



## НАУКА І СУЧАСНІСТЬ

*Платон Білецький*

### СПОСТЕРЕЖЕННЯ І РОЗДУМИ ПРО НАЦІОНАЛЬНУ СВОЄРІДНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

#### 1

Був час, в який з політичних міркувань своєрідність української культури зокрема образотворчого мистецтва, навіть українського вжиткового мистецтва, народної архітектури, повністю нехтувалася. Дослідники шукали і “знаходили” самісінькі впливи мистецтва “великого російського народу” на мистецтво українське і, звичайно, “благодієльні” Мистецтво “соціалістичного реалізму”, мовляв, “соціалістичне за змістом і реалістичне за формою” Соціалістичний зміст розумівся у живопису і скульптурі як зображення Леніна, Сталіна, інших менших “вождів”, подій революції, пафосу праці, перемоги Радянського Союзу в другій світовій війні.

Серед картин українських художників ідеально “соцреалістичними” було визнано “Гост за великий російський народ” і “Парад перемоги” Михайла Хмелька, “Хліб” Тетяни Яблонської, “Чорноморці” і “Сталін на крейсері “Молотов” Віктора Пузиркова.

Всі ці великоформатні полотна відзначено Сталінськими преміями, що автоматично вводило авторів у коло класиків, давало добрі гроші й замовлення. Звичайно, у цих творах було і позитивне, але, хоча б для годиться, ніхто з мистецтвознавців говорити про ваді не наважувався. Чогось національно-своєрідного у них марно було шукати, та й не шукали.

Визначити соціалістичний реалізм в архітектурі було важко, та й взагалі неможливо. Я запитував, у чому він полягає, найавторитетніших фахівців і чув у відповідь: архітектура соціалістичного реалізму не пригнічує глядача, її зразки — мавзолей Леніна, що не дуже впадає в око на тлі вищої і спорідненої за кольором кремлівської стіни; гребля Дніпрогесу (не стільки архітектурна, скільки звичайна інженерна споруда). Нічого національно-своєрідного в усіх цих творах, звичайно, немає.

У сучасній архітектурі взагалі панує загальний стиль, позбавлений національних відмінностей, схожі будівлі можна побачити в усіх країнах світу. Вишиванки, інкрустовані таріли і скриньки, петриківські розписи — ось і все, що було своєрідного в українському мистецтві доби соціалістичного реалізму. Не так уже й багато! Нині у вільній, суверенній Україні питання про відродження і розвиток національних художніх традицій є вкрай актуальним. Тож замислимося над ним.

Коріння української мистецької специфіки сягає часів Київської Русі (скіфських ювелірних виробів і черняхівської кераміки не будемо торкатися). Реконструювати побудовану князем Володимиром Десятинну церкву в усіх подробицях не щастить, бо від неї залишилися

тільки фундамент і кілька фрагментів оздоб. Проте, на відміну від візантійських церков X століття, була у ній відкрита галерея, певно, за зразком раніших дерев'яних споруд. Ось і місцева своєрідність! А в соборі Святої Софії, збудованому спадкоємцем Ярослава Мудрого, багато, як в жодному візантійському храмі, куполів, є груповий портрет родини князя у центральному нефі (у Візантії портретні постаті малювались, як правило, у нартексах, лише в церкві святого Віталія, у Равенні — у вівтарній апсиді).

Традиції візантійського іконопису — як монументального, так і станкового — швидко прижилися на українському ґрунті. Місцеві святі — князі Борис і Гліб, засновники Києво-Печерської лаври Антоній і Феодосій — не могли бути зображені за візантійськими зразками. З їхніх образів і починається власне українська іконографія. (Портрет князя з родиною в Ізборнику Святослава свідчить про існування на території України портретного жанру до ознайомлення з візантійськими роботами.)

Унікальною, дещо загадковою пам'яткою є рельєф святилища, або поховання, у селі Буша на Вінниччині. Бачимо на ньому безлисте дерево, на гілці якого сидить півень (птах у багатьох давніх народів пов'язаний з поховальним культом); оленя, який стоїть на п'єдесталі (можливо, жертovníку), і чоловічу постать навколішки перед ним з молитовно складеними долонями. Якщо глаголичний напис у рамочці нагорі композиції не є пізнішою доробкою (а це не виключено, бо рамка зрізує кінчик оленячого рога), то молиться жрець київського князя Святослава. Нічого подібного немає у світі. Постать чоловіка узагальненістю форм дещо нагадує пізніших половецьких "кам'яних баб", стилістика яких свідчить про зв'язок з дерев'яною скульптурою: опукла частина деталізована заглибленнями, над якими виступи не височать, вписуючись у напівкруглу форму: задня частина плоска, з лінійно прорисованими подробицями, тож блок статуй подібний до колоди, розрізаної вздовж.

