

MODERN ART  
RESEARCH  
INSTITUTE

National Academy of Arts of Ukraine  
MODERN ART RESEARCH INSTITUTE

**MIST**  
**art history**  
**modernity theory**

SCIENTIFIC JOURNAL

Issued since 2003

**VOLUME 19**

Національна академія мистецтв України  
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

# МІСТ

мистецтво історія  
сучасність теорія

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

Видається з 2003 року

ВИПУСК 19

М 65 **МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія:** зб. наук. праць / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України; редкол.: О.О. Роготченко (голов. ред.), В. Д. Сидоренко, І. Б. Зубавіна та ін. Київ: ІПСМ НАМ України, 2023. Вип. 19. 100 с.: іл.

Збірник мистецтвознавчих студій «МІСТ», започаткований Інститутом проблем сучасного мистецтва НАМ України, є унікальним фаховим виданням, що охоплює практично усі сфери мистецького життя країни. «МІСТ» є виданням, що об'єднує фахівців усієї країни, надаючи можливість оприлюднення власного індивідуального бачення мистецьких проблем.

Видання розраховане на мистецтвознавців, культурологів, художників, а також на широкий загал небайдужих до мистецтва шанувальників.

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України  
(протокол №10 від 28 листопада 2023 року)

Статті у виданні перевірені за допомогою сервісу перевірки на плагіат Unicheck

Електронні версії усіх статей журналу оприлюднюються на офіційній сторінці видання

<http://mist.mari.kyiv.ua/>

**MIST: Art, history, modernity, theory:** scientific journal / Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine; Editorial board: O. Rogotchenko (Chairman), V. Sydorenko, L. Drofan etc. Kyiv: MARI NAAU, 2023. Vol. 19. 100 p.: ill.

The scientific journal of art studies *MIST*, launched by the Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Sciences of Ukraine, is a unique specialist publication that covers almost all areas of the country's artistic life. *MIST* is a publication that unites specialists from all over the country, providing an opportunity to publish their own individual vision of artistic problems.

The publication is intended for art critics, cultural experts, artists, as well as for a wide range of fans who are indifferent to art.

Recommended for publication by Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine  
(protocol №10 28.11.2023)

Articles are checked using the plagiarism check service Unicheck

Electronic versions of all journal articles are published on the official page of the publication

## Головний редактор

**Олексій РОГОТЧЕНКО**, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент НАМ України

## Редакційна колегія

**Віктор СИДОРЕНКО**, кандидат мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, президент НАМ України (Україна)

**Ірина ЗУБАВІНА**, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України (Україна)

**Тетяна ЗІНЕНКО**, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка» (Україна)

**Тетяна ЗУЗЯК**, доктор педагогічних наук, професор, декан факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського (Україна)

**Александра КЛАПУТ-ВИШНЕВСЬКА**, доктор мистецтвознавства, музична академія ім. Ф. Нововейського (Польща)

**Ігор САВЧУК**, доктор мистецтвознавства, професор, директор ІПСМ НАМ України (Україна)

**Руслана БЕЗУГЛА**, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу теорії та історії культури ІПСМ НАМ України (Україна)

**Світлана ОЛЯНІНА**, доктор мистецтвознавства, доцент, Видавничо-поліграфічний інститут НТУУ «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського» (Україна)

**Олександр ФЕДУК**, доктор мистецтвознавства, професор, академік НАМ України, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

**Юрій МОСЕНКІС**, доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу методології мистецької критики ІПСМ НАМ України (Україна)

**Леся СМІРНА**, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, начальник відділу міжнародних наукових зв'язків НАМ України (Україна)

**Віктор КАРПОВ**, доктор історичних наук, професор, професор кафедри археології та музеєзнавства історичного факультету Національного авіаційного університету (Україна)

**Олена КОЛОСНІЧЕНКО**, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри художнього моделювання костюма, Київський національний університет технологій та дизайну (Україна)

**Ольга ПЕТРОВА**, доктор філософських наук, головний науковий співробітник ІПСМ НАМ України, професор кафедри культурології Національного університету «Києво-Могилянська академія» (Україна)

**Любов ДРОФАНЬ**, кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

**Іветта ХАСАНОВА**, молодший науковий співробітник ІПСМ НАМ України (Україна)

**Микола ЯКОВЛІВ**, доктор технічних наук, професор, академік НАМ України (Україна)

## Chief editor

**Oleksii ROGOTCHENKO**, Doctor of Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine

## Editorial board

**Victor SYDORENKO**, Candidate of Art Studies, Professor, Academician, President of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Iryna ZUBAVINA**, Doctor of Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Tetiana ZINENKO**, Candidate of Art Studies (Ph.D.), Head of the Department of Fine Arts, National University "Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic" (Ukraine)

**Tetiana ZUZYAK**, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Dean of the Faculty of Arts and Art-Educational Technologies, Vinnytsia State Pedagogical University of Mykhailo Kotsyubynsky (Ukraine)

**Aleksandra KLAPUT-WISNIEWSKA**, Doctor of Art Studies, Bydgoszcz "Feliks Nowowiejski" Music Academy (Poland)

**Ihor SAVCHUK**, Doctor of Art Studies, Professor, Director of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Ruslana BEZUHLA**, Doctor of Art Studies, Head of the Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Svitlana OLYANINA** Doctor of Art Studies, Associate Professor, Publishing and Printing Institute of Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute (Ukraine)

**Oleksandr FEDORUK**, Doctor of Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Chief Research Fellow of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Iurii MOSENKIS**, Doctor of Philology, Leading Research Fellow of the Department of Methodology of Art Criticism of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Lesia SMYRNA**, Doctor of Art Studies, Senior Research Fellow, Head of the Department of International Research Affairs of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Victor KARPOV**, Doctor of Historical Studies, Professor, Professor of the Department of Archeology and Museum Studies, Faculty of History of the National Aviation University (Ukraine)

**Olena KOLOSNIChENKO**, Doctor of Art Studies, associate professor, professor of the department of Fashion art and design, Kyiv National University of Technology and Design (Ukraine)

**Olha PETROVA**, Doctor of Philosophical Studies, Professor, Chief Research Fellow of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Liubov DROFAN**, Candidate of Philological Sciences (Ph.D.), Senior Research Fellow of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Ivetta KHASANOVA**, Junior Research Fellow of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)

**Mykola YAKOVLEV**, Doctor of Technical sciences, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Ukraine)



# Зміст | Contents

- Оксана Ламонова** | Панорами Андрія Левицького **9** **Oksana Lamonova** | Panoramas by Andrii Levytskyi
- Валентина Давиденко** | Творчі перехрестя: художники Лисенкового кола **18** **Valentyna Davidenko** | Creative Crossroads: Artists of the Lysenko Circle
- Тетяна Зіненко, Руслана Бородай** | Абстрактний експресіонізм: проекти художника Макса Вітика в сучасному українському просторі **27** **Tetiana Zinenko, Ruslana Boroday** | Abstract Expressionism: Projects of the Artist Max Vityk in Contemporary Ukrainian Space
- Ольга Коновалова, Вероніка Зайцева, Дар'я Головченко** | Фентезі Дж. Р. Р. Толкіна як джерело розвитку візуального мистецтва **31** **Olga Konovalova, Veronika Zaitseva, Daria Holovchenko** | Fantasy by J. R. R. Tolkien as a Source of Development of Visual Arts
- Ольга Школьна, Ольга Дєточка** | Формування традиції англійського чаювання та розвиток чайних форм у фарфорі-фаянсі Великої Британії **37** **Olga Shkolna, Olha Dietochka** | Establishment of the Tradition of English Tea Drinking and the Development of Tea Forms in Porcelain and Faience in Great Britain
- Ольга Дєточка** | Вплив Ост-Індійської компанії на взаємозв'язок тонкокерамічного мистецтва Іспанії і Англії **45** **Olha Dietochka** | The Influence of the East India Company on the Relationship Between the Fine Ceramic Art of Spain and England
- Olga Shkolna** | Mirror Interiors of Georgia: The Case of The Tarkhan-Mouravi Manor of the Early and Middle 19<sup>th</sup> Century **51** **Ольга Школьна** | Дзеркальні інтер'єри Грузії: На прикладі садиби Тархан-Мураві початку та середини XIX століття
- Mykhailo Matiash** | Ethno-Psychological Characteristics of Ukrainians, or The Path to Self-Knowledge **57** **Михайло Матяш** | Етнопсихологічні особливості українців, або Шлях до самопізнання
- Наталія Єрмакова** | Музика у реформаторській діяльності Леся Курбаса (частина третя) **63** **Natalya Yermakova** | Music in Reforming Activities of Les Kurbas (part three)
- Олег Сидор** | Доповнення до словника «Термінологія сучасного мистецтва»: 106 нових термінів **80** **Oleg Sydor** | Additions to the Dictionary *Terminology of Contemporary Art*: 106 New Terms





## Оксана Ламонова

Кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України

e-mail: krupnun@ukr.net | [orcid.org/0000-0001-6937-421X](https://orcid.org/0000-0001-6937-421X)

## Oksana Lamonova

PhD in Art Studies, Research Fellow in the Department of Fine and Decorative Arts at the Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine

# ПАНОРАМИ АНДРІЯ ЛЕВИЦЬКОГО

# PANORAMAS BY ANDRII LEVYTSKYI

DOI: 10.31500/2309-7752.19.2023.310657 | УДК 85.15

**Анотація.** Андрій Левицький — цікавий сучасний український графік, широко відомий як в Україні, так і за кордоном, володар низки престижних міжнародних відзнак за найкращі твори в галузі графічного мистецтва. Одними з найвизначніших творів А. Левицького є «панорами» — довгі горизонтальні фризи, техніку виконання яких митець визначає як інталію: «Road to Town», «Love Comes in The Town» (обидва — 2002), «Talking to myself», «Letters» (обидва — 2004), «Pine Spirit», «Dreamscape» (обидва — 2005). «Панорами» є своєрідними уявними пейзажами, в яких фантазійна архітектура гармонійно поєднується з прекрасними природними мотивами, особливе місце серед яких належить улюбленим графіком деревам. Вони містять численні музичні асоціації, натяки на особисті спогади та враження автора, що надає їм особливу відвертості та інтимності. Також у «панорамах» безсумнівно прочитується оригінально трактована екологічна проблематика, гостра увага до якої відчувається в усіх графічних творах А. Левицького.

**Ключові слова:** творчість Андрія Левицького, українська графіка 2000–2010-х років, глибокий друк, інталію, сучасна українська культура.

**Abstract.** Andrii Levytskyi is a prominent contemporary Ukrainian graphic artist, well known both in Ukraine and abroad, winner of several prestigious international awards for the best works in the field of graphic art. In the early 2000s, the artist actively turned to an unexpected format, creating intaglios elongated horizontally or vertically. These works became some of the most expressive ones in the artist's work. Five horizontal panoramas (*Road to Town*, *Love Comes in the Town* (both 2002), *Talking to Myself* (2004), *Pine Spirit*, *Dreamscape* (both 2005) comprise a kind of mega-series, complete in its mood and design. These are imaginary landscapes in which fantasy architecture is harmoniously combined with beautiful natural motifs, a special place among which belongs to the graphic artist's favorite trees. They contain numerous musical associations, allusions to personal memories and impressions of the author, which gives them a special sincerity and intimacy. Another horizontal panorama, *Railroad* (2009), turns out to be closer to the technical works of the artist, marked by the influence of the steampunk style (*AVIA*, *Comets*, *Flights* (all three from 2009), *Aerostation* (2013), *Sailboats-2* series (*Bicycle*, *Scooter*, *Skates*, *Fair Wind*, *Iceboating*, all from 2018). However, the technique in the graphics of Levytskyi is never in conflict with nature, does not try to conquer it, let alone pollute or destroy it. Trains, planes and ships of the artist are only an opportunity for a far and exciting journey through various elements — land, air, water, and *Sailboats-2* — the author's artistic projects of vehicles (bicycle, scooter, skates, car, "ice boat"), which move with the help of sails. The vertical scroll *Geografica Nova* (2007) is full of the romance of sea voyages. The closest to it are the intaglio *My Island* (2010–2011) and the *Sailboats* series (*Marlin*, *Sextant*, *Gull-sea*, all from 2017). But in all the panoramas one can undoubtedly pinpoint an original representation of environmental problems, the careful attention to which is felt in all graphic works by Andrii Levytskyi. **Keywords:** the work of Andrii Levytskyi, Ukrainian graphics of the 2000–2010s, gravure printing, intaglio, contemporary Ukrainian culture.

**Постановка проблеми.** Андрій Левицький — цікавий сучасний український графік, широко відомий як в Україні, так і за кордоном, володар низки престижних міжнародних відзнак за найкращі твори в галузі графічного мистецтва. Майже всі свої роботи художник створив уже після 1991 року. Але наукове вивчення доробку митця фактично лише розпочинається. Авторці цієї статті належить дві публікації про графіку А. Левицького. У пропонованій статті аналіз творчості вітчизняного художника продовжено. Дослідження є частиною індивідуальної планової теми «Українська графіка 2000–2020-х років як різноманіття авторських формально-стилістичних інтерпретацій» і загальної планової теми відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України «Вітчизняний художній та мистецтвознавчий досвід у вимірі сучасних інтерпретаційних та історико-культурних стратегій».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Переважна більшість публікацій про творчість А. Левицького має довідниковий або популярний характер [1; 4; 12]. Це стосується зокрема й закордонних видань [14]. Кілька статей у періодичній пресі присвячено персональним виставкам митця [5; 6; 7; 8] та його участі в групових проектах [10]. Публікації у фахових виданнях, за єдиним виключенням [2], також стосуються виставкової діяльності художника [3; 9]. Публікації авторки [11; 13] є фактично першими науковими роботами про творчість митця.

**Мета статті.** Докладно проаналізувати роботи А. Левицького, які є найвиразнішою частиною доробку митця, а саме горизонтальні та вертикальні інталью, які художник називає «панорамами», зокрема «Road to Town», «Love Comes in The Town» (2002), «Talking to myself», «Letters» (2004), «Pine Spirit», «Dreamscape» (2005), «Geografica Nova» (2007), «Railroad» (2009).

**Виклад основного матеріалу.** На початку 2000-х років Андрій Левицький<sup>1</sup> вже був автором

<sup>1</sup> Художник народився у Києві 1961 року. У 1992 році закінчив Українську Академію мистецтв (нині — Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури), де його викладачами були М. Дерегус, М. Компанець, А. Чебикін, Г. Якутович. Від 1987 року — учасник всеукраїнських і зарубіжних мистецьких виставок. Перша персональна виставка художника відбулася в 1992 році у Мюнхені, друга — у Токіо (1995–1996), третя — знову в Мюнхені (1996). Також персональні виставки А. Левицького неодноразово (2002, 2005–2006, 2008–2009, 2011–2012) проходили в Києві. Окремі роботи графіка зберігаються в Музеї

низки помітних творів, зокрема серій «Мій Київ 1» і «Мій Київ 2» (1996), в яких продемонстрував майстерне володіння різними графічними техніками — офортом, акватинтою, мецо-тинто, сухою голкою<sup>2</sup>. Але саме в цей час для визначення усіх цих варіантів «глибокого друку» художник почав використовувати єдиний «інтернаціональний» термін «інталью». Одночасно А. Левицький надзвичайно активно й охоче звертається до своєрідного формату — не те щоб зовсім «нетрадиційного», але все ж таки оригінального. Можливо, це був дещо несподіваний варіант вирішення притаманної митцеві взагалі «прихильності до серійності та циклічності»<sup>3</sup>. «Горизонтальний» формат сам художник називає «панорамою», пояснюючи в інтерв'ю: «Я сприйняв цей формат свідомо. Певною мірою завдяки вивченню історії мистецтв. Так, одним із перших став використовувати такий підхід мій улюблений художник петровської доби, майстер Збройової палати <...> Олексій Зубов. Ще в 1716 р. він створив дивовижну панораму

історії Києва, Чернігівському художньому музеї, а також у Громадському музеї м. Кремона (Італія), Музеї графічного мистецтва у Стамбулі (Туреччина), Муніципальному будинку м. Глівіце (Польща). Член НСХУ (1992). Лавреат Мистецької премії ім. О. Данченка Київської організації НСХУ (2007), володар низки міжнародних відзнак за найкращі твори в галузі графічного мистецтва.

<sup>2</sup> А. Левицький звертається також до техніки акварелі, а пізніше колажу.

<sup>3</sup> «Характерное качество инталью Андрея Левицкого — серийность и даже, в определённом смысле, цикличность. Самостоятельных, “одиноких” произведений у художника относительно немного — и при этом нет никакой гарантии, что они рано или поздно тоже не “обрастут” своими, условно говоря, “предысториями и продолжениями”, то есть, иными словами, не превратятся в серию, обычно вполне нескончаемую. А завершающуюся не потому, что сюжет её завершён, а потому, что сюжет этот окончательно исчерпан — и превратился для самого Андрея Левицкого в пройденный этап. На настоящий момент логическим выводом из этой “склонности к серийности” стали инталью, отпечатанные на длинных и довольно узких бумажных листах. Эти, условно говоря, “фризмы” — тоже своего рода серии и циклы, только уже не подлежащие никакому “разъятию» [4, с. 96]. З'явившись на виставках, «панорами» одразу привернули до себе увагу: «Інталью Левицького — грандіозні панорамні сувої, горизонтальні або вертикальні, що містять у собі цілі світи, ледве окреслені незнані материки, міста та гавані, які творець споглядає з висоти пташиного польоту (при цьому топографія виявляє вражаючі художні можливості!). Утім, іноді автор поблажливо знижується, і тоді виникають (і беруться великим планом) фантастичні міста, романтичні кораблі, химерні риби та рослини» [6].

заввишки 79 см, а завширшки <...> 239 см» [1, с. 12]. Інше означення «горизонтальних» інталію, що використовується в публікаціях про митця, — «фриз» [4; 5; 8]. Такими «панорамами» чи «фризами» є, зокрема, «Road to Town» (іл. 1), «Love Comes in The Town» (іл. 2) (обидва — 2002), «Talking to Myself» (іл. 3), «Letters» (іл. 4) (обидва — 2004), «Pine Spirit» (іл. 5), «Dreamscape» (іл. 6) (обидва — 2005), «Railroad» (2009) (іл. 8)<sup>4</sup> — твори, в яких викристалізувався та набув досконалості авторський стиль Левицького. Завширшки всі ці інталію є, звичайно, значно меншими за «панораму» Зубова, але у пропорційному відношенні виявляються навіть «горизонтальнішими»<sup>5</sup>.

Утім, твір А. Левицького може бути не лише «горизонтальним», але й «вертикальним», свого роду «сувоєм». Щоправда, використовує автор такий формат помітно рідше, ніж «панораму»: фактично існує лише єдина, хоча й еталонна в своєму роді, «Geografica Nova»<sup>6</sup> (2007) (іл. 7). Але одночасно формат «сувою» виявився дуже вдалим для компонування офортних «мінідобірок», як от «Гіпопотам і ромашка» (2012) та «Равлик» (2013), де, відповідно, 48 та 41 «фрагменти» розташовані в чотири та три «стовпчики». Але це все ж таки — дещо пізніше й... інше. Що ж до «панорам» і «Geografica Nova», то вони утворюють у графіці митця окремий світ, цілком самодостатній, гармонійний і, чого вже там, чарівний.

Звісно, кожній із «панорам» притаманний свій — у нюансах — настрій, але загальне враження все ж таки — спільне: повільний, схожий на ширяння, рух; уважне, але непримусове споглядання, дещо меланхолічна тиша, золотаве або бурштинове світло — прозоре, але одночасно таке, що приховує нескінченність горизонту за пагорбами м'яких абрисів... Чи то Елізіум, чи то Лімб, чи то Світ між світами, чи то Булгакове «не Світло, але Спокій».

<sup>4</sup> Для зручності наведемо переклади назв: «Дорога до Міста», «Любов прийшла до міста» (тут А. Левицький коментує: «Работа называется “Любовь пришла в город” (звучит ужасно, а вот на английском класс — Love Comes in The Town (Великий блюзмен Би-Би Кинг и группа U2, исполняет песню, люблю ее!)), «Розмови із собою», «Соснові пахощі», «Залізна дорога». Про переклад назв «Dreamscape» та «Letters» див. далі в основному тексті статті.

<sup>5</sup> Наведемо розміри деяких «панорам»: «Road to Town» — 16,5 x 93 см, «Talking to myself» — 16,5 x 94 см, «Letters» — 20 x 149 см, «Pine Spirit» — 16,5 x 93 см, «Dreamscape» — 16,5 x 105 см, «Railroad» — 27 x 149 см. Пропорційне співвідношення, таким чином, 1/5,5 або навіть 1/7,5, в той час як у О. Зубова — лише 1/3.

<sup>6</sup> Розміри «Geografica Nova» — 29 x 132 см.

Але рух, навіть дуже повільний, передбачає певну зміну вражень, і у просторі, який відкривається в «панорамах», вона дійсно присутня. «Road to Town» — така собі фентезійна урбаністика<sup>7</sup>, ювелірної роботи мереживо з чогось... дротоподібного, над яким виникає раптом загадкова фата-моргана — прекрасне жіноче обличчя... Цілком можливо, що насправді це — промислові околиці якогось європейського мегаполісу, наприклад, Мюнхена, тим більше що прекрасна дама насправді (відкриємо таємницю) — це фрагмент старої дойчмарки. Втім, не будемо занадто... меркантильними: адже на фрагменті цьому — все ж таки Клара Шуман, дружина Шумана, нездійсненне кохання Брамса, легенда епохи романтизму (і до того ж — видатна піаністка та композиторка). Але рухаємося (ширяємо) далі. У «Talking to Myself» «щільність забудови», навіть фентезійної, помітно знижується — лише лівий край довгого «фризу» «обтяжено» дивною, схожою на напівзруйнований павільйон, спорудою, завершеною чимось подібним на крихітну баню. Крім того, тут міститься таємничий напис, розшифрування якого потребувало додаткових звернень до художника: «Every day I have a Blues (“Щодня в мене Блюз”). Блюз — моя улюблена музика; нагадаємо, однак, що цей музичний термін має ще й буквальный переклад — «сум». Але далі аж до кінця «панорами» тягнеться простір, сповнений світла й повітря — не випадково ж з усіх «фризів» лише «Talking to Myself» створює враження чогось... портового, насиченого «вітром мандрів», де вертикалі скидаються на щогли, а простір за ними набуває подібності водяної гладі — ну, нехай не морської, але — затокової чи навіть озерної! Наприкінці ж виникає дерево, схоже чи то на японську сосну, чи то на італійську пінію. До речі, дерева будуть обов'язково зустрічатися і в наступних «панорамах», завжди — як знак особливої авторської прихильності.

Ще дві панорами — «Pine Spirit» і «Love Comes in The Town» — протистояння, співіснування, взаємопроникнення та гармонійне поєднання тих самих графічних і, якщо завгодно, музичних «тем» — фентезійної архітектури та дерев. «Pine Spirit», де сама назва (розташована, до речі, майже посередині інталію, на такому собі «флюгері») вже налаштовує на «італійський» лад, виявляється до того ж бароковою, із численними

<sup>7</sup> Цей складник інталію А. Левицького дещо нагадує фантастичну архітектуру в ранніх творах іншого українського графіка — харків'янина Павла Макова, зокрема його триптих «Місто. Натопл» («Ранок», «День», «Ніч», 1989), диптих «Башти на пагорбах» та «Ранок» (обидва — 1991).

кучерями капітелей та завитків, а також — тінню якоїсь сейченгової сепії, із жіночими постатями та крилатим путто, причому постаті ці композиційно врівноважують щільну масу ажурних башточок та пініевого гаю (чи, може, краще — бору?). Центральна ж, значно полегшена, частина цієї «панорами» — доріжки, ажурні місточки, підйоми та спуски, «перспективи» — такі собі «сади Боболі, побачені уві сні». Або навіть так — «сни садів Боболі»!

У «Love Comes in The Town» графічно-музичний «двобій» природи та мистецтва продовжується за дещо іншими правилами, адже «мистецтво» представлено тут не лише ажурними архітектурними мотивами, серед яких цього разу кидаються в очі такі собі акведуки та віадуки на струнких «підпорах», але й свого роду «важкою артилерією», елементами суто геометричними — трикутними, брунатного кольору, шпильми, шатрами або навіть пірамідами, що їх окреслюють гіпоциклоїди. Але й тутешнє дерево — не якісь там тендітні пінії, а одна з наймонументальніших рослин, зображена А. Левицьким: чи то Ігдрасиль скандинавських міфів, чи то один із баобабів, який міг би, вийшовши з-під контролю, знищити планету Маленького принца. Про напругу пристрасней свідчить також кольорове рішення інталію, несподівано темного у порівнянні з іншими «панорамами».

Плідна боротьба двох «тем» остаточно припиняється лише в «Dreamscape» — найгармонійнішій із «панорам» і в одному з найгармонічніших інталію в усій графіці А. Левицького взагалі. «Dreamscape» цілком відповідає своїй «сконструйованій» назві: адже «Dream» (мрія, сон) замінює тут перший склад слова «Landscape», утворюючи, таким чином, авторський неологізм, який можна перекласти як «Пейзаж Мрії». Або ще ліпше — «Мрієвид». Панорама «Dreamscape» — блаженний відпочинок очей і душі, де архітектурні фантазії стають майже... зворушливими в своїй мініатюрності, а дерева милують досконалою красою. Змістовий «центр» інталію (насправді трохи зсунутий ліворуч) — дерево, значно більше за інші, і до того ж — одне з прекрасніших, а можливо, й найпрекрасніше в чималій дендрологічній «портретній галереї» митця. В ньому немає ані беззахисної тендітності «піній», ані дещо незграбної важкуватості «Ігдрасиля». Втім, окрім довершеності силуету та досконалості пропорцій, у цього дерева є ще й таємниця — під його коріннями вбачається подоба верхньої частини жіночого обличчя із загадково примруженими очима — чи то Джоконда, чи то екзотичний тотем. Цей «прихований скарб» привносить у тотальну гармонію «Dreamscape»

несподіваний елемент неспокою та навіть напруги — аж до невільних спогадів про мертву адамову голову біля підніжжя хреста на Голгофі... І все це огортають тихе золотаве світло й таке ж золотаве повітря, причому обох — вдосталь!

Що ж до «панорами» «Letters», то вона, незважаючи на рік створення (спільний із «Talking to Myself»), дивним чином сприймається як такий собі епілог чи навіть «post scriptum» грандіозного мегафризу довжиною в кілька творчих років. Адже гранично, ювелірно врівноважена гармонія «Dreamscape» тут не те щоб руйнується, але зникає — цілком та остаточно. А навіщо гармонія, тобто мирне співіснування двох, коли відбувається повна перемога *одного*? І цей один (як це не дивно для нас, глядачів, але, звичайно ж, не для художника) — Природа. Прекрасні рослини гнучко та граційно, а головне — абсолютно байдуже заплітають усе, що було колись — цивілізацією, культурою, людством... Крізь різноманітне, але однаково досконале листя поки що проглядає щось схоже на руїни або уламки титанічних скульптур. Якщо ж придивитися — це — тексти. Точніше, нагромадження літер. Назву твору сам А. Левицький перекладає як «Листи» (що, до речі, випадково нагадує ще й «листя», яких як раз у цій «панорамі» — вдосталь!). Але слово «Letters» означає також і «літери», і «письмена», і ці три значення складаються в цілком логічний ланцюг: листи (тобто гранично індивідуальні тексти, які мають автора та адресата) перетворюються спочатку на непотрібне скупчення літер, а потім — на незрозумілі нікому письмена... Вважається, що, у випадку раптової загибелі людства, *всі* сліди його існування на «третьій планеті від Сонця» зникнуть через сто тисяч років — для природи це навіть не мить. Причому, звичайно ж, «листи-літери-письмена», здатні зберігати та передавати інформацію протягом тисячоліть, першими втратять тоді будь-який сенс. Але одночасно — яка ж суто художня краса це інталію!

Втім, маршрут «ширяння» просторами А. Левицького ми пропонуємо суто суб'єктивний. Можливі, звичайно ж, й інші варіанти<sup>8</sup>.

До «панорам» дещо несподівано потрапляє також «Railroad». До речі, це один з найбільш «визнаних» творів художника: «У Лондоні 2008 р. була видана книга «Сучасний естамп. Традиційні та сучасні графічні техніки й методи друку». <...> Її популярність посприяла перевиданню 2012 р. у Нідерландах. <...>

<sup>8</sup> Хоча б тому, що існують панорами А. Левицького, про які не йдеться у нашій статті, як от «Mountain Area» (2007, інталію).



Його (А. Левицького. — О. Л.) робота «Залізниця, Rail Road» була обрана авторами книги для оформлення титульного розвороту <...> [2, с. 79]. Саме це інталіо стало також приводом для цікавої публікації (інтерв'ю з художником у досить специфічному, але бездоганно-логічному з точки зору спільності теми виданні — газеті «Магістраль»<sup>9</sup>. Не наполягаючи на абсолютній точності відтворення свого потягу саме як технічного приладу, художник пояснював: «мене <...> хвилювало, як передати образ поїзда, який іде, як знайти його оптимальне композиційне місце на аркуші, відчутити ритм його руху» [1, с. 12]. І далі: «В русі поїзда, до речі, є своя філософія. <...> поїзди, попри всі негаразди, їздять — так само, як сонце щодня сходить» [1, с. 12].

Маємо зазначити (і навіть підкреслити!), що ставлення до техніки у художника дещо... своєрідне. Оригінальне ставлення. Адже техніка для нього (чи, можливо, краще так — його техніка) ніколи не перебуває в протистоянні з природою. У чесному двобої — так, у протистоянні, тим більше агресивному, із заздалегідь визнаним переможцем (який, звісно, — НЕ природа) — ні. Щось дуже подібне відбувалося вже з архітектурою в «панорамах». Але так само, як «панорамна» урбаністика (навіть промислові околиці мегаполісів) цілком природно перетворювалася на ажурні павільйони із башточками та шпилями, техніка в графіці А. Левицького безсумнівно «дрейфує» в напрямку стилю стимпанк<sup>10</sup>. І про що взагалі казати, якщо прямо посеред його «АВІА» (2009) (іл. 9) височіє розкішне та величезне... дерево?!

«Одна зі складових життя, яка теж пов'язана із названими стихіями (земля, повітря, вода. — О. Л.) — транспорт. Небо, повітря у моїх роботах представлено літаками, вода — парусниками, а земля, звісно, залізницею» [1, с. 12].

Літакам митець присвятив, окрім «АВІА», ще «Комети» (іл. 10) та «Польоти» (іл. 11) (обидва — 2009), а також аркуш «Aerostation» — «Повітроплавання» (іл. 13) (2013 — «гарна робота за улюбленим Жюль Верном, про дитинство моє та про бажання мандрувати» (А. Левицький). А ось робота «Вітрильники»

щодо своєї «стихійної приналежності» демонструє певну авторську... хитромудрість. Перша частина цієї серії чи, як визначає її сам автор, проекту — «Marlin» (іл. 14), «Sextant» (іл. 15) і «Gull-sea» (іл. 16) (усі — 2017) — дійсно романтичний і піднесений, дещо навіть «гринівський» гімн морю: хвилі та хмари; схожі на матеріалізовану мрію старовинні вітрильники та елегантні сучасні яхти; загадкові навігаційні прилади, що викликають шанобливе тріпотіння дилетантів, подібні до екзотичних чудовиськ величезний мартин та ще більша, озброєна носом-списом, риба марлін (та сама, оспівана Гемінгвеем у «Старому та морі»), і навіть справжнісінький «монстр» — чи то сирена, чи то русалка, щоправда, маленька і симпатична... А ось частина друга значно... «ширша» і креативніша: адже тут виникають... велосипед («Bicycle») (іл. 17), самокат («Scooter») (іл. 18), ковзани («Skates») (іл. 19) і навіть автомобіль («Fair Wind», тобто «Попутний вітер») (іл. 20). Ну, і ще човен — чи, радше, човен-санчата («Iseboating») (іл. 21) усі — 2018). Усе це, звісно, — під *вітрилами*. Таким чином, стихії в графіці А. Левицького не просто отримують індивідуальні «присвяти», але й дещо... перемішуються.

Так чи інакше, після усіх цих... ліричних (чи, радше, *технічних*) відступів наявність серед «панорам» «Railroad», до якої ми, нарешті, повертаємося, сприймається вже як цілком логічна ситуація.

Так само, як і «Повітроплавання», «Railroad» — інталіо «про дитинство моє та про бажання мандрувати», причому важливими в даному випадку є всі нюанси — і «дитинство», і «мандрувати», і навіть «подорож у дитинство», де дійсно мав місце симпатичний епізод з іграшковим поїздом, про який згадує художник<sup>11</sup>. Дуже цікавим є й інше зізнання А. Левицького: «Я уявляв, що на моєму поїзді я міг би їхати до Чарлі Чапліна, і його портрет можна знайти на одному з паровозів. Загалом вкладаю в картину усе, що мене оточує» [1, с. 12]. І далі: «я <...> збираюся зробити новий цикл, пов'язаний із паровозами. Там будуть усі мої улюблені герої й актори. І все, що мене хвилює у цьому світі» [1, с. 12].

Чи був насправді створений цей запланований «новий цикл» — сказати важко (в усякому разі, авторів цих рядків про нього нічого не відомо), але ідея

<sup>9</sup> Газета «Магістраль» — всеукраїнське транспортне періодичне видання. Виходила у 1992–2020 роках, у кількох українською та російською мовами. Приношу подяку пані Світлані, співробітниці «Медіацентр «Магістраль» ПАТ «Укрзалізниця», за допомогу в роботі.

<sup>10</sup> Стимпанк або паропанк (англ. steam+punk) — підвид фантастики, дія якого відбувається у світі, де широко використовуються технології парових машин, що заміняють електроніку.

<sup>11</sup> «А ще були іграшки... Одного разу батько подарував нам із сестрою паровозики з НДР на батарейках, якими можна було керувати за допомогою пульта. Паровозики були ювелірно витонченими і їздили тонесенькою колією. Ми з Оленкою розклали ті рейки по квартирі. Я відправляв до іншої кімнати «рухомий склад», навантажений цукерками. А приймав назад состав із горіхами» [1, с. 12].

мандрівки-побачення різних персонажів і, так би мовити артоб'єктів у «Railroad» уже реалізована: адже, окрім Чарлі Чапліна, тут зустрілися майже есенінське лоша, що намагається наздогнати поїзд, дещо сонна риба, «італоподібні» (і навіть більше — схожі саме на Колізей!) архітектурні фантазії, група колоритних ретро-джентльменів, які, на відміну від зірки німого кіно, подорожують інкогніто (хоча, можливо, художник *добре знає*, хто вони!) і, звичайно ж, дуже (*дуже!*) велике дерево, оточене до того ж ще як мінімум трьома такими ж секвоєподібними гігантами. Звісно, щось тут — лише мрії пасажирів, а щось — фрагменти завіконних пейзажів. Що ж до самих поїздів, то їх, якщо придивитися уважно, насправді аж чотири, і рухаються вони в найрізноманітніших напрямках... Але, з іншого боку: чому вся ця надзвичайна подорож композиційно здається назавжди замкненою чи то у «стрічку Мебіуса», чи то у «∞», чи то — в обидва ці моторошнуваті символи нескінченності як часу, так і простору разом? Стрімкий рух і швидкоплинна зустріч під веселе перестукування коліс набуває раптом якихось досить моторошнуватих (і, відверто кажучи, зовсім не «панорамних»!) відтінків...

Вертикальний «сувій» «Geografica Nova», навпаки, вписується в ряд «горизонтальних» інталію дуже природно та органічно — чи то продовжуючи, чи то, врешті решт, завершуючи повільне ширяння прекрасними і загадковими краєвидами: тільки тепер художник (а разом із ним і глядач) не обмежується «висотою пташиного польоту», а «підіймається розумом своїм за хмари», оглядаючи звідти невеликі континенти та нескінченні океани. Безсумнівним присмаком «морської романтики» (включаючи обов'язкові екзотичні враження) «Geografica Nova» дещо нагадує першу частину проекту «Вітрильники»: адже, окрім загальної алюзії на середньовічні мапи (зокрема, перо для їхнього... опрацювання), інталію містить кілька старовинних кораблів, напівпрозорих прекрасних «наяд», павича із розгорнутим хвостом, бамбукове віяло — ну й, звісно, дерево, елегантну подобу японського бонсаю. Не вистачає хіба що піратських скарбів (втім, якщо придивитися, одна з «наяд» має на голові розкішну зубчасту корону — чим не привід для подорожі на край Ойкумени чи навіть за її межі?). А, може, все це — хибний шлях, і роботу взагалі треба сприймати (відчувати) як суб'єктивну алегорію кохання — не випадково ж її назва так схожа на Дантову «Vita Nova»?.. Що ж до перекладу буквального («Нова географія»), то за змістовим наповненням він нагадує про ще одне інталію А. Левицького — «Мій

острів» (2011) (іл. 11): світ, який я відкрив і яким володію лише я<sup>12</sup>. Такий собі географічний «Talking to Myself» — тим більше, що художник знов-таки віддає цей «авторський простір» «всьому, що мене хвилює у цьому світі» — тут і архітектурні фантазії, і старовинний вітрильник, і ретро-літачок... А ще — риби, нібито акваріумні, але — велетенські. Вони, власне кажучи, й утворюють «Мій острів», змикаючи примхливої форми плавці, а якщо забажають рушити в різні боки — усі зникне. У давніх моряцьких легендах земля посеред океану могла раптом виявитися спиною кита з усіма відповідними неприємними наслідками. Але «Мій острів» просто розтане, як мрія, — так, ніби його взагалі ніде й ніколи не було. Адже цього разу «усіх моїх улюблених героїв і акторів» художник на нього не запрошує.

Втім, якщо художник і зробив «Мій острів» безлюдним, це зовсім не означає, що він позбавлений будь-яких мешканців! Мешканці є. Просто вони — *дерева*. «Скільки себе пам'ятаю, Андрій Левицький зображував дерева» [2, с. 78], — так починається одна зі статей про митця. Отже, А. Левицький і дерева — це тема для окремого дослідження.

**Висновки.** На початку 2000-х років А. Левицький активно звернувся до несподіваного формату, створюючи інталію, видовжені за горизонталлю чи вертикаллю. Але, якщо п'ять горизонтальних «панорам» («Road to Town», «Love Comes in the Town» (обидва — 2002), «Talking to Myself» (2004), «Pine Spirit», «Dreamscape» (обидві — 2005) складаються у своєрідну мегасерію, цілісну за настроєм та задумом, то «Railroad» (2009) виявляється ближчою до «технічних» творів художника, відзначених впливом стилю стимпанк («ABIA», «Комети», «Польоти» (усі — 2009), «Aerostation» (2013), серія («проект») «Вітрильники-2» (2018)). Одночасно вертикальний «сувій» «Geografica Nova» (2007), сповнений романтики морських мандрів, логічніше зіставити з інталію «Мій Острів» (2010–2011) та проектом «Вітрильники» (2017). Але у кожній із «панорам», безсумнівно, прочитується оригінально трактована екологічна проблематика, гостра увага до якої відчувається в усіх графічних творах А. Левицького.

