академік високо оцінював концепцію колеги-емігранта й навіть уважав за необхідне надати можливість близькому оточенню ознайомитися з нею. У такий спосіб напрацювання Чижевського набували статусу ледь не легенди, яку, мабуть, знав і Базилевич (цю "барокову історію" переповів Михайло Наєнко [13, 334–341]). У студіях Д. Чижевського художника XX ст. явно захопила думка про бароко як "течію "модерну", а також обґрунтовані науковцем не менш специфічні умови появи нового напряму, коли "бароко мусіло "наздоганяти", надолужувати всі ті прогалини, що їх лишили незаповненими ті минулі часи, коли культурне життя на Україні не буяло буйним цвітом, як у часи бароко, а лише жевріло" [20, 215]. Адже прихід бароко в Україну із Заходу відбувався без "внутрішньої" на те потреби, тобто без належного філософсько-культурного й літературного розвитку. Проте бароко виявилося напрочуд живучим у часі, сформувавшись в Україні "в момент певного загального піднесення українського життя, або в момент, коли для такого піднесення утворились певні передумови" [20, 215]. Додамо, що схожі передумови знову склалися в 60-ті роки XX ст. Імовірно, тоді й виникла потреба митця вдовольнити власну творчу "спрагу" щодо бароко. Інтелектуалізм Базилевича як художника-ілюстратора спрямував його пошуки на "книжність барочного художнього світу, що йде від успадкованих середньовічних уявлень про Всесвіт як книгу" [16, 16]. За слушною думкою Наталі Пахсар'ян, "для людини бароко, (яку*, на мій погляд,* явно переживав у собі Базилевич. – *В. Н.*), ця книга вибудовується не "сумою теології", а величезною енциклопедією буття, а тому літературні твори бароко також прагнуть бути енциклопедіями, зображувати світ у його повноті та членуванні на окремі "рубрики", елементи – слова, поняття. Бароковий світ-енциклопедія і як Книга Буття, і як власне книга складається з багатьох окремих фрагментів, що поєднуються в суперечливі й неочікувані поєднання" [16, 16–17].

Книжність "Енеїди" художник пережив через античність. Базилевича приваблювала в античній культурі пластичність ("скульптурність", за О. Лосєвим), притаманна їй як естетична цінність, утілена Котляревським у міфологізованих портретах героїв-троянців. Літературна естетика, з якою це було здійснено, передбачала малюнкову відповідність бароковим прийомам Котляревського, модернізованими Базилевичем щодо врівноваження літературного й малярського з наближенням до тектоніки. Із часом відомий дослідник Леонід Таруашвілі означив її як "чуттєво-наочний образ стабільності" [19, 13], що йому протистоїть ефект застиглості, статичності, неприйнятний для Базилевича. Художник створював тектонічні образи переважно в класичному варіанті – у статуарних фігурах, статуарній пластиці. Таруашвілі вбачає в цьому засіб збереження колективної традиції в пам'яті індивіда й водночас виховання духу соціальної стабільності [19, 14]. Для Базилевича скульптурно-пластичний ефект можливий був у річищі напластувань малюнкового міфу на літературний, зумовлений духом часу, настроєм епохи. Від античності Базилевич сприйняв ідею вертикальної стабільності тіла [19, 35–36], особливо відчутну в пильному погляді митця на авангардне мистецтво, передусім на картину Георгія Нарбута (1886 – 1920) "Еней з військом" (1919), на що неодноразово вказували мистецтвознавці. Особливо сприйнятною є думка сучасних дослідників щодо розуміння Нарбутового стилю, вибудованого шляхом комбінації рис народної картинки й монументального живопису. А втім полемічною, навіть дивакуватою видається думка про бурлескну поему, що її пафос Нарбут

передав через загальну налаштованість образів без сліду бурлескності, тоді як у малярстві художника, на мій погляд, відбувся перетин низького і високого бурлеску, з поверненням до вічності міфу, з троїстою міфологізацією його героя – через власний міф, міфологізовані інтерпретації Котляревського та художників ХХ ст. Якщо Базилевич і балансував на героїчно-сміховій межі в малюнках до "перелицьованої" поеми, то, серед іншого, з метою нагадати, що до XVII ст. в Росії, як відомо, діяла заборона на сміх та веселощі [14], що зумовило потому вибуховий спалах сміху, зокрема "Енеїди" Котляревського, коли ідеали втрачали свою силу, а сміх знову виходив на перший план, явно перегукуючись із пережитими певними обмеженнями сміхової культури й у ХХ ст., на які натякає відома сцена жорстокої розправи зі скоморохом у фільмі "Андрій Рубльов" Андрія Тарковського. Базилевичеві імпонував Нарбутів стиль, примножений фольклорними чинниками, до того ж в авангардній трансформації українського низового бароко. Із задуманих дванадцяти картин до "Енеїди" Нарбут, на жаль, устиг виконати лише одну, але промовисту, що започаткувала малярську розповідь-міф, таку привабливу для Базилевича задумом, яким він захопився, уносячи в нього оригінальні барокові ідеї.