Скульптури такого типу (зображення — із чашею в руках) були розповсюджені у першій чверті I тисячоліття від Китаю, Середньої Азії до українських степів. Показано, що бушанський рельєф подібний до них.

Портретні постаті у Молитовнику Гертруди зв'язують ранній український портрет не з Візантією, а з романським Заходом. У XV столітті острозький піп Василь шкодував, що на Україні вже не богобоязливі ченці-іконописці, а ремісники "ктваздають" образи зі "сміхом та лайкою", "машкаром, лярвом і прочим шкаредним подобніи".

Тож візантійські традиції з плином віків вщухали в Україні! У XVI столітті з'являються ікони вже зовсім далекі від них: Богородиця з Красова має типово українське, гарне, круглясте обличчя, чорні брови.

Шедевром українського живопису того часу є мініатюри Пересопницького Євангелія — справжня музика візерунків, золота, яскравих кольорів. Нічого подібного у Західній Європі не надibuємо, хіба що у мистецтві ісламських країн середньовічного Сходу.

Розквіт української образотворчості та архітектури припадає на другу половину XVII—XVIII століть. Формується місцевий варіант бароко, своєрідність якого вже ніяк не можна заперечувати.

На відміну від Росії, над місцями поховання українських феодалів встановлюються скульптурні надгробки, як от Костянтина Острозького в Успенському соборі Києво-Печерської лаври або Адама Кисилія у церкві села Низкиничі. Постать першого у військових латах за західноєвропейською ренесансною традицією зображена лежачою; другого, теж у латах, стоячою (поколінна статуя). Ці твори цілком пов'язані із західноєвропейською скульптурною традицією, що й не дивно: Україна у XVII столітті перебувала в щільному культурному зв'язку із Заходом (вірогідно, і виконані вони зарубіжними майстрами). Але є докази значно

раніших таких зв'язків. Передусім це — так званий Лопушанський ідол, про якого часто-густо забувають дослідники, докладно розглядаючи Збручського ідола, зовсім не подібного до першого за стилістикою.

Отже, наївно-реалістичне трактування форм (збереглися тільки ноги) зближує цю унікальну пам'ятку з романськими. Свого дослідника ще чекають фрагменти дохристиянських статуй, вмуровані у стіну костюлу в Дрогобичі. Тож половецька і романська скульптурні традиції зав'язалися на Україні тугим вузлом, що й становить місцеву специфіку.

Ренесансні будівлі — як цивільні, так і культові — збереглися лише у Галичині. Це каплиця при Успенській церкві, дзвіниця Корнякта, вишукана за пропорціями навіть більше, ніж усі італійські кампанілі, і, звичайно ж, будинок Корнякта (на площі Ринок у Львові) з типово італійським внутрішнім двориком, оточеним галереями. Це не тільки власне українські, скільки пам'ятки західноєвропейської архітектури на нашій землі, які свідчать про добрий художній смак замовників і щільні контакти України XVII століття з Заходом, а не з Росією.

Для пізнання специфіки саме української архітектурної школи доби бароко вельми придатні дерев'яні церкви з баштоподібними верхами і окремо розташованими дзвіницями. Їхніми замовниками були сільські громади, які давали майстрам докладні вказівки щодо пропорцій і характеру споруд. Майже всі такі пам'ятки XVI — середини XVII століть тризубні. Походять вони від прадавнього типу народного житла — хати, де були сіни, житлова світлиця і комора. Здебільшого це присадкуваті невеликі споруди. Є одноверхі, в яких височить центральний квадратний зруб. Дахи у таких церквах двосхилі, завдяки чому композиція набуває пірамідальної форми. Центральний зруб перекритий чотири- або восьмибічним наметом, інколи має залом і увінчаний ліхтариками.

Надзвичайно мальовничі церкви XVII—XIX століть “бойківської школи”. Їхні багатоярусні вежі нагадують далекосхідні пагоди, з якими вони генетично аж ніяк не пов'язані. Ці вежі чудово гармонують з навколишніми смереками і, ймовірно, ними підказані. Такі храми мають аналогію в коломийках, де швидкі ритми чергуються з уповільненими. Зовні архітектурні ритми бадьорі, а інтер'єр напівтемний, із слабеньким світлом, що лине з віконця у стелі, нагадує бездонну криницю. Вогники свічок, поблискування золотого іконостасного різьблення довершують сумну таємничість образу.