<sup>12</sup> Нагадаємо, що одна з персональних виставок А. Левицького (2010, галерея «Тадзіо», Київ) мала назву «TERRA» (Земля), і для статті про неї художник обрав назву «Художні можливості топографії». Крім того, у 2005–2010 роках митець створив графічну серію «Terra Intaglio» (Земля Інталію).

## Література

1. Катериненко Н. Поїзд — константа руху // *Магістраль*. 2011, 30 червня — 5 липня. № 50. С. 12.
2. Квітка Г. Портрет дерева. Інталіо Андрія Левицького // *Образотворче мистецтво*. 2013. № 2. С. 78–79.
3. Лагуненко О. Трієнале «Графіка — 2000» // *Образотворче мистецтво*. 2001. № 1. С. 47–49.
4. Ламонова О. Сонети к Инталио: графика Андрея Левицкого // *Free time*. 2003, ноябрь. С. 94–97.
5. Ламонова О. Глибоке «шаманство» // *День*. 2004, 18 лютого.
6. Ламонова О. Художні можливості топографії // *День*. 2004, 16 грудня.
7. Ламонова О. Графічні простори Андрія Левицького // *Демократична Україна*. 2004, 21 грудня.
8. Ламонова О. Графические знаки // *Киевские ведомости*. 2009, 17 декабря.
9. Ламонова О. Художні можливості топографії // *Образотворче мистецтво*. 2010. № 2–3. С. 30–31.
10. Ламонова О. Чотири погляди на офорт // *День*. 2010, 1 грудня.
11. Ламонова О. Графіка Андрія Левицького // *Народна творчість та етнологія*. 2022. № 1. С. 46–57.
12. Ламонова О. Київ Андрія Левицького // *Наука і суспільство*. 2022. № 2. С. 62–63.
13. Ламонова О. Нові інталіо Андрія Левицького // *Культура України*. 2022. № 76. С. 80–90.
14. d'Arcy Hughes A., Vernon-Morris H. *Printmaking: Traditional and Contemporary Techniques. Definitive resource book for printmakers, artists, and students*. London: Rotovision, 2008. 416 p.

## References

1. Katerynenko, N. (2011, June 30). Pojizd — konstanta ruhu [Train is Motion Constant]. *Magistral*, 50, 12 [in Ukrainian].
2. Kvitka, H. (2013). Portret dereva. Intaglio by Andrii Levytskyi. *Obrazotvorche Mystecztvo*, 2, 78–79 [in Ukrainian].
3. Lahutenko, O. (2001). Triennale "Grafika — 2000" [Triennale *Graphic Art — 2000*]. *Obrazotvorche Mystecztvo*, 1, 47–49 [in Ukrainian].
4. Lamonova, O. (2004, November). Sonety k Intalio [Sonnets to Intaglio]. *Free time*, 94–97 [in Russian].
5. Lamonova, O. (2004, February 18). Hlyboke «shamanstvo» [Deep «Shamanism»]. *The Day* [in Ukrainian].
6. Lamonova, O. (2004, December 16). Khudozhni mozhylyvosti topografiji [Art Possibilities of Topography]. *The Day* [in Ukrainian].

7. Lamonova, O. (2004, December 21). Grafichni prostory Andrija Levyczkogo [Graphic Spaces of Andrii Levytskyi]. *Demokratychna Ukrajina* [in Ukrainian].
8. Lamonova, O. (2009, December 17). Graficheskie znaki [Graphic Signs]. *Kievskie vedomosti* [in Russian].
9. Lamonova, O. (2010). Khudozhni mozhylyvosti topografiji [Art Possibilities of Topography]. *Obrazotvorche Mystecztvo*, 2–3, 30–31 [in Ukrainian].
10. Lamonova, O. (2010, December 1). Chotyry poglady na ofort [Four Views on Etching Art]. *The Day* [in Ukrainian].
11. Lamonova, O. (2022). Grafika Andrija Levyczkogo [Graphics by Andrii Levytskyi]. *Folk Art and Ethnology*, 1, 46–57 [in Ukrainian].
12. Lamonova, O. (2022). Kyiv Andrija Levyczkogo [Kyiv of Andrii Levytskyi]. *Nauka i Suspilstvo*, 2, 62–63 [in Ukrainian].
13. Lamonova, O. (2022). Novi intalio Andrija Levyczkogo [New Intaglios by Andrii Levytskyi]. *Kultura Ukrajiny*, 76, 80–90 [in Ukrainian].
14. d'Arcy Hughes, A. & Vernon-Morris, H. (2008). *Printmaking: Traditional and Contemporary Techniques. Definitive Resource Book for Printmakers, Artists, and Students*. London: Rotovision.

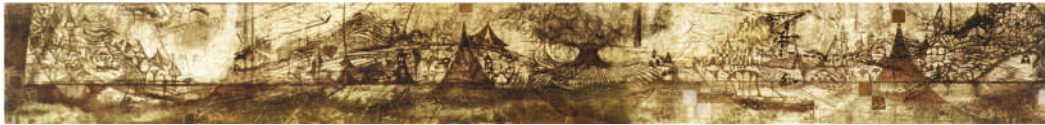
## Ілюстрації

1. Road to Town (Дорога до Міста), 2002 р., інталіо
2. Love Comes in The Town (Любов прийшла до міста), 2002 р., інталіо
3. Talking to myself (Розмови із собою), 2004 р., інталіо
4. Letters (Літери. Листи), 2004 р., інталіо
5. Pine Spirit (Соснові пахощі), 2005 р., інталіо
6. Dreamscape (Пейзаж мрії), 2005 р., інталіо
7. Geografica Nova (Нова географіка), 2007 р., інталіо
8. Railroad (Залізніа дорога), 2009 р., інталіо
9. АВІА, 2009 р., інталіо
10. Комети, 2009 р., інталіо
11. Польоти, 2009 р., інталіо
12. Мій Острів, 2010–2011 рр., інталіо
13. Aerostation (Повітроплавання), 2013 р., інталіо
14. Marlin (Марлін), проєкт «Вітрильники», 2017 р., інталіо
15. Sextant, проєкт «Вітрильники», 2017 р., інталіо
16. Gull-sea (Чайка), проєкт «Вітрильники», 2017 р., інталіо
17. Bicycle (Велосипед), проєкт «Вітрильники 2», 2018 р., інталіо
18. Scooter (Самокат), проєкт «Вітрильники 2», 2018 р., інталіо
19. Skates (Ковзани), проєкт «Вітрильники 2», 2018 р., інталіо
20. Fair Wind (Попутний вітер), проєкт «Вітрильники 2», 2018 р., інталіо
21. Iseboating, проєкт «Вітрильники 2», 2018 р., інталіо





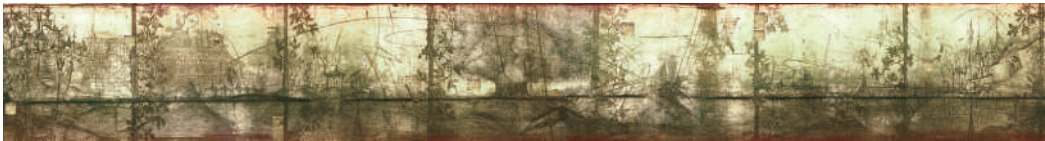
іл. 1



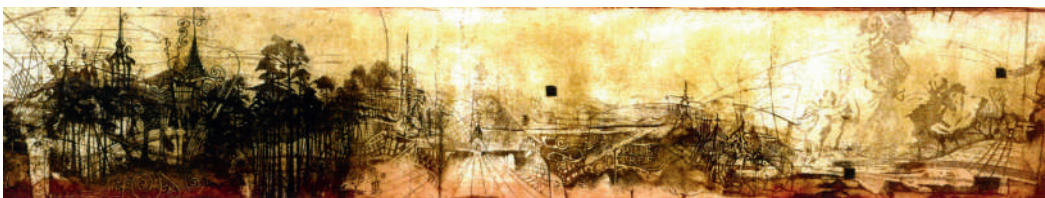
іл. 2



іл. 3



іл. 4



іл. 5



іл. 6



іл. 8



іл. 7

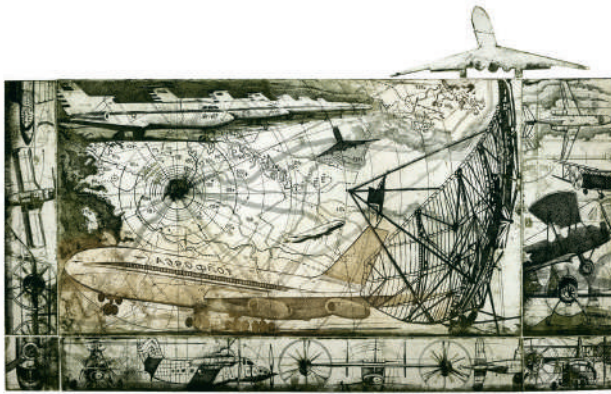




ил. 9



ил. 10



ил. 11



ил. 12



ил. 13



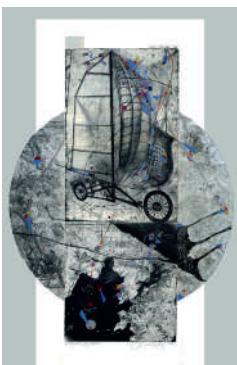
ил. 14



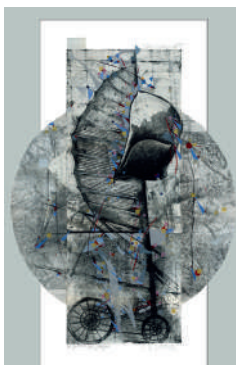
ил. 15



ил. 16



ил. 17



ил. 18



ил. 19



ил. 20



ил. 21

**Валентина Давиденко**

Старший науковий співробітник, Музей видатних діячів української культури, м. Київ

e-mail: pit-trice@ukr.net | [orcid.org/0009-0006-9535-9711](https://orcid.org/0009-0006-9535-9711)

**Valentyna Davidenko**

Senior Researcher, Museum of Outstanding Figures of Ukrainian Culture

**ТВОРЧІ  
ПЕРЕХРЕСТЯ:****ХУДОЖНИКИ  
ЛИСЕНКОВОГО КОЛА****CREATIVE  
CROSSROADS:****ARTISTS OF THE  
LYSENKO CIRCLE**

DOI: 10.31500/2309-7752.19.2023.310658 | УДК 78.03:75.03(477)

**Анотація.** Дослідження присвячено взаємозв'язкам композитора Миколи Лисенка з діячами образотворчого мистецтва. Окреслено його найближче коло, творчі зв'язки з митцями, які увічнили образ Лисенка в різні періоди його життя на ескізах і портретах, що зберігаються у фондах Музею видатних діячів української культури. Через маловідомі спогади і листи простежено взаємовпливи творчих стихій, які збагачували митця новими враженнями та сприяли появі музичних шедеврів. Листування Лисенка з художником Фотієм Красицьким є безцінним джерелом у вивченні питань, пов'язаних з розвитком національної культури.

**Ключові слова:** взаємозв'язки композитора Миколи Лисенка з митцями, творчість Федора Коновалюка, листування Фотія Красицького, спогади Опанаса Сластиона, візуальні образи Сергія Васильківського, акварельні листівки Амвросія Ждахи.

**Abstract.** The article examines the relationships between the composer Mykola Lysenko and artists. The study outlines his closest circle, creative connections with artists who in different periods of his life immortalized the image of Lysenko in sketches and portraits, kept in the funds of the Museum of Outstanding Figures of Ukrainian Culture. The article traces, through little-known recollections and letters, the mutual influences of creative elements, which enriched new impressions and contributed to the emergence of musical masterpieces. Lysenko's correspondence with the artist Fotii Krasyskyi is an invaluable source for the study of issues related to the development of national culture.

**Keywords:** composer Mykola Lysenko's relationships with artists, work of Fedir Konovalyuk, correspondence of Fotii Krasyskyi, memories of Opanas Slastion, visual images of Serhii Vasylykivskyi, watercolor postcards of Amvrosii Zhdakha.

**Постановка проблеми.** Драматизм сучасної доби в історії української державності актуалізує потребу в новому осмисленні і трактуванні ролі митця в суспільстві. Прикладом універсальної постаті, що поєднувала в собі геній творчості і самопосягати українській справі, яскравим зразком того, як мистецтво творить нову ситуацію в суспільно-культурному житті і закладає підвалини майбутнього, є основоположник української класичної музики Микола Віталійович Лисенко. Композитор, піаніст, педагог, хормейстер-диригент, збирач і дослідник фольклору, популяризатор народного мистецтва й найкращих здобутків світової музики, Микола Лисенко беззастережно допомагав у справах просвітництва, був ініціатором українського музичного громадсько-суспільного життя.

У колі найближчих друзів Миколи Лисенка, окрім музикантів, письменників, театральних діячів, знаходимо чимало імен українських художників. У різні часи

та за різноманітних обставин доля зводила Лисенка з молодими митцями, які потім ставали визначними майстрами образотворчого мистецтва. Багато з них зафіксували образ видатного композитора на ескізах і портретах в різні періоди його життя.

**Дослідження та публікації.** У сучасній науковій практиці існує безліч монографічних робіт про життя і діяльність українського композитора Миколи Лисенка. На початку і в середині ХХ століття про нього писали В. Будищанець (псевдонім Володимира Щепотьєва) (1913), Віктор Кривусів-Борецький (1920), Клісент Квітка (1923), Онисія Шреер (1940), Валентина Юдіна (1941), Всеволод Чаговець (1947), Василь Дяченко (1951), Лідія Архимович, Микола Гордійчук (1952, 1963, 1992), Тамара Булат (1973, 1981) та ін. У наш час Лисенкіана поповнилася мемуарною лектурою («Микола Лисенко у спогадах сучасників»: у 2 т. / упор. текстів, ілюстр. матеріалів, передм.



та коментарі Р. Пилипчука. Київ: Музична Україна, 2003). Надзвичайно цінними є дослідження Роксани Скорульської, завдяки яким вводяться у широкий обіг маловідомі факти, спогади, а також архівні джерела й епістолярій (Микола Лисенко. Листи / Упоряд. Р. Скорульська. 2004; Скорульська Р., Чуєва М. Микола Лисенко. Дні і роки. 2015). Проте деякі аспекти життя і діяльності видатного українського композитора все ще залишаються на маргінесах і потребують представлення й осмислення.

**Мета роботи** — окреслити важливі віхи в біографії Лисенка, пов'язані з особливою атмосферою його оточення, спілкуванням і довголітньою дружбою композитора з художниками, що знайшло відображення у його творчості й суспільній діяльності, а також простежити взаємовпливи творчих стихій, які збагачували митця новими враженнями та сприяли появі музичних шедеврів. Ще один важливий аспект — це пасіонарна роль Миколи Лисенка як вихователя талантів і мецената. Він приймав у свою родину молодих художників, зокрема Федора Коновалюка та Фотія Красицького, з якими ділився своїми невеликими коштами, давав поради митцям у їхньому ремеслі, заохочуючи обирати теми української історії та розвивати національну культуру.

**Виклад основного матеріалу.** Один з учнів і послідовників Миколи Лисенка історик Сергій Єфремов згадував про надзвичайний вплив митця на сучасників, називав його «душею» товариства, що завжди уявлялася як «ота інтимна сила, як окраса, художня перлина в дорогій оправі і, коли хочете, інтимний центр однодумних людей». Цю теплоту відчували також і молоді митці, яких творчі перехрестя долі звели з видатним композитором. І в своїх спогадах вони високо оцінили не лише роль Миколи Лисенка в сфері музичного мистецтва, але також його вплив на соціокультурне середовище того часу, як свідомого українського митця, що став одним із найактивніших творців національного відродження [9].

Про широке коло Лисенкових друзів саме серед діячів образотворчого мистецтва свідчить і зафіксований ще 1927 року список ілюстрацій до творчості композитора, представлений у «Каталозі виставки, присвяченої Миколі Лисенкові з нагоди 85-ліття з дня його народження і 15-ліття з дня смерті». У цьому виданні, зокрема, зазначено: «Картина “Тарас Бульба з синами” писана олією на дереві художн. Бурячком. Малюнок Мартиновича до пісні “Ой пушу я кониченька в саду”, що він робив у Петербурзі в 70-х роках для концертів М. Лисенка. Обкладинка на кантату “Б’ють пороги”,

що намалював В. Магденко і подарував М. Лисенкові 4, III, 1884 р. (2 варіанти)» [3, с. 16–17].

Художник Федір Коновалюк, автор картини «Катря Лисенко в жалобі. Київ. Ботанічний сад. 1912», згадував історію знайомства з Миколою Віталійовичем, коли вступив до Лаврської іконописної школи у 1903 році: «Після навчання часто бігав до Дніпра і любив виводити пісні, що їх співала моя мати: “Служила Настя в пана, три годи не віддана...”, “Щука-риба в морі гуляє на волі”. Одного погожого дня я пішов на Дніпро. До мене підійшов скромно одягнений чоловік і лагідно запитав: “Де ти живеш і що ти робиш?”. Я сказав, що я сирота і вчуся малювати в Лаврі. Це був Лисенко. Він сказав, що у мене хороший слух і голос, що мені треба вчитися співати в консерваторії. Я тоді ще не знав, що таке консерваторія, але пояснив: мені нема де жити і що їсти, а не те щоб платити за навчання» [6, с. 25].

Через тиждень юнак зі своїм родичем Іваном Сидоровичем Лесковим, який працював у державному банку, гуляли на березі Дніпра і співали. Микола Віталійович підійшов до них і запросив до себе у гості на вулицю Маріїнсько-Благовіщенську. «Як зараз пам’ятаю, що ми піднялись на другий поверх будинку у дворі, — писав Ф. Коновалюк. — Там стояв інструмент, якого я доти не бачив — це був рояль. Лисенко сів за рояль і заграв “Садок вишневий коло хати”. Він мене попросив заспівати цю пісню. Я заспівав. Микола Віталійович здивувався моєму слуху й знову став пропонувати вчитися в консерваторії. Але я не міг через матеріальні обставини.

Довго ми гостювали у Лисенка. Нас частували варениками з вишнями і запрошували заходити в гості. Мій дядько подружився з Лисенком, і ми часто у нього бували. Потім Лисенко дав нам квитки на виставу “Наталка Полтавка”, де грав Садовський і Заньковецька... Пізніше я познайомився з усіма артистами» [6, с. 25].

За спогадами Р. Скорульської, які, на жаль, не збереглися у письмовому варіанті, Федір Коновалюк якийсь час мешкав у гостинній оселі Лисенків. Створені ним картини, які потім прикрашали її стіни, нині зберігаються у фондах Музею видатних діячів української культури.

Коли Коновалюк навчався у Лаврських майстернях, Микола Лисенко бачився із ним на гостинах іще одного талановитого майстра — Івана Їжакевича.

Художник із хвилюванням згадував, як ховали Лисенка: «Людей на похороні була сила-силенна! Пригадую, що молодь Києва — студенти, гімназисти

стояли і трималися за руки. Вони не хотіли, щоб порядок підтримувала поліція. Узялися самі це робити, бо дуже любили Лисенка. Вони називали його “ясним сонечком”, “батьком”. Його любили і навіть боготворили. Всі плакали. Плакав і я.

Потім, згодом, я пішов у ботанічний сад, на лавці побачив дочку Лисенка — зажурену. Я намалював цю алею і дочку Лисенка» [7, с. 25]. Ця невелика цінна картина нині зберігається в експозиції Меморіального музею Миколи Лисенка (Іл. 5).

Художник Опанас Сластіон, який знав Лисенка ще за часів свого студентства у Петербурзькій академії мистецтв, стверджував, що хто замолоду мав щастя бути знайомим з Миколою Віталійовичем, той уже назавжди ставав найщирішим його прихильником. Сластіон писав з пієтетом: «...справжній артист — музика натхненний, щирий народолюбець і провідник нових народних ідеалів життя — і не міг бути іншим і привабливішим, як був Микола Віталійович. Він, отой невтомний любитель чистого ідейного вогню — любові до своєї країни, він умів обережно прищепити його нам, молодим хлопцям, і прищепити навки — а головне те, що прикладом свого власного життя він, без сумніву, доводив правильність своїх переконань, поглядів і проповіді» [9, с. 203]. А далі зазначив, що поміж двадцяти українських студентів, які вчилися в Академії мистецтв, «трошки свідоміших себе було не більше, як п'ять-шість чоловік. Порівнюючи з другими вищими навчальними інституціями, се ще й дуже багато. Мабуть, се тому, що саме мистецтво вже заставляло нас придивлятися до української природи, студіювати красу її й народ, так міцно зв'язаний з нею, що так доповнює і пояснює її» [9, с. 203].

Сластіон подає унікальну картину тогочасних настроїв в українському середовищі Петербургу, де панували ідеї «зрєктися своїх “провінціальних” окремішностей, а прилучатися найшвидше до “общеруських” інтересів та ідеалів і не бути гальмом у загальнім поступі людськості, служити широкій просвіті мас і не вигадувати ще якусь нову “штучну мову”, що віддаляє від справжнього загальнолюдського єднання. Коротше: нам конче треба бути “общеросами”» [10, с. 206].

І справді, перетворювалася на тих общеросів «вся широка річка землячків», що здавна пливла у Петербург за освітою, і службовими вигодами: «Вся ота річка землячків, заплутуючись у густих тенетах “общеросів”, звичайно вже назавжди гинула для України» [9, с. 204].

Тому від студентів, які демонстративно розмовляли українською, утікали «старі українофіли і малороси», якими були переповнені петербурзькі канцелярії, бо вони самі говорили лише російською і на таких студентів дивилися з певним презирством. «І все те за нашу мужичу мову і за ту впертість, з якою ми її вживали, а також і за те, що троє з нас — Мартинович, небіжчик Васильківський та я — були стрижені в кружок і по можливості носили українську одяжку, — правда, се були традиції часів давніших, т. зв. тоді “хохломанства”, та нам се було байдуже, бо головна мета — аби “вони” знали, що “ми” існуємо й будемо існувати» [9, с. 204].

Чи не ці ж тенденції «общеросів» прилучатися до «загальнолюдського єднання» через пануючу чужу мову, які століттями культивувалися у суспільстві навіть після зміни суспільного ладу на теренах радянської імперії, призвели до важкої деформації національного питання, рідної мови та культури в Україні вже в нинішньому тисячолітті, а відтак і війни. І нинішній російський агресор застосовує жорстокі методи для позбавлення національної ідентифікації підступно вивезених до Росії українських дітей, змушуючи їх до перевиховання у вояцьких таборках.

Тож на тлі цієї давньої деструктивної імперської політики зі знищення підвалин національної ідентичності, якою найперше виступали мова і культура, є неоцінимою діяльність тоді ще молодого митця Миколи Лисенка, що відстоював національний образ насамперед у музичному мистецтві.

Опанас Сластіон зауважує: студенти про Миколу Лисенка чули відгуки, що він надзвичайно лагідної вдачі, що до нього можна звернутися цілком сміливо й спокійно, а особливо в українській справі: він порадить і допоможе. «Вже одно те, що митець — художник радувало нас: він же етнограф, значить скільки у нас буде спільного... Він записувателю наших пісень, а ми ж їх знаємо дуже багато» [9, с. 207]. Саме від Лисенка студенти дізналися про «окремішність» української пісні та музики. Тож коли стало відомо про хорові слов'янські концерти Лисенка, де ще й виступатиме кобзар Остап Вересай, вирішили й самі записатися до його хору.

Микола Віталійович став їхнім кумиром — «він завжди жартами та різними дотепами умів нас зацікавити освітленням якихось сучасних подій та тяжкого стану українства. Він так зручно вмів нас заінтригувати та направити на різні наші сільські спогади, що ми вже мало його соромились і охоче співали

йому українських пісень, які він часто тут же й записував». Розповідав «про нашу стародавню багату культуру і сучасний стан пригноблених парій і з великою конспірацією дав одному з нас дивовижну і страшну на той час річ: нелегальне видання двотомного празького “Кобзаря” Шевченка... Я почував себе так, ніби вдруге народився» [9, с. 210]. Згодом Опанас Сластін організував у Петербурзі Товариство художників і музикантів, метою якого було збирання та записування української старовини, народного мистецтва, дум та пісень. Із студентів художньої академії там були Ф. Балавенський, Г. Крушевський, Ф. Красицький, І. Макушенко, О. Мурашко та інші.

Художник високо оцінював значення етнографічних праць Лисенка, відзначивши його практичне знання народу, чий художній скарби «зумів точно, виразно, через властиві йому форми творчості показати світові, а в тому числі й нам, здивованим, крім усього, ще й дивними рисами їхньої національної окремішності, що мимоволі хапає нас за серце і будить приспані почуття належності до того народу» [9, с. 224]. Естетичні смаки Миколи Лисенка в образотворчому мистецтві цілком збігалися з його національними ідеалами.

У кабінеті композитора на чільному місті на стіні над фортепіано містилася картина Сергія Васильківського «Козак в степу» з його відомого циклу. Тема козацької вольності, втілена в першій козацькій державі, домінуватиме в композиторській творчості Лисенка ще й завдяки його особистій приналежності до давнього козацького роду. Ось чому візуальні образи, створені Васильківським, викликали живий відгук у творчій уяві Лисенка, який ще й набув дорожніх вражень від археологічної мандрівки на Хортицю і зустрічі з козацьким лоцманом, про що написав у листі до Ольги Липської: «Треба було бачити... нашого лоцмана Мусія Бойка, високого стану чоловіка, від умілості якого залежало усе наше життя; був би трошечки схивив стерном (рулем), и вся компанія годувала б раків своїм тілом. На йому широченні сині козацькі, наче море, штани, біла сорочка, чорним вишивана, довгі вуса; поза (Боже, яка велична поза!) безстрашна, одважна, лицарська, и хоч би вусом моргнув, хоч би бровою повів, хоч би хмаринка на виду від якого-небудь страху або турбування, немов він таке звичайне, просте діло робе. Тільки очі, немов зорі, в одне місце дивляться, немов прикуті до тієї безодні, що кипить і шумує напереді нашого дуба. Таке враження глибоке и непозбутне, що й навіки, здається, не забудеться» [9, с. 129] (Іл. 9).

Тепер відомо, що й після знищення Запорозької Січі існувала гостра потреба у лоцманах — козацьких нащадках, навчених ремеслу керувати човнами у складній водверті дніпрових порогів. Інтуїція талановитого митця, родове дерево якого рясніло численними козацькими ватажками, відкрила йому в молодих лоцманах генетичних спадкоємців колишніх героїв козацької вольності, з яких згодом постав образ Тараса Бульби в однойменній опері. Сприяли цьому і візуальні образи на картинах Васильківського, які полонили уяву Лисенка.

Розквіт творчості художника припадає на останню третину XIX століття, коли в Україні діяли Емський указ та Валуєвський циркуляр про заборону українського друкованого слова. Тож звернення до рідної історії, української природи, особливостей побуту, звичаїв та обрядів було своєрідною формою боротьби за утвердження національної гідності свого народу. Саме в той період відбувався інтенсивний розвиток історичного жанру, поява в українському живописі полотен, присвячених історії запорозьких козаків. Характерний сюжет Васильківського — озброєний козак-вершник в степу або група козаків на сторожі, в кінному поході чи на відпочинку. В умовах заборони й переслідування українських Громад, членами яких були видатні діячі української науки й культури М. Лисенко, В. Антонович, П. Чубинський, Ф. Вовк, П. Куліш, М. Костомаров, М. Драгоманов, М. Коцюбинський, національна скерованість у творчості вимагала особистої мужності й високого патріотизму. Сергій Васильківський належав саме до таких митців, які своєю творчістю відіграли велику роль у розвитку національної культури. Він залишив у спадок майже 3000 робіт, більшість з яких втрачено чи вивезено з України в роки Другої світової війни. До початку нинішньої російсько-української війни у музеях і приватних збірках налічувалося близько 500 його творів.

Микола Лисенко, чий багатогранний талант живився також світом образотворчого мистецтва, сприяв творчим та інтелектуальним пошукам молодих художників. Показовою є історія тривалого спілкування з художником Фотієм Красицьким, якого доля привела в родину Лисенків ще підлітком. Зі спогадів Ірини Фотіївни Красицької, її батько Фотій Степанович Красицький, нащадок Тараса Шевченка, народився в сім'ї бідняка, в дитинстві «до заморозків пас худобу, абияк вдягнений, але був дуже допитливим. Один із братів навчив його читати. Фотій так гарно читав “Кобзаря” — це була книжка, яку свято берегли в сім'ї Степана Красицького, бо писав її дядько Тарас».



Змалку хлопець дуже хворів і пішов до школи у дванадцять років. «Вчився добре, а вже малюванням своїм усіх дивував. Учитель радив відвезти його до Києва вчитися малюванню. Та й батько бачив, що господаря з нього не вийде, бо тільки й шукає вугіль чи крейду, щоб малювати» [9, с. 3]. Батьки Фотія не мали коштів на його навчання, та все ж учитель переконав, і хлопця віддали до малювальної школи Мурашка: «Прийняв їх сам Микола Іванович. Дуже уважно переглянув малюнки і сказав, що його можна прийняти до школи» [7, с. 4]. До того ж Київська українська громада допомогла щомісячною стипендією, як родичеві Т. Шевченка. А Микола Лисенко, вже тоді відомий композитор, узяв Фотія під свою опіку і доклав усіх зусиль, щоб той став справжнім художником.

Маючи велику власну сім'ю, Лисенко знаходив час і для юнака. Старший за віком, видатний митець завжди називав його на «Ви», а Фотій у родинному колі почувався своїм, до нього добре ставилися і дружина композитора Ольга Антонівна Липська, і діти Катерина, Галина, Мар'яна та Остап. «У Лисенків вдома бували видатні діячі української культури, а Старицькі і Косачі дружили з ними і бували майже щодня. Була і Леся Українка, коли приїздила до Києва, і дочки Старицького — всіх знайомив Микола Віталійович з Фотієм, а вони звали його просто — Фотя, він ніяковів і не знав куди себе подіти. Іноді, коли у Лисенків збиралось багато гостей, то Фотій намагався кудись заховатися, щоб його не помітили — тому діти Лисенка часто сміялися з високого несміливого хлопця», — зазначала дочка Красицького [7, с. 5].

У 1890 році Фотій наважився нарисувати свого вчителя «Художник М. І. Мурашко малює» та зробив ескіз «М. В. Лисенко». І хоча роботи ще зроблено невпевненою рукою, але схожість передано (Іл. 2).

Микола Віталійович заохочував Фотія вчитися далі. Одеська малювальна школа давала право вступу до Петербурзької Академії мистецтв, тож у дев'ятнадцять років юнак їде до міста над морем. Лисенко, піклуючись про свого вихованця, пише своєму доброму знайомому бібліографу Михайлу Федоровичу Комарову в Одесу, щоб той допоміг Фотієві влаштуватися та порадив репетитора. Комаров радо прийняв Красицького і влаштував на квартиру. У серпні хлопець склав іспити та був зарахований до Одеської малювальної школи, а Микола Віталійович і далі у своїх листах повчав і спрямовував Фотія на шлях, яким треба рухатися до самостійної творчості. «Щиро бажаємо, щоб Ваш талант художній у Новому Році якнайяскравіш виявивсь, — писав

Лисенко у листі 1893 року. — Працюйте, вчіться ревно, читайте, и Бог вам допоможе на шлях широкий вийти. Тільки пам'ятайте добре, як би ви не осягли техніку вашої штуки малярської, коли Ви зостанетесь чоловіком малоосвіченим, то будете, хіба, професіональним техніком-малярем... Щоб, ніж поки Ви здобудетесь на вершечок Парнасу, у Вас уже був запас знання добрий, широкий світогляд, критичне правдиве відношення до того, що читали, що чули, що бачили. Може й Вам коли дасть [Господь] у руки змогу й талант воскресити, уявити минулі історичні факти практичної української історії, то щоб не з порожньою головою, а приготованим братись за це діло» [8, с. 223]. Лисенко підтримував здібного юнака і матеріально, надсилаючи йому гроші за навчання, на одяг, фарби й полотно.

Одеська малювальна школа в 1894 році дала Красицькому рекомендацію для вступу у Вище художнє училище при Академії мистецтв у Петербурзі. Він описує своє життя Миколі Віталійовичу, зазначає про Академію і педагогів. Лисенко ж відгукується так: «Знайомість з такими великими майстрами завжди може випасти на добру користь тим, хто хоче скористати працею й порадою у тих майстрів. Для того ж то й шукайте кожної слушної хвилини, щоб або показати свій твір, або розпитати та порадитись, або хоч, принаймні, послухати... Ви просите грошей, але скільки на те все, що Ви понаписували треба грошей, Ви не сказали: я ж не знаю ні цін на фарби, полотно, ні те, скільки Ви винні хазяйці Вашій. Попереду обміркуйте усе це, та й напишіть мені, а я кинуся, може роздобуду» [8, с. 241].

Коли у Петербурзі у Красицького сталася біда — він важко захворів, — Лисенко не залишає його у скруті. «Любий і голодний Фотію! Враз з цим листом засилаю Вам грошей двадцять два рубля. На решту ж купуємо сала доброго вкраїнського, щоб відпасти Вас трохи на безхлібії північному. Тільки їжте обережно, бо хворий як допадеться до доброго наїдку, то лиха здобуде, а лиха — тифа брюшного можна досягти. Дуже радий був прочитавши, що екзамен Ваш добре зійшов в академії» [8, с. 248].

Далі у листах Лисенко радив Фотієві, щоб він заохочував своїх друзів їхати до України малювати народні костюми, обряди. Красицький розповів про це молодим художникам, і ті погодилися на канікули їхати в Україну. Після закінчення другого року навчання він повідомляє про свої успіхи Миколі Віталійовичу. У відповідь той пише: «Любий Фотію! Листа Вашого одібрав, де Ви пишете про те, що іспити видержали: дуже

радий. А радий теж, що працювати поїдете з товариством на Україну над народними типами».

Улітку 1896 року Красицький з товаришами вже в Україні. У Києві зупиняється у Лисенка, де збирається добірне товариство: Олена Пчілка, Михайло Старицький, Тадей Рильський. Вони обговорюють з молодим художником, як зібрати більше відомостей про життя і побут українських сіл, змалювавши чи й сфотографувавши старовинні церкви, хати, народні вироби, а також типи селян, їх одяг та побут. За кошти української громади Красицькому придбали фотоапарат, з яким він мандрує від села до села, зокрема у Лисянку, колишнє полкове місто, про яке згадував Т. Шевченко у поемі «Гайдамаки». Художник змальовує руїни корчми, описаної поетом. Залишилося у Красицького на полотні і село Майданівка, про яке є теж згадки у Шевченка.

До Києва Фотій повернувся з чималим доробком — малюнками і фотографіями. А перед від'їздом робить олівцем начерк портрета Лисенка в профіль. У цій роботі вже відчувається тверда рука майстра (Іл. 1).

З Петербурга Красицький пише Лисенкові про Товариство художників і музикантів, організоване Сластіоном. І одержав таку відповідь: «Дуже, дуже зрадів, почувши від Вас вістку про народження товариства художів та музиків укр.-нац. напрямку. Дай лишень, Боже, щоб ті товариства виявили своє цінне існування цінними роботами, збірками усіх потрібних матеріалів для розробки істор. національних сюжетів. Буду прислухатись з найживішим зацікавленням» [8, с. 286]. Композитор, незважаючи на родинні клопоти, важливі творчі й громадські справи, знаходив час прищеплювати культурні естетичні смаки молодому митцеві: «Свята уява, жива, огнева фантазія в утворенні плану, концепції художньої мислі, — ось агенти безпосередні правдивої творчості, до цього й треба простувати, хоч як це не є легке діло... З усіх моїх Вам бажань я б зажадав Вам розвитку фантазії, успособлення її до досить доброї Вашої матеріальної техніки малярської» [8, с. 309].

Із Петербургу Красицький повернеться до Києва і знову ж оселиться у Лисенків, у будинку дев'яносто п'ять по вулиці Маріїнсько-Благовіщенській, де незмінно збираються письменники, артисти, композитори. Тож художник мав чудову можливість писати з натури портрети видатних особистостей: Лесі Українки, Івана Франка, Михайла Старицького, Дмитра Яворницького, Марка Кропивницького, Івана Тобілевича (Карпенка-Карого), Амвросія Ждахи, Олександра Левицького. А портрет Тараса Шевченка пензля Фотія

Красицького зберігається нині в експозиції Меморіального музею Миколи Лисенка (Іл. 3).

Наприкінці 1903 року з нагоди святкування 35-річного ювілею творчої діяльності Миколи Віталійовича Лисенка Фотій Красицький створює етюд до його портрета. Дочка Лисенка Галя, передаючи фото композитора для портрета, пише: «Переселяйтесь у Мар'янину кімнату, там буде зручно малювати». У цій кімнаті художник і створив портрет за цим фото та власними ескізами. На картині Лисенко стоїть, спершись на рояль, а внизу — орнамент з української вишивки, в який вписано кобзу. Цей портрет пізніше, вже по смерті композитора, було надруковано в журналі „Рідний край” за 1912 рік зі словами: „Пам'яті Миколи Лисенка”. У фондах Музею Миколи Лисенка нині зберігаються такі твори: малюнок із зображенням М. Лисенка, 1895 рік, олівець; начерк з натури, олівець (профіль); літографія Ф. Красицького «Портрет Т. Г. Шевченка» (Іл. 4).

Ще один портрет Миколи Лисенка та його копія, які експонуються в Меморіальному музеї Миколи Лисенка, належать пензлю відомого українського художника Івана Труша. Він створений 1900 року, як і низка портретів інших видатних діячів української культури, на замовлення Наукового товариства імені Тараса Шевченка. Художник Іван Труш — із найближчого кола Лисенкових друзів, який узяв найактивнішу участь у створенні портретної галереї НТШ, створивши серію портретів наддніпрянських діячів. 21 червня 1899 року на засіданні відділу було ухвалено рішення закласти в бюджет 210 золотих на виготовлення портретів В. Антоновича, П. Житецького, О. Кониського, а також за окрему винагороду — М. Лисенка та І. Нечуя-Левицького. Інформацію про мету прибуття Труша до Києва та його заняття містить і спеціальне донесення начальника Київського губернського жандармського управління Департаменту поліції Міністерства внутрішніх справ у Петербурзі від 18 (31) березня 1901 року, з якого дізнаємося, що в Києві художник перебував від 22 лютого до 8 листопада 1900 року. Автор донесення генерал-майор В. Новицький зазначав, що Іван Труш був направлений до Києва Науковим товариством ім. Шевченка з метою намалювати портрети київських громадських діячів (В. Антоновича, І. Нечуя-Левицького, П. Житецького та Л. Косач (Лесі Українки), тож він «сняв портрети с тих лиц в Києве, уехал за границу, располагая устроить во Львове выставку своих картин и снятых портретов с названных лиц. Труш работал в помещении Нового киевского археологического музея» [5].