Як відомо, поява авторських міфів була однією з умов буття культури шістдесятих років. Так інтерпретувався образ життя як міфу, вираженого романтично захопливими формами, у яких усе ж відчувалася тривога від чогось удаваного, від несталих змін, їх швидкоплинності, що можна було осягнути лише через новий міф. "Міфологізація, – за визначенням Леоніда Баткіна, – поняття дієслівне, що передбачає певну дію, і, отже, хоч би злегка позначає розщеплення на того, хто діє, міфологізує, і на те, що підпадає під міфологізацію. Навпаки, власне міф і без того розчинений у житті, він передує колективній свідомості як закріплена священними прообразами символічна реальність, де все одвічно розставлене по місцях, де не можна щось змінювати, подумки експериментувати. Проте гуманістичний міф лише цим і займався, бо він уже – надто культура, щоб залишатися тільки міфом" [3, 141]. Саме вмінням добирати книжний об'єкт для малюнкової міфологізації та майстерністю створювати міф приваблює нас постать Базилевича. Фраза "надто культура", імовірно, була спокусливою, відповідаючи унікальному стану, що його переживав художник, спрямований на створення речі, яка "стилізувала міф" із таким очевидним викликом 60-им рокам із їх спрямуванням до оновлюваної ідеології.

Авторський малюнковий міф, за Базилевичем, було підпорядковано активізації соціокультурної міфології шістдесятих років, вибудованої на засадах власне міфу й концептуальному перегляді наукових візій міфологічного мислення. Анатолій Базилевич був орієнтований на "ігрову серйозність", основою якої була героїчна козацька культура минулого. Обираючи для себе статус того, хто міфологізує, створюючи міф про міф, Базилевич поєднав "книжність" "Енеїди" з культурними образами 60-х, життєво сильних, але майже не виявлених в офіційній культурі. Художник-ілюстратор, усе ж полемізуючи із цією новизною, повертав у контекст сучасності героїв античності з їх козацьким "перелицюванням", що його так зневажливо сприймали в "Енеїді" І. Котляревського як поемі, створеній із тонким відчуттям і розумінням західноєвропейських барочних тенденцій, передусім яскраво явлених у творчості Поля Скаррона ("Вергілій навиворіт"). Проте, як зазначає сучасний дослідник, "потішний ефект Скарронової епопеї досягається за рахунок надання благородному й серйозному епосу зумисно зниженого, грубого, блазнівського характеру" [12, 169]. Завдяки цьому Вергілій за часів Скаррона був найбільш читаний, але із численними належними оцінками "травестування". Щодо бурлескного гумору, то, відчуваючи на собі

вплив галльських непристойностей, італійської поезії та іспанської пікарески, він не був пародією, бо“не підробляє вихідний текст, а переписує його наново”. Тому “бурлескне “травестування” максимально актуалізує античний текст” [12, 169], утворюючи такий феномен культури XVII ст., як бурлеск, уписаний у барочну естетику; для неї “перелицювання” постало одним із найбільш ужиткових творчих прийомів. Проте саме в цьому неодноразово звинувачували І. Котляревського. На жаль, навіть відомий поет-неокласик Микола Зеров убачав у “Енеїді” не майстерність “перелицювання”, поширеного в європейській літературі унікального прийому, задіяного українською літературою, а лише “твір, не сповна оригінальний, <…> його замисел, композиція і навіть художні засоби запозичені із чужоземного образу” [10, 31] (малася на увазі “Енеїда” Н. Осипова та Н. Котельницького). Отже, ці твори не лише не вписувалися в барочні тенденції, а й ставилася під сумнів їх значущість, ще й тепер іноді озвучувана (Г. Грабович).

Інтелект і майстерність А. Базилевича, примножені благодатною атмосферою шістдесятництва з його вагомою історичною миттю піднесення національної свідомості, реалізованої у творах літератури та мистецтва, зумовила формування ідейного задуму серії малюнків до “Енеїди” (так їх означив сам художник). А втім у своїх судженнях критики розійшлися: одні (А. Шпаков, М. Шудря) сприймали зроблене художником як ілюстрації, але все ж як “нове прочитання нев’янучої “Енеїди” [2]. Були також думки про Базилевича як про “одного з кращих рисувальників у сучасному українському мистецтві” [2], чия майстерність, на мій погляд, заявила про себе, балансуючи на межі ілюстрації й малюнка. Проте лише на початку 2000-х років визріла думка іншого змісту: “Анатолій Базилевич – художник глибоко народний, український, народний духом свого таланту <…>. Поєднання Слова Івана Котляревського і Пензля Анатолія Базилевича явили світу живописне чудо, яким ми захоплюємося, яке любимо. *А. Базилевич в “Енеїді” – не ілюстратор* (курсив мій. – *В. Н.*). Він творець образів-відкриттів; саме він відкрив широкому читачеві своїми засобами справжній смисл “Енеїди”. В своєму жанрі – він співавтор “Енеїди”; в цьому розгадка неймовірної популярності видання 1970 р.” [2].