На Лівобережжі у XVII столітті теж будували дерев'яні церкви. Були вони переважно великих розмірів, суворо геометричні за об'ємами. Панас Шолудько звів 1761 року в селі Березні на Чернігівщині величну Вознесенську церкву, що нагадує романські польські костюли. Ще й досі стоїть у Новомосковському на Дніпропетровщині Троїцький собор — шедевр майстра Якіма Погребняка (1773—1779 роки). Він ніби зліплений з чотириярусних башт, що сприймаються як символ згуртованості козацької громади.

У Києві й Чернігові вироблено тип мурованих церков кристалопоподібної композиції з внутрішнім ілюзійно підвищеним простором (Георгіївський собор Видубецького монастиря у Києві, Катерининська церква у Чернігові).

Портрет посів в українському живопису таке важливе місце, що “вдерся” і в ікони. В образах Покрови Богородиці на першому плані малювали російських царів, українських гетьманів і полковників. І за розміром, і за місцем у композиції вони стали важливішими за невеличку постать Богородиці.

На відміну від костюлів, скульптура в українських православних церквах зустрічалася рідко. Після прийняття унії вона з'явилась в уніатських храмах.

Найвизначнішими представниками скульптури українського бароко на західних землях був Пінзель, на східних — Сисой Шалматов —

обидва фахівці найвищого класу. Пінзель — емоційніший і експресивніший, Шалматов — спокійніший, урівноваженіший.

Найліпшими зразками українського бароко є Святоюрський собор у Львові та ратуша в Бучачі, щедро оздоблені статуями.

Портретний живопис доби українського бароко — багатоскладне за походженням, дуже своєрідне явище. У Західній Україні розповсюджені були так звані “труменні портрети”, що кріпилися на торець труни. Малювали їх на металевих платівках, таких обрисів, як торець труни. Під час довготривалих поховальних урочистостей труна була закритою. До портретів зверталися як до людей, тому поглядам намагалися надати якнайбільшої життєвості, а рисам обличчя — конкретності. Для труменних портретів використовувалися прижиттєві, мальовані з натури. Якщо ж портрет малювався з небіжчика, його напівзаплющені очі, погляд, спрямований у нікуди, закам’яніла мускулатура справляли неприродне, навіть лякаюче враження.

На Лівобережній Україні труменних портретів не було, мабуть, тому, що католицький ритуал тут не прищепився. Репрезентативні ростові “ктиторські портрети” вивішувалися у церквах, заснованих або щедро обдарованих портретованими — переважно козацькими старшинами (у цих храмах їх і ховали). Композиційна схема ктиторських була запозичена із західноєвропейських парадних аристократичних портретів. Портретовані з пірначами — знаками влади — стоять біля столиків, укритих килимами. Постаті їхні трактовані площинно, візерунчасті строї і килими вимальовані чітко й ретельно, обличчя, з життєвою конкретністю рис, трактовані об’ємно, що посилено контрастом з площинністю орнаментики. У куточку вгорі — герб портретованого та аббревіатура його імені і звання. На тлі звичайно зображувалася завіса, а то й колона на цоколі.

Ці твори відмінні від польських “сарматських портретів”: гротеску в обличчях — ніякого, вишуканої декоративності — більше. Відмінні вони і від російських парсун. Ктиторські портрети — яскраво своєрідне українське явище.

Тож в усіх видах і жанрах українського мистецтва, починаючи від сивої давнини і до доби бароко включно, впадає в око національна специфіка, вельми відмінна від російської.

## 2

Мистецтво України, зокрема й народне, розвивалося у щільній взаємодії з мистецтвом сусідніх країн — Росії та Польщі, під владою яких Україна перебувала протягом століть. Тож і не дивно, що переважна більшість культурних явищ, видів та жанрів її мистецтв має аналогії у сусідів. Є, однак, принаймні одне явище, притаманне виключно Україні, — народні картини, так звані козаки-мамаї.

Козак — народний герой, вшанування його образу картинами цілком природне. А хто ж такий Мамай? Мамай — татарський хан, ворог козаків. Українці мали б його скоріш проклинати, ніж вшановувати. У чому ж справа? А ось у чому: мамаями на Україні називали мешканців “диких полів”, неозорих степів, у котрих не було іншої влади, крім влади кмітливішого й сильнішого, який живився медом диких бджіл, їстівними корінцями, полюванням, рибальством та угоном татарських отар. Нікому не підлегла, озброєна людиність за порогами Дніпра побудувала фортецю, огорожену дерев’яними мурами-засіками — Запорозьку Січ.