В одному з листів він звітує про роботу над портретами М. Лисенка та І. Нечуя-Левицького: «Отже по тих 6 днях забрався я малювати Лисенка і мордував ім його через цілий тиждень <...> До половини доведений портрет носив всякі знамена неудатної роботи <...> В понеділок мусів я перенестися до Левицького, бо у Лисенка <...> лекції, він отже не має часу позувати <...> Рішивім Лисенкови дати спокій, а колись зачати зовсім наново малювати його портрет і перед тим же винайняти чи випозичити у котрого з тутешніх малярів робітню, що мені по великих трудах і втраті часу — не удалося» [5]. Повернувшись до Музею НТШ, Труш узявся до роботи: «Тут зачав я малювати Лисенка на ново, а в страстний тиждень докінчу. Малюю і панну Драгоманов[у], панну Лисенківну (Катру) і Лесю Косач <...> Робота тут іде добре!» [5]. У протоколі засідання від 6 лютого 1901 р. зазначено, що «від д[обродія] Труша» отримано 7 портретів визначних діячів (В. Антоновича, П. Житецького, Б. Грінченка, М. Лисенка, І. Левицького, О. Кониського, Лесі Українки). Загалом для галереї НТШ художник написав 13 портретів. Останнім до колекції надійшов ще один портрет Миколи Лисенка. На урочистому відкритті нової експозиції Музею НТШ (перейменованого на Український національний музей ім. Т. Г. Шевченка) 31 жовтня 1920 року його репрезентував Львівський крайовий кредитовий союз. Можливо, це один з варіантів, котрий Труш розпочав ще 1900 року в Києві, про який згадує у своїй статті М. Грушевський: «Недокінченим і невивиставленим лишився прегарний портрет Лисенка, що заповідався (оскільки я міг судити з невикінченої роботи, бачивши її в робітні д[обродія] Т[руша]) ще далеко ліпше ніж зроблений для Товариства ім. Ш[евченка]» [5].

Важливо, що і в колі власної родини Микола Лисенко мав професійного художника: це чоловік старшої дочки Катерини Віктор Леонідович Маслянников. У листах до дочки композитор завжди з турботою згадує усіх рідних, цікавиться їхніми творчими планами, і вже наприкінці листа повідомляє про власні новини: «У нас тепер Фотя; нічого не заробив, картину його не купили. Піде на село до Чикаленків, а далі у Знаменку до брата и тоді вже до себе в село, в Зелену Діброву. Ну, що ж Ви, Віктор Леон[ідович] намалювали за цей час? Мабуть силу пейзажей, типів, руйн. Чи добре Катря годує вас борщем, варениками, лемішкою, пиріжками, зразами? Бувайте здорові і щасливі. Кланяйтеся Бурячку. Катруся, я написав Елегію, нашим подобається, приїдеш — будеш гра-ти. 24 травня 1903 р.» [8, с. 357].

Лисенко, попри власну заклопотаність, навіть зауважує довколишні краєвиди, аби порадити художнику мальовничі місця для творчості. «Хоч би трошки погода сталішою стала, зараз би переїхали у Китаїв. Глядіть же, як приїдете — так до нас. От де буде матерьялу Виті до малювання, вже ж не в Лобачові; а тут які краєвиди чудові и на Дніпро, и на далі Трипільські, и на чернігівські бори з піском и селами тогобоцькими. 15 червня 1903 р.» [8, с. 358].

Ще одна важлива постать на творчих перехрестях Лисенкового кола — це художник Амвросій Ждаха [4]. В експозиції першого залу Меморіального музею Миколи Лисенка представлено поштові листівки Амвросія Ждахи на теми українських народних пісень, створені за ініціативи композитора. На початку минулого століття, коли поштова листівка переживала свою золоту епоху і була заявлена переважно видовою краєзнавчою тематикою, у Києві з'явилися акварельні листівки одеського художника Амвросія Ждахи на теми українських народних пісень. Ці унікальні витвори з поєднанням акварельних мініатюр і нот побачили світ у лейпцизькому видавництві 1911 року. Вже на Різдвяні свята кияни розкупували першу серію листівок, а кошти, за ініціативою видавництва товариства «Час», збирали на пам'ятник Т. Шевченку. До серії листівок, на яких було зазначено: «Жертуйте на пам'ятник Т. Шевченку в Києві», увійшли, наприклад, такі перлини українських народних пісень, як «Засвистали козаченьки», «Гей, не дивуйтесь, добрії люди», «Ой, не світи, місяченьку», «За Сибіром сонце сходить» [1; 2; 4; 11; 12] (Іл. 6; 7; 8).

Свого часу так само у Лейпцигу побачив світ і перший «Збірник українських народних пісень» в обробці Лисенка. Про резонанс цієї події свідчила хоча б та обставина, що тоді вперше у поміщиків увійшло в моду співати народні пісні зі збірника Лисенка. А листівки Амвросія Ждахи та збірники народних пісень в обробці Миколи Лисенка були і в сільських хатах, і в поміщицьких покоях, значно розширивши ареал української пісні на Сході і Заході України.

Від 1893 року розпочалася історія листівок на теми народних пісень, відтоді, як Микола Лисенко виступав із хором в Одесі і тоді ж порадив художнику взятися за ілюстрування пісень. Тому Ждаха починає вивчати українські обряди, народні звичаї, заглиблюватися у непростий зміст пісень. Переважну більшість було взято для ілюстрування зі «Збірників українських пісень», укладених Лисенком, та дві пісні обробки П. Ніщинського. З кожної пісні Ждаха вибирав найсильніші місця і ілюстрував їх дуже влучно. В ілюстраціях художник використав орнаментальні прикраси, у назвах



пісень — українські історичні шрифти. І на кожній листівці зі зворотного боку залишав непомітний на перший погляд автограф. Там же й розроблений художником логотип видавництва «Час»: це книга та обвинитий дубовою гілочкою пісковий годинник з крильцями. Творчість Амвросія Ждахи за радянських часів була відкинута на маргінеси, адже старовинні пісні з нотами яскраво вказували на самобутність української культури. І лише у 80-х роках ХХ століття з'явилися згадки про нього у спеціальній лектурі, а за нотами і словами можемо відтворити давно забуті пісні. Так дивовижним чином переплелися долі двох митців — композитора М. Лисенка і художника А. Ждахи.

**Висновки.** Особисті творчі якості Миколи Лисенка, як визначного композитора та суспільного діяча, сприяли тому, що митці його кола, зокрема художники, отримували не тільки «щеплення» його талантом та одухотворення геніальною музикою, а й потужний вплив національних ідей, прикмет національного духу, героїчного минулого, естетики «золотої доби» рідної нації, імпульс до пошуків власного коріння. Нинішній етап української історії, війна, розв'язана московським агресором, оприявлює і значні здобутки у формуванні національних світоглядних позицій, засвідчені подвигами наших героїв. Та, водночас, і проблеми, породжені багатолітньою русифікацією, знищенням культурних еліт, а тому потребує найшвидшого утвердження засадничих програм національної культурної безпеки і національної ідентичності.

### Література

1. Бугаевич І. В. Українські листівки та філокартія: нотатки колекціонера. Київ: Мистецтво, 1971. 92 с.
2. Забочень М., Поліщук О., Яцюк В. На спомин рідного краю. Україна у старій листівці: альбом каталог. Київ: Криниця, 2000. 521 с.
3. Каталог виставки, присвяченої Миколі Лисенкові з нагоди 85-ліття з дня його народження і 15-ліття з дня смерті (1842–1912–1927). Київ: Українська академія наук, Музей українських діячів науки та мистецтва, 1927. 40 с.
4. Козловська Є. Козацька тематика в художніх листівках Амвросія Ждахи // Відлуння віків. 2009. № 1 (11). С. 43–46. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/17596> (дата звернення 23.08.2023).
5. Кондаурова Г. Іван Труш у створенні портретної галереї Наукового Товариства імені Шевченка у Львові // Наукове товариство ім. Шевченка: онлайн-журнал Товариства. Дата оновлення: 17.05.2012. URL: <https://ntsh.org/content/ivan-trush-u-stvorenni-portretnoyi-galereyi-naukovogo-tovaristva-imeni-shevchenka-u-lvovi> (дата звернення 23.08.2023).
6. Коновалюк Ф. Передісторія однієї картини // Музика. 2013. № 1. С. 25. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=13483> (дата звернення 23.08.2023).
7. Красицька І. Ф. Спогади // Приватний архів Софії Казимирівни Красицької, онуки Фотія Красицького.
8. Микола Лисенко. Листи / Упоряд. Р. Скорульська. Київ: Музична Україна, 2004. 665 с.
9. Микола Лисенко у спогадах сучасників. У 2-х т. / Упор. текстів, ілюстр. мат., передм. та коментарі Р. Пилипчука. Т. 1. Київ: Музична Україна, 2003. 344 с.
10. Скорульська Р., Чуева М. Микола Лисенко. Дні і роки. Київ: Музична Україна, 2015. 725 с.
11. Шудря Є. Мелодія пісні і орнаменту // Українська культура. 1999. № 6. С. 24–26.
12. Яцюк В. Шевченківська листівка як пам'ятка історії і культури (1890–1940). Київ: Криниця, 2008. 567 с.

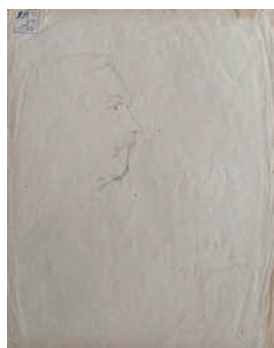
### References

1. Buhaievych, I. V. (1971). *Ukrainski lystivky ta filokartia: notatky koleksionera* [Ukrainian Postcards and Philocardia: Notes From a Collector]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Zabochn, M., Polishchuk, O. & Yatsiuk, V. (2000). *Na spomy n ridnoho kraiu. Ukraina u starii lystivtsi: albom kataloh* [In Memory of the Native Land. Ukraine in an Old Postcard: Album Catalog]. Kyiv: Krynytsia [in Ukrainian].
3. Kataloh (1927). *Kataloh vystavky, prysviachenoї Mykoli Lysenkovi z nahody 85-littia z dnia yoho narodzhennia i 15-littia z dnia smerty (1842–1912–1927)* [Catalog of the Exhibition Dedicated to Mykola Lysenko on the Occasion of the 85<sup>th</sup> Anniversary of His Birth and the 15<sup>th</sup> Anniversary of His Death (1842–1912–1927)]. Kyiv: Ukrainska akademiia nauk, Muzei ukrainskykh diiachiv nauky ta mystetstva [in Ukrainian].
4. Kozlovsk, Y. (2009). *Kozatska tematyka v khudozhnikh lystivkakh Amvrosiia Zhdakhy* [Cossack Themes in Art Postcards by Amvrosii Zhdakha]. *Vidlunnia vikiv*, 1 (11), 43–46. Retrieved from <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/17596> [in Ukrainian].
5. Kondaur, H. (2012, May 17). *Ivan Trush u stvorenni portretnoi halerei Naukovoho Tovarystva imeni Shevchenka u Lvovi* [Ivan Trush in the Creation of the Portrait Gallery of the Shevchenko Scientific Society in Lviv]. *Shevchenko Scientific Society: Online magazine of the Society*. Retrieved from <https://ntsh.org/content/ivan-trush-u-stvorenni-portretnoyi-galereyi-naukovogo-tovarystva-imeni-shevchenka-u-lvovi> [in Ukrainian].
6. Konovaliuk, F. (2013). *Peredistoriia odniiei kartyny* [The Background of One Painting]. *Muzyka*, 1, 25. Retrieved from: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=13483> [in Ukrainian].
7. Krasyska, I. F. (n.d.). *Spohady* [Memories]. *Private archive of Sofia Kazymyryvna Krasyska, granddaughter of Fotii Krasyskyi* [in Ukrainian].

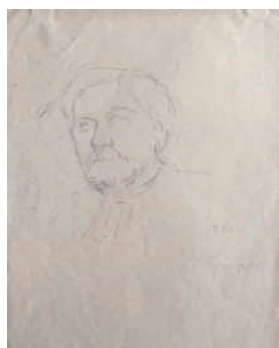
8. Skorulska, R. (Ed.) (2004). *Mykola Lysenko. Lysty* [Mykola Lysenko. Letters]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
9. Pylypchuk, R. (Ed.) (2003). *Mykola Lysenko u spohadakh suchasnykiv* [Mykola Lysenko in the Memoirs of His Contemporaries]. Vol. 1 Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
10. Skorulska, R. & Chuieva, M. (2015). *Mykola Lysenko. Dni i roky* [Mykola Lysenko. Days and Years]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
11. Shudria, Y. (1999). *Melodiia pisni i ornament* [Melody of Song and Ornament]. *Ukrainska kultura*, 6, 24–26 [in Ukrainian].
12. Yatsiuk, V. (2008). *Shevchenkivska lystivka yak pamiatka istorii i kultury (1890–1940)* [Shevchenko's Postcard as a Historical and Cultural Monument (1890–1940)]. Kyiv: Krynytsia [in Ukrainian].

## Ілюстрації

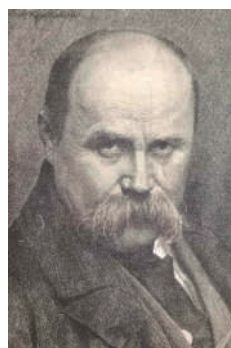
1. Фотій Красицький. М. Лисенко. Начерк з натури, олівець (профіль), 1895
2. Фотій Красицький. М. В. Лисенко. Ескіз
3. Фотій Красицький. Портрет Т. Г. Шевченка. Літографія
4. Фотій Красицький. Портрет М. Лисенка. 1903
5. Федір Коновалюк. Катря Лисенко в жалобі. Київ. Ботанічний сад. 1912
6. Амвросій Ждаха. Аquareль на тему української народної пісні «У діброві чорна галка». Київ, Видавництво товариства «Час», 1911
7. Амвросій Ждаха. Аquareль на тему української народної пісні «Ой не світи, місяченьку». Київ, Видавництво товариства «Час», 1911
8. Амвросій Ждаха. Аquareль на тему української народної пісні «Ой не знав козак». Київ, Видавництво товариства «Час», 1911
9. Сергій Васильківський. Козак в степу. П/о



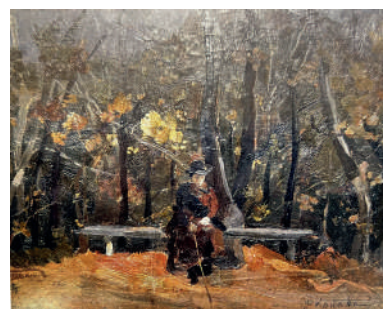
Іл. 1



Іл. 2



Іл. 3



Іл. 5



Іл. 6



Іл. 7



Іл. 8



Іл. 4



Іл. 9

## Тетяна Зіненко

Кандидатка мистецтвознавства, доцентка Національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

e-mail: tezenenko@gmail.com | [orcid.org/0000-0002-0140-0802](https://orcid.org/0000-0002-0140-0802)

## Руслана Бородай

студентка кафедри образотворчого мистецтва Національного університету «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка»

e-mail: ryslanaBORODAI@gmail.com | [orcid.org/0009-0002-2032-8663](https://orcid.org/0009-0002-2032-8663)

## Tetiana Zinenko

PhD of Art Studies, Associate Professor at National University “Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic”

## Ruslana Boroday

Student in the Department of Fine Arts at National University “Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic”

# АБСТРАКТНИЙ ЕКСПРЕСІОНІЗМ:

ПРОЄКТИ ХУДОЖНИКА  
МАКСА ВІТИКА  
В СУЧАСНОМУ  
УКРАЇНСЬКОМУ ПРОСТОРИ

# ABSTRACT EXPRESSIONISM:

PROJECTS OF THE ARTIST  
MAX VITYK  
IN CONTEMPORARY  
UKRAINIAN SPACE

DOI: 10.31500/2309-7752.19.2023.310659 | УДК 75.038.2Вітик(477)“20”

**Анотація.** Стаття досліджує виставки відомого американського художника Макса Вітика під час російсько-української війни, зокрема ті, що відбулися 2023 році у класичних університетах («Полтавська політехніка», Львівський національний університет ім. І. Франка) та художніх музеях.

Закцентовано увагу на виставках «Історія планети Земля», «Воїни світла», «Реальність і Марево» у Полтаві. Висвітлено аспекти використання сучасних подій, фахових геологічних знань та професійних напрацювань автора, його пошуків та експериментів як чинників, що роблять творчість художника унікальною. Проаналізовано значення, яке мали особливості геологічного досвіду спілкування Макса Вітика з видатними діячами сучасного американського та українського мистецтва для формування авторського стилю. Описано прийоми, які автор застосовує для створення робіт. Наведено приклади впливу творчості художника на формування нової генерації митців, що здобувають освіту в сучасних українських університетах, а також на розвиток абстрактного експресіонізму як форми сучасного мистецтва, що вимагає подальших досліджень у цій сфері.

Проведена робота розширює уявлення про характер творчості Макса Вітика, визначаючи її як приклад культурного синтезу, що поєднує багатовікову українську традицію та ментальність із сучасними творчими пошуками, розширюючи можливості сучасного мистецтва.

**Ключові слова:** сучасне мистецтво, абстрактний експресіонізм, Макс Вітик, мистецтво під час російсько-української війни, культурний синтез.

**Abstract.** The article examines the exhibitions of the famous American artist Max Vityk during the Russo-Ukrainian War, in particular those held in 2023 at universities (Poltava Polytechnic, Ivan Franko National University of Lviv) and art museums.

The study focuses on the exhibitions “History of Planet Earth,” “The Warriors of Light,” “Realities and Dreams.” It highlights such aspects as the use of modern historical events, the experience of geological knowledge and the author’s work, creative explorations and experiments as factors that make the artist’s work unique. The article analyzes the significance of the distinctive features of the author’s geological experience and communication with prominent figures of contemporary American and Ukrainian art in the country for the establishment of the visual style and structure of Max Vityk’s work. The study describes techniques used by the author to create his works and gives examples of the impact of the artist’s creativity on the development of a new generation of artists who are receiving education in modern Ukrainian universities, the development of abstract expressionism as a form of contemporary art, which requires further research in this area.

The article develops the understanding of the nature of Max Vityk’s work, defining it as a cultural synthesis that combines centuries-old tradition and modern creativity, expanding the possibilities of contemporary art.

**Keywords:** contemporary art, abstract expressionism, Max Vityk, Ukrainian art during the Russo-Ukrainian War, cultural synthesis.



**Постановка проблеми та її актуальність.** Творчість Макса Вітика, його експерименти з наповненням полотна, його зацікавленість абстрактним експресіонізмом, його свобода і щирість у підході до живопису — усе це заслуговує на глибоке дослідження. Наша стаття спрямована на аналіз конкретних проєктів Макса Вітика, що були реалізовані в умовах воєнного часу в різних містах України. Особлива увага приділена виставкам у провідних класичних університетах, зокрема у Національному університеті «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка». У цьому контексті досліджується їх вплив на формування смаків і уподобань нової генерації української творчої і наукової еліти.

**Дослідження та публікації.** Дослідження абстрактного експресіонізму загалом і творчості Макса Вітика зокрема є недостатньо розробленим напрямком наукових досліджень у середовищі українського мистецтвознавства. Найбільш фундаментально творчість художника досліджують кандидатка мистецтвознавства, знана дослідниця сучасного живопису Олеся Авраменко (Київ) [1] та американська дослідниця Дженіфер Кан — докторка філософії, мистецтвознавиця, музеологиня, кураторка, стипендіатка Програми Фулбрайта, авторка статті до каталогу виставки [2]. Джерелами цієї статті стали також каталоги творів митця, інтернет-публікації про виставки, а також інтерв'ю з автором, куратором Андрієм Рибкою, відвідувачами виставок у Полтаві та Києві.

Розуміння особливостей сприйняття та впливу на глядачів абстрактного експресіонізму у творчості Макса Вітика залишається малодослідженою сферою, що потребує постійного розвитку. Перед дослідниками відкриваються невіршені питання та нові шляхи до розуміння його творчого всесвіту.

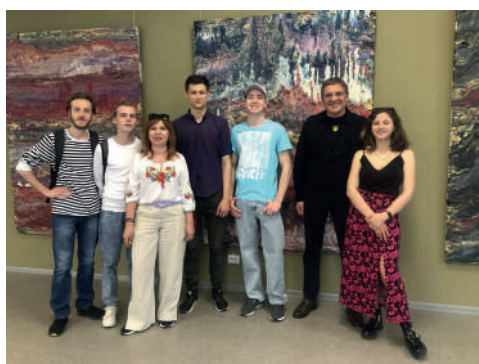
**Мета статті** — дослідження творчості художника Макса Вітика через призму його виставок під час війни у різних містах України. У статті прослідковується вплив абстрактного експресіонізму на глядачів і, зокрема, на студентів. Метою роботи є підкреслити важливість розуміння сучасного мистецтва з боку різних категорій глядачів та його роль у формуванні основоположних знань і художнього смаку у студентства як нового покоління української нації.

**Виклад основного матеріалу.** Макс Вітик — художник, відомий у світі послідовник абстрактного експресіонізму створив у 2013–2017 роках серію робіт «The Outcrops» («Відслонення»), використавши геологічний термін, що застосовується для позначення явища оголення прошарків гірських порід та їх

виходу на земну поверхню. Саме місця виходу корінних гірських порід, спричиненого різними факторами, стали джерелом натхнення для автора. «У цій серії Вітик окреслює геологічну шкалу і, використовуючи піноматеріали та емалеві фарби, змальовує мільйони років еволюції землі. Таке поєднання матеріалів створює текстури, надзвичайно подібні до утворень порід, що розтікаються масштабними полотнами. Як представник нового покоління абстракціоністів, Вітик звертається до монументального багатшарового живопису нью-йоркської школи. Його система кольорів створює символічне нашарування геологічного часу від білого кольору льодовикового періоду до синього та зеленого кольорів життя, що виникає у морі та просувається на землю. Геологічний абстрактний експресіонізм Вітика, на перший погляд, здається зовсім нефігуративним; насправді ж, «Відслонення» відтворює найреальніший з предметів, а саме — ґрунт під нашими ногами» [2]. Серія складається з 55 творів, що показують геологічну історію планети Земля. Тож не дивно, що мистецький проєкт, що був репрезентований у травні-червні 2023 року у Центрі сучасного мистецтва Полтавської політехніки мав назву «Історія планети Земля». Студентам і викладачам університету було показано 14 робіт, серед яких: «Архейський еон: від 3,8 до 2,5 мільярдів років тому»; «Гваделупська епоха пермського періоду: 271–260 мільйонів років тому»; «Хадейський еон: 4560–3800 мільйонів років тому»; «Протерозойський еон докембрійського часу: від 2500 до 542 мільйонів років тому»; «Девонський період Палеозойської ери: від 416 до 359 мільйонів років тому» та інші з такими ж специфічними і не зрозумілими вуху нефаківця термінами. Геологічна періодизація, яку візуалізує Макс Вітик, вражає. Під час виставки у Полтавській політехніці, група майбутніх геологів прийшла на лекцію з історії геології, і їхня викладачка, яка багато років навчає цьому предмету, неодноразово підкреслювала, як же правильно і точно автор передав на полотні сутність тієї чи іншої геологічної епохи. Передав кольором, фактурою, глибиною і сутністю. Як же це вдалося М. Вітику? Слід сказати, що усі, представлені на виставці твори є великими за своїми розмірами, досить важкі і приблизно одного формату 200x150 см. Автор широко застосовує емаль, поролон, монтажну піну. Використовуючи прийоми свого найвищого авторитету в сфері експресивної абстракції Джексона Полока, Макс спочатку розміщує полотно на підлозі. Потім піднімає його і стежить за тим, наскільки відповідно до творчого задуму і реальної



Іл. 1. Афіша проекту М. Вітика «Історія планети Земля». Автор афіші — студент групи 201 ФОМ Макс Чупрін. Фото: Тетяна Зіненко. Полтава, травень, 2023. Публікується вперше.



Іл. 2. Група студентів кафедри образотворчого мистецтва Національного університету імені Юрія Кондратюка разом з Максом Вітиком під час монтування виставки «Історія планети Земля». Фото: Ольга Чернега. Полтава, травень, 2023. Публікується вперше.



Іл. 3. Група студентів кафедри образотворчого мистецтва Національного університету імені Юрія Кондратюка разом під час відвідування виставки Макса Вітика «Марево та реальність» у Музеї української діаспори. Фото: Андрій Аршинник. Київ, грудень, 2023. Публікується вперше.

геологічної історії лягли фарби. І тільки в разі повного задоволення результатом — автор готує роботу до висихання.

М. Вітик неодноразово підкреслював, що так звана «геологічна серія» («The Outcrops») — це роботи, які задумувалися до їх створення, а не у процесі. Саме тому так вимогливо-перфекціоністськи він над ними працював. Загалом, звернення до геології, як до сфери свого професійного інтересу і багаторічної роботи у багатьох компаніях по усьому світу, не полишає Макса Вітика практично ніколи. Це присутньо і в роботах «арізонського циклу» та й практично в усіх творах митця.

Серед робіт на виставці у Полтавській політехніці були також два твори з серії «Лава» та «Карма» з серії «Місто гріхів».

Полтавська політехніка стала першим з класичних університетів України, де у Центрі сучасного мистецтва було презентовано мистецький проект [6–7; 9–10].

Досвід виявився наскільки вдалим, що згодом естафету Полтави перейняв Львівський університет ім. І. Франка, де також потужно прозвучала інша легендарна виставка Макса Вітика «Воїни світла» [11].

Окремо слід зазначити про особливості експонування робіт. По суті, усі мистецькі проекти Макса по-новому моделюють і перетворюють простір, надаючи звичним стінам зовсім іншого звучання. У Полтавській політехніці виставку допомагали монтувати студенти кафедри образотворчого мистецтва, які завдяки цьому додатково змогли проінятися грандіозністю задуму і відчуті особливості творчого методу митця. Згодом, коли ті ж самі студенти завітали до Києва, де у музеї української діаспори був презентований новий проект Вітика «Марево та реальність», вони вже дуже фахово обговорювали технічні

прийоми, які застосовував автор в тому чи іншому творі, скільки шарів фарби треба, щоб досягти подібного ефекту кольору та інше. Загалом, нова генерація сучасних художників, вивчаючи академічні техніки і прийоми, дедалі більше цікавиться можливостями формування власної художньої мови, впізнаваного творчого обличчя, тож близьке знайомство з автором такого рівня і його роботами слугує для них хрестоматією сучасного мистецтва.

**Висновки.** Починаючи від кінця XIX століття, живопис став надзвичайно різноманітним не лише в жанровому, а і в візуальному плані. Він є важливою частиною загальнолюдської культури та засобом відстоювання національної ідентичності, а художники мають змогу транслювати як традиції та цінності своєї нації і свого досвіду, так і власний художній стиль та майстерність володіння найрізноманітнішими прийомами і техніками. Сучасне мистецтво охоплює велике різноманіття стилів — від дуже деталізованих і реалістичних до мінімалістичних, абстрактних або наївних. Його жанри також необмежені і охоплюють такий самий широкий спектр, як сучасна література, музика та кінематограф. Звучання творів Макса Вітика у цьому контексті є потужним і яскравим, подібне, за влучним висловом Анатолія Криволапа до «вулкану, що вибухнув».

### Література

1. Авраменко О. Спонтанний живопис Макса Вітика // Сучасне мистецтво. 2016. Вип. 12. С. 17–30. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/S\\_myst\\_2016\\_12\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2016_12_4) (дата звернення 20.09.2023).
2. Vityk M. The outcrops: [album] / Max Vityk; [text J. Cahn]. Kyiv: Rodovid, 2017. 119 p.

3. Космолінська Н. Макс Вітик: інтерв'ю [Текст] / Н. Космолінська // AZ-ART. 2011. № 2. С. 86–90.
4. Кравченко А. Макс Витык: биография в цитатах // Антиквар. 2021. № 71. Дата оновлення 18.02.2021. URL: <https://antikvar.ua/maks-vytyk-byografyya-v-tsytatah/> (дата звернення 20.09.2023).
5. Макс Вітик: «Воїни світла» // Полтавський художній музей (галерея мистецтв) імені Миколи Ярошенка. Дата оновлення 24.08.2023. URL: <https://www.gallery.pl.ua/maks-vitik-vo%D1%97ni-svitla.html> (дата звернення 20.09.2023).
6. Монтажна піна та фарба: художник зі США Макс Вітик презентував у Полтавській політехніці картини, зроблені за унікальною технікою // Сайт міста Полтави. Дата оновлення 21.05.2023. URL: <https://www.0532.ua/news/3599778/montazna-pina-ta-farba-hudoznik-zi-ssa-maks-vitik-prezentuvav-u-poltavskij-politehnici-kartini-zrobleni-za-unikalnou-tehnikou> (дата звернення 20.09.2023).
7. У «Полтавській політехніці» відкрили виставку «Історія планети Земля» // IPT. Дата оновлення 19.05.2023. URL: <https://irt.pl.ua/news/30052/> (дата звернення 20.09.2023).
8. Відкрилася велика ретроспективна виставка живопису Макса Вітика // День. Дата оновлення 16.05.2023. URL: <https://m.day.kyiv.ua/news/271221-vidkrylasya-velyka-retrospektyvna-vystavka-zhyvopysu-maksa-vityka> (дата звернення 20.09.2023).
9. У Центрі сучасного мистецтва Полтавської політехніки відбувся перформанс Макса Вітика // Полтавщина. Дата оновлення 28.08.2023. URL: <https://poltava.to/project/7916/> (дата звернення 20.09.2023).
10. «Історія планети Земля»: у політехніці презентують благодійний арт-проект американсько-українського митця та геолога Макса Вітика // Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка». Дата оновлення 16.05.2023. URL: <https://nupp.edu.ua/news/-u-politehnitsi-prezentuyut-blagodiynyi-art-proekt-amerikansko-ukrainskogo-mittsya-maksa-vitika.html> (дата звернення 03.10.2023).
11. У Львівському національному університеті відкрили благодійну виставку Макса Вітика // Укрінформ. Дата оновлення 12.10.2023. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3772969-u-lvivskomu-nacionalnomu-universiteti-vidkrili-blagodijnu-vistavku-maksa-vitika.html> (дата звернення 03.10.2023).
3. Kosmolinska, N. (2011). *Maks Vityk: intervju*. AZ-ART, 2, 86–90. [in Ukrainian].
4. Kravchenko, A. (2021, February 18). Maks Vityk: biohrafia v tsytatakh [Max Vityk: Biography in Quotes]. *Antikvar*, 71. Retrieved from: <https://antikvar.ua/maks-vytyk-byografyya-v-tsytatah/> [in Russian].
5. Maks Vityk: «Voiny svitla» (2023, August 24). [Max Vityk: “The Warriors of Light”]. *Poltavskyy khudozhniy muzey (halereya mystetstv) imeni Mykoly Yaroshenka*. Retrieved from <https://www.gallery.pl.ua/maks-vitik-vo%D1%97ni-svitla.html> [in Ukrainian].
6. Montazhna pina ta farba: khudozhnyk zi SShA Maks Vityk prezentuvav u Poltavskii politehnitsi kartyny, zrobleni za unikalnoiu tekhnikoiu (2023, May 21). [Polyurethane foam and paint: US artist Max Vityk presented his paintings made using a unique technique at Poltava Polytechnic]. *Sait mista Poltavy*. Retrieved from: <https://www.0532.ua/news/3599778/montazna-pina-ta-farba-hudoznik-zi-ssa-maks-vitik-prezentuvav-u-poltavskij-politehnici-kartini-zrobleni-za-unikalnou-tehnikou> [in Ukrainian].
7. U «Poltavskii politehnitsi» vidkryly vystavku «Istoriia planety Zemlia» (2023, May 19). [Exhibition “History of Planet Earth” was opened at Poltava Polytechnic]. *IRT*. Retrieved from: <https://irt.pl.ua/news/30052/> [in Ukrainian].
8. Vidkrylasia velyka retrospektyvna vystavka zhyvopysu Maksa Vityka (2023, May 16). [The Opening of a Large Retrospective Exhibition of Max Vityk’s Paintings]. *The Day*. Retrieved from: <https://m.day.kyiv.ua/news/271221-vidkrylasya-velyka-retrospektyvna-vystavka-zhyvopysu-maksa-vityka> [in Ukrainian].
9. U Tsentri suchasnoho mystetstva Poltavskoi politehniki vidbuvsia performans Maksa Vityka (2023, August 28). [The Center for Contemporary Art of Poltava Polytechnic hosted a performance by Max Vityk]. *Poltavshchyna*. Retrieved from: <https://poltava.to/project/7916/> [in Ukrainian].
10. «Istoriia planety Zemlia»: u politehnitsi prezentuyut blahodiinyi art-proiekt amerykansko-ukrainskoho myttsya ta heoloha Maksa Vityka (2023, May 16). [“History of Planet Earth”: A Charity Art Project by American-Ukrainian Artist and Geologist Max Vityk Is Presented at the Polytechnic]. *National University “Yuri Kondratyuk Poltava Polytechnic.”* Retrieved from: <https://nupp.edu.ua/news/-u-politehnitsi-prezentuyut-blagodiynyi-art-proekt-amerikansko-ukrainskogo-mittsya-maksa-vitika.html> [in Ukrainian.]
11. U Lvivskomu natsionalnomu universyteti vidkryly blahodiinu vystavku Maksa Vityka (2023, October 12). [Max Vityk’s Charity Exhibition Opened at Lviv National University]. Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3772969-u-lvivskomu-nacionalnomu-universiteti-vidkrili-blagodijnu-vistavku-maksa-vitika.html> [in Ukrainian].

## References

1. Avramenko, O. (2016). Spontanni zhyvopys Maksa Vityka [Spontaneous Painting by Max Vityk]. *Suchasne mystetstvo*, 12, 17–30. Retrieved from [http://nbuv.gov.ua/UJRN/S\\_myst\\_2016\\_12\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2016_12_4) [in Ukrainian].
2. Vityk, M. (2017). *The outcrops: album*. Text by J. Cahn. Kyiv: Rodovid.



## Ольга Коновалова

Доцент кафедри образотворчого мистецтва факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

e-mail: o.konovalova@kubg.edu.ua | [orcid.org/0000-0002-1782-4757](https://orcid.org/0000-0002-1782-4757)

## Olga Konovalova

Associate Professor, Department of Fine Arts, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

## Вероніка Зайцева

Доцент кафедри образотворчого мистецтва факультету образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

e-mail: v.zaitseva@kubg.edu.ua | [orcid.org/0000-0003-1160-1760](https://orcid.org/0000-0003-1160-1760)

## Veronika Zaitseva

Associate Professor, Department of Fine Arts, Faculty of Fine Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

## Дар'я Головченко

магістр образотворчого мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

e-mail: golovchenkodasha7@gmail.com | [orcid.org/0009-0008-6556-3257](https://orcid.org/0009-0008-6556-3257)

## Darya Holovchenko

Master of Fine Arts, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

# ФЕНТЕЗІ ДЖ. Р. Р. ТОЛКІНА ЯК ДЖЕРЕЛО РОЗВИТКУ ВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

# FANTASY BY J. R. R. TOLKIEN AS A SOURCE OF DEVELOPMENT OF VISUAL ARTS

DOI: 10.31500/2309-7752.19.2023.310660 | УДК 74+76/766

**Анотація.** У дослідженні розглянуто творчість класика світової літератури Дж. Р. Р. Толкіна та вплив його ідей та образів на візуальне мистецтво. Англійський письменник створив власний універсум, наповнений фантастичними істотами, місцями та унікальними історіями, які визначили нові напрямки творчості митців ХХ — початку ХХІ століть. Висвітлено вплив національних епічних поем середньовічної Європи на формування світогляду майбутнього письменника. Підкреслено роль Толкіна у формуванні жанру епічного фентезі та його вплив на культуру. Проаналізовано, як твори письменника стали не лише літературним явищем, а й джерелом невичерпних інспірацій для митців різних видів сучасного мистецтва, зокрема художників-ілюстраторів, режисерів та дизайнерів.

**Ключові слова:** сучасне візуальне мистецтво, Дж. Р. Р. Толкін, жанр фентезі, книжкова ілюстрація, відеоігри.

**Abstract.** The study examines the work of the classic of world literature J. R. R. Tolkien and the influence of his ideas and images on visual arts. The English writer created his own universe, filled with fantastic creatures, places and unique stories, which defined new directions in the work of artists of the 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries. The article highlights the influence of national epic poems of medieval Europe on the development of the worldview of the writer. The authors emphasize the role of J. Tolkien in the establishment of the genre of epic fantasy and its influence on culture. The article analyzes how the works by Tolkien became not only a literary phenomenon, but also a source of inexhaustible inspiration for artists of various types of modern art, in particular, illustrators, directors and designers.

**Keywords:** modern visual arts, J. R. R. Tolkien, fantasy genre, book illustration, video games.

**Постановка наукової проблеми.** Вплив творів Джона Роналда Руела Толкіна на розвиток сучасної візуальної культури є надзвичайно вагомим. Його літературна спадщина внесла значний вклад у різноманітні галузі мистецтва, такі як література, кінематограф, відеоігри та графічне мистецтво. Письменник створив цілий універсум, який став платформою для народження нових персонажів, світів і значно вплинув на загальну популярність фентезі як жанру. Значущими елементами його творів є висока якість мови та сюжету, ретельно розроблені персонажі та фантастичні світи, а також майстерність письменника у передачі емоцій та особистого досвіду. Екранізації книг Толкіна, таких як трилогія «Володар перснів» (2001–2003) та «Гобіт» (2012) відомого режисера Пітера Джексона завоювали широку популярність серед глядачів і продемонстрували високий рівень майстерності сучасних режисерів та їхніх команд фахівців у виробництві візуальних ефектів. Ці екранізації відтворили цілісність та багатогранність художнього світу письменника.