Ця думка належить Олександрові Бандурі, директору видавництва “Дніпро”, який і видрукував “Енеїду” І. Котляревського з тими славетними малюнками, зосереджуючись на феномені “образів-відкриттів”. На ту мить уже відбувалася моя розмова з талановитим українським письменником Іваном Біликом, прямим нащадком Котляревського по материнській лінії (за його зізнанням), коли ми на одному подиху озвучили один одному фразу про створення Базилевичем авторського малюнкового міфу про Енея. Проте, як відомо, предметом більш пильної уваги ні думка О. Бандури, ні наша здогадка на той час так і не стали, немов застигли на ілюстративності. Причини цього вбачаю в упередженому ставленні до “перелицьованої” “Енеїди”, як і до розуміння складнощів перетину літературних і мистецьких течій від XVIII до XX ст. Та саме в статусі “перелицьованого” твору “Енеїда” захопила Базилевича, формуючи його принципово нове розуміння взаємодії між літературним текстом Котляревського та його візуальним сприйняттям та зображенням,

зумовленим талантом “зорового мислення художника”, віртуозністю його “зримої думки” (за термінологією Сергія Даніеля) [8, 19]. Візуальна сміхова репрезентація світу для Базилевича виходила від “Енеїди” Котляревського, набуваючи під пензлем художника пластично-мистецьких універсалій зі смислотворчим наповненням, що й визначило специфіку авторського міфу художника як напластованої виразно-смислової цілісності.

У ньому відчутна певна прив’язаність до тексту Котляревського, передусім сюжету про подорож Енея та троянців-козаків із їх пригодами на цьому шляху, зустрічами і розлуками з богами. Кожний малюнок Базилевича постає як мікросвіт у традиціях народно-сміхової культури, з незвичною композицією, розкриваючи побут, веселощі, сварки, їжу, одяг із незмінними відтінками чорного й червоного, тілесність із рубенсівським “перелицюванням”, у якому відчутні перегуки з думкою Л. Б. Альберті про те, що “малярство втілює вираз богів такими, якими їм поклоняються народи” [1, 33]. Імовірно, саме цю думку італійського мистецтвознавця-класика Базилевич сприйняв як традицію щодо античних творців “Енеїди”. У цьому була певна закономірність, зумовлена, зокрема, і думкою М. Бахтіна про український культурний розвиток XVI ст.: “Україна подібна до Південної Італії (народження сміхових форм)” [4, 727]. А вже у XVIII ст. на тлі “гордовито-пихатого” ставлення панівних класів до української мови, з погляду науковця, утворилася “позаофіційна” ситуація вивільнення її (мови) “фамільяризуючої енергії” [4, 725], як-от: “фізіологічне перебільшення”, “надмірна тілесність”, “фламантизм”, “натуральний, грубий, тваринний зміст життя” [4, 677]. Котляревський явно сприйняв цю життєдайну енергію як чи не найбільш виразний засіб “перелицювання”. Цей елемент книжності захопив і Базилевича, з його трансформацією семантики руху античних богів, особливо в зображенні ніг як міфологем, які контрастували з античною скульптурною витонченістю (передусім у порівнянні зі струнікістю скульптури Геракла [25, 107]). Художник XX ст., створюючи авторський міф, продукував естетичні вимоги європейської й української сміхової культури, зосереджуючись на зображенні босих ніг богів, зумисно грубуватих, простуватих, навіть непривабливих і явно не божественних, але в повній гармонії до їх “надмірної тілесності”, номінацією явно не божественного лику, а буденного, простонародного, зі схильністю до лайки, сварки й навіть бійки. Така мистецька візія античних богів була не співвідносною з традицією високого зображення цих фантастичних істот, чия надзвичайна легкість і краса особливо увиразнювалася в крилатому злеті. Яскравий приклад останнього – хода і струнікість скульптури Ніки Самофракійської (220–190 рр., нині зберігається в Луврі), крила якої виражають тілесно-божественне єство.

“Мармурова скульптура Ніки Самофракійської (скульптор Піфокрит) була створена на честь богині перемоги Ніки. Вона стояла на стрімкій скелі над морем, її п’єдестал зображував ніс бойового корабля. Могутня та велична Ніка в розвіяному на вітрі одязі представлена в нестримному русі вперед. Крізь тонкий прозорий хітон просвічує чудова фігура, яка вражає глядача довершеною пластикою пружного й сильного тіла. Упевнена хода богині й гордовитий помах крил народжують почуття радісної і тріумфальної перемоги” [26, 213].

“Перелицьовані” книжні боги Базилевича відповідно до сміхових естетичних вимог надто зухвалі й невимушені. Такими їх репрезентує в картинці-міфі Еол

[9, 11] із недоречними для нього крилами, радше як явищем матеріально-тілесним, увиразнюючи фамільярність пози. У такий спосіб поетологічний прийом фамільярності мови Котляревського Базилевич розробив як засіб малюнковий. Його дотепне зображення поезії як живопису (ut pictura poesis, за Альберті) щодо безкрилих богів акцентує думку про втрату ними чудодійної сили, витісненої "надмірною тілесністю", з демонстрацією, з викликом тілесного низу, непривабливого тіла, а над усе – грубих босих ніг (Еол [9, 11], Зла Бероя [9, 150], Юнона [9, 50], Анхіз [9, 56], Нептун [9, 58]).