Автор XV ст. Матвій Маховський вже писав про козаків-запорожців. Козацтво — типowo українська військова спільнота — оборонець народних мас від татарських і польських загарбників та поневолювачів. Після Коліївщини, всенародного повстання 1768 року, його учасників — гайдамаків стали називати також мамаями. Ось цих козаків-мамаїв і малювали на картинах. Картини були трьох типів: козак

сидить, підбгавши ноги “по-турецькому”, й пальцями чавить комах на своїй сорочці (підпис: “Козак — душа правдивая, сорочки не має, коли не п’є, то воші б’є, таки не гуляє”); козак сидить під дубом; грає на бандурі, палить люльку, біля нього його вірний товариш — баский кінь, на гілках дерева зброя та амуніція козацька: рушниця, пістоль, порохівниця, шабля, біля ніг козака — штоф з горілкою і чарка. І нарешті, ускладнений варіант композиції — козак-бандурист — великого розміру (під такими картинами підпис: “Хоч ти на мене й дивися та знати бажаєш, відкіль родом, як зовуть, нічирк не вгадаєш, бо в мене ім’я не одне, а є їх до ката, так зовуть, як на якого налучиш свата — жид з біди за рідного батька почитає, милостивим добродієм ляхва називає, а ти як хош назови, на все позволяю, аби лиш не крамарем, бо за те, то й полаю”, — початок інтермедійної промови козака з вистав народного лялькового театру-вертепу).

На деяких картинах козаки вішають єврея-корчмаря догори ногами на дерево, а з його вуст йде стрічка з написом: “Змилуйся, пане мамаю, ні копійочки грошей не маю...” — Мамай йому відповідає: “Мені твоїх грошей не треба, за таких, як ти, платять спасенієм з неба!” Інші картини уповні мирні: козак грає, а його товариші варять борщ або куліш у казанку, полоють, рибалять, танцюють; є картина із зображенням дівчат, про яких мріє козак. Підпис під нею: “Сидить козак під вербою, держить кобзу під полою, грає, грає виграває, жалібно співає: “Чужі жінки як ластівки, моя жінка як жидівка...”. На дубі, звичайно, висить картуш з гербом-конем або ініціалами козака. На одній — “С. Ч.” — Сава Чалий — козак-зрадник, убитий товаришами (отож — суцільна плутанина: герой, зрадник!).

Композиції картин суворо традиційні, що наводить на думку про їхнє дуже давнє виникнення. Дивно, що козака ніколи не малювали верхи на коні, у битві з татариним чи польським шляхтичем, хоч козак — передусім воїн. Поза героя примушує пригадати східні зразки, зокрема Будду, який склав пальці у позиції “дх’яні-мудра”, або іранського музики Барбада. Україна здавна була у жвавих зносинах зі Сходом — Туреччиною, Кримом, Іраном, а під час монголо-турецької навали в Україну прийшли і буддисти — плем’я уйгурів, котрі мали з собою скульптурні або живописні зображення Будди, які місцеві жителі бачили в їхніх наметах. Поза козака — вельми ймовірно — є згадкою про них. Коли часи хана Мамаю відійшли у далеке минуле, виникла плутанина в історичних спогадах: татари, все ж таки хоробрі вояки, ото-тожнилися з козаками. Ось чому так уперто не малювали козака в бою, а сумно перебираючим струни своєї “бандури подорожньої”, з якою він зворушливо прощається, вмираючи на могилі-кургані степовому (у думі “Про смерть козака”).

Козак завжди сумний, що й не дивно: він селянин-землероб, відірваний проти волі від свого господарства, змушений лихими обставинами взятися за зброю, покинути напризволяще дружину з дітьми й блукати у степу, відпочиваючи хіба що під розложистим дубом. Вдача козака миролюбна, він ні на кого не нападає, лише боронить тих, хто не здатний оборонити себе сам. Думи про смерть козаків-героїв часто-густо закінчуються описом поховання: товариші шапками носять землю, насипають над ним високу могилу та встромлюють спис із прапорцем і, нарешті, “вчиняють йому славу”, бенкетуючи у пам’ять про нього. Прикметна подробиця: на картинах нерідко надibuємо оці прапорці — своєрідні козацькі надгробки. Отож козаки-мамаї є певними “пам’ятниками невідомому козакові”, подібними до нинішніх “пам’ятників невідомому солдату”. Тим доречнішими були вони у житлі селянина-кріпака, нащадка славних предків. Українська шляхта, спадкоємці воєнної слави полковників, сотників і гетьманів, на стіні вітальні вміщували портрети козацьких старшин, а селяни — образ цілого наро-

ду. Так! Постаць козака є символом повсталого люду, дуб — символом його могутності, кінь — його волі, бандура — дум і сподівань, зброя — готовності до бою, лопька — козацької безтурботності, герб — шляхетної вдачі. У козаках-мамаях перетинаються різні види українського фольклору — живопис, словесний фольклор, драматургія. Їхня змістовність підсилюється наявністю символічного шару. У тужливі часи панського гноблення козаки-мамаї були однією з нечисленних втіх поневолених запорозьких нащадків.