Основна проблематика статті полягає в дослідженні взаємодії між літературним світом Дж. Р. Р. Толкіна та сферою візуального мистецтва, а також у визначенні впливу цієї взаємодії на розвиток культури загалом.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість Дж. Толкіна завжди викликає інтерес у науковців, включаючи літературознавців, лінгвістів і митців, що спонукає до проведення різноманітних досліджень. Наприклад, у своїй статті «Реконструкція образно-асоціативної площини концептуального простору *уявне* у творах Дж. Р. Р. Толкіна» Наталія Четова розглядає взаємозв'язок між образною і концептуальною структурами простору уявного в творах всесвітньовідомого літератора. Її аналіз ґрунтується на теорії концептуальної метафори, що дозволяє авторці досліджувати образи та символи у творах письменника з погляду їх концептуальної природи [5]. Віталій Харченко у дослідженні «Твори Дж. Р. Р. Толкіна — феномен сучасної культури» розглядає мотиви та символіку, які використовував письменник у своїх творах. Він також висвітлює вплив цих творів на літературу, кіно та інші сфери мистецтва, звертаючи увагу на глибинний зміст творів та їх актуальність у сучасному світі [4]. Український дослідник та культуролог Дмитро Кузьменко у статті «Християнський вимір творчості Дж. Р. Р. Толкіна: огляд досліджень» розглядає релігійні аспекти творчості письменника. Автор акцентує увагу на відображенні християнських ідей та цінностей

у творах «Володар перснів», «Гобіт» та «Сильмариліон» [1]. Українська дослідниця Ганна Пивовар проаналізувала еволюцію образу ельфів у мистецтві від часів Толкіна до сьогодення. У своїй статті «Образ ельфів у сучасному візуальному мистецтві» вона розглянула вплив цих міфологічних персонажів на сучасну культуру [2].

**Мета статті** — визначити вплив ідей Толкіна на сучасне візуальне мистецтво в умовах адаптації до нових вимог та реалій. Встановлена мета спонукає до вирішення таких **завдань**: стисло висвітлити життєвий та творчий шлях письменника, а також проаналізувати походження сюжетних ліній та образів у його творах.

Для досягнення мети застосовано комплекс **методів дослідження**: герменевтичний метод дозволив ґрунтовно інтерпретувати твори різних видів сучасного мистецтва; завдяки історико-культурному методу окреслено панораму творчості Дж. Толкіна в контексті зрушень ХХ століття; історико-порівняльний (компаративний) метод дозволив встановити схожість та відмінність досліджуваного матеріалу; кроскультурний аналіз використано задля вивчення впливу літератури на художні практики; завдяки іконологічному методу проаналізовано художні особливості творів сучасного візуального мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Джона Роналда Руела Толкіна вважають одним із засновників сучасного фентезі. Цей талановитий англійський письменник створив власну унікальну міфологію, яка визначила основи жанру фантастики. Твори Дж. Толкіна, який був також поетом, філологом та мовознавцем, вважають одними з найуспішніших та найпопулярніших у всій історії літератури. Світову славу письменник здобув завдяки своєму роману «Володар перснів». Його твори не лише стали бестселерами, а й основою для створення популярних фільмів та серіалів.

Дж. Р. Р. Толкін народився 1892 року в місті Блумфонтейн (Оранжева Республіка, Південна Африка) у родині Артура Руела Толкіна, службовця банку, та його дружини Мейбл Толкін. У трирічному віці Джон разом зі своєю матір'ю та молодшим братом вирушив у гості до своїх родичів в Англії. Через рік його батько помер, і сім'я залишилася в Британії. Мати Джона Толкіна стала його першою вчителькою, навчаючи його читанню, письму, малюванню та основам латини. Через чотири роки від цукрового діабету мати помирає, а дітей, які стали сиротами, взяв під свою опіку друг сім'ї, католицький священник.



У 1900 році Дж. Р. Р. Толкін починає навчання у Школі короля Едварда в Бірмінгемі, а в 1903–1904 роках отримав освіту в Школі святого Філіпа (див. Додатки, рис. 1.1; 1.2). Пізніше він продовжив своє навчання в Ексетер-коледжі Оксфордського університету, зосереджуючись на класичних мовах, і у 1915 році отримав диплом із відзнакою з англійської філології. Під час навчання в Школі короля Едварда Джон Толкін познайомився з Робом Гілсоном (Rob Gilson), Джефрі Смітом (Geoffrey Smith) та Кристофером Вайзменом (Christopher Wiseman). Разом вони створили неформальне об'єднання під назвою «Чайний клуб і Баровіанське товариство» (ЧКБТ). Назва виникла через те, що хлопці часто збиралися в бібліотеці школи або в магазині із латинізованою назвою «Бероуз», від якої і походить назва компанії. Навіть після завершення навчання друзі продовжували спілкування. Саме на зустрічах ЧКБТ Дж. Толкін вирішив зайнятися написанням поезії.

У липні 1916 року, невдовзі після весілля, Джона Толкіна призвали до армії на фронт Першої світової війни. Під враженням втрати друзів на полі бою письменник висловив свою ненависть до війни й розпочав писати, перебуваючи у лікарні. У 1937 році вийшов його фантастичний роман «Гобіт», який швидко здобув визнання. Після цього письменник протягом 15 років працював над епічним романом у жанрі фентезі «Володар перснів», який став культовим твором і вважається однією з найпопулярніших книжок ХХ століття. Екранізація цього роману у формі трьох фільмів отримала 17 премій «Оскар» і збрала мільярди доларів у всесвітньому прокаті.

Наприкінці свого життя письменник працював над збірником міфів і переказів про вигаданий світ Середзем'я, але не встиг його завершити — це виконав його син Кристофер. Джон Толкін помер у 1973 році, залишивши невмирущий слід у класиці літератури ХХ століття.

Перші творчі спроби Толкіна припадають на початок 1910-х років, коли він був членом «Чайного клубу і Баровіанського товариства». Вплив на майбутнього письменника мали викладачі англійської літератури в Школі короля Едварда, зокрема Джордж Бруертон (George Brewerton) та Р. В. Рейнолдз (R. W. Reynolds), які прагнули вкласти у своїх учнів любов до поезії. Також на його намір спробувати себе в поезії вплинула постановка п'єси Джеймса Барі (James Barrie) «Пітер Пен», яку він переглянув у квітні 1910 року, а також творчість католицького поета-містика Френсиса

Томпсона (Francis Thompson). Пізніше з усіх цих літературних вражень склалася колекція текстів, естетика яких стала основою для створення власного міфічного світу письменника.

Чимало сюжетних ліній та образів у творах Дж. Толкіна мають своє коріння в германо-скандинавській епічній літературі та англосаксонській поетичній традиції. Зокрема, слід відзначити вплив англосаксонського епосу «Беовульф», скандинавських Старшої (віршованої) та Молодшої (прозової) Едди, «Пісні про Нібелунгів», а також давньоісландських саг. Дж. Толкін визнавав вплив на власну творчість античної літератури (зокрема, Гомера і Софокла), карело-фінського епосу «Калевала», кельтської (валійської та шотландської) народної демонології та легенд.

Одне з найважливіших вражень, що мало сильний вплив на Толкіна, справила творчість активіста Руху мистецтв і ремесел (Arts and Crafts movement), видатного ерудита й талановитого митця Вільяма Мориса (William Morris). У своїх романах та поемах майбутній автор «Володаря перснів» віддзеркалював фантастичний, стилізований під раннє середньовіччя стиль Мориса. Також варто відзначити вплив на Дж. Толкіна знавця медієвістики, прихильника епічної традиції європейської Півночі Ерика Рюкера Едисона (Eric R. Eddison), чий роман «Хробак Уроборос» (*The Worm Ouroboros*) дотепер розглядається як один із видатних прикладів раннього епічного фентезі.

Чарівна казка «Дивовижний край снергів» (*Marvellous Land of Snergs*) від забутого письменника Едварда Вайк-Сміта (Edward Wyke-Smith) для Дж. Р. Р. Толкіна стала важливим джерелом натхнення при створенні образу гобітів. Едвін Муір (Edwin Muir) та інші літературні критики вбачали в творчості Толкіна вплив романів англійського автора пригод Генрі Райдера Гагарда (Henry Rider Haggard), зокрема «Вона: історія пригоди» (*She: A History of Adventure*), та історичних творів Семюела Разерфорда Крокета (Samuel Rutherford Crockett).

Варто згадати митців ХХ–ХХІ століть, які надихалися всесвітом Дж. Толкіна для створення своїх робіт. Утім, найперші ілюстрації до легендарних історій намалював сам письменник. Образотворче мистецтво було його важливим захопленням поряд з літературною творчістю. Філолог і письменник готував ілюстрації до своїх фентезійних книг про Середзем'я: факсимільні артефакти, «мальовничі» карти, каліграфію, а також замальовки та картини з натури.

За життя письменника деякі з його малюнків були включені до романів «Гобіт» та «Володар перснів», інші були використані на обкладинках різних видань цих книжок. Посмертно були опубліковані колекції його робіт, і науковці почали оцінювати його як художника та автора. Варто згадати львівське ювілейне видання «Гобіта» (Видавництво «Астролябія», 2022), яке містить ілюстрації автора автора (див. Додатки, рис. 1.3; 1.4).

Полін Бейнс (Pauline Baynes), талановита ілюстраторка, працювала над створенням малюнків та картин до понад 200 книжок, переважно у дитячому жанрі. Вона стала першою художницею, яка ілюструвала окремі, менш відомі твори Дж. Р. Р. Толкіна та «Хронік Нарнії» Клайва Стейплза Льюїса (Clive Staples Lewis). У 1969 році, чекаючи, коли Дж. Толкін завершить «Сильмариліон», видавці доручили Бейнс створити карту Середзем'я. Сам письменник подав їй кілька діаграм на папері різного масштабу, які він використовував під час написання «Володаря перснів». Крім того, він анотував копію карти, яку його син Кристофер створив для «Братерства персня» в 1954 році. За допомогою картографів з військового табору Бурдон в Гемпширі Бейнс створила детальну мапу, яку видавці випустили як плакат у 1970 році. Ця мапа була прикрашена колонтитулами з зображеннями персонажів Толкіна та віньєтками, що представляли місця подій роману.

Фінська письменниця, ілюстраторка і художниця Туве Янсон (Tove Jansson), відома своїми книжками про мумі-тролів, також займалася ілюструванням шведських і фінських перекладів «Гобіта» (див. Додатки, рис. 1.5; 1.6). У шведському виданні 1962 року особливо відзначався великий Голум, який вражав своїм гігантським виглядом у порівнянні з Більбо. Після того, як Дж. Толкін побачив ілюстрацію, він визнав, що в романі не зазначено невеликий зріст Голума. Таким чином, в друге видання книжки внесли правку, що Голум був «маленькою, слизькою істотою».

Між численними художниками, які внесли свій вклад у творчість Дж. Р. Р. Толкіна, відзначаються Джон Гов (John Howe), Алан Лі (Alan Lee) та Тед Несміт (Ted Nasmith) (див. Додатки, рис. 1.7; 1.8). Їх творчість є важливим елементом у спадщині письменника, а роботи визнані та широко відомі. Крім ілюстрацій до книжок, Гов і Лі зробили свій внесок як концептуальні художники у трилогію фільмів Пітера Джексона «Володар перснів».

Від 2000 року львівське видавництво «Астролябія» поставило собі за мету видати всього Дж. Р. Р. Толкіна українською мовою [3]. Ілюстрації використовувалися

як відомих зарубіжних художників Алана Лі, Теда Несміта, так і дизайнерів-графіків видавництва: Галини Гінайло, Юрія Крукевича, Володимира Стасенка (див. Додатки, рис. 1.9; 1.10; 1.11; 1.12). На цей час видано твори Толкіна з ілюстраціями українських художників, зокрема, «Володар перснів» у трьох книгах у 2004–2005 роках і в одній книзі — 2006 року. В оформленні дизайнери віртуозно поєднали стилізовані візерунки Вільяма Мориса з вибагливою пластикою скандинавського орнаменту й графемами рунічної абетки. «Сильмариліон» за редакції Кристофера Толкіна було видано у 2008 році. У 2014 вийшло друге допрацьоване видання, де в основу дизайну обкладинки було покладено малюнок Теда Несміта.

Творчий внесок письменника знайшов інтерпретацію і в сучасному медіапросторі — у відеоіграх, зокрема в першій грі «The Hobbit» (1982), яка виявилася доволі успішною. Локації в грі були ілюстровані зображеннями, що віддзеркалюють ілюстрації з книги. За період популярності карткових ігор у 2019 році випустили гру «The Lord of the Rings: Adventure Card Game — Definitive Edition», яку в 2020 році портували й на консолі. Хоча гра не є прямою адаптацією настільної версії, вона пропонує повноцінний сюжет, окремі квести та режим Пригод. Сучасних ігровізацій творить Дж. Толкіна не так вже й багато, але завжди можна звернутися до класичних варіантів, наприклад, «The Lord of the Rings: The Battle for Middle-earth» (2004). Перша частина цієї гри переказує події фільмів Пітера Джексона і дозволяє гравцям взяти участь за темну сторону. Сиквел змінює підхід до деяких аспектів гри, таких як будівництво бази, й розповідає паралельну історію до подій Війни за Перстень.

**Висновки.** Творчість Дж. Р. Р. Толкіна відіграла ключову роль у становленні та розвитку жанру фентезі в літературі, а також суттєво вплинула на сучасну візуальну культуру. Його уявні світи та персонажі стали об'єктом дослідження та тлумачення для широкого кола фанатів та професіоналів, які пропонують власні версії та інтерпретації його творів. Крім того, екранізації його романів здобули надзвичайну популярність та успіх у кіноіндустрії, роблячи його твори доступнішими та широко відомими. Творчість Дж. Р. Р. Толкіна стала важливим джерелом натхнення для численних художників, таких як Алан Лі, Тед Несміт, Джон Гов, Туве Янсон, і внесла значний вклад у розвиток сучасної візуальної культури.

## Література

1. Кузьменко Д. Християнський вимір творчості Дж. Р. Р. Толкіна: огляд досліджень // Релігійно-інформаційна служба України. Дата оновлення 09.11.2010. URL: [https://risu.ua/dmitro-kuzmenko-hristiyanskiy-vimir-tvorchosti-dzh-r-r-tolkina-oglyad-doslidzhen\\_n42172](https://risu.ua/dmitro-kuzmenko-hristiyanskiy-vimir-tvorchosti-dzh-r-r-tolkina-oglyad-doslidzhen_n42172) (дата звернення 26.04.2023).
2. Пивовар Г. Образ ельфів у сучасному візуальному мистецтві // Молодий вчений. 2018. № 12 (64). С. 371–374. DOI: 10.32839/2304-5809/2018-12-64-86
3. Твори Дж. Р. Р. Толкіна українською мовою // Видавництво Астролябія. Дата оновлення 07.04.2023. URL: [https://astrolabium.com.ua/projects/vydavnytvo\\_astroljabija\\_postavylo\\_sobi\\_za\\_metu\\_vydaty\\_ukrajinskoju\\_movoju\\_vsi\\_tvory\\_dzhona\\_ronalda\\_ruela\\_tolkina/](https://astrolabium.com.ua/projects/vydavnytvo_astroljabija_postavylo_sobi_za_metu_vydaty_ukrajinskoju_movoju_vsi_tvory_dzhona_ronalda_ruela_tolkina/) (дата звернення 17.10.2023).
4. Харченко В. Є. Твори Д. Р. Р. Толкіна — феномен сучасної культури // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: Міжвуз. зб. наук. ст. 2009. Вип. XX. С. 370–372.
5. Четова Н. Реконструкція образно-асоціативної площини концептуального простору *уявне* у творах Дж. Р. Р. Толкіна // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологія». 2015. Вип. 52. С. 284–288.

## References

1. Kuzmenko, D. (2010, November 9). Khrystyianskyi vymir tvorchosti Dzh. R. R. Tolkina: ohlyad doslidzhen [The Christian Dimension of the Work of J. R. R. Tolkien: A Review]. *The Religious Information Service of Ukraine*. Retrieved from [https://risu.ua/dmitro-kuzmenko-hristiyanskiy-vimir-tvorchosti-dzh-r-r-tolkina-oglyad-doslidzhen\\_n42172](https://risu.ua/dmitro-kuzmenko-hristiyanskiy-vimir-tvorchosti-dzh-r-r-tolkina-oglyad-doslidzhen_n42172) [in Ukrainian].
2. Pyvovar, H. (2018). Obraz elfiv u suchasnomu vizualnomu mystetstvi [The Image of Elves in Modern Visual Arts]. *Young Scientist*, 12 (64), 371–374. DOI: 10.32839/2304-5809/2018-12-64-86 [in Ukrainian].
3. Tvory Dzh. R. R. Tolkina ukrayinskoju movoyu [J. R. R. Tolkien's Works in Ukrainian]. (2023, April 7). *Astrolabe Publishing*. Retrieved from [https://astrolabium.com.ua/projects/vydavnytvo\\_astroljabija\\_postavylo\\_sobi\\_za\\_metu\\_vydaty\\_ukrajinskoju\\_movoju\\_vsi\\_tvory\\_dzhona\\_ronalda\\_ruela\\_tolkina/](https://astrolabium.com.ua/projects/vydavnytvo_astroljabija_postavylo_sobi_za_metu_vydaty_ukrajinskoju_movoju_vsi_tvory_dzhona_ronalda_ruela_tolkina/) [in Ukrainian].
4. Kharchenko, V. Y. (2009). Tvory D. R. R. Tolkina — fenomen suchasnoyi kultury [The Work of J. R. R. Tolkien as a Phenomenon of Modern Culture]. *Aktualni problemy slovyanskoyi filolohiyi. Seriya: Linhvistyka i literaturoznavstvo*, 20, 370–372 [in Ukrainian].
5. Chetova, N. (2015). Rekonstruktsiya obrazno-asotsiatyvnoyi ploshchyny kontseptualnoho prostoru *Uyavne* u tvorakh Dzh.

R. R. Tolkien [Reconstruction of the Imaginative and Associative Plane of the Conceptual Space of the Imaginary in the Work of J. R. R. Tolkien]. *Scientific Proceedings of Ostroh Academy National University: Philology Series*, 52, 284–288 [in Ukrainian].

## Додатки

1. Рис. 1.1. Джон Роналд Руел Толкін, 1920
2. Рис. 1.2. Джон Толкін під час навчання в Школі святого Філіпа, 1903–1904
3. Рис. 1.3.; 1.4. Ілюстрації Дж. Толкіна до ювілейного видання «Гобіта» з нагоди 35-ліття виходу в світ першого українського перекладу, 2022
4. Рис. 1.5; 1.6. Ілюстрації Туве Янсон до «Гобіта», 1962
5. Рис. 1.7. Ілюстрація Алана Лі до «Володаря перснів», 2000
6. Рис. 1.8. Ілюстрація Теда Несміта до збірки Дж. Толкіна «Сильмариліон»
7. Рис. 1.9. «Сильмариліон», видавництво «Астролябія»
8. Рис. 1.10. «Володар перстенів», видавництво «Астролябія», дизайн Володимира Стасенка
9. Рис. 1.11. Ілюстрації Теда Несміта до «Сильмариліона», 2014
10. Рис. 1.12. Ілюстрації Алана Лі до книжки «Берен і Лутієн», 2018



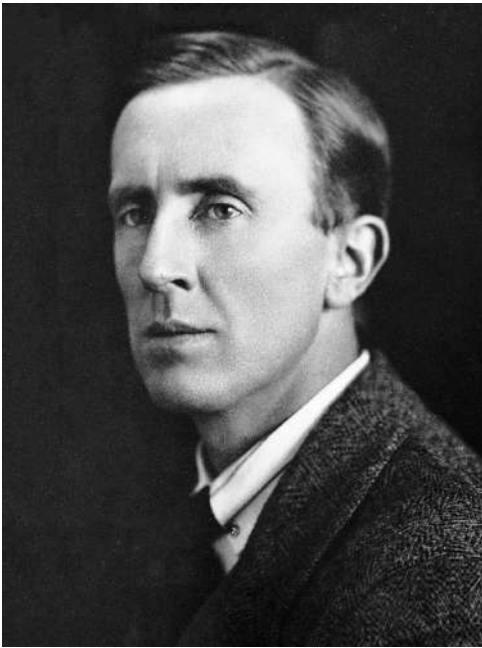


Рис. 1.1



Рис. 1.2



Рис. 1.6



Рис. 1.3



Рис. 1.7





Рис. 1.8

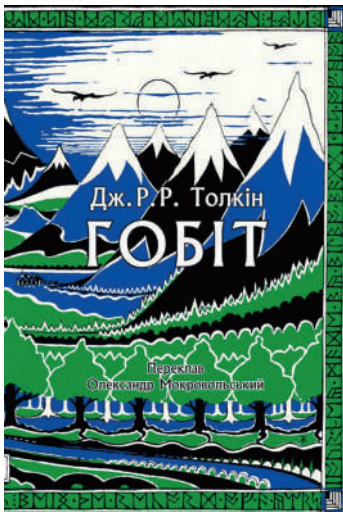


Рис. 1.4

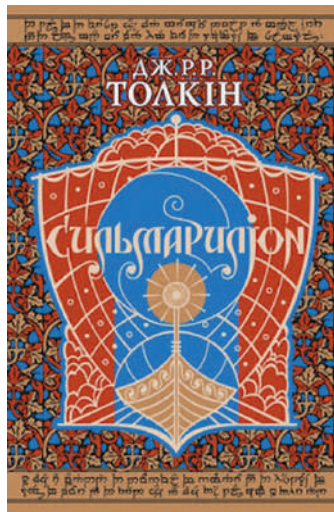


Рис. 1.9



Рис. 1.10

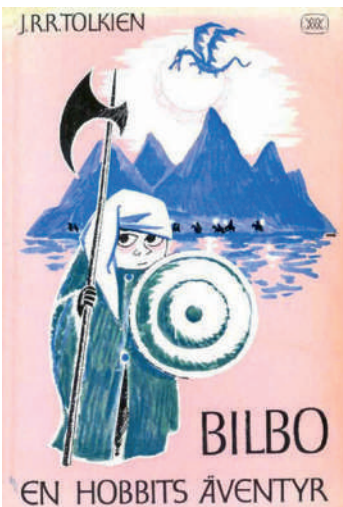


Рис. 1.1

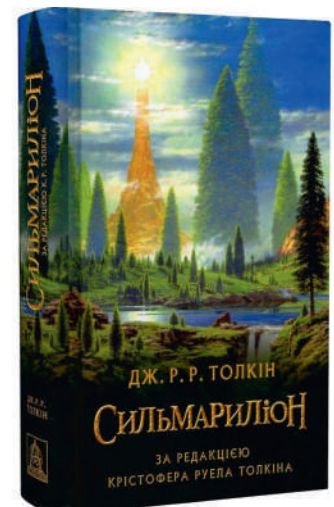


Рис. 1.11



Рис. 1.12

**Ольга Школьна**

Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

e-mail: o.shkolna@kubg.edu.ua | [orcid.org/0000-0002-7245-6010](https://orcid.org/0000-0002-7245-6010)

**Olga Shkolna**

Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department of Visual Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

**Ольга Дєточка**

Аспірантка кафедри образотворчого мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

e-mail: o.dietochka.asp@kubg.edu.ua | [orcid.org/0000-0002-6938-0051](https://orcid.org/0000-0002-6938-0051)

**Olha Dietochka**

Ph.D. Student, Department of Visual Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

# ФОРМУВАННЯ ТРАДИЦІЇ АНГЛІЙСЬКОГО ЧАЮВАННЯ ТА РОЗВИТОК ЧАЙНИХ ФОРМ У ФАРФОРІ-ФАЯНСІ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ

# ESTABLISHMENT OF THE TRADITION OF ENGLISH TEA DRINKING AND THE DEVELOPMENT OF TEA FORMS IN PORCELAIN AND FAIENCE IN GREAT BRITAIN

DOI: 10.31500/2309-7752.19.2023.310661 | УДК 738.1, 738.3 (477) "17-19"

**Анотація.** У статті висвітлено історію формування й особливості славнозвісної культурної традиції англійського чаювання. З'ясовано, що перші згадки про цей східний напій у Британії були відомі ще за часів Шекспіра в XVI столітті, а вже у другій половині наступного століття чай активно експортувався і розповсюджувався на території цієї країни. Вагому роль у поширенні чайного листя на берегах Англії мала діяльність Ост-Індійської компанії, спочатку Голландської, згодом безпосередньо Британської. Встановлено, що часом зародження й поширення на широкі верстви населення моди на чаювання та складання відповідного етикету був період з XVIII — до середини XIX століття. Подальший шлях позначився трансформацією цієї традиції відповідно до вимог і смаків часу та становленням її як невід'ємної риси культури Англії.

Розглянуто комплектацію суто британських сервізів для чаювання у різні періоди. Визначено, що для вживання чаю на сніданок, в обідній і післяобідній час, у славнозвісній «перерві о п'ятій» та в вечірній час використовувалися різні предмети та їх кількість.

Акцентовано увагу на застосуванні специфічних форм фарфору-фаянсу, притаманних виключно англійській традиції.

Мета статті полягає у розкритті специфіки традиції англійського чаювання й особливостей застосування відповідного тонкокерамічного посуду. Методологія дослідження базується на загальнонаукових принципах, методах та підходах, які мали вагому роль для розкриття історії розвитку традиції чаювання та її атрибутів. Ключове значення відведено історико-хронологічному, історико-порівняльному та історико-культурному методам, котрі дали змогу висвітлити особливості історичного і культурного тла формування звички чаювання. Крім того, застосовано метод мистецтвознавчого аналізу для виявлення напрямків трансформацій посуду, специфіки його формотворення і декорування.

**Ключові слова:** мистецтво, традиція чаювання, тонка кераміка, фарфор, фаянс, Англія, XVII–XIX століття.



**Abstract.** The article highlights the history of the establishment and key features of the famous cultural tradition of the English tea party. It was found out that the first mentions of this eastern drink in Britain were known as early as the time of Shakespeare in the 16<sup>th</sup> century, and already in the second half of the next century, tea was actively exported and distributed across the country. An important role in the spread of tea in England was played by the East India Company, first of Holland, and later directly of Britain. It has been established that the period of origin and spread of the fashion for tea parties and etiquette was from the 18<sup>th</sup> to mid-19<sup>th</sup> centuries. Further development of this fashion was marked by the transformation of the habit of tea drinking in accordance with the requirements and tastes of the time, and its establishment as an integral feature of the culture of England.

The article considers the complete set of purely British tea services at different times of the day. It was determined that different items and quantities of dishes were used for tea at breakfast, lunch and afternoon, during the famous “five o'clock” break and in the evening.

The authors emphasize the use of specific forms of porcelain and faience, inherent exclusively to the British tradition.

The purpose of the article is to reveal the specifics of the English tea party tradition and the use of the appropriate thin ceramic dishes. The research methodology is based on general scientific principles, methods and approaches, which played an important role in revealing the history of the development of the tea tradition and its attributes. Key importance is given to historical, chronological, comparative and cultural methods, which made it possible to highlight the key features of the historical and cultural background of the establishment of the tea drinking habit. In addition, the method of art analysis was used to identify the transformations of dishes, the specifics of their shaping and decoration.

**Keywords:** art, tea tradition, fine ceramics, porcelain, earthenware, England, 17–19<sup>th</sup> centuries.

**Вступ.** Вживання чаю у Великій Британії у порівнянні з аналогічною традицією Далекого Сходу було започатковане набагато пізніше, всього близько 350 років тому. Проте напій швидко знайшов своїх поціновувачів на Туманному Альбіоні серед усіх верств населення. Від кінця XVII до середини XIX століття традиція змінювалася на тлі історичних і культурних подій, епізодично знаходилася у періодах стагнації або бурхливого розвитку. Наслідком цього стало складання власного етикету чаювання й відповідне продукування провідними англійськими мануфактурами спеціальних фарфоро-фаянсових сервізів і окремих поштучних виробів. При цьому керамісти генерували оригінальні ідеї щодо урізноманітнення сталих і введення нових форм посуду для місцевої чайної церемонії, несхожих на східні зразки.

Чимало авторів зверталися до питання походження чайної традиції, її місця у культурній спадщині Великої Британії. Проте актуальним залишається відображення специфіки англійського чаювання, його взаємозв'язку з різними видами мистецтва й ролі чайної церемонії у британському соціумі [3].

**Матеріали та методи.** Цінним для написання даної розвідки стало магістерське дисертаційне дослідження британки Мередит Ешлі Голедей Магоні (Meredith Ashley Holaday Mahoney), у праці якої розкривається питання традиції вживання чаю на острові Барбадос [5]. Дотичною до цієї теми є книжка американки Джулі Фроммер (Julie E. Fromer) «Необхідна розкіш: чай у вікторіанській Англії» [3]. У виданні окреслено роль чаю у вікторіанській культурі на матеріалі провідних літературних творів цього періоду.

Крім того, значущими у контексті вивчення цієї теми стала низка статей зарубіжних

мистецтвознавців — зокрема, «Китайський фарфор, Ост-Індійська компанія та британська культурна ідентичність 1600–1800» Стейсі Пірсон (Stacey Pierson) [7] і «Фарфор Дербі: виробники художників флористів і ботаністів» Пітера Брауна (Peter Brown) [2]. У цих дослідженнях розглядаються питання щодо поширення і трансформації звички у контексті дослідження вікторіанської епохи, лікувальних властивостей чаю, впровадження форм тонкої кераміки та сюжетів для оздоблення начиння, запозичених із творів образотворчого мистецтва.

Вагомими у контексті цієї теми є експлікації до зразків чайного керамічного посуду, які репрезентовані на низці музейних сайтів й відкривають завісу над багатьма деталями традиції чаювання. При цьому вони допомагають скласти повну її картину (Музей Вікторії та Альберта, Національний художній музей Британії, Музей мистецтв Метрополітен у США).

Щодо типології англійського посуду вагомою у контексті даної розвідки є стаття Ольги Школьної «Британський фарфор і фаянс у музейних колекціях Лондона» [1].

**Результати.** Перші згадки про чай як лікувальний засіб на теренах Західної Європи можна зустріти у трактаті «Плавання і подорожі» венеціанського географа та історика Джованні Батисти Рамузіо (Giovanni Battista Ramusio) ще 1559 року. Щодо самого завезення цього напою на територію Великої Британії, то це відбулося у 1630–1640-х роках, коли торгівля східними товарами була нерегулярною. Спочатку поставальниками чаю для англійців були голландські купці, але через непевні відносини країн і подальші війни ця взаємодія була призупинена. Регулярні поставки китайської камелії реалізовувалися Ост-Індійською

компанією до середини XIX століття. Саме завдяки їй чай остаточно потрапив на британський ринок і швидко поширився по всій території країни.

Вже 1657 року далеосхідний напій з'явився на прилавку однієї лондонських кав'ярень. Власником згаданого закладу був англієць Томас Гарвей (Thomas Garway), який і розробив рекламне гасло про універсальні цілющі й оздоровчі властивості китайського еліксиру, що значно поживило цікавість до напою на англійському ринку. При цьому асортимент крамниці був обмеженим, складався він лише з одного сорту чаю у сухому та рідкому вигляді.

Попри високу вартість і пуританські настрої того періоду, попит на чудодійне зілля серед населення почав набирати обертів. Це зумовило поширення чайної продукції, а відтак і закладів, де б її можна було придбати. На початку XVIII століття налічувалося вже близько 500 кав'ярень тільки у Лондоні, де почали продавати і чай. А з часом заклади й зовсім перепрофільовували на його поширення [5].

У цей період левова частка покупців належала до заможних верств населення, що було пов'язано з надмірною ціною східного листя. Окрім собівартості на листя камелії і його ввезення на територію Великої Британії з Китаю накладалося мито у понад 100 відсотків. Проте, і з-поміж представників середнього класу також були споживачі чаю, хоча й значно в меншій кількості [5, р. 13].

Кінець XVII — середина XVIII століття стали добою, коли на тлі збагачення країни зацікавленість у китайському еліксирі зростала й серед королівської знаті. Важливою подією для потрапляння чаю до палаців була дружина короля Карла II, португальська принцеса Катерина Браганська. Вона привезла чай зі своєї батьківщини та запровадила моду на чайну церемонію. З часом місцева аристократія почала наслідувати її звички і дедалі частіше звертатися до східного напою [8].

Ускладнився експорт чаю у першій половині XIX століття через напружені політичні відносини між Великобританією і Китаєм, а у подальшому й війни (Перша і Друга опіумні війни). Згодом торговельні відносини країн зовсім були призупинені. Проте ці події стали поштовхом для започаткування власних плантацій на територіях британських колоній в Індії, на острові Цейлон (сучасна Шрі-Ланка) та на Барбадосі у Карибському морі. Своєрідною підтримкою для поширення чаю англійського походження стало скасування мита на чайне листя зі згаданих територій.

У той час, коли рецепт шляхетного напою китайці тримали у повному секреті, а розкриття таємниці каралося смертю, незначна кількість насіння все ж таки потрапила до Великої Британії. 1824 року завдяки англійцю Морису Бенедикту де Вормсу (Maurice Benedict de Worms) колекція цейлонських садів поповнилася насінням китайської камелії, що стало початком чайної історії острова.

Сприятливий клімат, десятилітній досвід вирощування до цього кави, діяльність місцевих і британських садівників дозволили розширити межі плантацій настільки, що ланкійський сорт чаю згодом став відомим у всій Європі. З часом технологію культивування удосконалив англієць Джеймс Тейлор, який по праву вважається «батьком цейлонського чаю». Ще одним осередком британських чайних плантацій була колонізована Британією Індія з відомим асамським різновидом рослини [4, pp. 185–187].

Становлення англійської традиції чаювання у сучасному їй розумінні, складання етикету та поява спеціальних сервісів належать до вікторіанської епохи. У XIX столітті нормою вважалося вживання чаю 4–5 разів на день. На кожен прийом обирався конкретний сорт. Під час раннього сніданку, який не супроводжувався усілякими закусками, перевага надавалася чорному «броукену» (дрібнолистовому чаю) із суміші цейлонського, кенійського й індійського сортів листя. Другий сніданок вимагає такої ж чашки тонізуючого гарячого напою, але вже з неабиякою міцністю і саме тому частіше вживається із додаванням молока.

У наступні прийоми чаю, а саме на ланч і у післяобідній час, вживався легкий і ароматний різновид — найпоширеніший з-поміж інших «пеко», більш відомий як байховий. Не можна не згадати славнозвісну традицію чаювання о п'ятій годині, яке вирізняється не тільки особливістю напою, а й окремою історією виникнення. Англійський полуденок привертає увагу вибором ароматного чайного листя, до складу якого входить значна кількість тіпсів (нерозпущених бутонів камелії), — традиція, орієнтована на шинуазрі.

Варто звернути увагу і на зародження цього виду чаювання у британців. Вважається, що основоположницею звички вживати чай о п'ятій годині стала близько 1840 року Анна Марія Стенгоуп (Anna Maria Stanhope), герцогиня Бедфордська. Вона часто втамовувала голод і спрагу у період між сніданком й вечірнім обідом чашкою чаю з легкими закусками. Пізніше така перерва переросла у справжню церемонію з пишним застіллям й гамірними бесідами, здебільшого у жіночому колі. Для поширення



ритуалу визначальною стала заборона відвідування кав'ярень жінками у післяобідній час [6].

Можна припустити, що англійська звичка пити чай о цій порі переважно із маленькими закусками, які не потребують столових приборів-кувертів, виникла саме як легкий перекус, а не повноцінний обід. Проте, все одно він вимагав наявності на столі як солодкого, так і солоного, невід'ємними складовими були маленькі булочки «скони», сендвічі з огірком, печиво, пироги та вершкове масло. Останнє більше нагадувало густий крем, схожий на поєднання вершкового масла та солодких вершків, що створювався за своєрідним рецептом і без якого не минала жодна чайна церемонія. До самого чаю додавалися молоко, цукор і пропонувалися шматочки лимону. Багатство наїдків о цій порі чаювання та надання їм особливого значення описано в багатьох творах Оскара Вайлда, серед яких варто виокремити п'єсу «Як важливо бути серйозним» (1895).

Посприяв зміцненню традиції вживання далекосхідного напою у Великій Британії і сухий закон, запроваджений у ХІХ столітті, а також видання постанови про обов'язкову робочу перерву на чай замість вживання спиртного. Брейк-тайм міг тривати до години і вважався необхідним для відновлення сил.

Наступний сніданок, вечірній, також не обходився без чаю, цього разу сорту Ерл Грей, одного з найдухмяніших видів. Він має різні історії походження, зокрема дипломатичні відносини китайських послів й англійського графа Грея, від прізвища якого і походить назва сорту. За іншим припущенням, цей різновид чаю з'явився випадково, коли під час транспортування на один з мішків східного листа пролився настій бергамоту. Проте, найвірогіднішим варіантом виникнення напою з цим смаковим відтінком є наслідування східної традиції додавання у листову суміш цедри цитрусових.

Під час заключного вечірнього чаювання англійці частіше обирають легкі фруктові або квіткові листові композиції, здебільшого тіпсові. Прототипом такої гри з чайним листям є широко вживані у побуті запашні суміші трав для дезодорування й окурювання приміщень — попури.

Варто згадати і правила етикету, які формувалися разом із звичкою пити східний напій. Насамперед йдеться про можливість обирати сорт чаю, який до вподоби гостю або відповідає його настрою у конкретний момент. До сьогодні цього правила дотримуються у багатьох британських ресторанах. Воно полягає у тому, що офіціант виносить

шухлядку із п'ятьма-сімома видами чаю на вибір клієнта. Другий пункт прояву поваги до відвідувача включає наявність чайника з простим окропом для того, щоб можна було розбавляти напій до бажаної міцності.

Сервірування столу для чаювання також потребує дотримання низки вимог, від наявності білої скатертини до щипців для цукру. Якщо розставленням посуду раніше займалися служниці, то приготування самого напою було справою виключно господині. Слід зазначити, що тільки в неї зберігався ключ від скриньки зі східним листям. Таку подробицю згадувала у своїй автобіографії і творах англійська письменниця Джейн Остин [8].

Розглядаючи традицію чаювання, варто звернути увагу на роль у цьому питанні тонкокерамічного мистецтва, причому його розквіт збігається з періодом збільшення попиту на далекосхідний напій.

Спочатку британці імпортували разом із чаєм і китайський фарфоровий посуд, який у цей час за цінністю був на вагу золота. Східні тонкостінні вироби були бажаними серед знаті Туманного Альбіона і, незважаючи на обмеженість асортименту продукції, активно користувалися попитом у поціновувачів цього мистецтва.

Для збереження смакових й ароматичних властивостей чай транспортувався у спеціальних чайницях або у фарфоровому посуді сферичної форми, переважно призначеному для вина. Ця форма в майбутньому лягла в основу поширених фасонів чайників. Щодо розміру, то китайські прототипи заварників мали невеликий об'єм, оскільки розраховувалися на одну-дві персони. Це зумовлювало багато факторів, серед яких висока вартість листя камелії та тонкостінної кераміки, філософія китайської чайної церемонії. У відповідь на зростання попиту на порцелянові вироби на британському ринку китайські керамісти дедалі більше адаптувати їх до європейських звичок. У процесі такого удосконалення посуду у чашок з'явилися ручки, а також власні аксесуари — підставочні блюдця-сподки.

З винайденням англійцями у другій половині ХVІІ століття рецептури кісткового фарфору, а пізніше й твердого, «біле золото» стало невід'ємним супутником чаювання середнього та вищого класів. Вишукане та недосяжне поєднання білого фарфору або кремового фаянсу (кам'яної маси) й чаю значно підносило статус господарів. Подібне трактування можна простежити на полотнах багатьох провідних художників цього періоду [1, с. 281].