Сміхову подобу мають і сандалії богів, яскраво виражені в малюнках, хоча й не золоті чи срібні, як у високій античній культурі, а виразно буденні (Юнона [9, 50], Дарес [9, 40], дівиці в пеклі [9, 108], Лавин [9, 138], лавинці-вояки [9, 148]); підпорядковуючись ритму ходи троянців/козаків, вояків і "земних богів", Дідона навіть "червоні чоботи обула" [9, 26]. Хоча семантика руху богів презентує не так земні кроки, як сегменти лету, проте вони витримані в ритмі руху троянців, зокрема ходи Енея, що відбувається відповідно до літературних сюжетних ліній. Малюнки увиразнюють її й водночас надають міфологізованої самодостатності шляхом "перелицювання". Домінує не буденний крок земних героїв, а заданий ними ритм, що стимулює бойовий дух, якому підкоряються навіть боги; тому згадка про те, що Еней "Плигав, вертівся і качався" [9, 53] задає ритм українського танку й сюжетові, і малюнковій інтрепретації.

Саме в цьому фахівці вбачали "національну своєрідність образної системи мислення художника" [22, 261], але без відриву від його "графічної мови", що набула індивідуальної виразності "національного колориту" ще в ілюстраціях до видання роману Г. Квітки-Основ'яненка "Пан Халявський"(1959). Проте вже тоді в Базилевича відчутна була спрямованість до того, щоб розмивати строге призначення цього жанру графіки, тобто його сприйняття в певній єдності з текстом лише в процесі читання. Малюнки Базилевича виходили за межі свого безпосереднього призначення, набуваючи рис образотворчої інтерпретації, особливо того матеріалу, який не піддавався буденному ілюструванню.

Балансуючи на межі зв'язку картинок із відповідним етапом літературного сюжету, А. Базилевич у своїх замислах щодо "Енеїди" Котляревського використав її як провокативну. Чи був це первісний задум щодо створення малюнкового авторського міфу, сьогодні відповісти складно. За спогадами сучасників, "у першому варіанті макет "Енеїди" будувався на принципово інших засадах, ніж в остаточному вигляді <…>. Вільна верстка і надзвичайно різноманітні щодо композиції малюнки на розворотах, на спускових полосах і в оборку справляли враження темпераментної динаміки і поривчастості, що мало свої безперечні достоїнства, але не дуже відповідало характеру викладу подій в поемі. В процесі пошуків змінювалося рішення окремих елементів оформлення" [23, 174]. Серед таких дослідник особливо вирізнив зміну суперобкладинки із зображенням троянських кораблів на суто червону з виразним білим написом "Енеїда". Червоний колір насичено навіть із викликом, у якому вгадується "тлумачення світу мовою кольору" [15, 118], близького за відтінком до малинового. І все ж погодимося з думкою французького дослідника історії кольорів у західноєвропейських суспільствах Мішеля Пастуро: "Саме суспільство "виробляє" колір, дає йому визначення й наділяє смислом, розробляє для нього коди й цінності, регламентує його застосування. Саме суспільство, а зовсім не художник і не науковець і вже тим більше не біологічний апарат людини, і не споглядувана ними картина природи. Проблема кольору – це завжди соціальна проблема, бо людина живе не відокремлено, а всередині суспільства" [15, 16].

Саме як людина суспільства, що переживало разючі національні зміни,

Базилевич перекинув місток пам'яті до героїчного козацького минулого, поєднавши колір із відродженими сміховими цінностями, хоча дещо трансформованими відповідно до часу створення ілюстрацій. Червона, близька до малинової (козацької) картина світу Базилевича розпадається на сто тридцять малюнків/перспектив, розміщених на розворотах, де ліва текстова сторінка поєднується з правою – малюнковою. Фахівці завважили, що "всю серію виконано в техніці чіткого контурного малюнка пером, підфарбованим аквареллю" [22, 262]. Але при цьому чомусь "непоміченим" залишився важливий аспект естетики й техніки Базилевича – "тріумф кольору", зумовлений із XIV ст. протистоянням статусу малюнка і кольору. Численні дискусії із цього приводу завершилися, як відомо, на початку XVII ст. перемогою кольору, де червоний убачали домінантним у новій ієрархії кольорів (червоний, синій, жовтий). Відгомін дискусії й перемога кольору, засвоєні Базилевичем, сприяли формуванню прийому малюнково-кольорової єдності, чим художник викликав у читачів/глядачів відповідну історико-культурну й емоційну реакцію.