Мистецтвознавці досить-таки пізно оцінили художні якості цих народних картин. Костянтин Костенко побачив у їхньому колориті спільність із венеціанською школою живопису. Магію їхніх лінійних ритмів збагнув та нею надихався наш славетний графік Георгій Нарбут. У час розгулу советчини ці символи України були під заборонаю (тим більш, що у підписах нерідко зустрічалося слово “жид”). З великими зусиллями завдяки міцній протекції і власним коштом пощастило мені 1960 року опублікувати у видавництві Львівського університету свою книжечку про козаків-мамаїв. Зараз про них видане дослідження Тетяни Марченко-Пошивайлової, вони розглянуті у працях Павла Жолтовського, є репродукції. Козаки-мамаї згадуються у розділах про українське народне малярство загальних праць з історії мистецтва. Однак здається, що далеко не все належне з'ясоване в їхній структурі, їхньому неповторному причаруванні.

### 3

Всесвітня слава Шевченка-поета відсунула на другий план творчість Шевченка-художника. Звичайно, не може не вражати крутий поворот його долі: з підмайстра ремісника-альфрейника він раптом перетворюється на улюбленого учня, ба, навіть друга, великого художника Карла Брюллова. Замість лахміття та брудного халата, який носив, одягається “з голочки”, у модне вбрання. Навчаючись у Брюллова, якого обожнював як майстра, він неминуче мав підпасти під його вплив. І справді, є у Шевченка твори, які за манерою можна визнати власноручно брюлловськими (ілюстрація до поеми “Полтава” О. Пушкіна, “В гаремі”). Проте це не правило, а виняток, та й твори ці далеко не кращі у його доробку.

Картина Шевченка “Катерина” за технікою дещо схожа на роботи Брюллова (не кажучи про її соціально-викривальну тему). У порівнянні з полотнами Василя Штернберга, що відтворювали побут українського села, “Катерина” вельми неприродна за композицією; її персонажі лише зіставлені, а не об'єднані у мізансцену єдиною дією. Проте, як не дивно, саме композиція “Катерини” є новаторською у професіональному живопису, споріднює її з українським образотворчим фольклором, зокрема таким його неповторним явищем, як популярні в народі картини “Козаки-мамаї”. Твір Шевченка близький до них схемою дії, але передусім — символізмом художнього мислення.

У центрі композиції, як у “мамаях”, головна постаць порівняно з іншими найбільшого розміру. У “мамаях” вона уособлює козацтво, тут — спалюжену російським царатом неньку-Україну. Царинний дід, який різьбить ложки, сидячи біля куреня, — народ, якому хоч як шкода матері, який хоч як їй співчуває, та допомогти нічим не може. Тікає (на другому плані) ворог — спокусник України. А кинута дубова гілочка — символ зламаної долі героїні. І постаці, і деталі картини — всі є символами. Цей твір не належить до побутового жанру, зовнішня правдоподібність була б у ньому зовсім недоречна, знижувала б ступінь образного узагальнення.

“Козаки-мамаї” були відомі Шевченкові: таку картину — уособлення козацької України — він зобразив на стіні гетьманської вітальні в офорті “Дари в Чигирині”. Проте навряд чи свідомо їх наслідував.

Маючи майстерність професіонала, він мислив як український сільський маляр.

Перебуваючи на засланні, Шевченко продовжував створювати образи-символи, в яких відбивалися його реалістичні враження, ненависть до самодержавства. Серія “Циган” порівняно з “Катериною” більш природна, хоч випадок, відтворений у ній, мало ймовірний: біля корчми опинились арештанти, яких під озброєним конвоєм женуть на каторгу. Один сидить на землі і чавить, як “козак — душа правдивая”, щось на своїй сорочці; другий, прикутий до нього ланцюгом, стоїть, піднявши палець догори, ніби у щось вслухаючись. Біля діжки спить, певно сп’янілий, москаль з рушницею, а другий вибігає з корчми з рушницею напоготові. Мабуть, почув щось тривожне. За рогом корчми — юрма танцюючих. Хтось підніс знамено... А очолює цей веселий натовп жінка у “фрігійському ковпаку” — символі революційної Франції (відомому в той час за гравюрою з картини Ежена Делакруа “Свобода на барикадах”). Для стоячої постаті Шевченкові позував Броніслав Залеський, з яким вони товаришували під час експедиції до Кара-Тау, ведучи “циганське життя”. Нешвидко, але доходили до них звістки про революційні події у Західній Європі, що, певно, їх обох хвилювало. Цей відгомін і почув “циган”, а москаля він стривожив: юрма з прапором і жінкою — революція. Ось що відтворив Шевченко, у цій, не кожному зрозумілій, композиції, яку Залеський для конспірації тлумачив як зустріч циганського весілля з в’язнем-циганом. Нічого й казати, що подібних робіт із символічним підтекстом ніхто тоді не створював.