Щодо складу англійського чайного сервізу, то він формувався й набував змін відповідно до поетапних впроваджень правил англійського етикету. Поступово до заварника і чашок додалися чайник для окропу, чайниця (скринька для чаю), блюдця, молочник, масничка, цукорниця, чашки, десертні тарілки, полоскальниця, щипці для цукру, чайні ложки. Крім того, в обідній період до сервірування подавалися підставка для тостів, кодлер, ємності для джему і лопатки для масла [7, р. 285].

Вдалим унаочненням суто британського комплектування чайного посуду є фарфоровий сервіз Челсі 1759–1769 років з характерним для цього періоду флористичним декоруванням (Іл. 1). У його складі є всі основні, усталені на той момент, форми для чаювання (також набір передбачає філіжанки і для кави). Відомо, що на англійських мануфактурах виготовляли чашки з ручками вже у 40-х роках XVIII століття, що представлені й у цьому сервізі [3].

Тонкокерамічні сервізи за англійським укладом доповнювалися низкою предметів, які були адаптовані виключно для чаювання в цій країні. Серед таких виняткових атрибутів були підставка для тостів, кодлери, в яких варилися та подавалися до столу яйця, а також спеціальні лопатки різних розмірів для вершкового масла. Вони не були поширеними в інших місцевостях та країнах та були найбільш вживаними у період від XVIII — до першої половини XIX століття і призначалися для розрізання, перекладання та споживання масла. Здебільшого використовувалися ці форми під час третього прийому чаю в обідній період, оскільки за сформованими правилами чаювання о цій порі передбачалося велике розмаїття закусок.

Мода на спеціальні столики для чаювання з червоного дерева зародилася в Англії і розповсюдилася по всій Європі. На такому столику стоїть згаданий вище фарфоровий сервіз Челсі-Дербі 1759–1769 років.

Поступово комплектація чайних сервізів на теренах Великої Британії розширювалася й набувала варіативності під впливом смаків і звичок європейців. Ранні порцелянові та фаянсові (кам'яномасові) осередки середини XVIII століття (Челсі, Лонгтон Гол, Веджвуд, Вустер) поступово впроваджували чайники, які втрачали будь-які аналогії із китайськими прототипами, а чашки без ручок згодом майже зникли з асортименту англійських виробників.

У цей період панували настрої підтримки саме англійської продукції, які не просто не згадували про східні витoki напою, а й засуджували покупців

експортованого товару чи його наслідування [4]. У зв'язку з цим активно популяризувалися форми саме англійського фарфору-фаянсу та чайні суміші (букети) власного походження. Яскравим унаочненням цього твердження є рекламні листівки першої половини XIX століття, створені з інтервалом у десять років. На першій з них зображено крамаря у китайському вбранні на тлі екзотичного морського пейзажу, що вказує на джерело товару (Іл. 2). Друга — абсолютна протилежність: англієць у самобутньому національному костюмі вживає чай із британської фарфорової чашки з ручкою, що було нетиповим для східних сервізів.

Після поривання зі спрямованістю на китайську стилістику формотворення та декорування, британські майстри апелювали до фарфору-фаянсу Мейсена і Севра. Не можна не вказати й на зворотний зв'язок європейських керамістів. Севрський сервіз 1761–1763 років за комплектацією був орієнтований саме на англійське чаювання. Натомість окремі англійські виробництва запозичили французьку форму чашки з підскляником «трамбл'юз» («та, що дрижджить»).

На початку XIX століття тонкокерамічні сервізи почали вирізнятися власним англійським стилем, якому була притаманна відмова від сферичних східних форм і звернення до срібних форм виробів місцевого виробництва. Воно було характерним для низки фарфорових мануфактур Британії, зокрема Веджвуда і Вустера, які спеціалізувалися на посуді для чаювання.

У декоруванні тонкої кераміки в цей час набули поширення античні сюжети та романтичні пейзажі. Джерелом цих композицій були гравюри англійських майстрів та ілюстрації з краєвидами Британії та Італії, яких єднало спільне римське минуле. Зокрема, такого штибу оздоблення найбільше було притаманним виробам фаянсу Веджвуда. Виконувалися такі зображення у техніці підглазурного друку, який є відмінною рисою англійських тонкокерамічних виробів і наслідувався багатьма майстрами європейських художньо-промислових центрів.

Чайний сервіз Споуда кінця XIX століття вже вирізнявся в оздобленні виробів кубічними формами, не типовими для ранніх китайських першовзірців, і пейзажними композиціями. Його декорування привертає увагу вишуканим кобальтовим розписом, шанованим в англійській традиції чаювання.

Нині традиції чаювання за англійським укладом підкріплюються епізодичним випуском



Іл. 1. Чайний сервіз, 1759–1769, Челсі-Дербі, фарфор, розпис емалевими фарбами, золочення. Джерело: collections.vam.ac.uk



Іл. 2. Hoare & Reeves, реклама чаю Mowbray & Son, Англія, 1830, друк.



Іл. 3. Чайник, друга половина XIX століття, Сток-он-Трент, Англія, фарфор. Джерело: collections.vam.ac.uk

фарфоро-фаянсових «реплік» відомих чайних форм (Іл. 3). Зокрема, чайників, виконаних з характерним оздобленням штибу одрукування кобальтовим малюнком, найчастіше з пейзажами і сюжетними сценками — трансформована місцева данина шинуазрі. Такі «повтори» часто зустрічаються у бренд-ових чайних крамницях у Великій Британії. Показово у цьому сенсі є фірма «Twinings», що асоціюється з найкращим смаком англійського чаю у світі. Вона приділяє такому іміджевому посуду особливе місце у своїх колекціях чайних смаків.

**Висновки.** Традиція англійського чаювання пройшла довгий шлях формування і трансформації. Якщо зародження звички вживати цілющий напій припадає на XVII століття, то набуття суто британських рис стало характерним для кінця XVIII — середини XIX століття, зокрема Вікторіанську епоху. Особливості місцевого вжитку чаю спочатку залежали від можливостей експорту й розвитку плантацій англійського походження, історичного й культурного контексту.

Згодом чаювання набуло статусу церемонії відповідно до вимог моди того часу. Це зумовило складання етикету вживання напою, дотримання низки правил, характерних для поведінки в англійському соціумі. До сьогодні важливим є наслідування таких приписів, як наявність на столі чайника з окропом, можливість обирати сорт чаю, його вживання тільки гарячим, а також булочки «скони», вершкове масло, інколи у поєднанні з вівсянкою на столі — як деталі місцевої традиції вживання простої, непретензійної їжі. Ці обов'язкові закуски, на противагу нині звичним круасанам та європейському сніданку зі смаженої яєшні з беконом чи сосисками та нарізкою овочів, а також настанови щодо того, як правильно тримати чашку, вкорінилися ще у часи вікторіанської Англії.

Крім того, вагому роль у британському чаюванні відіграв стрімкий розвиток продукування тонкої кераміки на території країни, який став невід'ємною частиною місцевої культурної традиції споживання цього елітарного напою, що з часом демократизувався.

Суто англійський сервіз дещо відрізнявся від китайського й загальноєвропейського, зокрема, складався він з чайника, чайника для окропу (часом у вигляді бульотки-самовару), чайниці, молочника, полоскальниці, чашок, блюдець або плоских тарілочок-сподок, цукорниці, щипців для цукру, чайних ложок. Також до комплекту могли додавати кодлер для яєць, подеколи підставки для тостів, лопатки для вершкового масла-крему, масничку або горщик для вершкового масла, рідше млин для кави. Поступово самотні відмінності стали характерними й для форм та оздоблення сервізів, що вражали своїм розмаїттям. Виготовлення вишуканого англійського фарфору-фаянсу для чаювання, якому притаманні ці риси, триває й нині.

### Література

1. Школьна О. В. Британський фарфор і фаянс у музейних колекціях Лондона // Другий Всеукраїнський музейний форум: Матеріали науково-практичної конференції. Переяслав-Хмельницький, 2019. С. 280–283. URL: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/30404/1/materiali-konferenciyi281-284.pdf> (дата звернення 30.05.2023).
2. Brown P. Derby Porcelain: The Work of Floral and Botanical Artists, 1790–1805 // *The Magazine Antiques*. June 2003. P. 102–111.
3. Fromer J. E. *A Necessary Luxury: Tea in Victorian England*. Ohio: Ohio University Press, 2008. 320 p.
4. Le Pichon A. Le premier thé de l'Inde britannique: du rêve à la réalité // *Cahiers victoriens et édouardiens*. 2002. n 55. Avril. P. 183–202.
5. Mahoney M. A. H. *Hospitality, Civility, and Sociability: Taking Tea in Colonial Barbados* // *Dissertations, Theses, and Masters Projects*. William & Mary, 2007. Paper 1539626529. 80 p. DOI: 10.21220/s2-t4xk-zs81
6. Marks T. The tea-rific history of Victorian afternoon tea // *The British Museum*. 14.08.2020. URL: <https://blog.britishmuseum.org/the-tea-rific-history-of-victorian-afternoon-tea/> (access date 27.05.2023).



7. Pierson S. Chinese Porcelain, the East India Company and British Cultural Identity, 1600–1800 // *Picturing Commerce In and From the East Asian Maritime Circuits, 1550–1800* / Edited by T. H. Bentley. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2019. P. 275–292.

8. Wilson K. *Tea with Jane Austen*. Madison, Wisconsin: Jones Books, 2004. 125 p.

### References

1. Shkolna O. 2019. Britanskiy farfor i fayans u muzeynih kolektsiyah Londona [British porcelain and faience in museum collections in London]. Second Ukrainian Museum Forum. Materials of the scientific-practical conference. Pereyaslav-Khmelnytsky, pp. 280–283. URL: <http://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/30404/1/materiali-konferenciyi281-284.pdf> (data zvernennya: 30. 05. 2023).

2. Brown, P. (2003, June). Derby Porcelain: The Work of Floral and Botanical Artists, 1790–1805. *The Magazine Antiques*, 102–111.

3. Fromer, J. E. (2008). *A Necessary Luxury: Tea in Victorian England*. Ohio: Ohio University Press.

4. Le Pichon, A. (2002, April). Le premier thé de l'Inde britannique: du rêve à la réalité [The First Tea of British India: From

Dream to Reality]. *Cahiers victoriens et édouardiens*, 55, 183–202 [in French].

5. Mahoney, M. A. H. (2007). Hospitality, Civility, and Sociability: Taking Tea in Colonial Barbados. *Dissertations, Theses, and Masters Projects*. William & Mary. Paper 1539626529. DOI: 10.21220/s2-t4xk-zs81

6. Marks, T. (2020, August 14). The tea-rific history of Victorian afternoon tea. *The British Museum*. Retrieved from <https://blog.britishmuseum.org/the-tea-rific-history-of-victorian-afternoon-tea/>

7. Pierson, S. (2019). Chinese Porcelain, the East India Company and British Cultural Identity, 1600–1800. In *Picturing Commerce In and From the East Asian Maritime Circuits, 1550–1800* (pp. 275–292). Ed. T. H. Bentley. Amsterdam: Amsterdam University Press.

8. Wilson, K. (2004). *Tea with Jane Austen*. Madison, Wisconsin: Jones Books.

**Ольга Деточка**

Аспірантка кафедри образотворчого мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

**Olha Dietochka**

Ph.D. Student, Department of Visual Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

e-mail: o.dietochka.asp@kubg.edu.ua | [orcid.org/0000-0002-6938-0051](https://orcid.org/0000-0002-6938-0051)

# ВПЛИВ ОСТ-ІНДІЙСЬКОЇ КОМПАНІЇ НА ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТОНКОКЕРАМІЧНОГО МИСТЕЦТВА ІСПАНІЇ І АНГЛІЇ

# THE INFLUENCE OF THE EAST INDIA COMPANY ON THE RELATIONSHIP BETWEEN THE FINE CERAMIC ART OF SPAIN AND ENGLAND

DOI: 10.31500/2309-7752.19.2023.310662 | УДК 738.1, 738.3 (477) "17-18"

**Анотація.** У статті висвітлено обставини формування і розвитку стилістики тонкокерамічного мистецтва Іспанії й Англії. З'ясовано, що першочергову роль у взаємозбагаченні культури фарфору-фаянсу цих країн відіграла торговельна діяльність Ост-Індійської компанії. Починаючи від XVII ст. компанія під юрисдикцією Англії реалізовувала безперервне постачання кераміки зі Сходу на Захід, а згодом і обопільну торгівлю між Іспанією і Англією. Внаслідок такої взаємодії упродовж трьох століть іспанське та британське мистецтво тонкої кераміки пройшло такі стадії: 1) наслідування азійських зразків; 2) синтезу східних і західних рис щодо формотворення і декорування посуду; 3) започаткування власної місцевої традиції, яка поступово звільнялася від впливу шинуазрі.

Про тісний взаємозв'язок країн свідчать такі виробництва Іспанії, як Мануфактура Алкора, Фарфорова фабрика Буен Ретиро, Керамічний завод Ля Картуха-Пікман. Продукція вказаних осередків щодо технології виготовлення маси й характеру оздоблення апелювала до виробів провідних західних художніх центрів XVII–XVIII ст., здебільшого італійських і англійських. Вдалим унаочненням цього є форми столового посуду Алкора 1770-х років, чайні та кавові пари Буен Ретиро другої половини XVIII ст., мотиви розписів виробів Ля Картуха-Пікман 1840-х років, декорування інтер'єру однієї з кімнат будівлі Сан-Лоренцо-де-Ель-Ескоріал у Мадриді плиткою у стилі Веджвуда. Крім того, визначено й зворотній вплив. Зокрема, у 1850-х роках англійці активно імпортували люстровану кераміку з Іспанії та використовували іспанські сюжети у розписах (мануфактури Henshall, Williamson & Co., «Геншел, Вільямсон і партнери»).

Методологія дослідження базується на мистецтвознавчому аналізі творів іспанських і британських мануфактур першої половини XVIII — початку XIX ст. Застосовано аксіологічний,

**Abstract.** The article highlights the circumstances of the establishment and development of the stylistics of fine ceramic art in Spain and England. It was found that the trade activities of the East India Company played the primary role in the mutual enrichment of the porcelain and faience culture of Spain and England. Starting from the 17<sup>th</sup> century, the company, under the jurisdiction of England, established a continuous supply of ceramics from East to West, and later mutual trade between England and Spain.

Such manufacturers in Spain as the Alcora Manufactory, the Buen Retiro Porcelain Factory, and the La Cartuja-Pickman Ceramics Factory testify to the close relationship between the countries. The products of these manufacturers appealed to the works of the leading Western art centers of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries, mostly Italian and English, in terms of mass production technology and the nature of decoration. The forms of Alcor tableware from the 1770s, the Buen Retiro tea and coffee sets from the second half of the 18<sup>th</sup> century, the motifs of paintings by La Cartuja-Pickman from the 1840s, and the interior decoration of one of the rooms in the building of San Lorenzo Del Escorial in Madrid with Wedgwood style tiles. In addition, the reverse effect is also determined. In particular, in the 1850s, the British actively imported glazed pottery from the coast of Spain and used Spanish subjects in paintings (Henshall, Williamson & Co.).

The methodology of the study is based on the art analysis of the works of Spanish and British manufactures of the first half of the 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> centuries. Axiological, historical, chronological, comparative and cultural methods are applied, which allow to reveal more deeply the relationship between the art of "white gold" of Spain and England. In addition, a cross-cultural analysis was used to compare and distinguish the borrowed and original

історико-хронологічний, історико-порівняльний та історико-культурний методи. Крім цього, було використано кроскультурний аналіз для порівняння та виокремлення запозичених і самобутніх рис формотворення і декорування фарфору-фаянсу Іспанії та Англії.

**Ключові слова:** мистецтво, тонка кераміка, фарфор, фаянс, кам'яна яшмова маса, Англія, Європа, XVIII–XIX століття.

features of shaping and decorating the porcelain and faience of Spain and England.

**Keywords:** art, fine ceramics, porcelain, earthenware, jasper stone, England, Europe, XVIII–XIX centuries.

**Вступ.** Питання щодо особливостей становлення і звитку виробництва тонкої кераміки в Іспанії і Британії здебільшого репрезентовано у контексті характеристики діяльності конкретних заводів і мануфактур. Проте, якщо розглядати саме зв'язки і взаємовпливи виробництв фарфору-фаянсу, варто відзначити, що цьому аспекту в літературі приділено недостатньо уваги. У зв'язку з цією обставиною складно розкрити повну картину художнього взаємозбагачення, а у подальшому і виокремлення самобутніх рис англійського й іспанського «білого золота».

**Матеріали та методи.** У дослідженні було вжито історико-хронологічний метод, який дозволив висвітлити історичні процеси торговельної діяльності Ост-Індійської компанії, яка мала вагоме значення для досліджуваного питання. Застосовано історико-порівняльний метод для визначення історичних зв'язків Іспанії та Англії, їх ролі у розвитку мистецтва тонкої кераміки. Для розкриття взаємовпливів формотворення і декорування виробів фарфору-фаянсу вжито кроскультурний аналіз, який виявився значущим для порівняння творів, виокремлення запозичених і самобутніх технологій виготовлення, продукування форм і оздоблення фарфору-фаянсу.

Натомість історико-культурний метод застосовано для визначення культурного тла періоду, що мало ціннісне значення для встановлення особливостей розвитку й взаємозв'язку тонкокерамічного мистецтва Іспанії й Англії. Проведено мистецтвознавчий аналіз виробів іспанських і британських мануфактур для глибокого розкриття теми.

Питання відображення взаємозв'язків східної і західної тонкої кераміки ілюструють твори із зібрань Музею Вікторії і Альберта у Великій Британії, Музею мистецтв Метрополітен у США та Андалузького художнього музею в Іспанії. Крім того, становлять інтерес світлина окремих виробів та експлікації до них, які репрезентовані віртуальним центром Сервантеса (Іспанія) та у низці каталогів європейського фарфору-фаянсу.

Цінним джерелом інформації щодо оздоблення творів є книжка Джона Патрика Кушона і Вільяма

Боера Гані «Марки кераміки і фарфору» [3]. У ній автори демонструють варіанти маркування європейських фарфорових мануфактур і заводів XVII–XIX ст. При цьому вони подають короткий змістовий огляд особливостей виробництв.

До публікацій, які глибше розкривають специфіку тонкокерамічних творів Неаполітанського королівства, належать статті Езекеля Гомеса (Ezequiel Gomez) «Зв'язок з Лонгтоном: Пікман та Севілья» [4] та Луїса Монтото «Карлос Пікман, перший сучасний підприємець у Севільї» [5]. Ці праці здебільшого розглядають стадії діяльності фарфорової фабрики Буен Ретиро та керамічного заводу Ля Картуха-Пікман, визначають приманні їхній продукції риси. Проте актуальним залишається відображення саме взаємовпливів англійської культури формотворення і оздоблення з іспанськими творами згаданих виробництв.

**Мета статті** — визначити специфіку розвитку і взаємозв'язок формотворення і декорування, а також мистецьких технологій виготовлення тонкої кераміки Іспанії та Англії.

**Результати.** Відомо, що у першій половині XVI ст. китайські фарфорові твори опосередковано досягли берегів Португалії, котра межувала з Іспанією, і навіть виконувалися керамістами Піднебесної на замовлення. Про це свідчить один із ранніх датованих виробів тонкої кераміки перших десятиліть XVI століття — глечик із гербом короля Філіпа II.

Широкого поширення в Європі фарфор отримав починаючи від кінця XVI — на початку XVII ст. Це було нерозривно пов'язано із діяльністю Ост-Індійської компанії і зростанням її можливостей на Євразійському континенті. Спочатку її очолювала Голландія, епізодично долучалася до управління процесами переміщення товарів з Китаю до Європи Іспанія. Наприкінці 1600 року засновано британську Ост-Індійську компанію, яка майже триста років забезпечувала безперервний рух фарфору та фаянсу з Далекого Сходу до Європи. На межі цих століть імпорт тільки однієї Голландії міг сягати близько 200 тисяч виробів за рік.



При цьому висока вартість і складність експортування зумовлювали розповсюдження тонкої кераміки переважно серед заможних верств населення. Відповідно, поціновувачами «білого золота» були насамперед монархи провідних європейських країн — Португалії, Іспанії, Франції, Голландії, Англії [1; 6].

Значним для розширення торговельних зв'язків між Сходом і Заходом кінця XVI — початку XVII ст. був відкритий доступ до китайського порту в Кантоні (тепер місто Гуанчжоу) — найбільшого центру продукування і поширення фарфору Піднебесній. Завдяки цьому в Європі поступово нарощувався обсяг експортованих з Китаю виробів, форма і декор яких з часом були адаптовані до вимог нових споживачів. Так з'явилися різновиди чашок з ручками, блюдець, цукорниць, молочників, шоколадників, соусників, раніше не притаманних китайській тонкій кераміці. Дедалі частіше азійські майстри виготовляли продукцію на замовлення монархів, окремих підприємців і колекціонерів. Цікавим для унаочнення цього твердження є сервіз, виконаний для директора британської Ост-Індійської компанії Джона Елвіка (до 1730 року).

Крім того, контроль торговельних шляхів з боку Британії сприяв й обігу кераміки між європейськими країнами. Як наслідок, на формах і декорі виробів з фарфору-фаянсу позначилися не тільки мотиви шинуазрі, а й відобразилися риси творів з сусідніх художніх центрів, які між собою контактували.

Активна морська торгівля і започаткування колоній на території Індії й Америки були постійним джерелом конфліктів Іспанії, Британії і Франції. При цьому війни перших двох держав (1727–1729; 1740–1748; 1756–1763) не завадили їх епізодичній взаємодії. У мирні періоди порти в деяких іспанських містах і колоніях Індії й Америки були відкриті для торгівлі британською продукцією. Натомість Туманний Альбіон імпортував севільський люстрований посуд, а майстри Британії запозичували у декоруванні власних порцелянових виробів севільські сюжети (мануфактура «Геншел, Вільямсон і партнери») [2].

Спільною для Англії і Іспанії була проблема припинення комерційних стосунків із Китаєм. Оскільки іспанські й англійські товари, окрім опіуму, не представляли для Сходу інтересу, через це виникали так звані «опіумні війни», які негативно позначилися на торгівлі. Окреслене можна віднести до однієї з причин, спонукаючи до розширення фарфорових виробництв у Європі.

Попри складні територіальні відносини Іспанії і Британії та нетривалу обопільну діяльність, поступово відбувалося опосередковане взаємозбагачення

мистецтва тонкої кераміки. Про це свідчить один із найстаріших художніх осередків Неаполітанського королівства — Мануфактура Алкора, яку 1727 року заснував граф Аранда, дон Буенавентури де Педро де Альянтарра Абарка де Болеа, за підтримки монархії Бурбонів.

На перших етапах виробництва підприємство спеціалізувалося на виготовленні глазурованого фаянсу, а серед асортименту виокремлювався посуд, таблички (плакетки), медальйони, фігурки і портретні бюсти. У творчих пошуках майстри зверталися переважно до творів французьких художників. Продукування виробів Алкора швидко розширювалося, а асортимент кераміки невдовзі почали експортувати до країн Європи. 1742 року під наставництвом сина засновника дона Педро — Пабло Сименеса де Уреа, на мануфактурі почали виготовляти м'який фарфор і кремний фаянс [2; 7].

Вагомою для виробництва Алкора була участь Англії та Іспанії у торгівлі у межах Ост-Індійської компанії у 30-х роках XVIII ст. Її результатом стало завезення до Іспанії останніх новинок англійської керамічної промисловості. Це зумовило, у свою чергу, випуск продукції за запозиченими мотивами оздоблення творів, зокрема зі Стафордшира. Про це свідчить сільничка у формі мушлі з м'якого фарфору, яка наслідує форму монтейту — чаркової передачі. Відомо, що морський мотив у формотворенні англійського посуду простежується ще у срібних виробах Ніколаса Спримона початку XVII ст., а від 60-х років XVIII ст. зустрічається у творах Челсі, Боу, Воксгола.

Відомою в Іспанії є Фарфорова фабрика Буен Ретиро, яка існувала від 60-х років XVIII до перших десятиліть XIX ст. Історія цього підприємства нерозривно пов'язана з італійською Фарфоровою мануфактурою Каподимонте. Монарх Карл III, після сходження на престол, 1759 року припинив її роботу, а значну кількість майстрів-керамістів направив саме у Буен Ретиро, що поблизу Мадрида. Принагідно треба згадати, що засновниками Каподимонте зазначені Карл III де Бурбон і його дружина Марія Амалія Саксонська, які у виготовленні фарфору рівнялися на славнозвісний Мейсен, а в подальшому прагнули його перевершити. Ця обставина дозволяє уявити рівень майстерності фахівців італійської, а згодом іспанської фабрики фарфору-фаянсу [1; 3].

Проте, незважаючи на окреслену передісторію становлення Буен Ретиро, орієнтиром для наслідування його ранньої продукції були французькі взірці, зокрема з Севра і Сен-Клу. Після 1770-х років севільським виробам притаманне взорування на англійський

яшмовий посуд Веджвуда. Захоплення ним вилилося у створення одного з найкращих зразків тонкокерамічного мистецтва Буен Ретиро — фарфорової кімнати у будівлі Сан-Лоренцо-де-Ель-Ескоріал (1790–1796) у Мадриді. Вмонтовані у інтер'єрі плитки небесно-блакитного кольору із білими рельєфними композиціями, цілковито відтворюють дизайн і сюжети продукції Джозаї Веджвуда. Загалом 243 керамічні пластини різних форм і розмірів заповнюють увесь простір інтер'єру [3; 4]. З-поміж сюжетів виокремлюються античні мотиви, серія жіночих й чоловічих бюстів і пейзажів з руїнами (декорування кімнати — продукція Фарфорової фабрики Буен Ретиро).

Найяскравішим унаочненням взаємозв'язку культури «білого золота» Іспанії і Англії є Керамічний завод Ля Картуха-Пікман, засновником якого був британець Чарлз (за іспанським транскрибуванням Карлос) Пікман. Він був сином Ричарда Пікмана, відомого торговця стафордширським скляним і керамічним посудом у Лондоні та Ліверпулі. Крім того, він мав комерційний осередок у севільському місті Кадис, у якому був високий попит на англійський фарфор і фаянс. Успадкувати сімейну справу мав зведений брат Чарлза — Вільям Пікман, але той передчасно помер. Ця подія змусила Пікмана-молодшого залишити Англію і взяти управління у Кадисі на себе [6].

Через десять років для розширення діяльності підприємця переїхав до Севільї, в якій торгівля була активнішою і приносила значно більші прибутки. Протягом близько двадцяти років роботи з імпортом й експортом британського фарфору, К. Пікман вивчав специфіку виробництва, провідні тенденції і запити поціновувачів дороговартісного посуду. І вже як досвідчений знавець справи, він знайшов у цьому бізнесі більш широкі можливості. Попит на тонку кераміку у XIX столітті залишався високим, тоді як надходження виробів в Іспанію здебільшого було можливим тільки завдяки експорту. При цьому отримуваний товар вирізнявся чималою вартістю. Ця обставина зумовила рішення К. Пікмана щодо доцільності замість транспортувати продукцію започаткувати власну фабрику з тонкокерамічного виробництва.

Цьому сприяли відсутність конкуренції на території Іспанського королівства, географічне розташування й статки самого Пікмана, котрі зросли і дозволяли здійснювати такі бізнесові оборудки. Таким чином, 1839 року він викупує закриту будівлю місцевого монастиря Санта-Марія-де-ля-Картуха у м. Кадис для відкриття самостійного осередку продукування фарфору та фаянсу.

Від цього моменту шляхи іспанського й англійського тонкокерамічного мистецтва почали перетинатися. Будівництво фабрики розпочалося 1839 року, перша пробна партія фаянсу була вже готова на початку 1841 року під назвою «Пікман і партнери» [1; 7], а згодом Керамічна фабрика отримала назву «Ля Картуха-Пікман» (La Cartuja-Pickman Ceramics Factory). Співзасновниками виробництва були іспанські підприємці М. Франческо де Апонте та Хуан Пабло Ечекопар, які, проте, згодом залишили справу.

Перша продукція нового підприємства вирізнялася спрямованістю на масовий ринок. Його посуд характеризувався як «непрозорий фарфор», «проста кераміка» або кремений фаянс не дуже високої якості. Серед творів перших років існування фабрики відомі форми посуду і плитки, оздоблені за мавританськими мотивами, що в цілому було притаманне зразкам місцевої кераміки. Але їх виготовлення через короткий проміжок часу зупинилося через більший попит на європейські види оздоблення.

Надалі специфіка виробів змінилася і була направлена вже на наслідування англійського фарфору, фаянсу та кам'яної маси. Копіювання зазнавали не тільки форми і декорування, а й безпосередньо пошуки рецептури матеріалу. Крім того, зразки тонкої кераміки Туманного Альбіону залишалися взірцями для іспанців наприкінці XIX століття, що зумовило такий вибір виробництва.

На впровадження нових форм і розписів вливали й інші обставини. По-перше, створення відмінного фарфору вимагало відповідних матеріалів, яких на території розташування Ля Картуха, окрім покладів білої глини, практично не існувало. Тому труднощі з пошуком необхідної сировини для виготовлення бажаної якості виробів змусили К. Пікмана звернутися на батьківщину за імпортом вугілля, глини, каоліну, лаків.

По-друге, за прототип іспанської фабрики було взято модель розвитку керамічних майстерень у Стафордширі. У зв'язку з цим протягом перших десятиліть на підприємстві Ля Картуха працювали здебільшого англійські керамісти, з-поміж заводських фахівців згадувалися й знавці з формотворення і художники з розписів. Значущим аспектом трансформації стилістики севільських виробів можна вважати інформацію з листування К. Пікмана зі своїми зведеними братами, котрі мешкали в Англії. Зокрема, Бенджамін Гарис був гончарем у Лонгтон-голі, одному з центрів британської керамічної промисловості. В одному з таких послань Гарис надав плани та технічні деталі заводу Лонгтон-голу в Стафордширі. Відтак значна

частина іспанської продукції наслідувала фарфор вказаного осередку [4; 7].

Від кінця 1841 року К. Пікман активно відновлював й удосконалював обладнання фабрики. Застарілі технології Англії, як-от парові штампувальні преси, давали добрі результати у виробництві. А серед інноваційних впроваджень варто виокремити новий механізований прес, аналогів якого на той період майже не існувало. 1849 року на виробництві Ля Картуха налічувалося 22 великі печі, чотири з них — для бісквіту, п'ять — для лаку, чотири — для друку, два — для сушіння глини, два — для гіпсу і п'ять — для кераміки [1; 5].

Крім того, англієць мав на меті перевершити вітчизняну продукцію, створивши інший тип фарфору та характер оздоблення, притаманні тільки Іспанії. Загалом виробництво тонкої кераміки Ля Картуха включало фарфор, непрозорий глиняний посуд, польовошпатний фаянс, кремовий фаянс, плитку. Найбільш вдалим й характерними були товстостінні глиняні вироби столового посуду та декоративної плитки.

Починаючи від 1870-х років на фабриці простежується традиція використання геральдичних мотивів для декорування тонкої кераміки, зокрема плиток. Поширеними були емблеми іспанських міст і знатних сімей. Архів Андалузького музею репрезентує ескізи для оздоблення тонкої кераміки Ля Картуха-Пікман, які свідчать і про виконання гербів таких країн, як Іспанія, Монако та Велика Британія.

Асортимент посуду Ля Картуха-Пікман був досить широким, випускався столовий посуд, кавові та чайні сервізи, вази, вазони, різноманітні аксесуари, сантехнічні вироби. Для оздоблення використовувалися мотиви шинуазрі, англійські пейзажі з архітектурою, зокрема з руїнами, ботанічні композиції, сцени полювання. Унаочненням одного з окреслених сюжетів у техніці кольорового одрукування є оформлення фарфорового глечика, що фабрикувався на ранніх етапах виробництва. Як і у більшості виробів означеного періоду, декорування даної форми було досить типовим наприкінці XIX — на початку XX ст. в Європі. При цьому характерні вигини глечика нагадують абрис продукції Веджвуда.

Характерними мотивами для оздоблення тонкої кераміки Ля Картуха-Пікман є квіткові композиції, архітектурні пейзажі екзотичних на той період країн, як-от Індія та Китай. Згодом популярності набули й суто іспанські сюжети, серед них розписи за картинами Франсиска Ґої, епізоди з життя мореплавців,

сцени кориди, іспанські краєвиди та зображення літературних героїв.

З кожним роком спрямованість формотворення та оздоблення севільських творів на англійські традиції зменшувалась. Сприяло цьому залучення до роботи французьких та іспанських майстрів. Вони внесли значні зміни у сюжетно-тематичне різноманіття декорування фарфорової продукції. Крім того, при виробництві працювали школи-майстерні, до котрих запросили понад п'ятдесят викладачів з Англії. Натомість вже у наступне десятиліття XIX ст. серед складу керамістів Ля Картуха-Пікман переважали представники з місцевого населення.

Таким чином, праця англійських фахівців і значний досвід К. Пікмана дозволили невеликому заводу досягти неабиякого успіху. У другій половині XIX ст. цей іспанський підприємець британського походження став одним з найвідоміших виробників кераміки в Іспанії, а з часом й у Європі. Наприкінці XIX ст. підприємство здобуло величезну кількість відзнак на міжнародних виставках. З-поміж них варто виокремити золоту медаль у Лондоні 1862 року та у Парижі 1878 року. Крім того, К. Пікман отримав право стати офіційним постачальником продукції до двору іспанського короля Амадео I.

Крім виготовлення фарфору, усі згадані іспанські мануфактури і заводи спеціалізувалися на продукуванні фаянсу, який, проте, починаючи від XVIII ст. втрачав свою художню самостійність і дедалі більше наслідував форми і розписи виробів з фарфору. Наприкінці століття продукування фаянсу остаточно посіло другорядні позиції. Значний вплив на це справила конкуренція з яшмовою масою Веджвуда [2, 3].

**Висновки.** Розглядаючи кераміку Іспанії у контексті взаємозв'язків з Англією насамперед варто згадати діяльність Ост-Індійської компанії, зокрема під керівництвом Британії. Від XVII ст. вона сприяла систематичному постачанню китайського фарфору в країни Європи, а згодом і обопільній торгівлі. Продукція, яку транспортувала Ост-Індійська компанія, зумовила захоплення європейців виробами тонкої китайської кераміки, а згодом використання східних мотивів у виробках власних підприємств. Крім того, короткотривала, але значуща взаємодія Іспанії та Англії у середині XVIII ст. позначилася на спорідненості технологій виготовлення й оздоблення тонкої кераміки цих країн. Особливий вплив у цьому зв'язку мали торгівля британськими виробами в іспанських містах і колоніях та залучення майстрів Туманного Альбіону до співпраці на виробництвах кераміки в Іспанії.



Про це свідчить низка виробів таких підприємств, як Мануфактура Алкора, Фарфорова фабрика Буен Ретиро і Керамічний завод Ля Картуха-Пікман. Варто зазначити, що на твори фарфору-фаянсу згаданих осередків безпосередньо вплинула культура формотворення, декорування і технології англійських виробництв, зокрема Челсі, Лонгтон-гола, Веджвуда і Стафордшира. У цьому регіоні тонка кераміка відзначалася й апелюванням до стилістики посуду й аксесуарів французьких й італійських виробництв, здебільшого Сен-Клу і Каподимонте.

### Література

1. Andalusian Archives. La Cartuja Ceramics: A Tour of the Pickman Museum's historic collection // Archivo Histórico Provincial de Sevilla. URL: <https://artsandculture.google.com/exhibit/la-cartuja-ceramics/iQJiPn1L-BULJg> (access date 16.10.2023).
2. Bates L. DAACS Cataloging Manual: Ceramic Pattern Appendix. 2014. 42 p. URL: [https://www.daacs.org/wp-content/uploads/2014/09/Ceramic\\_PatternAppendix.pdf](https://www.daacs.org/wp-content/uploads/2014/09/Ceramic_PatternAppendix.pdf) (access date 16.10.2023).
3. Cushion J. P., Honey W. B. Handbook of Pottery and Porcelain Marks. Faber & Faber, 1996. 310 p.
4. Gomez E. Longton Connection: Pickman and Seville // Staffordshire Potteries. 05.06.2014. URL: <https://staffordshirepotteries.wordpress.com/2014/06/05/pickman-and-seville/> (access date 16.10.2023).
5. Montoto L. Carlos Pickman, el primer emprendedor moderno de Sevilla // ABC de Sevilla. 05.04.2021. URL: [https://www.abc.es/sevilla/economia/sevi-carlos-pickman-primer-emprendedor-moderno-sevilla-202104050853\\_noticia.html](https://www.abc.es/sevilla/economia/sevi-carlos-pickman-primer-emprendedor-moderno-sevilla-202104050853_noticia.html) (access date 09.10.2023).
6. Porcelana y cerámica: Características generales: Porcelana del Buen Retiro // Centro Virtual Cervantes. URL: [https://cvc.cervantes.es/ACTCULT/patrimonio/ceramica/buen\\_retiro/caracteristicas\\_generales.htm](https://cvc.cervantes.es/ACTCULT/patrimonio/ceramica/buen_retiro/caracteristicas_generales.htm) (access date 09.10.2023).
7. Tatlock R. R. Spanish Art — An Introductory Review of Architecture, Painting, Sculpture, Textiles, Ceramics, Woodwork, Metalwork. Swinburne Press, 2011. 384 p.

### References

1. Andalusian Archives. (n.d.). La Cartuja Ceramics: A Tour of the Pickman Museum's historic collection. *Archivo Histórico Provincial de Sevilla*. Retrieved from <https://artsandculture.google.com/exhibit/la-cartuja-ceramics/iQJiPn1L-BULJg>
2. Bates, L. (2014). *DAACS Cataloging Manual: Ceramic Pattern Appendix*. Retrieved from <https://www.daacs.org/>

- [wp-content/uploads/2014/09/Ceramic\\_PatternAppendix.pdf](https://www.daacs.org/wp-content/uploads/2014/09/Ceramic_PatternAppendix.pdf)
3. Cushion, J. P. & Honey, W. B. (1996). *Handbook of Pottery and Porcelain Marks*. Faber & Faber.
  4. Gomez, E. (2014, June 5). Longton Connection: Pickman and Seville. *Staffordshire Potteries*. Retrieved from <https://staffordshirepotteries.wordpress.com/2014/06/05/pickman-and-seville/>
  5. Montoto, L. (2021, April 5). Carlos Pickman, el primer emprendedor moderno de Sevilla [Carlos Pickman, Seville's First Modern Entrepreneur]. *ABC de Sevilla*. Retrieved from [https://www.abc.es/sevilla/economia/sevi-carlos-pickman-primer-emprendedor-moderno-sevilla-202104050853\\_noticia.html](https://www.abc.es/sevilla/economia/sevi-carlos-pickman-primer-emprendedor-moderno-sevilla-202104050853_noticia.html) [in Spanish].
  6. Porcelana y cerámica: Características generales: Porcelana del Buen Retiro (n.d.) [Porcelain and Ceramics: General Characteristics: Porcelain From Buen Retiro]. *Centro Virtual Cervantes*. Retrieved from [https://cvc.cervantes.es/ACTCULT/patrimonio/ceramica/buen\\_retiro/caracteristicas\\_generales.htm](https://cvc.cervantes.es/ACTCULT/patrimonio/ceramica/buen_retiro/caracteristicas_generales.htm) [in Spanish].
  7. Tatlock, R. R. (2011). *Spanish Art — An Introductory Review of Architecture, Painting, Sculpture, Textiles, Ceramics, Woodwork, Metalwork*. Swinburne Press.