Базилевич запропонував нову тріаду – червоного, білого, чорного. Ішлося не про гру відтінків чи перехід одного кольору в інший. Кольори витримано в єдиному тоні. Так червоний колір, продемонстрований на суперобкладинці й у деталях малюнків-міфологем, не тільки символізує життя, принцип буттєвості, а й указує на звитягу, благородство Енея та громади з ефектом увиразнення. Отже, мова була не про експерименти чи пошуки графічної виразності, а про самобутній мистецький складник міфобачення, суголосного "книжності" "Енеїди" І. Котляревського. Малюнково-книжне "перелицювання" "Енеїди" у XX ст. в практиці А. Базилевича мало два оприлюднені варіанти, зумовлені традиціями розвитку європейської культури. Видання 1969 р. під червоною суперобкладинкою демонструвало образ Енея, виконаного чорним контуром на суперобкладинці під мішковину. Такий контурний малюнок явно має ознаки зовнішньої форми потужної постаті з лаконічною чорною штриховкою, щоб окреслити новизну художньої виразності. Імовірно, Базилевич хотів повернути в українське образотворче мистецтво найбільш загадковий чорний колір, із буттям якого в західноєвропейській культурі пов'язаний образ чорних лицарів, передусім відомих героїв лицарських романів Тристана й Ланселота. Припускаємо, що саме з когортою західноєвропейських чорних лицарів співвідніс Енея київський графік. Хоча на відміну від широко вживаного в XIII – XVI ст. глибокого, насиченого чорного кольору, що вже позбувся загрозливого пекельного змісту, характерного для чорних лицарів, герой Базилевича лише чорноконтурний: його обличчя відкрите, а обрис співвідноситься з гідністю та героїчною поставою, з наміром показати свою вдачу й відвагу.

Як відомо, західноєвропейських чорних лицарів сприймали й тлумачили здебільшого як фігури геральдичні, чиї герби неодмінно мали чорні сегменти, що пояснювалося поглибленням, розширенням семантики чорного кольору серед емблем, знаків, аксесуарів, на що вказав М. Пастуро [15, 56]. Особливої значущості набували герби як літературні західноєвропейські утворення, що репрезентували чорних лицарів. У цей ряд малюнками був уведений і Еней Базилевича, булава котрого, виконана чорним штрихом і утримувана поясом, символізує українську геральдику, явлену в давньому українському живописі, передусім у портреті Данила Єфремовича.

Зберігаючи зображення булави в чорних контурах як традицію кольору, Базилевич здійснює перехід Енея до нового кольору – червоного, увиразнюючи свого героя червонопрапорною козацькою геральдикою – мальовничим образом козака на коні як своєрідного живописного козацького герба на фронтисписі. У такій єдності чорноконтурної булави і червоного прапора,

Портрет Данила Єфремовича, виконаний 1752 р. в художніх майстернях Києво-Печерської лаври [11, 267].

червоних шароварів і червоних чобіт Еней Базилевича утвердився як геральдична фігура й у цьому статусі перейшов у видання "Енеїди" 1970 р. в його фронтиспіс із ім'ям художника. У такий спосіб Базилевич реалізував античну кольорову тріаду чорного, червоного і білого.

І все ж необхідно наголосити на деяких різних поглядах щодо подання витвору Базилевича. В одному випадку А. Шпаков зазначає, що "на обкладинці – стилізований під гравюру портрет Енея" [22, 262], в іншому ж – що "на оправі малюнок козака заступив узагальнений до схематичності портрет Енея" [22, 174]. Можливо, підстави для різного тлумачення унікального видання "Енеїди" були зумовлені маловідомими нам обставинами святкування 200-ліття І. Котляревського. Але в тому, що на обкладинці зображений Еней як козак, мистецтвознавці були суголосні. Не менш значущим є зображення на фронтиспісі багатофігурної композиції троянців-козаків на чолі з Енеєм. Це й була та мить, коли малюнкова єдність "червоного світу" – суперобкладинки, зображення Енея-козака й багатофігурної козацької композиції – засвідчила початок авторського образотворчого міфу як іще одного "перелицювання" "Енеїди". Зазначимо, що А. Базилевич іще раз удався до втілення цієї ідеї, здійснивши художнє оформлення кафе "Еней", яке проіснувало з 1970 до 2008 р. та було одним з улюблених місць відпочинку київської творчої інтелігенції. Приватні світлини з домашнього архіву академіка Віталія Дончика прекрасно відтворюють колорит і художню своєрідність "входження" авторського міфу Базилевича в столичне життя наприкінці XX ст.

А. Базилевич немов не противився тому, що його роботу з "Енеїдою" І. Котляревського мистецтвознавці визначали як ілюстрацію; бурхливий розквіт цього жанру переживала українська повоєнна книжкова графіка. Фахівці схильні до умовного поділу на два етапи її розвитку – стародруків і графіки 1910– 30-х років. Це був той період, коли "книга сприймалась як єдиний цілісний художній організм", відтворений у "посторінкових ілюстраціях", що розкривають "основну ідею літературного твору" [22, 247]. Саме в цей період А. Базилевич заявив про себе в майстерно зроблених ілюстраціях до видання "Синьої бороди" Ш. Перро (1955), у серії ілюстрацій до роману Я. Гашека "Пригоди бравого вояка Швейка" (1957), де художник звернувся до "принципово нової

манери малюнка, в якому живий, експресивний контур і є основою виразності всіх зображень" [22, 261].

За нашими припущеннями, із цієї позиції А. Базилевич сприйняв і відчув барочний зміст "Енеїди" І. Котляревського, вибудовуючи на її "перелицьованих" засобах, витоки яких сягали козацького бароко, більш характерний для літератури й мистецтва ХХ ст. авторський міф. Присутність античності у формованому міфі особливо відчутна, але не тільки й не стільки в прототипах, витоки яких простежуємо у Вергілія, а в ескізах малюнків "козацьких напівбогів" з обличчями з іменитого оточення художника – письменників, художників, видавничих працівників (це відомий бароковий прийом).