Низка символічних картин, “здатних роздерти душу”, є і в серії “Притча про блудного сина”. За словами Шевченка, замислив він її як сатиру на “російський середній стан” з метою виведення його з “полудикості” Шкодував, що відомий художник-жанрист Павло Федотов не написав картини на сюжет євангелійної притчі... Що б там не збирався створити Шевченко, а вийшов з-під його рук шедевр, що аж ніяк не стосується російського міщанства, а нищівно ганьбить і таврує самодержавний лад, образи якого — корчма, казарма, цвинтар, хлів, в’язниця, вертеп розбійників у непролазній хащі, а спосіб життя — хитромудрі катування у будні, пияцтво в свята... На першому аркуші серії бачимо у центрі композиції героя, напіводягненого (верхній стрій програв у карти, партнер несе його закладати до корчми), який сидить верхи на лаві (як козак на коні) поряд із свинею — символом свого життя. На другому плані — жалогідна крамничка, з якої з жалем на гультя дивиться старий корчмар (чи не його батько?); смугастий верстовий стовп, під яким притулився хлопчик-жебрак.

Друга композиція відтворює інтер’єр корчми. Посередині напівголий у генеральському капелюсі (“кабацький генерал”) стоїть у позі героя-переможця і тримає у руці замість шаблі “корчемну зброю” — лівер для наливання горілки. Тут-таки його п’яне “військо”, що не звертає на командира ніякої уваги; а в глибині — “корчемний вітвар”, в якому шинкар частує гостей горілкою. Цього разу якась бабуся привела до нього хлопчика (чи не того ж жебрака, який зображений на першому аркуші!), щоб “причастився” “святою водою”.

Ще одна, вже аж ніяк не смішна, а вкрай сумна картина: вночі сидить на цвинтарній плиті напівголий чоловік точнісінько у позі “козака — душі правдивої” і воює, як той, з настирливими комахами.

А ось ранній ранок у напівзруйнованій стайні чи хліві. Кричить півень, закликаючи добрих людей до добрих справ, а герой спить з карафкою недопитої горілки в руці разом з вірним своїм товаришем — свинею. На стіні, над головою сидячого, висять ярмо і зашморг — прокинеться і зможе обрати те, що до вподоби. У далині — корчма, біля якої ведуть розмову вельми пристойні пан і панянка.

Ще один аркуш серії — картина солдатського побуту, добре Шевченкові знана: прив’язаний до нар з дерев’яною колодкою-кляпом у роті

солдат. (Ймовірно покараний за те, що “болтал лишнее, тоді як у Росії заведено мовчати “від молдаванина до фінна на всіх язиках”). А ось кара, після якої рідко хто живим лишався: шмагання пруттям — “шпц-рутенами”. На першому плані — атрибут солдата, якого битимуть, — кайдани. Герой вижив, але потрапив до в'язниці. Сидить на камені, на холодній підлозі, скутий ланцюгом з товаришем, а вираз обличчя сумний-сумний (це обличчя — автопортрет художника).

Останній аркуш серії — знайшов нарешті герой спокій: лежить у лісових хащах сокирою вбитий, а вбивця поспішає до братів-розбійників похвалитися здобиччю — натільним хрестиком. Як в євангелійній притчі: батько прийняв до себе “блудного сина”, коли той покався.

Цю серію Шевченка звичайно вважають за образотворчу аналогію його російськомовних повістей “Близнецы” і “Несчастный” Разюча помилка! Хоча б тому, що в повістях діють негідники, яких автор засуджує, а в рисунках зображує людину, яка нікому нічогосінько не заподіяла, а до пияцтва прийшла завдяки життєвим обставинам, тій бездуховності, що панувала довкола.

Нерозривно пов'язаним із самодержавним ладом явищем вважав Шевченко проституцію. Вже в поемі “Сон” він згадує нещасних дівчат, яких матері посилають працювати ночами, що було типовою прикметою життя столиці Миколи I. Офорт “Сама собі у хаті господиня” зображує повію, яка впала безсила з недопалком у руці. На століку — незгашена свічка і карти. Нарешті гості в її хаті не хтиві розпусники, а вона “сама собі”.

Ще один офорт переносить нас на цвинтар. Бачимо старого, благородного на вигляд, з розкритою книгою — Святим Письмом. Він у дірявому каптані стоїть біля дорогого, пишного мармурового надгробка. Мораль: ніякі гроші не врятують від смерті. Вмираючи, не прихопиш їх на “той світ”. У даліні “працое” ще один жебрак, обличчям дещо подібний до Шевченка, а в кладовищенську браму входить чергова жалобна процесія. Багатство, жебрацтво, а кінець для будь-якої людини один. Зрозумійте ж це, люди нерозумні! Так каже своїм офортом Шевченко.