## Olga Shkolna

Doctor of Art Studies, Professor, Head of the Department of Visual Arts and Design, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University

e-mail: o.shkolna@kubg.edu.ua | [orcid.org/0000-0002-7245-6010](https://orcid.org/0000-0002-7245-6010)

## Ольга Школьна

Доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва і дизайну Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

# MIRROR INTERIORS OF GEORGIA:

THE CASE OF THE TARKHAN-MOURAVI MANOR OF THE EARLY AND MIDDLE 19<sup>TH</sup> CENTURY

# ДЗЕРКАЛЬНІ ІНТЕР'ЄРИ ГРУЗІЇ:

НА ПРИКЛАДІ САДИБИ ТАРХАН-МУРАВІ ПОЧАТКУ ТА СЕРЕДИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

DOI: 10.31500/2309-7752.19.2023.310663 | УДК 72.012.8:686.72(479.22)

**Abstract.** The article is dedicated to the palace of Marshal Tarkhan-Mouravi or “Marshliant Sasahle” in the village of Garikula, which belonged to the direct descendants of the last Georgian kings Heraclius II and George XII. The building was erected in the late 18<sup>th</sup> — early 19<sup>th</sup> centuries and was decorated with mirrored mihrabs, muqarnas and mosaics, as well as oriental paintings that were created by Persian artists in Persian and Chinese traditions. The decoration of this building was completed around the 1830–1840s. History has not preserved the names of the artists since, in the Soviet times, one of the members of the Tarkhan-Mouravi family Catherine had to burn the entire family archive to protect the life of her descendants. She also applied to rector of Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts with a request to obtain the right to manage the nationalized estate, which was mercilessly damaged during the Soviet regime, and even the mirror decoration was cut with axes.

**Keywords:** mirrored interiors of Georgia, the village of Garikula, Kaspi Municipality of Shida Kartli Region, the 19<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> century.

**Анотація.** Стаття присвячена палацу маршала Тархан-Мураві або «Маршліанта Сасахле» в селі Гарикула, який належав прямим нащадкам останніх грузинських царів Іраклія II і Георгія XII. Будівля була зведена наприкінці XVIII — початку XIX століття і прикрашена дзеркальними міхрабами, мукарнами і мозаїками, а також східними розписами, які створили перські художники в перській і китайській традиціях. Оздоблення цієї будівлі було завершено приблизно у 1830–1840-х роках. Історія не зберегла імена художників, оскільки в радянські часи одна з членів родини Тархан-Мураві Катерина була змушена спалити весь сімейний архів, щоб унеможливити життя нащадків. Вона також зверталася до ректора Тбіліської державної академії мистецтв імені Аполлона Кутателадзе з проханням отримати право на управління націоналізованим маєтком, який був нещадно пошкоджений за часів радянської влади, і навіть дзеркальне оздоблення було порубано сокирами.

**Ключові слова:** дзеркальні інтер'єри, Грузія, село Гарикула, муніципалітет Каспі регіону Шіда Картлі, XIX — початок XX століття.

**Introduction.** The family estate of the representatives of the Tarkhan-Mouravi family of princes is located in the village of Garikula near Akhalkalaki town of the Kaspi Municipality in the Shida Kartli Region in Iveria. Nowadays, this settlement is also known for another renovated old estate — Art-villa located at about 80 km from the country's capital.

The village of Garikula consists of two parts: the rural section itself and the centre of the cultural restoration of the ancient estates of the princes, where 5 of the former 26 palaces survived. These buildings belonged

to the direct descendants of the last royal families of Georgia, Heraclius II and George XII. One of the most beautiful among these buildings is the Tarkhan-Mouravi family estate. All those buildings were located on the hills; next to them, there was the Church of St. David, and now there are only two ancient cupolas left.

The history of the mirror arrangements of the 19<sup>th</sup>-century apartments of the Tarkhan-Mouravi family house in Garikula (fig. 6, 7) is almost not covered in published sources. To a greater extent, information about them is kept in the family archives of representatives

of several branches of descendants of the family (Irakli Machabeli, Manana Lezhava). A significant contribution to this article in terms of providing materials for research was made by researcher and local historian Lyudmila Narikayeva and the spouses of artists Iia Gogishvili and Otar Vepkhvadze.

Gogishvili and Vepkhvadze, teachers of the Apollon Kutateladze Tbilisi National Academy of Arts, initially recorded the colors of the specified palace in Garikula during vacations with students as part of the artistic residence at the educational institution after its nationalization. And later they came to this part of Georgia to their own house, located nearby. Thanks to this, they were able to photograph the condition of the mirror decorations of the interiors of the Tarkhan-Mouravi Princes' building over the last four decades.

The research of several Georgian authors helped in writing this article. It is worth mentioning M. Alexidze's "Persians in Georgia (1801–1921)", published in the *Journal of Persianate Studies* in 2008, and D. Khoshtaria's "Persian Master Builders in the Cities of the Nineteenth Century Georgia," published in *Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences* in 2019.

**Results and Discussion.** The history of the Tarkhan-Mouravi building is as follows: at the end of the 18<sup>th</sup> century, its ground floor with 12 rooms was built, and at the beginning of the 19<sup>th</sup> century — the first floor, also for 12 rooms. It is known that the decoration was created in the period of life of the ancestor of the current owners, Aleksandr Tarkhan-Mouravi (fig. 1.), who was often named in a Russian manner Tarkhanov (Tarchanoff) in the Russian sources of the 19<sup>th</sup> century.

He was a close friend of the then commander-in-chief of the Caucasian army and governor of the Caucasus (1856–1862), Prince Aleksandr Ivanovich Baryatinsky (1815–1879). The latter periodically visited the estate in Kartli, the heart of Georgia, Baryatinsky repeatedly came and stayed there for several days. Therefore, a personal room was provided for him.

According to the great-granddaughter of Aleksandr Tarkhan-Mouravi, princess Manana Lezhava (Machabeli), it is known that in 1845 in the mirrored office on the first floor, the Prince, General Baryatinsky, made plans to capture Shamil, the leader of the Caucasian resistance against enslavement [5]. And Shamil was taken captive in 1859, for which Baryatinsky was raised to the rank of Field-Marshal. It means that the mirrored interiors were completed here by the middle of the nineteenth century.

There is another fact concerning the date of mirrored interiors of four rooms on the ground floor of the estate. According to Irakli Machabeli, a great-grandson of Prince Aleksandr Tarkhan-Mouravi (Tarkhanov), in the words of his grandmother Catherine, Aleksandr's granddaughter, the interior finishing works had been performed by the crew of ten Persian decorators in ten years. Because Persians integrated, influenced and were influenced by many cultures, including Greeks, Arabs, Turks, Mongols, Indians, and Chinese, through centuries, they left numerous marks on the civilizations and cultures [7, p. 1]. It should be noted that interior decoration was important area of activity of Persian craftsmen in Georgia [2, p. 255]. They stopped working on the commission after the head of the crew fell ill and soon died, as he was the person who designed decorations with mirror mosaics, carved plaster and al fresco murals for apprentices [8].

It is noteworthy that for ten years, the Persian crew of decorators of the Kadjar (Qajar) days decorated only the Big Living Room with an arch and a stage, the Office of the descendant of Giorgi Saakadze (1570–1629), the legendary commander, the Grand Mouravi (Great Ruler) of Kartli — Aleksandr Tarkhan-Mouravi; the Great Gallery and Baryatinsky's Room. These premises are in the northern part of the estate. Though primarily, it was planned to decorate the entire first floor in this style.

According to Prince Irakli Machabeli, his great-grandfather Aleksandr Tarkhan-Mouravi personally brought from Persia that group of masters who knew about mirror mosaics, plaster stucco moulding, and al fresco murals. But the most interesting fact is the information, that the prince's idea of the stylistics of the design of these interiors, was inspired by the painting of the Chinese tea-caddy [6], which was presented to him by his friend Aleksandr Baryatinsky after his trip to China and Mongolia in 1820 and 1821 [8].

In the view of Prince A. Baryatinsky, Russia's consolidation in the Caucasus, setting up friendly relations with Persia and France, had allowed Russia to establish good relationships with China in the east and India, where the British colonialists entrenched to continue the Great Game for world hegemony [4, p. 52]. Therefore, diplomatic re-interpretation of relations with Asian countries was part of politics in Western Asia and the Far East. That is, conceptually, in these interiors, we can see the idea of connecting Western Asia with the Far East. And in the first half of the 19<sup>th</sup> century, it was the significant strategic task of Russia in the Caucasus, and since the middle of the century, it became a key political task in the Central and East Asia [1, p. 74].



Having reviewed the dates preserved in the Machabeli family memory, it was found out that the prince, Marshal Aleksandr Davidovich Tarkhan-Mouravi (1812–1874), had been inspired by a Chinese tea box around 1821. If the Persian masters worked in the estate for the next ten years, they had to complete the finishing of the halls indicated above in 1831–1832. And, according to other evidence of Irakli Machabeli, after finishing decoration with mirrors in the family estate in Garikula, a painting was ordered for one of those rooms, on which there is an inscription of 1832 [8] (fig. 8, 9).

This fact confirms the arithmetic of all the dates listed and even assigns the indicated interiors not to the middle of the century but to the period 20 years earlier (fig. 10, 11). It means that today this significant site remains one of the oldest mirror decorations in Georgia among the surviving ones. Its historical and cultural significance is confirmed by its contribution to the country's cultural heritage. The estate requires a delicate capital restoration since the part of the structure had been destroyed. The historical monument has been waiting for restoration for a very long time.

In this building, in the large room on the first floor, combined with a small-scale arch, decorated with mirrored ornamental elements of the ceiling (the base of the chandelier), the premieres of the performances of the famous Georgian playwright Giorgi Eristavi (1813–1864), the founder of the Georgian drama theatre, took place. He was the son-in-law of David Tarkhan-Mouravi, married for the second time to Martha Davidovna Tarkhan-Mouravi (1820–1908). The estate was often visited by Akaki Tsereteli (1840–1915), the ideological inspirer of the national liberation movement of Georgia. From the 19<sup>th</sup> to the early 20<sup>th</sup> century, the estate was frequented by the best representatives of the Georgian and Russian intelligentsia, the military, high-level public officials, aristocrats, writers and poets, directly related to the families of the last Georgian kings.

In the Soviet period, looking for ways to preserve the family nest, one of the representatives of the Tarkhan-Mouravi family, Kateryna, had to burn the entire family archive, which may have contained the names of those people who were involved in the construction and decoration of the family estate (fig. 12). The goal was not only to protect the lives of their descendants, but also to make it possible to carry out conservation measures for the preservation of the building itself and its equipment at the expense of state funds (fig. 14, 15).

For this, the heiress turned directly to the rector of the current Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy

of Arts. She expressed a request that the management of the nationalized estate, which during the Soviet regime was ruthlessly destroyed and looted, while the mirror decoration of the interiors was plundered, should be transferred to an artistic organization that could breathe life into the old ancient walls. This step saved the Tarkhan-Mouravi estate from destruction.

In the twentieth century, the cinema figures of the level of Sergei Parajanov and Veriko Anjaparidze met in the mirrored room of the estate (fig. 13). Considering that, the restoration of this pearl of Georgian architecture in a highly atmospheric place should be a priority for conservation and restoration activity.

Since the acts of vandalism against this building during the period of the Soviet Union were carried out purposefully, a concept should be developed for the restoration of the unique interiors. On the walls of the building, next to the roughly covered with thick layers of plaster parts of murals, there are surviving pieces of historical paintings of extraordinary artistic value. Even though it is now private property, the state should be engaged in such delicate restoration work. Perhaps during the restoration of the building, it will be possible to clarify the attribution regarding the authorship of the architect and decorators.

Nowadays, the greatest admiration of this ensemble is the office of Aleksandr Davidovich Tarkhan-Mouravi, entirely decorated with mirror mosaics. The room has a vaulted crowning. The intricate patterns of ornaments and their complex geometry are nearly perfect. Despite the fact that artisans invited from Persia played a leading role in decorating “Persian style” interiors in Georgia in those works of Persian masters you can see the influence of the Georgian culture [6, p. 158]. After all, all the elements of the interior are inscribed in the environment; it was made by an unknown Georgian architect and leaves its mark on the overall style of the building. The architect made lancet elements of stained-glass windows and a mihrab, bypass galleries typical for a traditional Georgian house.

Thus, the “Marshliant Sasahle” (fig. 2, 3, 4, 5), as this building is called, which continues to be the place of gathering of the aristocracy and bohemians in Garikula — a noble nest, over time has every chance to regain the well-deserved glory of the unique heritage of previous generations, who had invested in this estate their understanding of the beautiful, according to the tastes of the representatives of royal blood.

Indeed, from 1960 to 1991, the building formally became the location for the summer practice for arts students of the Tbilisi Academy of Arts. They came

with their professors, worked and lived in the estate. After independence, the building was returned to its rightful owners, restored to their rights. Since Princess Catherine had three children, seven grandchildren (five of them are now alive), several great-grandchildren and great-great-grandchildren, the total number of descendants claiming this inheritance reached 50 people (fig. 16, 17). Therefore, this landmark is one of the oldest and most archaic ones.

In general, it should be noted that the compositional and building structure of the Tarkhan-Mouravi Palace in the architectural solution appeals to the palace of Sardar (ruler) in Erevan of the seventeenth century, and its figurative and stylistic design — to the Palace of Shaki Khans in Azerbaijan in the city of Shaki [9, p. 10], built in the Persian style in the eighteenth century.

**Conclusions.** The oldest building in Georgia, decorated with mirror mosaics, is the Tarkhan-Mouravi palace in the Garikula village of the Kaspi Municipality in the Shida Kartli region on the lands of the historical Iberia. According to the narratives of the representatives of the family, Princes Manana Lezhava and Irakli Machabeli, the decoration of this building continued for ten years by the Persian masters brought from their country personally by the owner of the estate, Prince Aleksandr Tarkhan-Mouravi, a descendant of the last Georgian kings. Among other monuments in Georgia, decorated with ornaments made of glass with amalgam, this one is the most ancient.

The interior decoration of “Marshliant Sasahle” (the Marshliant Palace) lasted until 1830–1831, when the head of the crew of decorators fell ill and later died, without him the apprentices were not able to complete the decoration work. Of the planned rooms of the entire first floor, these plasterers, moulders, artists, glass cutters, gilders managed to decorate only four rooms. At the same time, the stylistics of the decor was analogous to Chinoiserie, since the owner of the estate, being inspired by the gift of his friend, General, and later Field-Marshal Aleksandr Baryatinsky, wanted those masters to focus on the painting of the tea box, which he truly liked. History has not preserved the names of these artists.

### References

1. Ahmadi, F. (2017). Communication and the Consolidation of the British Position in the Persian Gulf, 1860s–1914. *Journal of Persianate Studies*, 10(1), 73–86.
2. Alexidze, M. (2008). Persians in Georgia (1801–1921). *Journal of Persianate Studies*, 1(2), 254–260.
3. Khoshtaria, D. (2019). Persian Master Builders in the Cities of the Nineteenth Century Georgia. *Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences*, 13(2), 156–160.
4. Sergeev, E. Y. (2012). *The Great Game, 1856–1907: The Myths and Realities of Russian-British Relations in the Central and East Asia*. Moscow: Publishing House KMK Scientific Press Ltd. (In Russian).
5. The interview of Manana Lezhava (Machabeli) with Tbilisi guide — country expert Liudmyla Ludan. Garikula, 08.06.2021.
6. The interview of Olga Shkolna with Prince Irakli Machabeli, a representative of the Tarkhan-Mouravi family. Kyiv — Garikula, 22.07.2021 — 26.07. 2021.
7. Sarhangi, R. (2016). Persian Architectural Elements and Mosaic Designs Both Traditional and Modern. *Nexus Network Journal*, 18, 1–5.
8. Zisserman, A. L. (1888). Field-Marshal Prince Aleksandr Ivanovich Baryatinsky. 1815–1879: Documentary Fiction Literature. Volume 1. Moscow. (In Russian).
9. Shkolna, O. (2022). Mirror Decor in the Interiors of Tbilisi Buildings of the Mid-Second Half of the 19<sup>th</sup> Century. *Shidnyj svit*, 2(115), 138–162. DOI: 10.15407/orientw2022.02.138
10. Shkolna, O. (2019). Mirrored interiors of Iran palaces and holy places. *Przestrzeń/Urbanistyka/Architektura*, 1, 75–86. DOI: 10.4467/00000000PUA.19.006.10009

### Illustrations

Fig. 1. Aleksandr Tarkhan-Mouravi. Photos from the family archive of Irakli Machabeli.

Fig. 2, 3. The photo of Aleksandr Tarkhan-Mouravi “Marshliant Sasahle.” Its architecture resembles the architecture of the Palace of Shaki Khans in Azerbaijan. The village of Garikula, Kaspi Municipality. The mihrab with the remains of the decorative plaster stucco moulding in the form of stalactite ornaments (muqarnas) and murals in the fireplace niche in A. Baryatynskyi’s room made by the crew of Persian masters. Between 1821 and 1831.

Fig. 4, 5. The historical photo of the Tarkhan-Mouravi “Marshliant Sasahle” estate, before its partial destruction.

The photo of Aleksandr Tarkhan-Mouravi with his wife (right) at the fountain with red and white wine in the Grand Gallery. The village of Garikula, Kaspi Municipality. Photos from the family archive of Irakli Machabeli.

Fig. 6, 7. The estate of Tarkhan-Mouravi. The large living room, where the stage used to be. The village of Garikula, Kaspi Municipality.

Decorating with mirror mosaics (the base of the chandelier and at the corners of the room), decorative plaster stucco moulding in the form of stalactite ornaments of the transition from the walls to the ceiling. The works performed by the crew of Persian masters based on Chinese motives. The great hall was decorated with French

wallpaper. The period between 1821 and 1831. Photos from the archive of Ludmila Narikaeva.

Fig. 8, 9. The richly decorated office of Tarkhan-Mouravi with the half-dome space. The village of Garikula, Kaspi Municipality. Decorating with mirror mosaics, plaster stucco moulding in the form of stalactite ornaments and alfresco paintings in the “birds and flowers” style, performed by the crew of Persian masters according to the Chinese motives. Between 1821 and 1831. Photos from the archive of Ludmila Narikaeva.

Fig. 10, 11. The richly decorated office of Aleksandr Tarkhan-Mouravi with the half-dome space. The village of Garikula, Kaspi Municipality. Between 1821 and 1831. Photos from the archive of Ludmila Narikaeva.

Fig. 12. The granddaughter of Aleksandr Tarkhan-Mouravi with her aunts in Tarkhan-Mouravi’s office. Photos from the family archive of Irakli Machabeli.

Fig. 13. Sergei Parajanov and Veriko Anjaparidze during filming of “The Legend of Suram Fortress” in the office of Aleksandr Tarkhan-Mouravi. Photos from the family archive of Irakli Machabeli.

Fig. 14. Murals on the corner of the Great Gallery at Marshliant Sasahle. Photos from the family archive of Irakli Machabeli.

Fig. 15. Murals and plaster stucco moulding in the Small Living Room (stage) and the Large Living Room. Photos from the family archive of Irakli Machabeli.

Fig. 16, 17. Wall murals of the Tarkhan-Mouravi estate. The village of Garikula, Kaspi Municipality. Various styles of alfresco patterns made by Persian masters based on Chinese motives. Between 1821 and 1831.

Artists Iya Gogishvili and Otar Vepkhvadze indoors (photo from Gogishvili’s archive, 2014).



Fig. 1

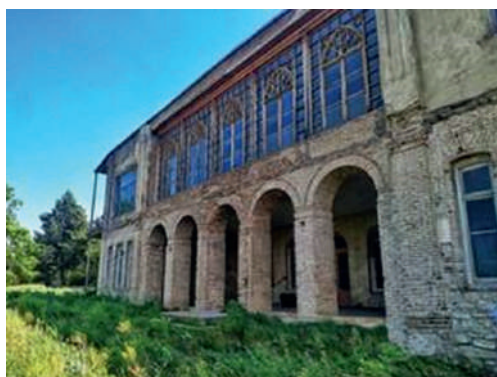


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

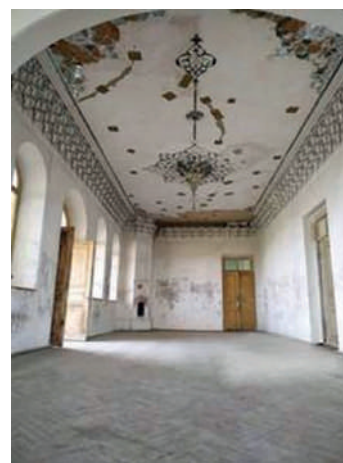


Fig. 6





Fig. 7

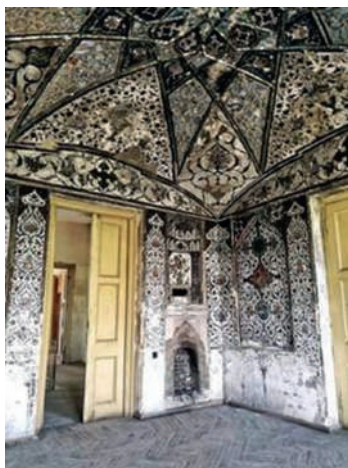


Fig. 8

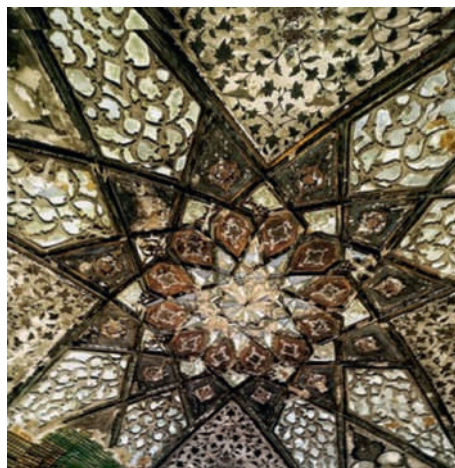


Fig. 9

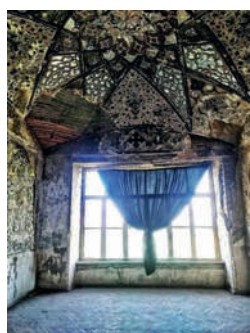


Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

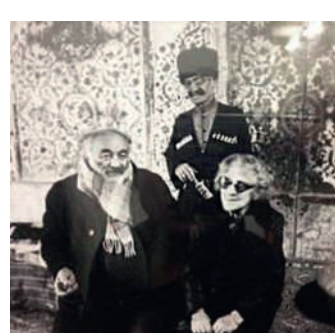


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

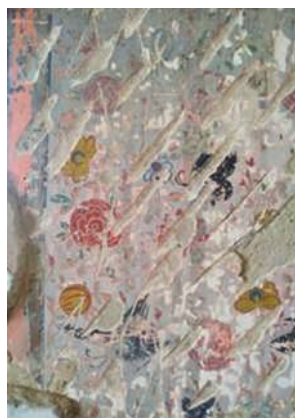
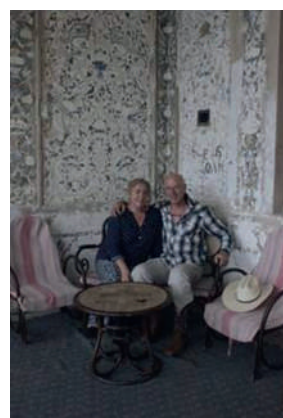


Fig. 16



## Mykhailo Matiash

Doctor of Medical Sciences, Professor, Head of the Department of General and Medical Psychology, Bogomolets National Medical University, Academician of the International Academy of Education and Science

e-mail: drmatiash@gmail.com | [orcid.org/0000-0002-4248-060X](https://orcid.org/0000-0002-4248-060X)

## Михайло Матяш

Доктор медичних наук, професор, завідувач кафедри загальної і медичної психології Національного медичного університету імені О.О. Богомольця, академік Міжнародної академії освіти та науки

# ETHNO-PSYCHOLOGICAL CHARACTERISTICS OF UKRAINIANS,

OR THE PATH TO SELF-KNOWLEDGE

# ЕТНОПСИХОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНЦІВ,

АБО ШЛЯХ ДО САМОПІЗНАННЯ

DOI: 10.31500/2309-7752.19.2023.310664 | УДК 159.923.2

**Abstract.** The relevance of this topic for our country is extremely high. First, in the social dimension, modern manifestations of ethnic identity have emerged when the problems of national unity, consolidation of society in the context of military operations in the East of the country, annexation of territory by a neighboring state, and the split of society along polar lines, such as the readiness of a part of the population from one region to join a neighboring state and, at the same time, a high level of patriotism and selfless struggle for territorial integrity and independence among the population of other regions. Secondly, regarding state-building processes, the multiethnicity of Ukraine's population and the long period of cohabitation of representatives of different nationalities contributed to ethnic tolerance. It exacerbated the problem of regional cultural and historical heterogeneity in geopolitical, ethnocultural, and religious orientations. It is also significant for personal development, as knowledge of national character traits becomes the basis for one's position, free from the influences and manipulations of propaganda.

**Keywords:** ethno-psychological characteristics of Ukrainians, national character, Ukrainian ethnoscience, Ukrainian culture, the intellectual activity of the people, Ukrainian egocentrism, national identity.

**Анотація.** Етнопсихологічні особливості українців. Актуальність даної теми для нашої країни надзвичайно висока. По-перше, у суспільному вимірі: виявилися сучасні прояви етнічної самобутності, коли на перший план виходять проблеми національної єдності, консолідації суспільства в умовах військових дій на Сході країни, анексії території сусідньою державою, розколу суспільства за полярними показниками — як-то готовність частини населення з одного регіону увійти до складу сусідньої держави й водночас — високий рівень патріотизму та самовіддана боротьба за територіальну цілісність і незалежність з іншого. По-друге, у плані державотворчих процесів: поліетнічність населення України, довготривалість спільного проживання представників різних народностей сприяла як формуванню етнічної толерантності, так і загострила проблему регіональної культурно-історичної різноманітності у геополітичних, етнокультурних та релігійних орієнтаціях, що, крім того, вкрай важливо для розвитку особистості, адже знання про риси національного характеру стають підґрунтям власної позиції, вільної від пропагандистських впливів і маніпуляцій.

**Ключові слова:** етнопсихологічні особливості українців, національний характер, український етнос, інтелектуальна діяльність народу, український егоцентризм, національна ідентичність, українська культура.

**Introduction.** Every modern nation, determining the ways of its development and analyzing the causes of historical failures, seeks the fullest possible self-knowledge. Given this, the problem of studying the ethno-psychological characteristics of Ukrainians, so to speak, their national character, is becoming increasingly important.

National character captures the typical qualities and psychological characteristics of a particular ethnic group that shares territory, language, history, culture,

customs, and symbols that distinguish it from another community. In other words, national character can be viewed as a separate way of thinking, behavior, people's perception of themselves, perception of the surrounding reality, and its forms of manifestation, which can be traced in folk art, folklore, language, customs, and traditions. National character is built slowly, over centuries, in specific historical and socio-economic conditions of the nation's existence and is passed



down from generation to generation through the mechanisms of the social psyche, and therefore, cannot change quickly. Accordingly, national psychological traits are characterized by conservatism and stability. However, no national character trait can be attributed exclusively to a particular nation. Each of these traits is universal. Thus, it is impossible to say, for example, that one nation is characterized by being organized, another by cleanliness, and a third one by impulsiveness or kindness. In this case, we should talk about different degrees of expression of a particular trait and the specifics of its manifestations, given that national and social qualities coexist in any group of people.

Thus, national character is a set of socio-psychological traits characteristic of all members of a particular nation, a system of fundamental values, moral requirements, and beliefs shared by the vast majority of the people. It is a specific model of personal education that dominates a particular culture. The originality of the national psychology of a people is expressed not in unique psychological traits but in their unique combination, manifestation in certain customs, historical traditions, etc. Therefore, it is essential to know what historical conditions led to the emergence of those traits, habits, and feelings in the national character of a people that representatives of another ethnic group can interpret as positive or negative.

It is equally important to recognize the flaws in the mental makeup of one's people, not to absolutize positive traits, not to silence those that hinder their development.

**State of the Art.** The character traits of the Ukrainian people have been analyzed from various perspectives by philosophers, historians, educators, psychologists, and prominent writers, poets, political, religious, and public figures. The characteristic traits of Ukrainians were described by Mykola Kostomarov and such well-known thinkers as Volodymyr Antonovych, Mykhailo Hrushevsky, Mykhailo Drahomanov, Panteleimon Kulish, Viacheslav Lypynsky, and others. However, in Ukraine during the Soviet era, national studies were not properly conducted. Work in this area was carried out only in western Ukraine (before the Second World War) and in the Ukrainian diaspora abroad (Ivan Mirchuk, Oleksandr Kulchytskyi, Volodymyr Yaniv, Yakym Yarema, and others).

The work of Ukrainian scholars from the diaspora has made an essential contribution to the study of Ukrainian mentality and ethnopsychology. Concerned about the fate of their homeland in a foreign land, scholars

tried to explain the essence of the Ukrainian mentality and the place of the Ukrainian ethnic group in the development of the world. Scholars in Ukraine could turn to studies of the national character only after the proclamation of Ukraine's independence.

Among the contemporary Ukrainian researchers who study the originality of the Ukrainian ethnos, we can single out Petro Hnatenko's work *National Character* (Bychko, 1993). Mentality as a factor in the revival of the best traditions of the Ukrainian nation is considered in the works of Ada Bychko, Ihor Bychko, Oleksandr Nelma, Maria Piren (Bychko, 2000; Vashchenko, 1997; Vashchenko, 1999; Hnatenko, 1997) and others. Halyna Lozko devoted her work to the problem of the influence of historical factors on the formation of the national character of Ukrainians (Kulchytskyi, 1995). These studies are especially relevant in Ukraine today, given the need for scholarly substantiation of state-building strategies, adequate self-presentation of Ukraine in the international arena, and resolution of acute socio-political conflicts in the country.

According to Professor Oleksandr Kulchytskyi (Lypa, 1953), the peculiarity of the Ukrainian mentality was formed under the influence of racial, geopsychic, historical, sociopsychic, cultural-morphic factors and deep psychological reasons. Interestingly, the theory of the genetic individuality of the national character was most criticized in the Soviet Union. In particular, Igor Kohn wrote that "the biological interpretation of national psychology has always been typical of racist theories."

**Results and Discussion.** Since each nation lives in a specific territory with its natural features, this also affects the formation of the national character. It is not for nothing that Ukrainians are distinguished by their love of nature, exceptional lyricism, craving for contemplation, and calmness. Living on a rich, fertile land that provides for people with little effort, our ancestors needed to sufficiently develop such a trait as activity. At the same time, numerous conquerors have constantly encroached on the rich territory with fertile lands where Ukrainians lived, so under the influence of historical factors, namely the need to protect their native land, the Ukrainian people developed belligerence — the "Cossack" type of character.

The national character is most fully reflected in the culture and intellectual activity of the people.

The uniqueness of Ukrainian culture and the Ukrainian person as its subject and creator was presented through fiction and poetry, music and painting by such prominent



figures as Mykhailo Verbytskyi, Mykola Hohol, Semen Hulak-Artemovskiy, Oleksandr Dovzhenko, Hryhorii Kvitka-Osnovianenko, Ivan Kotliarevskiy, Panteleimon Kulish, Lesya Ukrainka, Mykola Lysenko, Ivan Franko, Taras Shevchenko, and others. Psychologists have long and fruitfully used works of art to study the peculiarities of national character.

“The culture of a nation has been created for a very long time, starting with the prototypes of ethnic mythology and ending with modern poetic creativity,” wrote Oleksandr Kulchyt'skyi, “the worldview of ancient Ukrainians has organically entered the mentality of their descendants. National images of the world (often subconscious), stereotypes of behavior, mental reactions, or assessments of certain events or individuals always reflect ethnic mentality, which can be called the ‘spirit of the people’. The cosmopolitan culture, the researcher argued, which until recently was called international, denationalizes the individual, deprives them of a sense of patriotism, and is, therefore, harmful to the nation (Lypa, 1953).

According to Yurii Lypa's concept, four prehistoric cultures influenced the formation of Ukrainian culture: Trypillian, Pontic, Gothic, and Kyivan Rus' (Lozko, 2009).

The Trypillian prehistoric culture, as scientists have found out, has an ethnic connection with the prehistoric culture of Asia Minor. However, the Trypillians lived in much harsher environmental conditions than the Asia Minor people. They have left Ukrainians a legacy of patience, silent courage, modesty, caution, perseverance in achieving goals, and the ability to persevere in the face of failure. “These are the character traits that swirl in the blood of modern Ukrainians, and their deeds and achievements can always be revived in them,” wrote Yurii Lypa. Modern cities and villages have grown up in the places where the Trypillian civilization formed them millennia ago. The Trypillians built proto-Ukrainian ramparts and roads and turned the land into farm fields. We inherited from them the psychology of a farmer, family customs, respect for mothers and women, and a democratic social system.

Pontic prehistoric culture is the culture of the northern Black Sea region (Hellenic). It is close and sometimes identified, with the culture of the Scythians. From them, Ukrainians inherited entrepreneurship, creative spirit, and a taste for beauty, as well as various unions, communities, artels, etc. “The individualism of the Ukrainian,” wrote Professor Shcherbyna, “is opposed to herd mentality, but his devotion to his favorite work encourages him to find allies and like-minded people.

The Gothic prehistoric culture (the Goths came to Ukraine through Volyn from the Ostrogothic Empire) also influenced the formation of ethno-psychological differences among Ukrainians. We can thank the ancient Goths for such traits as being organized, steadfastness of character, military and state discipline, and loyalty to agreements.

We owe the Kyivan Rus' prehistoric culture a sense of deep Ukrainian patriotism that has been passed down from generation to generation for centuries. The state of Kyivan Rus', which existed for about 700 years, allowed Ukrainians to develop their political traditions, which were preserved by the princely elite even in the state of Lithuania and continued by the Zaporozhian Cossacks until the abolition of the Hetmanate, as well as to realize the spirit of freedom and national pride.

Yurii Lypa notes that this exciting combination of different cultural influences created a type of Cossack that surprised foreign historians: these Cossacks were both military men and traders selling fish and furs, etc. Catherine the Second envied the Cossacks' ability to implement economic policy, and a Polish historian wondered where Bohdan Khmelnytsky got the money to fight the war.

The formation of the national character was, of course, influenced by the so-called ethnic admixtures. The influence on the Ukrainian nation of the Celtic and Norman ethnic groups, who were warlike and poorly organized, but had creative elements (Celts-Scythians, Varangians), was insignificant. Roman and Thracian ethnic influences are evident in the character of southern Ukrainians in the Carpathians, Podnistrovia, and Bukovyna. Jewish admixtures added some mediating abilities to the psychology of Ukrainians. The role of Polish, Lithuanian, Hungarian, and German factors in Ukrainian ethnic psychology and anthropology has been greatly exaggerated by some scholars, especially Russian ones, and is insignificant.

Regarding Russian (Muscovite) admixtures, Yurii Lypa notes in his work *The Destiny of Ukraine*: “Kyivan tribes conquered several Ural-Altai nomadic tribes without culture or state and later, in the tenth and twelfth centuries, they were dominated by the Novgorodian culture and christianized, forced to adopt the liturgical language of Kyiv, serfdom (for better economic exploitation), and a name indicating affiliation with Kyivan Rus' ('russkie'). Mongol enslavement, which lasted the longest among all European peoples, gave them a common deep sense of the sanctity of power, even if it was most brutal, and contempt for the individuality of their own and other people.” Yurii Lypa concludes, “Muscovites had

too weak an individuality to influence someone spiritually. They left a minor impression, without any traces.”

As for the national character and psychology of Russians, according to the works of both Russian and foreign authors, the Moscow ethnos were formed under the more significant influence of the Ugric-Finnish and Tatar-Mongolian ethnic groups than under the influence of the Slavic ethnic group.

In his work “Ukrainian Spirituality in Its Cultural and Historical Manifestations,” Yakym Yarema emphasizes the immersion of Ukrainians in the inner world and refers to us as introverted people who are characterized by a negative, critical, and even mocking attitude toward reality: “We run away from it [reality] into solitude, or our inner world, or we ignore it, or we idealize it. In all these cases, we take a passive stance against it.” Historical calamities caused another “escape from the world, and after that, new external calamities fell on the land and the people.”

Self-absorption, in turn, has led to Ukrainian egocentrism. “The center of gravity rests on ensuring individual freedom.” At the same time, egocentric Ukrainians are endowed with the ability to have “social sympathy, humanity,” “to help” and can identify with others. The researcher notes that we exhibit a social trait “significant for the Ukrainian spirit” — “the ability to understand another nature, another person, another nation — to understand that everyone can have their way, more natural for them than ours.”

Tolerant, lenient attitudes toward other peoples and religions stem from another feature of the national character, the non-aggressiveness of Ukrainians. As Yakym Yarema notes, Ukrainian good-naturedness was already in full force in princely times, and the spirit of Christianity only strengthened this quality. Let us recall the commandment of Prince Monomakh: “Do not kill either the guilty or the innocent, even if they deserve death — do not destroy the soul of any Christian.”

At the same time, according to researchers, tolerance (i.e., tolerance, complaisance, and sometimes inconsistency) can also be a manifestation of a lack of strong will. Excessive tolerance may indicate a person’s immaturity and there is a risk of being influenced by external pressure. Therefore, an individual needs to engage in self-development, develop conscious personal beliefs to prevent themselves from being manipulated and be able to make the right choice.

Hryhoriy Vashchenko emphasizes the innate religiosity of Ukrainians in his “Supreme Ideal” (Vashchenko, 1997; Vashchenko, 1999). The source of religiosity

is Ukraine’s frontier position and constant threats from its neighbors. At the same time, “peaceful agricultural occupations contributed to the humility of Ukrainians and their general intelligence. A prehistoric farmer had more opportunities than a shepherd or a hunter to reflect on the mysteries of nature and human life. This is also connected with a certain depth and richness of aesthetic and emotions of love.” The emotional and aesthetic dominance of the Ukrainian nation is manifested in the desire for beauty, love of life, and makes Ukrainians well-endowed with creativity. The Ukrainian song, “in terms of its content, richness, depth, and variety of experiences reflected in it, beauty and melody, ranks among the first among the songs of the peoples of the world.” In general, the Ukrainian ethnic group has given humanity outstanding artists in various fields of culture. However, if emotionality and aestheticism prevail in a person, they risk becoming too dreamy, inert, and content to observe events rather than be an active agent.