Для Базилевича сприйнятною була антична ідея про спорідненість у мові малярства і поезії, розроблена Леоном-Баттістою Альберті в трактатах "Про статую" та "Три книги про живопис"(1436) із його розумінням і тлумаченням античного принципу ut pictura poesis – поезія як живопис, із особливою увагою до типів зображення – "історії" та "колоса". Ґрунтуючись на зв'язках виражальних засобів живопису і поезії, Альберті вбачав у своїй "історії" риси, більш характерні для словесного мистецтва, з явленістю "сюжетної багатофігурної композиції" [1, 36] з міфологічним чи історичним сюжетом.

Не менш привабливою в Альберті була концепція "колоса", розроблена в трактаті "Про статую" (1464), що немов протистояла "історії" (живопису) тим, що об'єктом "колоса" є оголене гармонійне людське тіло, урівноважене витягнутою рукою й відставленою ногою. "Яке величне завдання для живописця – зобразити колоса!" – вигукує Альберті й утверджує через запитання: "А історія! Історія більша заслуга для таланту за будь-який колос. Частини історії – тіла, частини тіл – їх члени, частини членів – поверхні" [1, 37]. Так італійський теоретик зіштовхував явища, немов надаючи перевагу історії. Проте А. Базилевич убачав у такій перевазі дещо фіктивний аспект, бо схильний був до взаємодії "історії" з її зображенням певної конкретної події та "колоса" як утілення гармонії й краси. З багатофігурної композиції античних тіл Базилевич виокремлює колоса, що задає тональність новому "перелицюванню" "Енеїди". Вергілій так починає свій твір: "Ратні боріння й героя вславляю, що перший із Трої, / Долею гнаний, прибув до Італії, в землі лавінські" [7, 27]. У поемі Н. Осипова й Н. Котельницького "Эней был удалой детина / И самый хватский молодец" [6], тобто образ створено відповідно до сталих формул російського фольклору. В І. Котляревського "Еней був парубок моторний / І хлопець хоть куди козак" [9, 9]; тут ключове слово – козак. Відомий лексикографічний корпус української мови за редакцією Б. Грінченка подає таке визначення: "1) Казак, воин, рыцарь. Висипали козаченьки з високої гори: попереду козак Хмельницький на воронім коні <…>. 2) Как идеал рыцаря, прекрасного в нравственном и физическом смыле, слово казак прилагается в народной поэзии ко всякому молодому человеку. Ой ти, козаче, ти хрещатий барвінку!" [17, 264]. У тому самому словнику було зафіксовано традиційне для земляків укладача побутування слова *козак*. Проте Базилевич здійснює його візуальне "перелицювання" в характерника – поняття, витоки якого вбачаються в смислах античного "характеру", поглибленого й розширеного відповідно до розвитку української культури, затребуваністю нею нового людського типу, сформованого ментальністю й вивертами козацького буття. Вирішальна роль в обґрунтуванні поняття "характер-ник", імовірно, належала суфіксу, з яким іще німецький філософ Герман Коген (1842 – 1918) пов'язував певну стадію становлення свідомості (праця "Естетика чистого почуття"). У розглядуваній ситуації на шляху від "характеру" до "характерника" доцільно припустити, що відбулася рішуча зміна в напрямку розвитку змісту української свідомості саме

з допомогою суфікса з таким яскраво вираженим когенівським смислом – своєрідністю естетичної свідомості.

Певне обґрунтування характерник дістав у дослідника запорізького козацтва Дмитра Яворницького як дефініція, що несе на собі відбиток магії та чародійства: “Так называемые “характерники”, которых ни огонь, ни вода, ни сабля, ни обыкновенная пуля, кроме серебряной, не брали… Особого рода молодечество, особый взгляд на жизнь человека – существовать для веселья и радости” [24, 239–240]. Цитований історик розглядав характерництво як своєрідне епікурейство, примножене стратами народно-сміхової української культури. Як відомо, це знайшло втілення в художніх пошуках Іллі Рєпіна в картині “Запорожці пишуть листа турецькому султанові”, у серії картин Миколи Струнникова “Козак із кобзою” (1919), “Козак напідпитку” (1921), які явно були в полі зору А. Базилевича. Не менш значущими, імовірно, для художника стали й народні картинки “козаків-мамаїв”; за свідченням К. Шероцького, вони з’явилися як прикраси в українських хатах у XVIII ст. на хвилі боротьби народних сил за національне визволення [21, 33]. Пізніше М. Бахтін означив таке явище як “фонд цих безстрашно-веселих образів – народно-святкові веселощі, фамільярна мова, жестикуляційний фонд <…>. Весела безстрашність як передумова пізнання” [4, 681]. Цю думку відомого вченого А. Базилевич іще не міг знати, адже “Доповнення і зміни до Рабле” хоча й написані 1944 р., але опубліковані вперше лише 1992-го. Проте відчуття “Енеїди” як “фонду” європейської сміхової культури художник пережив, створюючи свій малюнковий міф як пізнання міфологізованого ним “червоного світу”.