## 4

Після “Блудного сина” Шевченка жоден український (та й взагалі жоден!) художник не спромігся (і, мабуть, не намагався) створити засновані на народній естетиці викривальні, істинно революційні твори. Лев Жемчужников, приятель Шевченка, вправний майстер офорта, почав видавати у пам'ять про нього серію під назвою “Живописна Україна”, прикметну добрим знанням української етнографії. Петро Соколов створив картину “Проводи новобранців”, наявну творчість Кобзаря. Малювали портрети Шевченка, але до його пристрасної мови ніхто не піднісся.

У побутово-жанровому живописі панував етнографізм. Малювали весілля, ярмарки тощо. Видатним майстром був Опанас Сластіон, ілюстрації якого до “Гайдамаків” ще й досі ніхто не перевершив. Соціальну тему розробляв Костянтин Трутовський (“Хворий”, інша назва “Переселенці”). Вправним живописцем був Микола Пимоненко, один з улюблених учнів І. Рєпіна, обраний академіком Імператорської академії мистецтв. На його полотнах — реалістичні сцени сільського побуту.

Наприкінці століття в українському живописі відбуваються позитивні зміни. З'являються чудові пейзажисти, майстри інтимного краєвиду, такі, як Іван Похитонов, Петро Левченко, Михайло Беркос, Сергій Васильківський. Мініатюрні, мальовані на дощечках краєвиди І. Похитонова завжди сповнені настрою (“Зимові сутінки на Україні”, “Перед грозою” та ін.). Шедевром С. Васильківського є картина у дусі барбізонців “Козача левада”, що оспівує щедрість української природи. Пізніше митець створив для інтер'єрів Полтавського губернського земст-



ва два цікавих за трактуванням теми панно: “Обрання Пушкаря на полтавського полковника” і “Чумацький ромаданівський шлях”. Перше підкреслює цілковитий демократизм козацьких звичаїв, друге — передусім краєвид, однак створює враження довгого-предовгого, виснажливого шляху. С. Васильківський самостійно прийшов до розв’язання проблеми пленеру (світло, повітря), що приписується французьким імпресіоністам.

Своєрідну принадність міських околиць глибоко відчув Петро Левченко, найкращим твором якого є картина “Вуличка у глухомані”. Оспівувачем їх був і Сергій Светославський.

Найліпшим в Україні портретистом на початку ХХ століття був Олександр Мурашко. Його талант визнали в Європі.

У час гонінь російської цензури на українське друковане слово демонстративним було звернення російських художників до української тематики (“Запорожці пишуть листа турецькому султану”, “Вечорниці” І. Рєпіна, “Майська ніч” І. Крамського). Проте національна тематика не адекватна національній художній формі. Напередодні ХХ століття українські живописці космополітизувались і “застигли” у нерухомості. Якщо й з’являлися талановиті новатори, то попиту на їхню, для обивателя незвичну, творчість не виникало, і вони змушені були, як скульптор О. Архипенко, залишати Батьківщину.

Українська скульптура перебувала у повному занепаді. Це ж стосується і графіки, зокрема книжкової. А тим часом у Петербурзі майстри угруповання “Мир искусства” (О. Бенуа, М. Добужинський, Є. Лансере, І. Білібін) піднесли її вище світового рівня. Їхніми зусиллями російська книга, зокрема дитяча, стала вишуканим, цілісним художнім організмом, де все, починаючи від шрифтів, продовжуючи шпальтами, віньєтками, заставками, кінцівками і завершуючи титульними аркушами та обкладинками, перебувало у злагоді й гармонії. У перші роки ХХ століття з’явилося і молодше покоління “мирискусстников” в особах Сергія Чехоніна та українця Георгія Нарбута, талант якого І. Білібін визнав “колосальним”, єдиним на всю Росію.

Почавши з наслідування Білібіна, Нарбут зростав і змінювався, створюючи власні своєрідні стилі. Важко повірити, що ніякої художньої освіти він не мав, тим, що вмів, завдячував природному витонченому смаку, сприйнятливості до розмаїтих мистецьких вражень і рідкісній працездатності. Після оформлення російських казок у стилі Білібіна захопився світом комах і травички; потім — іграшками, а ілюструючи байки Крилова, — стилем “ампір”, зразки якого привабили його ще замолоду в українських поміщицьких садибах. Силуетною манерою художник користувався і як портретист та майстер станкових композицій.