A fascinating material for studying the ethno-psychological characteristics of Ukrainians is provided by analyzing sayings, proverbs, and aphorisms that people consider to be most representative of our nation’s attitude toward itself and the world around it. These short, apt expressions, which artfully convey reactions to various life events, characterize the peculiarities of the national character, behavior, and way of thinking. They are a set of rules that people use in everyday life, short guidelines based on the experience of generations; they prescribe or restrict, approve or condemn, instruct or warn. In addition, proverbs and sayings are the generalized memory of the people and conclusions from life experiences that make it possible to form views on ethics, morality, and history.

When asked which expressions correspond to the national character of Ukrainians, the largest group (27.5%) put in the first place expressions reflecting autonomy, personal independence, and a reluctance to act together in a consolidated manner: “The less you know, the better you sleep,” “Your shirt is closer to your body,” “My house is on the edge of the village, I know nothing,” “I am not me, and my hand is not mine,” “A hungry man is not a friend to a sated man,” “Where there are two Ukrainians, there are three hetmans,” “I do not eat it myself, nor will I let anybody else eat it,” “If I don’t eat it, I’ll bite it at least.”

The second place is occupied by sayings that reinforce the prudence, caution, and moderation of Ukrainians: “Measure seven times, cut once,” “You live

and learn,” “Treat others as you want to be treated,” “A word is not a sparrow, if it flies, you cannot catch it,” “A good man is good everywhere,” “An uninvited guest is worse than a Tatar.”

Quite numerous (about 25%) is a group of expressions that indicate patriotism, perseverance, unity, mutual assistance, and struggle: “My home is on the edge of the village, I am first to meet the enemy,” “To live is to serve the Motherland,” “The Ukrainian lot never dies,” “Freedom is the true spirit of a Ukrainian,” “Fight and you will win.”

The following sayings indicate sincerity in feelings, responsibility, and intergenerational communication: “Even if it is spicy, it was cooked in good spirit,” “You can see your friend from afar,” and “The stem is no different from the seed.”

Hard work as a typical trait of Ukrainians is observed in 9% of the total number of sayings: “No fruit without work,” “You do what you enjoy doing,” “You reap what you sow,” “Work is not a wolf, it will not run into the woods.”

The sense of national identity of a people is formed rather slowly. It consists of many social, economic, and political factors, but it can grow and weaken under the influence of external threats. The defining condition for forming national identity is a positive perception of citizens of their nation, country, and state. According to sociological studies, a positive trend in the formation of Ukrainian national identity is that most Ukrainians, despite the country’s regional heterogeneity, significant differences in geopolitical and value orientations and socio-economic problems, are proud of Ukraine and consider themselves patriots. Thus, according to the research data of the Institute of Sociology of the National Academy of Sciences of Ukraine and the Razumkov Center, in 1992, only 45.6% of respondents chose “citizen of Ukraine” out of nine options in response to the question “Who do you consider yourself to be?”, whereas in 2010 the figure was 51.2%, and in 2014 it reached 73.2%. This trend can be considered a relatively positive result.

In addition, since independence, the vast majority of the country’s citizens have become accustomed to the country’s state symbols and perceive them as their own. All of this indicates that the Ukrainian civic identity is growing in strength, with most of the citizens beginning to identify themselves primarily with their own country. There is also a growing understanding of the need to develop the political agency of citizens as a defining characteristic of a political nation. According to a survey

conducted by the Gorshenin Institute, most Ukrainian citizens (83.2%) believe they should have a real influence on government decision-making.

Contemporary researcher Maria Piren has paid attention to the formation of the mentality of young people in Ukrainian post-totalitarian society. Recent historical events have provided the younger generation with invaluable experience in terms of awareness of national identity. The spirit of the Ukrainian ethnos proved to be morally and psychologically healthy enough to revive the language, culture, and best folk traditions and build a state that had been destroyed for more than three centuries. This is a vivid affirmation that the Ukrainian national character was built not on destructive but on constructive elements of humanism, love of life, creativity, and a friendly attitude toward representatives of other ethnic groups.

Thus, according to researchers, the ethno-psychological makeup of a Ukrainian is a series of opposing qualities: contemplative worldview, humility, moral self-improvement, a passionate desire for change for the better, knowledge, action, restructuring, and heroism. Because of the lack of balance between intellectual, purposeful, and emotional principles, Ukrainian psycho-culture is exceptionally plastic, flexible, and responsive. Ukrainians need to analyze and realize each trait separately, understand their relevance for developing a mature personality, find their own selves, and move forward on the path to creating a harmonious person.

**Conclusions.** The ethno-psychological characteristics of Ukrainians are the beginning of a new search, a desire to look at the problems from a new perspective. To find new solutions in practice by developing analytical observations and considering aspects that have not been previously considered in social and psychological work. For some, such perspectives may seem unusual or detached from the issues raised here. For some, perhaps, they seem pretentious because of their originality.

However, some will find insights and research novelty in these perspectives. Whatever the case, the author’s thoughts are at least worthy of discussion. Most likely, they are an experiment. And ultimately (and why not?) — they could be useful for future in-depth research. In any case, the latest views are always inspiring, and not only the patient but also the doctor will benefit from this because it is for him that the efforts made should lead to success. In our case, success should be a two-way street.



### References

1. Bychko, I. (1993). Ukrainiska mentalnist i problemy humanitaryzatsii osvity [The Ukrainian Mentality and the Educational Problems of Humanities]. *Rozbudova derzhavy*, 3, 58–63 [in Ukrainian].
2. Bychko, A. (2000). Mentalni osoblyvosti natsionalnoi samosvidomosti [Mental Features of National Self-Awareness]. *Filosofski obrii. Naukovo-teoretychnyi zbirnyk*, 3, 104–114 [in Ukrainian].
3. Hnatenko, P. (1997). *Ukrainskyi natsionalnyi kharakter* [The Ukrainian National Character]. Kyiv [in Ukrainian].
4. Kulchytskyi, O. (1995). Rysy kharakterolohii ukrainskoho narodu [Character Traits of the Ukrainian People]. In *Entsyklopediia ukrainoznavstva: Zahalna chastyna*. V 3 t. Pid hol. red. V. Kubiiovycha; NAN Ukrainy; In-t Ukr. arkheohrafii; Nauk. t-vo im. Shevchenka v Sarseli (Frantsiia); Fundatsiia Entsykl. Ukrainy v Kanadi. Perevyd. v Ukraini. Kyiv. T. 2. S. 369–375 [in Ukrainian].
5. Lozko, H. (2009). *Ukrainske narodoznavstvo* [Ukrainian Nation Studies]. 4-e vyd. Kharkiv: Vyd-vo «Dyv» [in Ukrainian].
6. Lypa, I. (1953). *Pryznachennia Ukrainy* [The Mission of Ukraine]. New York: Hoverlia [in Ukrainian].
7. Nelma, O. (1997). *Teoriia etnosu* [Theory of Ethnos]. Kurs lektsii. Kyiv: «Tandem» [in Ukrainian].
8. Piren, M. (1998). *Osnovy etnopsykholohii* [Fundamentals of Ethno-Psychology]. Kyiv [in Ukrainian].
9. Vashchenko, H. (1997). *Vybrani pedahohichni tvory* [Selected Works on Education]. Drohobych: vydavnycha firma «Vidrodzhennia» [in Ukrainian].
10. Vashchenko, H. (1999). *Vykhovannia voli i kharakteru* [Education of Will and Character]: pidruchnyk dlia pedahohiv. Kyiv: vydavnytstvo «Shkoliar» [in Ukrainian].
11. Yarema, Y. *Ukrainska dukhovist v yii kulturno-istorychnykh vyjavakh* [Ukrainian Spirituality in Its Cultural and Historical Manifestations]. Lviv: Nakl. avtora [in Ukrainian].
12. Yarema, S. (Ed.). (2003). *Yakym Yarema*. Lviv: Vyd. tsentr LNU im. I. Franka [in Ukrainian].
6. Кульчицький О. Риси характерології українського народу // Енциклопедія українознавства: Загальна частина. В 3 т. Під гол. ред. В. Кубійовича; НАН України; Ін-т Укр. археографії; Наук. т-во ім. Шевченка в Сарселі (Франція); Фондація Енцикл. України в Канаді. Перевид. в Україні. Київ, 1995. Т. 2. С. 369–375.
7. Липа Ю. Призначення України. Нью-Йорк: Говерля, 1953. 307 с.
8. Лозко Г. С. Українське народознавство. 4-е вид. Харків: Вид-во «Див», 2009. 374 с.
9. Нельма О. В. Теорія етносу. Курс лекцій. Київ: «Тандем», 1997. 368 с.
10. Пірен М. І. Основи етнопсихології. Київ, 1998. 385 с.
11. Ярема Я. Українська духовість в її культурно-історичних виявах. Львів: Накл. автора, 1937. 80 с.
12. Яким Ярема / Упорядкув., ред. і прим. С. Яреми. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2003. 244 с.

### Література

1. Бичко І. Українська ментальність і проблеми гуманізації освіти // Розбудова держави. 1993. № 3. С. 58–63.
2. Бичко А. Ментальні особливості національної самосвідомості // Філософські обрії. Науково-теоретичний збірник. 2000. № 3. С. 104–114.
3. Ващенко Г. Вибрані педагогічні твори. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 1997. 212 с.
4. Ващенко Г. Виховання волі і характеру: підручник для педагогів. Київ: Видавництво «Школяр», 1999. 385 с.
5. Гнатенко П. І. Український національний характер. Київ, 1997. 116 с.

## Наталя Єрмакова

Кандидат мистецтвознавства, доцент, провідний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

## Natalya Yermakova

Candidate of Art Studies (Ph.D.), Associate Professor, Leading Research Fellow at the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: nermakova1947@gmail.com | [orcid.org/0000-0001-5335-9031](https://orcid.org/0000-0001-5335-9031)

# МУЗИКА У РЕФОРМАТОРСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ЛЕСЯ КУРБАСА

(ЧАСТИНА ТРЕТЯ)

# MUSIC IN REFORMING ACTIVITIES OF LES KURBAS

(PART THREE)

DOI: 10.31500/2309-7752.19.2023.310665 | УДК 7.036(477)«19»

**Анотація.** Цей текст є третьою частиною статті «Музика у реформаторській діяльності Леся Курбаса», присвяченої одному з пріоритетних важелів творчої практики Леся Курбаса — розбудові національного театру на засадах авангардної культури (перша частина: МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць. 2021. Вип. 17. С. 36–67; друга частина: МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія: зб. наук. праць. 2022. Вип. 18. С. 24–41). Розглядається робота молодих режисерів Фавста Лопатинського, Василя Василька, Ханана Шмаїна, Бориса Балабана, Володимира Скляренка з композиторами Юлієм Мейтусом, Богданом Крижанівським над комедіями «Пошились у дурні», «За двома зайцями», «Шпана». Особливу увагу приділено постановкам перших українських ревію: «Алло, на хвилі 477!» та «Чотири Чемберлени». Окремо розглянуто постановку чотирьох ревію Іларіона Чолгана в Театрі Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської у Німеччині у 1944–1947 роках.

**Ключові слова:** Лесь Курбас, Юлій Мейтус, Фавст Лопатинський, Василь Василько, Ханан Шмаїн, Борис Балабан, музика, образ вистави.

**Abstract.** The article explores one of the main areas of Les Kurbas's creative practice — Les Kurbas's development of national theater based on the principles of avant-garde culture, which was one of the main areas of his creative practice. It is the third part of the article (first part: MIST: Art, history, modernity, theory: collection of scientific works. Kyiv, 2021. Issue 17. P. 36–67; second part: MIST: Art, history, modernity, theory: collection of scientific works. Kyiv, 2022. Issue 17. P. 24–41).

The article considers the work of young directors Favst Lopatynskiy, Vasyil Vasylo, Khanan Shmain, Borys Balaban, Volodymyr Sklyarenko together with composers Yulii Meitus, Bohdan Kryzhanivskiy on the comedies *They Made Fools of Themselves*, *Chasing Two Hares*, *Riff-Raff*. The author focuses on the productions of the first Ukrainian revues *Hello on the Wave 477!* and *The Four Chamberlains*. The article also considers the production of four revues by Ilarion Cholhan at the Yosyp Hirniak and Olimpia Dobrovolska Theater in Germany in 1944–1947.

**Keywords:** Les Kurbas, Yulii Meitus, Favst Lopatynskiy, Vasyil Vasylo, Khanan Shmain, Borys Balaban, music, image of the performance.

Київська, студійна доба завершується для Леся Курбаса 1925 року постановкою «Напередодні», естетичні засади якої й надалі впливатимуть на творчі шукання березильців.

Перед початком роботи режисер оприлюднив пропозиції щодо сценічного розв'язання окремих тем, ідей, ситуацій, які сукупно утворили б образну тканину вистави. Йшлося не лише про взаємну підпорядкованість звукових і зорових характеристик, а — й про особливу роль музики в формуванні сценічної дії.

Текст Леся Курбаса — єдиний цілілий документ такого роду — посів помітне місце в березильській спадщині як приклад конкретних режисерських вимог до музики у виставі, завдань композитору — її повноправному співтворцю.

Сам митець розглядав перспективи музичних впливів у «Напередодні», одночасно програмуючи власні режисерські підходи. У його викладі всі зауваження й міркування набули вигляду цілісного, добре осмисленого плану створення такого самого цілісного

й добре осмисленого сценічного твору. «Музична частина: певна музична ідея почувається в п'єсі. Особлива революційна містерія, без богослужіння (без містики). Другий момент такого роду: зводиться до жалобного революційного маршу, але не сумовитого, в роді жалобного скерцо. Розв'язка мажорна. Наш оркестр, занадто симфонічний, особливо для сцени розстрілу, де мають бути великі номери ... там, перш за все, треба збільшити кількість інструментів інструментами незвичними, шумовими, і просто подумати, які б з них краще підійшли до такої теми. Не хочеться ілюструвати голі події, їх психологічний момент...

Музика в даному разі мусить бути не виявленням того, що на сцені відбувається, а нашим баченням даної події. Самого розстрілу не будемо показувати, а шумова музика повинна демонструвати наш жест щодо цього, трагічну оцінку того, що відбувається...

Перед першою дією музичний вступ — увертюра, що має дати настрої «1905 року». Нічого сумовитого, нічого завмираючого в увертюрі (завмирання не в силі, а в настрої). Перша дія закінчується діалогом, друга почнеться з побутової картини: «В чайній». Вона трактується зовсім не в реалістичному плані... Тема цієї сцени: народна темнота. В другій дії під час розстрілу буде вставлений концертний номер. На сцені темно, тільки прожекторами освітлюється оркестр. Цей вмонтований номер музикального порядку має стати чи-то підкресленням, чи-то реагуванням на те, що відбулося...

В сцені розстрілу, де є декламація, як фонове об'єднання, що тримало б глядача в напрузі, потрібний спеціальний звук: наче товста струна бринить низько, не як дзвін, але як гудок заводу... Вібрування цього звуку монументальне. Ритмічне наростання можна зробити поступовим вступом інструментів...» [1].

Подальша робота над виставою підтвердила неухильність цього курсу: музика у «Напередодні» активно моделювала сценічну дію.

Позиція лідера Об'єднання, творче налаштування березільців помітно впливали на глядацькі реакції, найперше — їхніх симпатиків, приналежних до фахових кіл.

Взяти для прикладу міркування художника-початківця Дмитра Власюка, який описує один із епізодів «Напередодні» радше з позиції режисера. Одночасно він вживає терміни, традиційно приналежні до мовного арсеналу тих, хто аналізує суто музичні явища. Висхідна позиція, лексичний «інструментарій» Дмитра Власюка, вказували на вкорінення особливого ставлення до місії музики у виставі, ставлення,

притаманного саме Курбасовій школі. Недаремно такими промовистими видаються слова цього учня Вадима Меллера про прийоми побудови окремої сцени «на контрасті співу молитви <...> з кількарізним вторгненням у молитву фальцету офіцера, його злими вигуками наказу і нещадним у своїй об'єктивності тріском гвинтівкових затворів. Чергування в певному ритмі молитви й хвилин загрозової тиші з тріском затворів, з короткими багатозначними репліками створювало відчуття тривоги й наближення чогось неминучого, страшного. Таке чергування різних елементів являло собою наче якісь своєрідні сценічні синкопи» [2, с. 229–230].

Серед ідей, з якими Лесь Курбас знайомив композитора Михайла Вериківського в переддень репетицій «Напередодні», вирізняється пропозиція інспірувати музичними засобами емоційні реакції глядачів, одночасно делегуючи звуковому ряду функції коментатора сценічних подій. Музика у цьому випадку сама «ставала дією», а не лише її тлом, мала одночасно образно «відсторонювати» дію як таку і тим позначати позицію самого театру.

Художня лексика «Напередодні», демонструючи особливу роль композитора в розробці структури сценічної дії, підтверджує (в сенсі мистецької проблематики) перебування останньої київської прем'єри Леся Курбаса в фарватері «Гайдамаків», «Газу», «Джиммі Хігінса».

Паралельно з репетиціями «Напередодні» лідер колективу допомагав Борисові Тягну ставити «Жакерію» Проспера Меріме у 4-й майстерні МОБу (Мистецьке Об'єднання Березіль).

Цілком ймовірно, що тогочасні художні шукання вчителя впливали на те, яким художнім прийомам віддавав перевагу учень, особливо зважаючи на певну спорідненість «Напередодні» й «Жакерії», тематично присвячених народним збуренням, у жанровому сенсі — історичним хронікам, побудованим переважно на масових сценах.

Для 21-річного Бориса Тягна перша постановка всесвітньовідомої й одночасно безпрецедентної для України п'єси становила неабияку проблему: давався взнаки брак досвіду, сил, врешті, звитяги, кочне йому тоді необхідні.

Що стосується музичного рішення, то над ним спочатку працював Анатоль Буцький, а потім — Михайло Вериківський, чиї підходи визначав жанр і п'єси, і самої вистави. Короткі сцени у «Жакерії» змінювали одна одну, перекидаючи дію з міської площі в монастир, на узлісся, в палац, шинок тощо.



Цілком очевидно: за таких умов естетичні перспективи вистави прямо залежали від вправності художників. На щастя, їм усім поталанило з вигадливим і дотепним просторовим рішенням Майї Симашкевич та Валентина Шкляєва, чий проєкт уможлилював ефектне мізансценування, зауважене більшістю критиків. Приміром, для Ісаака Туркельтауба в «Жакерії» все було: «бездоганне з боку монтировки (зміна — швидка, жвава, вміло спрощена)» [3]. Схожим чином реагував Юрій Смолич, вражений лаконізмом й «портативністю» рішення: «лише за допомогою кількох стовпів (що правлять дуже вдало й за ліс, і за колони при одмінному світлі), падуг та небагатьох приставок і щитів — оформлено понад два десятки епізодів, оформлено барвисто й ефектно» [4]. У свою чергу, Петро Рулін найвище оцінював майстерне відтворення «характеру доби» та «містеріальний» тип візуальної образності: «Вже в першому акті вражала економність тих засобів, що з їхньою допомогою ліс удано: сім чи вісім колон із суворою запоною, що на них спускалася, гарну давали уяву про темряву лісу, що тільки й могла здичавітих вовків переховувати. Тої ж економії додержувались художники <...> і в дальших епізодах; суворі та прості лінії монастиря, готичні вирізи віконниць, розквітчаний вітраж, величезний лев — герб д'Апремонів — утворювали ці ознаки, відповідне для тої чи іншої дії, тло» [5].

Мізансценічний малюнок «Жакерії» викликав посилений інтерес колег-режисерів. «Я був вражений мистецтвом театру створювати образ епохи, — згадував Володимир Галицький. — Особливий ритм руху мас, пристрасність та релігійна ревність перетворювали кін на бунтівну середньовічну Францію» [6, с. 168–169].

Композитор у цій ситуації, сказати б, ставав «заручником» просторового рішення та мав «вписатися» у мізансценічну будову «Жакерії». Втім, слова про значущість «особливого ритму руху маси» адресувалися й музиці, в принципових аспектах окреслюючи художню програму всієї вистави. Інакше кажучи, візуальний і авдіальний плани «Жакерії» мали гармонізуватися, аби утворити цілісний, що, врешті, і означає — художньо переконливий образ доби.

Як березильці із тим впоралися?

Звернемося до картини світу, представленої «Жакерією» на березильському кону, картини, утвореної вражаюче різноплановими мистецькими засобами. Тут закономірно постає питання про іншу загрозу. Адже надмірне формальне багатство могло спричинити руйнацію образної системи як певної естетичної єдності.

В критичному відгуку Осипа Мандельштама знаходимо «відповідь» на це питання. Поет висловився у тому дусі, що поєднання «готичної конструкції» з «пишнотою оперної розкоші» виявилось цілком органічним, і тому різнобарв'я засобів художньої виразності не завадило цілісності «Жакерії». Окрім того, чималий діапазон художніх форм «Жакерії» робив переконливішою поляризацію рушійних сил, а полілізм сприяв розкриттю теми «розриву зв'язку часів» засобами більш складної семантики.

Особливо колоритно виглядав музично-танцювальний шар постановки, позначаючи різні стадії народного бунту. В одному з перших епізодів сільського сходу місцевий люд виконував танок, побудований на ритмічних рухах симетричних кіл селян. У фіналі цю пластично «внормовану» колективну дію змінювало хаотичне борсання морально зламаных, здичавілих від страху людей, являючи собою їхню фізичну та духовну поразку.

Між зазначеними музичними епізодами був ще один, теж знаковий і так само зреалізований танцювально-пластичними засобами. В реконструкції Наталії Чечель сценічні події розгорталися таким чином: «Лунають радісні вигуки, які переходять у щось, що віддалено нагадує пісню. У такт її внутрішній мелодії починається своєрідний танок, не схожий з танком селян у мирні дні в першій дії. На передньому плані сцени, на всій її ширині, стоячи на місці, шалено хитаються дванадцятьоро селян. Це ритмічне розгойдування схоже на первісний ритуальний танець. Блищать очі, губи розтягнуті в посмішці-гримасі. Здиблені ритми панують у цій оргії смерті» [7, с. 75].

Тип режисерського театру, що його культивував Лесь Курбас, передбачав неугавний інтерес до музики як важливого джерела режисерських ідей, прийомів, підходів. Так було на всіх етапах становлення його школи. (Недарма його вихованці-режисери згодом потужно працюватимуть не лише на драматичній сцені.) Київська доба березильської історії в цьому сенсі накопичила серйозний досвід, причому на всіх рівнях застосування музики у драматичному театрі.

Почати, приміром, з моменту вибору п'єси для перших постановок. Тогочасний режисерський молодняк незрідка віддавав перевагу комедіям, де музиці належала одна з головних ролей, що, з точки зору психології творчості, зовсім не здається надто оригінальним. Інша річ — застосування музичних засобів для реалізації певних естетичних ідей, краще сказати, нові художні сенси використання музики у розгортанні сценічної дії. У МОБі такого роду підходи

радикально відрізнялися від традиційно вживаних у національному театрі попередньої доби саме через зміну місії музики в побудові сценічної дії. Назагал, її роль у виставі значно ускладнилася.

Чи слід вважати такий процес виявом особливо-го зацікавлення лідера МОБу в розбудові саме театру музичної комедії?

Дбаючи про творчий поступ української сценічної культури, Лесь Курбас всіляко сприяв експериментам у жанрово-стильовій сфері, розглядаючи їх як дієвий спосіб оновлення образної мови в цілому. Тож прихильність лідера МОБу до відповідних спроб учнів-режисерів видається річчю цілком передбачуваною. Досить згадати про театральну історію вистав: «Пошились у дурні» Фавста Лопатинського, «За двома зайцями» Василя Василька та Ханана Шмаїна, «Шпана» Януарія Бортника.

Перші дві п'єси «генетично» належать репертуару традиційного театру, через що звертання до них молоді, що сповідувала ідеї авангардного мистецтва, потребує пояснень.

Для початку зауважимо: постановник «Пошились у дурні» не перекреслював набутки українського театру, а прагнув повернути п'єсу, її героїв на сучасний кін, одночасно відкидаючи віджилі, заяложені сценічні форми. Не поставити п'єсу, а інтерпретувати її — ось якою радше за все була програмна ідея режисерів. Про що, крім усього іншого, свідчить і музичний аспект вистави.

Творчо винахідливий Фавст Лопатинський, працюючи над виставою, активно залучав прийоми і театральної, і циркової гри. І не лише гри. Цей підхід він поширив і на клоунські костюми, які неочікувано набули виразних ознак національного вбрання: кольорами, оздобою, почасти прийомами крою. Схожим чином накреслювалася лінія сценічної поведінки героїв, через що діалоги, монологи, співи і танці перемежувалися цирковими антре. Ось як, для прикладу, мізансценічно вирішувалася любовна сцена: освідчення у коханні відбувалося під час запаморочливого гойдання героїв на трапеції та ще й у позиції — догори дригом. У схожій стилістиці вирішувалися й інші епізоди, гарантовано тримаючи глядачів у шоковому стані протягом всієї вистави.

Фавст Лопатинський розпочав працю над комедією Марка Кропивницького з незвичної стартової позиції, чим, по суті, визначив її оригінальне сценічне розв'язання. Він не стилізував циркове видовище, натомість буквально застосував циркові прийоми для розгортання сценічної дії.

Від першої хвилини глядачі з подивом спостерігали на кону замість «привабних левад» циркову застережну сітку, замість романтичних дівчат пародію «як на самі трафаретні образи, так і на художні їх окраси — такі популярні своєю мальовничістю побутові костюми» [8]. Художники Валентин Шкляев та Майя Симашкевич створили простір, де «замість хат Дранка і Кукси стояли по обидва боки сцени турніки. Над ними було підвішано трапеції, на підлозі — м'які матраци» [9].

Окрім того, за Йосипом Гірняком, «над сіткою були два помости, з яких можна було дістатися на трапеції, які долітали до середини сцени, а при відповідних рухах актори перелітали з одної трапеції на другу. На тих трапеціях молоді пари, перелітаючи, виспівували свої дуети, вели розмови, виконували відповідні циркові атракції. Сварки, суперечки й погоні одним за одним Кукси та Дранка відбувалися і на трапеціях, і по всьому приміщенні театру (сцена, зала глядачів)» [10, с. 211].

Згодом публіка починала усвідомлювати, що має справу не так зі святом цирку, як із буднями березільського фахового навчання, виснажливою працею акторів над вдосконаленням творчого апарату. Така подвійна природа сценічного образу ускладнювала зміст вистави, відсторонюючи його й у музичному, й у цирковому, власне, — у «березільському» — планах.

Що стосується музики: специфічний «родовід» естетично виправдовував включення у дію такого емблематичного циркового елемента, як «уніформа», чия роль виконував саме оркестр. Його музикування підтримувало й увиразнювало цирковий образ вистави. (Автор «оркестровки» — тодішній студент Леонід Ентеліс, згодом — провідний педагог Інституту імені Миколи Лисенка.)

Про сценічну поведінку цього ексцентричного гурту лишив згадки один із учасників подій: «З лівого боку арени примістилася група “циркових прислужників”, які одночасно творили обов'язкову циркову оркестру. Вони грали на гребнях... примітивних дудочках і різних дитячих калаталах. Збережено музику й пісні Кропивницького, тільки оркестрування було модифіковане відповідно до згаданих інструментів. Усі пісні, дуети, сольові партії виконувалися під супровід цієї оркестри» [10, с. 211].

Виставу Фавста Лопатинського разом із виставою Василя Василька та Ханана Шмаїна «За двома зайцями» за Михайлом Старицьким подеколи розглядають як явища одного порядку. Це справедливо хіба в тому сенсі, що обидві класичні комедії переробляв Володимир Ярошенко. Але Фавст Лопатинський змінював

видову модель першооснови, натомість його колеги-режисери вдовольнилися пересуванням події й героїв у реалії НЕПу, керуючись, головню, ідеями соціального плану.

Докорінно відрізнялися і їхні підходи до музики у виставі. Фавст Лопатинський, звертаючись до нотних текстів, створених самим драматургом для «Пошилися у дурні», образно їх переосмислив, повністю «переклаштувавши». Інша річ — Василь Василько й Ханан Шмаїн. Вони замовили композитору Семену Тартаковському аранжування кількох популярних мелодій для епізоду міщанської вечірки. Себто, використали музику як позначення соціального середовища, одночасно демонструючи власне ставлення до нього. Недаремно у «Зайцях» музичний аспект найвиразніше виявлявся у танцювальних епізодах, на що одним із перших звернув увагу Юрій Смолич: «Тонко передано “фольклор” міщанської вечірки. В дії на епізодичних, невеличких ролях виявили себе многі актори. Зокрема треба відзначити Масоку — матроса — в танці “сім сорок”. Масока показав дивовижно розвинене тіло та чудову міміку. Він цілком драматизував танок. <...> Вражає манера подати танок — вульгарний, дешевий танок — з великим почуттям міри» [11].

Що вже казати про музично-танцювальну характеристику Голохвостого Йосипа Гірняка. Пластичний малюнок ролі — па, рухи, жести, пози — дивували своєю влучністю. Особлива музичність хореографічного аспекту викликала захват у рецензентів: «Голохвастий у галіфе й жовтих крагах з френчем — образ, від якого довго не звільнишся... Голохвастий, що танцює у Лимерихи на вечірці — це картина, достойна всякого увічнення. Гра його з галіфе — штрих, так художній, як і історично-побутовий» [3].

З усього того впливає: режисерів найбільше приваблював у комедії Михайла Старицького її соціально-побутовий шар — «зачіпка» для створення гротескних картин життя «совміщанства» епохи НЕПу. Їх не так цікавила сама п'еса, як її побутова стихія та інтрига, з чим, власне, Василь Василько й не думав критися, висловлюючись доволі відверто: «Для комедії, для сатири, яка відтворює непманство, кращого середовища, як базар, не придумати» [12, с. 241]. Тож сценічні події на березільському кону широко розливалися міщанським і добре вже «зрадянщиним» Подолом: Базар, Промторг, приватні оселі, клуб, де вправляється у мистецтві Ефрозі, по вуличному — Проня.

Про цей калейдоскоп ситуацій, подій, людей зі захватом говорив Ісаак Туркельгауб: «Сцени на базарі, вечірка в Лимерихи з міщанською танцюлькою...

Тут і портрети й типи, що про кожний з них можна писати й писати...» [3]. (Якщо спробувати позначити характер сценічних подій словосполученням «музика епохи», то нічого путнього в цьому випадку не вийде. Березільські «Зайці» таку можливість повністю виключали. Інша справа, зміна в цьому сталому виразі слова «музика» на слово «галас» — «галас епохи».)

З плином часу карикатурний портрет тодішньої соціальної дійсності не втратив влучності, радше навпаки — додав виразності, що, мабуть, і спонукало виконавця головної ролі написати через десятиліття по прем'єрі: «Осучаснений текст комедії, режисерський монтаж усіх епізодів, рисунок мізансцен, ритм усієї п'єси та її динаміка, освоєні й пережиті всіма виконавцями головних та епізодичних ролей — творили одну багатозвучну гармонію. Це було досягнуто монолітним ансамблем єдиної думки і школи. Все і всі діяли в одному музичному ключі і стилі. У виконанні все — від головного до найменшого епізоду — було яскраве й гармонійне» [10, с. 216].

Від себе зауважу наявність у цьому уривку одразу кількох суто музичних означень: «багатозвучна гармонія», «ритм», «музичний ключ і стиль» тощо. Гадаю, творчі підходи, що їх запровадив Лесь Курбас, сказати б, «генетично» вмонтувалися у мистецьку свідомість березільців, ставши важливою ознакою її природи, визначаючи способи художнього осмислення життєвих явищ на довгі роки.

Цікаво, що у березільських «Зайцях», для декого — пародії на традиційну українську виставу, — по-справжньому викривальною і незаперечно пародійною була інша тематична лінія. Її об'єктом стає так званий «новий революційний театр», що безсоромно спекулював на актуальних гаслах епохи. Йдеться про епізод репетиції переробленої («на вимогу часу»!?) класичної комедії Івана Котляревського «Наталка Полтавка», героєм якого є «новатор» — режисер Железняк у виконанні Мар'яна Крушельницького.

Гострий погляд Василя Хмурого помічав у цій акторській роботі яскраву сатиру на актуальний тип пристосування від культури: «У плані такої ж убійчої гротескної карикатури на Гаркун-Задунайщину, що по революції вчепила червону розетку в петельку, зроблений у Крушельницького Режисер... Тут актор узяв за основу прийом вивертання навиворіт і в кількох моментах проби “Червоної Наталки Полтавки” вивернув такого собі Гаркуна-Задунайського підкладкою на лице, наче стару чумарку» [13, с. 54].

Оригінальний погляд на зміст і образну природу вистави Василя Василька та Ханана Шмаїна, погляд,



який заторкує й музичні характеристики деяких епізодів, висловила Ірина Чужинова. Аналізуючи способи «вживлення» окремих інтермедій у сценічну тканину «Зайців», вона робить такі висновки: «Інтермедії як такі не виділені в окрему структуру, проте їх можна помітити завдяки наголошеній у них дивертисментно-номерній природі, що апелює чи то до естрадної, чи до циркової естетики». Дослідниця виокремлює оригінальне музичне «забарвлення» кожної інтермедії: «Скажімо, у першому епізоді “Базар” інтермедією є сольний виступ Шарманщика з куплетами про НЕП, про Лігу Націй, Чемберлена, есерів і т. д.; у п'ятому епізоді “У Сірків” це дуєт Ефрозі і Сіркової (романс “Ночі безсонніє”); у сьомому — “Іменини Лимерихи” — це розлога частина із танцями і співом частівок; у восьмому — “Наречена” — це дуєтна реприза Ефрозі і перукаря, що робить їй весільну зачіску» [14]. Таким чином, розглядаючи виставу крізь, сказати б, її «інтермедійний» план, Ірина Чужинова виявляє особливу роль музичних характеристик у формуванні образної тканини вистави.

Навесні 1926 року мобівці показали свою останню прем'єру — режисерський дебют Януарія Бортника, здійснений на основі ще одного тексту Володимира Ярошенка, — п'єси «Шпана».

Поміж відгуками на цей сценічний твір зауважимо слова Петра Руліна: «при слабкому літературному тексті промовляла вистава гострим рухом актора, що виявив свою надзвичайну, майже акробатичну вправність ще в “Пошились у дурні”. Нові спроби музичного оформлення, що в деяких виставах практиковано (шумова оркестра, робота Леоніда Ентеліса), яскраві й промовисті стріи (Валентина Шкляєва), низка розважливих сценічних трюків — усе це робило зі згадуваних вистав видовища, що приваблювали широкі верстви глядача, промовляючи до нього як сатиричним змістом, так і загальним мажорним своїм тоном» [15].

«Шпана» посіла в історії «Березоля» чільне місце, попри відмову їй у цьому, головню, через жанр — аж надто легковажний. Втім, це був перший зразок театральної сатири, побазованої на оригінальній літературній основі (до того ж, створеної спеціально для березильців), а не на переробці класичного тексту, як, приміром, «Пошились у дурні» чи «За двома зайцями». І хоча драматургія Володимира Ярошенка цілком заслуговувала на всі закиди фахових критиків, але пересічний глядач тут знайшов жадаєну «злобу дня», критичний погляд на дійсність з усіма її «радянськими» атрибутами. Недаремно Осип

Мандельштам, визнавав успіх вистави закономірним, попри всі її вади: «“Ідеологія” у ній шкутильгає, зміст легковажний: якась нісенітниця про розтратників, але, так чи інакше, кияни підняли “Шпану”, всенародно перенесли до цирку, валять на неї десятками тисяч, нізащо не випускають із міста. Загальне визнання увінчало “Шпану”. Вийшла комедія великого стилю» [16].

Що стосується естетичних засад постановки, то найбільшу увагу привертає об'єкт особливої мистецької зацікавленості Януарія Бортника — імпровізації, які мали напряду пов'язуватися з інтермедіями. Такий підхід вимагав спеціальної підготовки й чималого досвіду: в іншому випадку великим був ризик, як мінімум, руйнації ритму сценічного твору. Саме цієї помилки, на думку Петра Руліна, врешті-решт, припустився постановник. Посилаючись на практику Мольєрового театру, критик закинув режисеру «Шпани» неспроможність наслідувати раннього Мольєра та гармонійно поєднувати характери персонажів із інтермедіями й, відповідно, — імпровізацією, що, за умови успішного використання всіх тих прийомів, уможливило б появу в українському театрі важливого художнього прецеденту [5]. Впадає в око збіг базових позицій Петра Руліна та Осипа Мандельштама. Останній стверджував: «Український театр хоче бути розсудливим і прозорим, щоб на нього пролилося рум'яне сонце Мольєра... Українська комедія рухається довкола Мольєрівського сонця» [16].

В самому МОБі естетичний родовід «Шпани» виводили з італійської імпровізаційної комедії. До слова, цю класичну сценічну модель прищепив національному театру ще Лесь Курбас у Молодому театрі під час роботи над п'єсою Франца Грільпарцера «Горе брехунів». З тих молодотеатрівських часів у сценічному просторі «Шпани» «відрефлексувалися» деякі прикметні ознаки *commedia dell'arte*: «маска», інтермедія, імпровізація та дзанні. Деякі з цих естетичних феноменів отримали у виставі Януарія Бортника власний музичний вираз.

Розробляючи типологію «маски», режисер і актори брали до уваги поведінку тварин, із чим, власне пов'язане їхнє регулярне відвідування зоосаду. (Невдовзі, вже у Харкові, приступаючи до постановки «Золотого черева» Фернана Кромелінка, Лесь Курбас також звертатиметься до ідеї «маски»-тварини. Сценічні герої його нової вистави за психофізичними ознаками мали асоціюватися з кабаном, лисицею, віслюком, мавпою, зайцем, качкою.)

Вочевидь, спрямування пошуку Януарія Бортника не було випадковим, постало на плідному ґрунті молодотеатрівських експериментів і відбивало подальші творчі шукання всієї курбасівської режисерської школи. Важливо, що останню київську прем'єру МОБу один із найавторитетніших критиків — Хаїм Токар розглядав саме з точки зору формування березильської школи: «Прем'єра, яку зіграли з тією карбованістю виконання, що притаманна цьому театрові, радує ще й тим, що починаєш помічати зростання і розвиток режисерської лабораторії “Березоля”. Я не знаю жодного театру, навіть найбільшого в СРСР, де б висували перед собою завдання плекати режисерів. “Березиль” вміє під час репертуарної кризи знаходити вихід із скрутного становища, перетворюючи слабкі п'єси в цікаві сценічні твори. Він одночасно і готує режисуру, думаючи про майбутнє. Серед інших це поки що недооцінена заслуга тов. Курбаса» [17].