“Фонд” Базилевича набуває повноти змісту й розкривається передусім в образі Енея-характерника, поданого на обкладинці в традиції статуарної інтерпретації образу, у якій художник увиразнив тектонічну сутність козацької пластики.

Тектонічна можливість фантазії художника очевидна й співвідносна з його барочним світобаченням, примноженим запозиченою античністю, зокрема, поглядом Альберті на Енея-“колоса”. Базилевич продемонстрував його хоча й не оголене, але явно гармонійне тіло, відчутне під козачим одягом. Класичну позу з витягнутою рукою, (у другій – опущена шабля), доповнює відчуття врівноваженості, похідне від стабільності, міцності героя, який упевнено стоїть із широко розставленими ногами на уявному ґрунті.

Як відомо, моральну й фізичну неспроможність співвідносили із чимось легким, таким, що падає й що характерне для деяких міфологем-зображень Базилевича (міфологема сну [9, 57]; образ Сивілли, хатина якої зависла в повітрі [9, 69]). Проте Еней-характерник, як і козаки-троянці, вирізняється фізичною усталеністю, зумовленою міцною вагою стояння в етнокультурній традиції, що утворює морально-героїчний ідеал. Червоний жупан Енея як міфологема “червоного світу” немов диктує манеру триматися й рухатися по-лицарськи, до того ж у червоних кольорах, як годилося давньому європейському воїну (воїн тому, що червоний). І все ж така характеристика Базилевича не мала би повноти, бо скульптурність, притаманна позам Енея, мала би виявитися в тілесності як найвищій її явленості. Тому Базилевич завершує свій образотворчий міф зображенням напівоголеного Енея як тіла

з вертикаллю стояння, що створює відчуття антично-барокової душевної стабільності.

Особливу збалансованість статуарній фігурі Енея-характерника, як і троянцям-козакам, надають черевики (на противагу босим ногам богів), довгі, загострені, як вплив Шовкового шляху, схожі на сап'янові червоні чоботи з уже згадуваного портрета Данила Єфремовича, де колір такий яскравий, що створюється особливий ефект палання-горіння-сяяння. На малюнках Базилевича взуття героїв набуває статусу міфологеми, що поєднує Енея з троянцями-козаками рухом, ритмом "козака" як народного танцю. Крім того, специфічний образ черевиків задає рух і взаємозумовленість поз героїв, які ніби зависають у просторі, але з перевагою статуарної стабільності. Так Базилевич пропонує нам міф про міф літературний, продукуючи, з одного боку, цілісну художню систему, у якій існують образи, поняття й уявлення, а з другого, репрезентуючи модель, за якою ця система діє.

Отже, у малярському експерименті Базилевича поєднано "перелицьований" античний погляд на "колоса", "книжність" повернення до барокових прийомів, ритми українського "козака" в русі авторського міфу, де кожний малюнок був його міфологемою.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Альберти Л.Б.* Три книги о живописи //Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: В 7 т.– Москва: Искусство,1966. –Т. 2: Эпоха Возрождения. – 397 с.
2. *Базилевич А.* Підготовчі малюнки до поеми Івана Котляревського "Енеїда". – Київ: ПП "Верещинські", 2003. – 80 с.
3. *Баткин Л.* Итальянское Возрождение: проблемы и люди. – Москва: РГГУ, 1995. – 448 с.
4. *Бахтин М.* Дополнения и изменения к "Рабле" //*Бахтин М.* Собр. соч. Т. 4(1). – Москва: Языки славянской культуры, 2008. – С. 681–733.
5. *Блум Г.* Западный канон. Книги и школы всех времен. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – 668 с.
6. Вергилиева Энеида, вывороченная наизнанку (Николай Осипов) Часть 1-я Песнь 1-я // Режим доступу: ru.wikisource.org/wiki (дата звернення 28.11.2018). – Назва з екрана.
7. *Вергілій.* Енеїда. / Пер. з лат. М.Й.Білика; Передм. й прим. Й.У. Кобова. – Харків: Фоліо, 2003. – 350 с. (Б-ка світ. літ.)
8. *Даниэль С.* Искусство видеть. – Ленинград: Искусство,1990. – 223 с.
9. *Котляревський І.* Енеїда. – Київ: Дніпро, 1970. – 303, [2] с. : іл.
10. *Зеров М.* Нове українське письменство [Електронна копія] : іст. нарис / М. Зеров. – Електрон. текст. дані (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2016). Вип. 1: –Електрон. текст. дані (1 файл : 145 Мб). – Київ: Слово, 1924 (Київ: НБУ ім. Ярослава Мудрого, 2016). – Бібліогр. в підрядк. прим. // Режим доступу: elib.nplu.org/view (дата звернення 28.11.2018). – Назва з екрана.
11. *Логвин Г.* Украинское искусство. – Москва: Искусство,1963. –292 с.
12. *Лукасик В.* Поль Скаррон // История зарубежной литературы XVII века /под ред. Н. Т. Пахсарьян. – Москва: Высшая школа, 2005. – 486 с.
13. *Наєнко М.* Історія українського літературознавства і критики. – Київ: ВЦ Академія. – 2010. – 520 с.
14. *Панченко А.М.* Русская культура в канун Петровских реформ //Отв. ред. Д. С. Лихачев. –Ленинград: Ленинградское отделение издательства "Наука", 1984. – 205 с.
15. *Пастуро М.* Черный. История цвета. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – 168 с.
16. *Пахсарьян Н.* Литература XVII века. Введение // История зарубежной литературы XVII века / под. ред. Пахсарьян Н.Т. – Москва: Высшая школа, 2005. – С.6–25.
17. Словарь української мови. Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко: в 4 томах. – Київ: Наук. думка, 1996. – Т 2. –588 с.
18. *Смирнов И.П.* Субкультура одиночек //Социокультурный феномен шестидесятых.– Москва: РГГУ, 2008. – С.46–47.
19. *Таруашвили Л.И.* Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. К вопросу о культурно-исторических предпосылках ордерного зодчества. – Москва: Языки русской культуры, 1998. – 376 с.
20. *Чижевський Д.* Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України // Хроніка 2000. Український культурологічний альманах. –Київ, 2000. – Вип. 37–38. – С. 202–217.
21. *Шероцкий К.* Художественное убранство дома в прошлом и настоящем // *Шероцкий К.* Очерки по истории декоративного искусства Украины: В 2 т.– Киев: Типография "С.В.Кульженко", 1914. – Т. 1. – 141 с. – 84 рис.