Ще одне захоплення Нарбута — герби, особливо українські. Він оформив видання “Малоросійський гербовник”, “Герби гетьманів Малоросії”, був членом редколегії і художником часопису “Гербовод”. Вінцем його петербурзької діяльності стала “Українська абетка”, в якій він продемонстрував геть усе, що полюбляв, що вмів, про що мріяв. Віртуозність виконання у цьому Нарбутовому шедеврї справді дивує.

З поваленням царату Георгій Нарбут повертається в Україну. Тут він стає першим національним графіком, основоположником школи, заснованої на традиціях українського народного мистецтва, живопису, а також гравюри ХVІІІ століття. Він створив проекти державних паперів незалежної України (банкнот, грошей, поштових марок). Вигадав старосвітського хуторянина Лупу Юдовича Грабуздова, кумедну постать якого подав у різних ситуаціях. Але у книжковій графіці зробив значно менше, ніж хотів (не було у Києві такої, як у Петербурзі, поліграфічної бази, єдине видавництво “Друкар” ледве животіло). Однак його обкладинки до журналу “Мистецтво” і збірки віршів Володимира Нарбута (обидві з гротескно відтвореними козаками-мамаями), альманаху “Зорі” (за мотивами народної вибійки) дивують глибиною розуміння українського образотворчого фольклору. Обкладинку часопису “Наше

минуле” побудовано із постаті, зображеної на гербі, — “Козак з рушницею” і групи “спудеїв” (студенти Київської духовної академії). Це наскрізь українське опрацьовано на рівні “Мира искусства”. Так найвищі досягнення російської графіки були перенесені Нарбутом на український ґрунт.

Шедевром Нарбута є гуаш “Еней з військом” — чудова за колоритом і композиційним ритмом, виконана для нездійсненого видання “Енеїди” Котляревського.

Дещо окремо у творчості художника стоять його “архітектурні фантазії”: похмурі, зимні, безнадійні обеліски; мертві водоймища; вітряки... В усьому цьому — передвістя сюрреалізму, не знаного в Росії. Нарбут був професором графіки і ректором Української академії мистецтв, мав учнів, які були йому цілком зобов'язані своїм успіхом — М. Кирнарського, Н. Лозовського, М. Алексеєва, Р. Лісовського. Лозовський передчасно помер, інші перенесли свою діяльність за межі України. Вплив Нарбута на українську графіку був значний. А. Серeda і О. Маренков не вчилися у нього, але наслідували його стиль.

Вельми оригінальний графік — Євген Святський, учень і співавтор С. Тихоніна, плідотворно працював у галузі промислової графіки. Його станкові композиції, краєвиди, абстракції, символічні твори не мають аналогій у Росії і є явищем непересічним (спадщина Святського у повному обсязі зберігається у Харківському художньому музеї, ще не введена у науковий обіг, не популяризується, як на те, безперечно, заслуговує).

Надзвичайно цікавим живописцем був Петро Холодний — автор символічних і релігійних композицій, донедавна ганьблений радянськими мистецтвознавцями за занепадницький модернізм. У Західній Україні успішно працювали Олена Кульчицька, вихованка Краківської академії красних мистецтв, модерніст, яка зросла на зразках українського образотворчого фольклору і західноєвропейського імпресіонізму, а також імпресіоніст Іван Труш. За кордоном працював майстер європейського рівня Василь Хмелюк. У сталінському концтаборі загинув витончений колорист, автор символічних композицій, словнених віри у світле майбутнє України, Юхим Михайлів.

Отже, українське мистецтво початку ХХ століття було на піднесенні, але розвиток його стримали кайдани соціалістичного реалізму, в які воно було закуте деспотичною владою. Проте і за несприятливих умов мистецтво України вперто існувало.

Київ

*Тетяна Кара-Васильєва,  
Валентин Фоменко*

### **ВЧЕНИЙ І ХУДОЖНИК ПЛАТОН БІЛЕЦЬКИЙ**

*(До 75-річчя від дня народження)*

Ім'я видатного українського вченого і художника, члена-кореспондента НАН України, професора, доктора мистецтвознавства, лауреата Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка П. О. Білецького добре знане в нашій країні та за її рубежами. Цього року наукова й культурна громадськість відзначатиме сімдесят п'ятий ювілей дослідника. Численні праці П. О. Білецького — наукові публікації, статті, фундаментальні монографії, міцно ввійшли до того національного культурного фонду, з якого повсякденно черпають відомості, збагачуються теоретичними положеннями мистецтвознавці, історики, фольклористи — всі, хто любовно припадає до джерел української художньої класики і сучасного мистецтва.

Платон Олександрович Білецький народився 8 листопада 1922 р. в Харкові в родині видатного українського вченого — академіка Олександр