22. *Шпаков А.П.* Книжкова графіка // Історія українського мистецтва: В 6 т. – Київ: Головна редакція Української радянської енциклопедії; Київська книжкова фабрика "Жовтень", 1968. – Т.6. – С. 247–268.
23. *Шпаков А.П.* Художник і книга. Українська радянська книжна графіка. Шляхи становлення і розвитку. – Київ: Мистецтво, 1973. – 252 с.
24. *Яворницкий Д.И.* История запорожских казаков: В 3 т. – Київ: Наукова думка,1990. –Т.1. –592 с.
25. Histoire universelle de l'art. 2, L'antiquité: Grèce et Rome / Xavier Barral y Altet. Editeur. Larousse, 1990. Description. – 387 p.
26. *Lawrence A.W.* The Date of the Nike of Samothrace // The Journal of Hellenic Studies. – 1926. –Vol. 46. – P.213–218.

Отримано 26 грудня 2018 р. *м. Дніпро*

Петро Нестеренко

DOI: 10.33608/0236-1477.2019.03.104-112
УДК 766: 655. 534] (477-25)"1991/..."

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ЧАСОПИСИ В РЕАЛІЯХ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ

У статті вперше розглянуто художнє вирішення обкладинок київських часописів (1980-ті й до теперішнього часу). Проаналізовано час і обставини їхнього виходу в світ, злагоджену роботу авторського колективу, визначено мету й завдання. Висвітлено важливу роль часописів у мистецькому й культурно-освітньому житті незалежної України.

Ключові слова: журнальна обкладинка, київські художники, художні засоби, незалежна Україна.

Petro Nesterenko. Cultural and Artistic Journals in Circumstances of Independent Ukraine

During the years of independence the diversity in the opinions on many important issues – the role of an artist and art in the world, the solution of the crucial contemporary problems, the understanding of the national characteristics – became particularly acute. This contributed to the revival of some old journals and creation of many new ones. Unfortunately, today's typical situation with an extravagant appearance of the next new edition and its short-term existence is reminiscent of the events that took place nearly hundred years ago. Numerous periodicals were born at that time and then quickly disappeared and went into oblivion. Over time, when it turned out that outstanding, though hidden from public, artists worked on their design and artistically determined the era, many journal covers were at last evaluated as achievement of Ukrainian art. However, the modern authors of the covers and the general concept of numerous journals remain on the margins of the artistic process as well. As a consequence, the question arises: do we really have to wait decades to properly evaluate their high art?

Despite the short age, artistic and other journals added a bright page in the cultural and educational life of independent Ukraine. They objectively covered the achievements of Ukrainian artists and will serve as an important material for further research on the history of the Ukrainian art. A skillfully designed logo accompanied by a well-chosen and composed work of art or its fragment became a true decoration of contemporary journals.

In this regard, the author of the paper considers the artistic designs of the covers used in Kyiv journals (from 1980s up to now) and identifies the best masters working in this field. Attention is paid to the time and circumstances of their release, the coordinated work of the authors and editors, the purposes and tasks of the editions. The important role of periodicals in the artistic and educational life of independent Ukraine is highlighted.

Keywords: journal cover, Kyiv artists, artistic means, independent Ukraine.

Систематичні дослідження книжкових, а з ними й журнальних обкладинок розпочалися в роки незалежності. Об'єктом досліджень стали маловідомі обкладинки першої половини XX ст., а обкладинки другої половини XX ст. й доби незалежної України ще не привертали увагу дослідників. Уперше висвітлимо саме мистецький бік видавничої справи, не претендуючи на вичерпне розкриття теми. Поява нового часопису завжди свято як для видавців, так і для читачів. Робота в галузі журнальної графіки зміцнює зв'язок художників із життям, адже сторінки масових ілюстрованих часописів ще більшою мірою, ніж