Повертаючись до такої прикметної ознаки «Шпани», як «маска», зауважимо: власну «образну генезу» мали також мовні характеристики персонажів. «Музику слова», цього особливого «атракціону» «Шпани», утворював суржик, про що писав Йосип Гірняк, згадуючи «звукоряд» вистави: «Глядач розважався мовним волапуком, базарним жаргоном та нашвидку українізованими машиністками й бюровими чиновниками, які, на доручення постановника, намагалися уподібнюватися до експонатів київського звіринця» [10, с. 234].

Суржик у «Шпані» — одночасно «герой» і об'єкт нещадної сатири. Втім, на відміну від «Зайців», де мовний покруч позначав ментальне ушкодження, отримане в результаті попередньої історії національного приниження, у «Шпані» суржик демонстрував деформації, інспіровані вже радянською дійсністю.

Окрім того, існувало й інше джерело поставання «маски» у «Шпані». Йосип Гірняк називав прототипами Замзава (Мар'ян Крушельницький) та Бухгалтера (Степан Шагайда) всесвітньовідомих Пата та Паташона. Окрім того, актори застосовували гротесковий, майже клоунський, грим, що також справляло враження «маски». Власне, постановник не вимагав ідентичності персонажів італійським «прототипам», натомість шукав технологічні прийоми, які б наближали виконавців до створення «маски» як такої.

По суті, опанування в «Шпані» прийомів «маски» обернулося на її успішну адаптацію, відповідно до березильських мистецьких принципів. Відбулося, сказати б, переналаштування «маски» на суто березильський «інструмент образотворення».

Стосовно імпровізації відомо: Януарій Бортник, задля її запровадження, змінив виробничий процес, одразу почавши репетиції саме з неї, намагаючись від початку будувати виставу на відповідних засадах. Одночасно на фахових заняттях з «Практики сцени» Лесь Курбас зосереджується на цьому феномені, зробивши його об'єктом практичних вправ, розмов і дискусій на досить довгий період.

У такій творчій ситуації народжувалася «Шпана». Постановник розглядав її структуру як дивертисментну, що робило художньо більш вмотивованим використання імпровізацій у інтермедіях між окремими епізодами. Про деякі ознаки інтермедій дізнаємося від Хаїма Токаря, який заторкував окремі сценічні ситуації: «Ми їх спостерігали на дещо розтягнутому, проте вдалому та модному зараз диспуті “Родина і шлюб”. Ми їх бачили на спиритичному сеансі (влучно і міцно зробленому), наперченому злобою дня — українізацією... Не пощастило тільки прекрасному за задумом “революційно-фокстротному” епізоду... І лише наприкінці епізоду промайнув вдалий момент — “Фокстрот лежачи”» [17]. Останню інтермедію згадувала більшість рецензентів. В її естетичній генезі Ірина Чужина виділяє сатирично-гротесковий план: «У вставному епізоді “Шпани” “Революційно-фокстротна вистава” дві протидіючі сили — Буржуазія та Пролетаріат, обидві змальовані у карикатурно-гіперболізованому ключі. “Вмираючий клас”, передчуваючи свою загибель, обирає смерть від “шампанського і фокстроту” і співає романси як “лебєдину пісню” ...В пародійній інтермедії “Шпани” переможена Буржуазія конала у пародійному танці-фокстроті, який виконувався акторами, лежачи долі, — балетмейстер спектаклю Є. Вігільов придумав містку метафору такого собі “танця смерті” з гумористичною інтонацією» [14]. (Звертаємо увагу на те, що Євген Вігільов, згодом добре знаний у Європі хореограф-експериментатор, був учнем Євгена Вахтангова та Касьяна Голейзовського. Він працював у штаті «Березоля» в першій половині 1930-х років і продовжив цю роботу з Йосипом Гірняком та Володимиром Блавацьким вже у Львові в 1940-ві роки.)

Нарешті, емблематичною була присутність у «Шпані» дзанні — традиційних слуг просценіуму, яким належало допомагати героям, міняти оформлення, тощо. У Януарія Бортника вони пересувалися по кону на роликах, як по скейтинг-рингу. Пластичне рішення цього непосидючого й ефектного гурту вказує на ще одне естетичне джерело «Шпани», до якого березильці

середини 1920-х років із задоволенням «припадали». Йдеться про мюзикгол.

В цілому, українська авангардна театральна культура зазнавала впливу мюзикголу, на що вказують окремі постановки тієї доби. В МОБі неугавний інтерес до цирку та кіно невдовзі збагачується ще й мюзикгольними рефлексіями. Не остання роль у цьому процесі належала їхній закоханості у Чарлі Чапліна, чие мистецтво сфокусувало здобутки мюзикголу, цирку, музичної та кінокультури. Пильну увагу українських митців привертала стилістика Чаплінової ексцентріади. Тож недаремно Лесь Курбас у творчій роботі часто посилався на досвід Чарлі Чапліна, гаряче рекомендуючи своїм учням вчитися у нього — акробата, клоуна, співака, танцюриста, взагалі — актора і музиканта.

Чарлі Чаплін один із найяскравіших виразників духу епохи, так само як у сфері популярних музичних жанрів таким виразником є джаз, чий вплив якого на стан художньої культури доби важко переоцінити. Безперечно, це стосується також розвитку певних типів сценічних видовищ, у тому числі й мюзикголу.

Не стояли осторонь тих процесів й українські митці, про що, для прикладу, свідчить поява в «Новому мистецтві» (фактично, одночасно з прем'єрою «Шпани») статті Юлія Мейтуса — «Джаз-Банд». В ній молодий композитор розмірковує над характером нової музики, її ознаками: «Джаз-Банд ближчий до сучасності, до сьогоднішнього дня. Незвичайне, оригінальне поєднання тембрів, не менше оригінальний склад оркестри: перевага ударної й мідної груп, введення в склад низки шумових інструментів і взагалі річей (що ніколи не входили в оркестр) і що прекрасно ілюструють життя міста, його рух, автомобільні ріжки, заводські гудки, шум моторів, свистки, дзвіночки, вигуки, радіовіщання, гостра, колюча, синкопирована музика така відповідна тій напруженій динаміці епохи, всьому складові життя і, нарешті, “африканське” походження Джаз-Банду, що відіграє не малу роль для його популярності (Особливо на Заході залюбленім в екзотику). Це основні фактори, що пояснюють нам таку велику цікавість до Джаз-Банду» [18].

Вплив джазу на сценічну практику «Березоля» активується вже у Харкові, не в останню чергу завдяки позиції Юлія Мейтуса — згодом співавтора багатьох вистав «Березоля». Нагадаю, що під час їхнього знайомства з Лесем Курбасом (менше ніж за рік після публікації допису «Джаз-Банд»), той приємно вразив композитора-початківця, бо, словами останнього, весь час «щось підспівував з негритянського джазу».

Повертаючись до київської прем'єри «Шпани», зауважимо актуалізацію засобів образної виразності, які культивували суто мюзикгольні технології, на чому особливо наголошував Юрій Смолич, аналізуючи естетичну природу «Шпани». Він так позначав відповідні доміанти вистави: «Мюзикгольні номери, ексцентріади тут стали режисерові за дуже зручні засоби. В центрі всього видовиська безперечно слід поставити ексцентрику. Самі вже ролики додали виставі надзвичайної легкості. Слуги просценіюма на роликах, а замість кону плац скетинг-ринку — це виходить за межі звичайного трюку, це вже принцип, це вже метод не тільки оформлення, а й подавання змісту огляду — ексцентріади» [19].

По суті, «Шпана» створила важливий прецедент у тодішньому українському драматичному театрі, спонукаючи Юрія Смолича стверджувати: «Ось уже понад два роки, як у мистецьких колах точаться мляво балачки про український театр сатири, про естраду українську та музкомедію. Нам здається, “Шпана” наочно довела, що сили для організації такого театру дозріли. Бо в “Шпані” маємо ми паростки й оперети української, і театру сатири (це насамперед), і естради. Більше — українського цирку. Хіба не культивував клоуна Мар'ян Крушельницький? Того українського клоуна, що кажуть, не було й нема на Україні. Хіба нема чого повчитися цирковим естрадникам в ексцентрика Бориса Балабана. <...> Справа утворення української естради має знову повстати. І передовсім за неї мусить подумати “Березіль”» [19]. Міркування критика виявилися пророчими. Ретельність, завзяття й відповідальність театру в опрацюванні незвичної образної мови — все вказувало на принциповий характер такої спроби.

До «Шпани» була прикута серйозна увага і пересічних глядачів, і фахівців. У розмовах, що точилися навколо неї, не раз і не два лунало слово «ревью». Переїзд до Харкова нічого не змінив у цій ситуації. Врешті, до так званих роковин Революції Лесь Курбас здійснює дивертисментну виставу, яка в черговий раз довела спроможність колективу в реалізації найскладніших постановочних проєктів.

Восени 1927 року на березільському кону з'явився «Жовтневий огляд», за означенням театру, «урочисте грище» — винахідлива спроба споріднена з політичним карнавалом за участі людей, масок, ляльок тощо. Масштабний сценічний опус утворювали практично всі різновиди видовищних культур із цирку і естрадою включно. Тут навіть фігурував «виступ балету», який «супроводжувався демонстрацією лозунгів



та цифр, в яких виражалися досягнення народного господарства» [20, с. 131–132].

Такий сценічний плакат характером будови, масштабами, специфічними засобами художньої виразності міг бути співставним із іншими видовищами, приміром — ревію, пафос якого, тематична й художня спрямованість, звичайно, були прямо протилежними грандіозній політичній агітці.

Анонсуючи наступний сезон, Лесь Курбас наголосив на бажанні працювати над особливим типом комедій: «Тепер готуємо “Веселе ревію харківських буднів”... До жовтневих свят театр готує веселе ревію — “Харківський ярмарок” (назва не остаточна). П'єса ця — веселе ревію, зроблена колективом робітників та режисерів театру. <...> Наприкінці листопаду Харків побачить оперету Балабана (артист “Березоля”) “Королева невідомого острова” (музика Крижанівського)» [21].

Вочевидь, березільці були серйозно налаштовані розсувати межі жанрово-стильового діапазону комедії, включно з ревію, про що ясно свідчать й інші публічні заяви митців цієї школи. Лесь Курбас прагнув культивувати масові демократичні жанри. Звідси увага до ревію, використання його специфічних виражальних засобів задля збагачення досвідом цього сценічного жанру, що мало стати у пригоді в естетичній розбудові національного театру. Відповідні наміри, врешті-решт, зреалізувалися у виставі «Алло, на хвилі 477!».

По прем'єрі з'ясувалося, що влада мала зовсім інший погляд на такого роду збагачення мистецької палітри українського театру. Тож Лесеві Курбасу довелося докласти чималих зусиль, аби хоч трохи знівелювати гнітюче враження від звинувачень вистави нової харківської режисерської генерації (Володимир Скляренко, Борис Балабан, Лесь Дубовик, Кузьма Діхтяренко) в «оспіванні буржуазного розкладу». Він намагався оборонити своїх учнів, які на додачу були ще й співавторами тексту, створеного за участі Майка Йогансена, Остапа Вишні та Миколи Хвильового (останніх двох письменників до складу авторів тексту ревію зарахувала дослідниця українського літературного авангарду — Анна Біла). Згодом на театральному диспуті лідер «Березоля» спробував пояснити позицію театру, розтлумачити сенси звертання до такого специфічного жанру як ревію: «Ми даємо змогу ... літераторам привчатися легко писати, писати для естради, ми привчаємо режисера опанувати легким жанром і розвивати його, привчаємо актора це грати, привчаємо музиканта до сучасної

індустріальної ритміки, як вона на сьогодні закріпилася, напр., в американських танках, ми привчаємо їх використовувати для цього українську народну мелодію, і таким способом намагаємось не відкидати нашого майбутнього багатства культури, а, навпаки, використати для нього все, що є цінне в нашій народній культурі» [22].

З цих слів стає очевидним: у переддень появи першого українського ревію лідер «Березоля» продемонстрував неабияке розуміння завдань національної сцени, пов'язаних із її радикальним естетичним оновленням. Навіть більше — висунув цілу програму трансформації ревію відповідно до тогочасних потреб українського театру. Його зауваження вказують і на глибоке розуміння специфічних проблем жанру, і на орієнтацію в способах поліпшення творчої ситуації. Чималу обізнаність засвідчують окремі влучні зауваження, приміром, стосовно пріоритетної ролі куплету в структурі жанру: «Щодо “куплетів” і “частушок”, то ми шукаємо форм, що, будучи національними, легше засвоювалися б масами. Ми знаходимо коломийки в багатстві нашого фольклору. Я згоден з т. т., що на цей раз вони не зовсім вдало вийшли, але коли ми розробимо питання, так званих, коротких полтавських пісень, коли наші письменники навчаться писати легкі коломийки (зараз вони не вміють писати), ми матимемо специфічну форму “куплету”, який за своїм національним походженням легше буде сприйматися на Україні, аніж чужі “частушки”» [22].

Привертає увагу зацікавленість визнаного лідера українського театрального авангарду в здобутках традиційної культури. Він намагається знайти у фольклорі можливість новаторської естетичної ревізії національної сцени. Такого роду факти, насправді, містять набагато більше інформації про його творчу позицію, ніж міфи, що ними подеколи «прикрашають» постать митця-новатора.

Водночас Лесь Курбас намагався сполучати розвиток національної естради з досвідом сучасних європейських та американських популярних видовищ, навіть, коли апелював до українського мелосу, чи, конкретно, — коломийок, як унікальної форми музикування. Таким чином, він недвозначно дає зрозуміти, що традиційна культура цілком здатна виявляти необхідну гнучкість для участі у сучасному мистецькому житті.

Зауважимо: за кілька місяців перед початком роботи над першим українським ревію Лесь Курбас, перебуваючи у Німеччини та Чехії, подивився

більше сорока вистав, із ревію включно, тож в інтерв'ю «Вістям ВУЦВК» так про це сказав: «Цікавий французький театр, що тепер гастролює в Берліні “Паризьке ревію”... В якому якнайяскравіше виявляється французький американізм. Не будемо говорити, чи придатна ця форма для нас, чи ні, у всякому разі форма “Ревію” надзвичайно цікава і на Заході життєздатна... деякі оперети ставлять у конструктивному оформленні» [23].

Іншою важливою подією, що відбулася вже у переддень прем'єри «Алло, на хвилі 477!», стала розгорнута на шпальтах «Нового мистецтва» дискусія з актуальних проблем популярної музики. Чільне місце у ній належало постійним березільським авторам: Юлію Мейтусу («Ще про музику легкого жанру», 1928, № 2, с. 5), Пилипу Козицькому («Про “самогон — грамофон”», 1928, № 6; «Ще один крок наперед у музиці», 1928, № 7, с. 10.), Богданові Крижанівському («Про легкий жанр у музиці», 1928, № 8, с. 8).

Гадаю, вартим уваги є факт одночасної роботи Юлія Мейтуса та Богдана Крижанівського над музикою до «Алло, на хвилі 477!» та участі в цій дискусії. Трохи згодом стала очевидною, сказати б, нериторичність висловлювань Юлія Мейтуса щодо музичного рішення першого українського ревію. В своєму дописі стосовно спрямування творчого пошуку в цьому жанрі він несподівано для багатьох зауважує: «етнографічні матеріали — ці невичерпані джерела народної творчості; сотні й тисячі оригінальних народніх пісень і мелодій — зібрані й видані. Коли облічити, яким величезним успіхом користуються виконавці народніх пісень, то кожен зрозуміє, що іменно сюди треба вдатися за матеріалом для естради. Нам треба одягати народні пісні (українські, єврейські, циганські, білоруські, татарські й інш.) в сучасні гармонічні строї, працювати над політичною й побутовою, сатирою, творити мистецьку гумористичну музику (адже вона користувалась і користується великим успіхом). Від фокстрота треба взяти лишень гострий ритм.

Музика мусить бути легка, але легка не для композитора, (щось легшого, ніж переписати її із закордонних нот, або за годину скомпонувати — годі придумати), а легка для сприйняття. Вона мусить бути проста й зрозуміла слухачеві. Нашу естраду треба оздоровити, але так само треба берегтися хибних шляхів в цій роботі. А щоб знайти правдивий шлях, треба щоб до цього взялися і автори, і видавництва, і все наше музичне суспільство» [24].

Готуючись до роботи над ревію, Лесь Курбас не відкидав досвіду сучасних європейських

та американських шоу, тим паче, що фаховий рівень березильців дозволяв вдаватися до найсмівливіших формальних експериментів й у цьому сегменті сценічної культури. Цікаво, що тодішня критика порівнювала березильські спроби у відповідному жанрі не лише зі здобутками американських та європейських, а й російських колег. У Юрія Меженка можна прочитати таке: «Тут особливо дається бачити, наскільки “Березиль” стоїть вище не тільки в формальному дотепі, а в цілому ідеологічному настановленні. Якщо московський театр зробив, хоч дорогу на гроші, але й беззмістовну, безглузду забавку, то “Березиль” дійсно подав багато соціальної і побутової сатири актуальної і гострої» [25].

В цілому, до принципів здобутків «Алло, на хвилі 477!» слід зарахувати синтезування національної сценічної культури з музикольною естетикою. Причому йдеться про зовсім різні способи такого поєднання, у тому числі й про ті, що є визначальними для цього жанру.

Візьмемо для прикладу конферансьє, що мали пов'язувати окремі епізоди ревію, лишаючись яскравими «масками» з власним виразом «образного обличчя». У харківському ревію до цих постатей була прикута велика увага. Приміром, Василь Хмурий, висновки якого вирізнялися особливою влучністю, писав: «Лящ і Свинка цілком нові персонажі в українському театрі, що не знав зовсім естрадних форм. При тому їхня театральна природа цілком оригінальна. Вона не виходить ні з відомих естрадних форм російського театру, ні з якогось іншого. Обидва ці студенти родаків хіба тому бурсакові, що ходив колись із староукраїнським Вертепом, і може штовхнув театр на те, що перші персонажі української естради народилися студентами. В такому разі тут маємо культурну традицію національну, як “Галло на хвилі 477 метрів” трансформує інтернаціональну форму ревію» [26, с. 28–29].

Наведені слова відомого критика конче важливі як спроба розчутти у новітніх мистецьких явищах резонанси традиційної культури. Правда, зважаючи на тиск панівної ідеології, чекати схвалення владою подібного асоціювання особливо не доводилося.

На самому початку роботи над музичним ревію «Алло, на хвилі 477!» цікаві думки щодо фахової вправності постановників висловив один із її авторів — Юлій Мейтус. Він зауважив винахідливість дебютантів, чий практичний досвід на той момент був мізерним. Насправді, від них тоді годі було чекати оригінальних постановочних рішень, хоча б через брак специфічного режисерського досвіду та спеціальної

музичної підготовки, Втім, продемонстроване вміння знаходити дотепні мистецькі рішення в безпрецедентній, по суті, ситуації, виявило гарний професійний рівень, загальну налаштованість на активізацію творчих шукань.

Березільський гарт, поза сумнівом, позначився на творцях «Алло, на хвилі 477!». Приміром, своєю майбутньою успішною кар'єрою оперного режисера — Володимир Скляренко багато чим завдячував режисерській школі Леся Курбаса. Чимало музичних вистав згодом здійснили й інші постановники першого українського ревію, власне, як і переважна більшість вихованців режисерської лабораторії МОБу (згодом — режисерського штабу «Березоля»).

Ревю «Алло, на хвилі 477!» складалося з трьох дій. Зі спогадів учасника вистави — Романа Черкашина дізнаємося про насичений музичними номерами перший акт «Галопом по Харкову». Його утворювали сценки-мініатюри, «у яких висміювали канкан психопаток, куплети в універмазі, куплети розтратника, танок і куплети халтурників-малярів, розгорнутий епізод «Автошлях» з романсом коня, куплети бандитів, гонитва та куплети жінок. Пародійний «Романс коня» на мотив популярної російської пісні «Ямщик, не гони лошадей» співав я. Мій кінь з докором звертався до візника: «Ванько, не жени ти коней», нарікаючи на коновала, що позбавив його шансів на взаємність кобили. «Кінь» утворювався сценічно дотепним засобом, запозиченим з циркової клоунади» [27, с. 57].

Репліки конференсу Ляща (Йосип Гірняк) та Свинки (Мар'ян Крушельницький) переважно були імпровізованими. Музичим лейтмотивом подорожі містом, з яким вони знайомили публіку, був майстерно виконаний дует «Харків, Харків, де твоє обличчя» на слова Павла Тичини. По суті, за всіма формальними ознаками, саме перший акт найбільше відповідав жанру ревію.

Другий акт розгортався в апартаментах великого американського готелю. Мабуть у такий спосіб автори вистави вважали за краще познайомити публіку з прообразом — американським ревію, яке зрештою невідворотно мало постати у танцях «girls».

Сюжет цього акту розгортався у діалогах спритних прислужників готелю: старшого хлопця (Борис Балабан) та боя-початківця (Валентина Чистякова). Епізод було побудовано за законами класичного клоунського антре із залученням прийомів музичної ексцентрики. Зі слів Валентини Чистякової сцену описав дослідник творчості актриси — Сергій Гордеев.

Персонаж актриси характеризувався як «дурник, що ... вперше потрапляв до розкішного номера люкс. Величезні чемодани актори тягли по сцені під музику якогось “уанстепу”. До того ж Борис Балабан блискуче відбивав чечітку, а бой Валентини Чистякової повсякчас збивався з темпу й ледь не гепався. <...> Її малюк підходив до рояля, відкривав обережно кришку <...> і починав пробувати <...> правцею “Собачий вальс”. Потім у гру вступала друга рука. <...> Тут починало відбуватися щось неймовірне: руки боя — того, що сидів за роялем, грали все більш впевнено. “Собачий вальс” <...> набував у виконанні актриси концертної віртуозності: з глісандо, з октавними пасажами, трелями, транспонувався в інші тональності. Проте вираз обличчя боя був конче переляканим. Натомість, двома ефектними акордами — фортіссімо бой закінчував свій музичний номер й падав “непритомний” назад зворотнім кульбітом!» [28, с. 23–24]. Усе подальше прибирання супроводжувалося обігруванням панічного «страху» малюка боя перед блискучим і «підступним» чорним чудовиськом.

Третій акт з двома попередніми практично не мав нічого спільного. Його сюжет розвивався довкола, напевно, найпопулярнішої тоді в Україні особи — Остапа Вишні — завзятого мисливця, який «з двостволькою у руках вибирався до лісу на полювання. Перед глядачами розгорталася лісова феєрія з фантастичними пригодами, що чекали на героя. Танцювала різна дичина, співали похмурі куплети сови. Мисливець потрапляв у ресторан “Пекло”, де чув арію Вельзевула» [27 с. 57–58].

Допомога Леся Курбаса, високий професійний рівень трупи, яскрава музика Юлія Мейтуса (перша та третя дії) та Богдана Крижанівського (друга дія) сприяли успішному дебюту молодих режисерів.

На загальну думку, один із своїх найоригінальніших проектів здійснив у цій виставі Вадим Меллер. Юрій Меженко вважав цю роботу найкращою у доробку художника: «Без перебільшення: такого багатства світлових ефектів, такої феєрії українська сцена ще не бачила. Знову ж мимоволі напрошується порівняння з московськими ревію і воно зовсім не на користь останніх» [25]. Петро Рулін схожим чином оцінював результати праці художника вистави, який «зумів подати таку динаміку електрики, таку розкіш світла та фарб, що вона по суті найбільше вплинула на глядача. Рівнобіжно з ходом моторної увертюри дедалі більше електрики розливається по сцені, утворюючи таку своєрідну гармонію світла й звуку» [29].



Що стосується предметного світу першого українського ревію — стрімка дія, численні танцювальні епізоди вимагали граничного вивільнення сценічного простору. «Під час дій з'являлися лишень ігрові деталі сценографії. Ефектне враження справляло велике, на всю сцену, світлове коло з електричних лампочок... На яскраво освітленій сцені мальовничі види вище утворювали барвисті костюми численних персонажів» [27, с. 56]. Рухи героїв у яскравому вбранні на тлі динамічної світлової партитури підтримувалися синхронізованим розвитком музичних форм, утворюючи систему калейдоскопічних картин, здебільше чітко ритмічно співвіднесених. Час від часу зміни ритму музики провокувалися саме світловими ефектами.

Особлива увага в «Алло, на хвилі 477!» приділялася хореографії. Навіть більше — саме довкола танців — «емблематичного» атрибуту будь-якого ревію — зчинився несамопитий рецензентській галас. «Буржуазність» найбільше закидали хореографічному плану, а в появі на вітчизняному кону «girls» побачили пряму загрозу радянській моралі.

Що стосується глядачів, то вони незрідка відвідували спектакль кількаразово. Попри шалений успіх, гідно оцінити ступінь хореографічної вправності березільських актрис міг не весь глядацький загаль. Однак для найобізнанішої частини критиків не лишився непоміченим «новий момент, що так само притягнув велику увагу публіки ... <...> ... сім акторок “Березоля”. У їх виконанні почувалося багато гнучкості, вміння додержати відповідних ритмів і бракувало механізації, властивої вмілості західних спеціалісток; та за останнє їй не доводиться жалкувати. Але разом із тим тлом, що подав їм художник, разом із музикою Мейтуса та Крижанівського вони були один із найперших та найсвіжіших моментів вистави» [29].

Хореографічною основою вистави були популярні у ті часи побутові танці: шіммі, чарльстон, танго, фокстрот. Без перебільшення, саме музика і рух, хореографія, у першу чергу, створювали на кону святкову атмосферу. Але, траплялися у виставі й випадки незграбних пластичних рішень. Так, приміром, сталося через спробу авторів видовища «потрафити» вимогам «парткерівної естетики», що дало підставу окремим критикам познуватися з театру: «Чотири піжони в тірольках вдарили зліва направо чичотку... вийшли двоє молодих у юнгштурмовках — і плакат: “Всі до лав «Авіахіму»”. Чи переконуює це? Ані трішки!» [30]. Відсутність належної традиції давалася взнаки.

Втім, в історії «Березоля» не бракувало прецедентів, які сприяли вирішенню посталих творчих проблем,

робили митців більш підготовленими до зустрічі з новим жанром. «Елементи ревію ... “Березіль” вже використав у “Шпані”, де до основного сюжету були приєднані чотири інтермедії. Але тільки у “Алло, на хвилі 477!” використано найпривабливіші елементи ревію, як видовища, та запроваджено у обережній формі перші girls на українській сцені» [29]. Тут годилося б, крім очевидного перегуку зі «Шпаною» (можливо, з «Мікадо»), зауважити більш ранній досвід опанування пластики колективних рухів, найперше — «Газу», що виразно асоціювалися з, так званим, «танком машин» — важливим джерелом хореографічної мови «girls». Нарешті, практичну користь щоразу підтверджував (традиційний для виробничої ситуації «Березоля») тренаж (у тому числі й пластичний) — обов'язковий упродовж усіх років існування колективу. Професійну готовність до будь-яких формальних експериментів визнавали нормою театру під керівництвом Леся Курбаса. Можливо, однією з причин особливої прискіпливості до хореографічного плану «Алло, на хвилі 477!» була розпочата 1929 року праця в Харківській опері одного з «винахідників» «танку машин» — Миколи Фореггера. Тож, від початку роботи над ревію утворився принципово важливий (саме для цього шару вистави) — контекст.

Танцювальні елементи використовувалися також для невеликих вставок, запроваджених із рекламною метою. Здебільшого рекламували видавництва, журнальну і книжкову продукцію. Знайшлося місце і для «Вістей», і для «Літературного ярмарку». Найбільше поталанило «Універсальному Журналу»; критик Леонід Скрипник написав з цього приводу: «Непогано виконана реклама журналу УЖ, для того поставлено спеціальний танок і написано окрему пісеньку» [31]. Особі Остапа Вишні взагалі був присвячений весь третій акт, де також не бракувало хореографічних і загалом музичних сцен.

Оскільки будова ревію є дивертисментною, окремі номери вимагали особливого «блиску і шику» виконання. Приміром, Борис Балабан майстерним жонгливанням чашками та карколомними трюками на велосипеді всіх вкрай здивував. І, попри те, що на загальному тлі він відзначався майже цирковою вправністю, дехто з колег мало чим йому поступався. З відгуків Юрія Меженка можна дізнатися: «Гірняк, Крушельницький, Чистякова, Мілютенко, що заступав Балабана ... в цій поставі вони показали свою, відому киянам, чудесну техніку. Особливо це треба сказати за Чистякову, що і танцює, і грає на роялі, і разом легко веде свою роль» [25]. Всі акторські роботи

в першому українському ревію вирізнялися високим рівнем майстерності. Втім, були поміж них і загальноновизнані лідери. Якщо брати до уваги таку надзвичайно складну форму «лицедійства», як імпровізація, то на першу позицію незаперечно потрапляли Йосип Гірняк і Мар'ян Крушельницький — виконавці ролей Ляща та Свинки.

Високопрофесійний сценічний опус березильців, однак, не був позбавлений ганджів: не всі складники доволі перенасиченої художньої фактури «Алло, на хвилі 477!» бездоганно взаємопідпорядковувалися. Яскравій суміші форм подеколи бракувало виваженості — давалася взнаки недостатня обізнаність режисерів-новачків у естетичних законах, за якими різномірні складові збираються у ревію.

Подальші творчі шукання березильці в цій сфері відновили лише за два сезони. Весною 1931 року постало нове ревію — «Чотири Чемберлени» в режисурі Бориса Балабан та Володимира Скляренка. Художником був Вадим Меллер, композитором — Юлій Мейтус (дослідниця українського літературного авангарду Анна Біла додає до списку тих, хто робив «музичне оформлення Бойка, Хоткевича, Балабана»).

Текстова основа нового ревію становить окрему літературознавчу проблему. Тож обмежимося позначанням факту участі в його (тексту) складанні Костя Буревія — людини духовно і творчо близької березильцям. Він вигадав такого собі Едварда Стріху і під цим іменем час від часу з'являвся на шпальтах газет і журналів. Посилаючись на авторитетну думку Дмитра Чижевського, Юрій Лавріненко зауважував, що саме це «записало Буревія до невеличкої в історії світової літератури групи найліпших майстрів пародії і літературної містифікації». Розкриваючи сутність цього міфічного персонажа, Юрій Лавріненко пише: «Це тип радянського кар'єриста... Якесь несамовите поєднання безпардонного нахаби і жалюгідного пристосуванця до вимог компартії... майстра самореклами, порожнечі із претензією на ультрамодерну "європейськість" ... з великою охотою робити революції і поліпшення суспільств» [32, с. 395].

На думку Анни Білої, творча практика Костя Буревія була суголосною березильським підходам до художнього осмислення дійсності. Стосовно театральних сценаріїв письменника дослідниця зауважує, що «вони розростаються несподіваними буфонадними і фантазмагорійними епізодами: В «Чотирьох Чемберленах» сюжет рухається довкола пошуку й викриття «шкідників» (Чемберленів), що причаїлися під масками трудящих, в «Дирижаблі» побутова сценка (дорікання

жінки чоловікові-п'яничці) завершується уславленням радянської авіації і урочистим летом персонажів на колосальних розмірів дирижаблі, сконструйованому В. Меллером; в «Опортуні» (інакше — «Театр опортунеток») висміювання тих, «що розв'язують репертуарну кризу шляхом переробки старих п'єс» здійснюється через фантазмагорію «омолодження» історичних персонажів ... за допомогою спеціально для цього сконструйованого апарату. Найбільшою оригінальністю з-поміж згаданих ревіїв відзначається розмаїта, з композиційної точки зору, п'єса «Чотири Чемберлени», що складається з 2 дій, кожна з яких містить по 11 сцен. Природа сцен (сформований сюжет, різномірні персонажі — «живого» і «лялькового» походження, самостійне музичне і декоративне оформлення) говорить про потенційну можливість «розібрати» ці театрики в театрі на повністю незалежні, невеликі за обсягом ревії. Така особливість сцен «Ванька Рутютю», «Чистушки», «Дирижабль», «Чемберлени над Гангом»» [33, с. 206].

Зрозуміло, що іронічним пафосом викриття «ворогів» радянської влади — шкідників, шпигунів, тощо, — «Чотири Чемберлени» зобов'язанні саме «позиції Едварда Стріхи». Хай там як, але своєрідність підходів, що їх ініціював Кость Буревій, не могла не відбитися на текстовій основі «Чотирьох Чемберленів», врешті — на самій виставі.

Ревію — це, передусім дивертисмент, номери якого мають між собою координуватися. Найчастіше — конферансом. Лесь Курбас недаремно передрікав розвиток ревію на березильському кону завдяки дуже вдальй парі ведучих. Цілком логічно, що у новому ревію Лящ та Свинка (і знову — у виконанні Йосипа Гірняка та Мар'яна Крушельницького) лишилися, мабуть, найбільшою прикрасою вистави. «Коментуючи злободенні події в побуті, часом у формі пісень чи колумійок на господарські теми або літературні (критика неокласиків чи футуристів), також гостро висміювали тогочасні міжнародні теми, зв'язані з іменем Чемберлена (йому Лящ та Свинка навіть складають листа, що був задуманий як пародія на відомий лист запорожців до турецького султана), Пуанкаре, Пілсудського та інших. Крім того, Лящ та Свинка відігравали ролі детективів, що полюють за чотирма Чемберленами і врешті викривають їх» [34, с. 50].

Сюжет п'єси утворила історія крадіжки тексту ревію й викриття авантюристів, які спробували це здійснити. Такий хід робив логіку вистави чіткою й зрозумілою. Те саме варто зауважити й щодо Ляща та Свинки: їхня участь у пошуках тексту «Чемберленів» виглядала

значно більш логічною. Тож, вони не випадали з перебігу подій і могли не лише їх коментувати, а й на них впливати. Більше того: сюжет будувався довкола саме цих персонажів.

Володимир Галицький згадував, що вистава починалася сценою на «Харківському вокзалі з прибуття західних туристів, оцих чотирьох Чемберленів. Вони з'являлися зі сценічних люків як мара, в однакових фракках та циліндрах, з однаковими чорними валізами у руках. У їхніх синхронних рухах було щось механічне, циліндри з високим наголовком нагадували труби пароплавів. Вони танцювали в ритмі чечітки й дружно вигукували: «О'кей». Сюжет складався з їхніх пригод у Харкові. У виставі була й політсатира «Лист Чемберлену», й насмішка над тими, хто все зарубіжне називав «буржуазним», а у кожному приїжджому бачив шпигуна, й гумористична сценка «Заколисаний завком» на профспілкові теми, й прекрасно поставлені гуцульські танці, й суто театральні пародії. Епізод «Чемберлени над Гангом» пародіював наївно-прилаштуванський балет «Ференджі», присвячений революції в Індії й поставлений у Харківській опері» [6, с. 210].

У наведеному ескізному портреті нового ревію очевидним є поступ в опануванні специфіки жанру, у вищому рівні виконання окремих номерів. Публіка була у захваті від різноманітних трюків, виконуваних зі суто естрадним блиском. «У цьому ревію актори «Березоля» продемонстрували віртуозну майстерність. Танок, спів, акробатика — все було на високому професіональному рівні. Сам Балабан та ще три актори виїжджали на велосипедах та виконували трюки циркової складності. Кілька кіл Балабан робив із Шевченко, яка чи то сиділа, чи то стояла на його плечах. Диск з електричними лампами, які то загоралися, то загасали, виглядав надзвичайно ефектно» [6, с. 211].

Вистава мала гучний глядацький успіх. Інша річ — рецензенти. Вони закидали «Березолю» бездумну розважальність, дехто прямо звинувачував у нехтуванні політично гострою проблематикою. Про «буржуазність» естетичних засад і орієнтирів писала, головню, ВУСПівська критика, а Іван Микитенко взагалі охрестив виставу «буржуазною помийницею». Врешті, спеціальним рішенням Народного комісаріату освіти «Чотири Чемберлени» були визнані політичним зривом театру.

У квітні 1933 року березільці показали другий варіант «Чотирьох Чемберленів». За місяць — прем'єру першої березільської постановки Мольєра — «Пан де Пурсоньяк». Сезон завершився.

Лесь Курбас весь цей час працював над новою п'єсою Миколи Куліша — «Маклена Граса», своєю «лебединою піснею», що побачила світло рампи наприкінці вересня 1933 року.

Так добігла кінця Курбасівська доба «Березоля», а разом із нею — історія нового для України сценічного жанру. Здавалося — назавжди. Втім, майже 10 літ по тому гурт акторської молоді на чолі з Йосипом Гірняком і Олімпією Добровольською повернув українське ревію до життя. Причому, зробив це за доволі незвичних умов, утворивши тим самим унікальний театральний...

*Post Scriptum.* 1946 року в австрійському Ляндеку колектив Театру-Студії Йосипа Гірняка та Олімпії Добровольської, що перебував у таборі для переміщених осіб, зустрівся з Іларіоном Чолганом (І. Алексевич), і той написав для них текст ревію «Замотелене теля» з підзаголовком «замасковане літературно-театральне кабаре». За місяць він підготував наступне ревію — «Блакитну авантуру» («емігрантський фільм-водевіль»), а за пів року — ще один опус такого роду — «Сон української ночі» («музичну казку-карусель»). Нарешті, 1948 року оригінальна театральна «епопея» завершилася вже четвертим ревію — «Хожденіє Мамає по другому світі».

Кожен із цих творів отримувалася сценічне життя майже одразу після написання, а, краще сказати, — в результаті активної взаємодії театру й драматурга ще на стадії опрацювання тексту. Сценічний успіх їхньої спроби був дуже гучним. Недаремно Валеріан Ревуцький писав з цього приводу, що результат «є одним з яскравих прикладів, яких успіхів може добитися драматург, коли його твори постають у тісний контакт з театром» [35, с. 16].

У наш час, характеризуючи ці літературні тексти, Наталя Чечель виокремила дещо інший аспект — те, що в них «сконцентрувалися тогочасні ритми і настрої, захоплення цирком, кіно і мюзик-холлом. У цих п'єсах безліч іронічних перебивок, гри словами та їхнім змістом, що властиво сучасному постмодернізму. Створені для студійної праці серед еміграційного побуту, твори Чолгана розвивають національну сценічну традицію в період її спустошливої відсутності на материнській Україні. У них легко віднайти евристичні моделі, актуальні й дотепер» [36].

Іларіон Чолган радо співпрацював із режисерами курбасівського «вишколу»: Йосипом Гірняком і Володимиром Блавацьким. У виставах першого з них — знаменитих ревію — сценічна дія буяла театральними барвами: дотепами, піснями, скетчами, пародіями,



танцями, іронічними травестіями, фокусами, різноманітними естрадними номерами. Музики там теж не бракувало, про що згадував і сам драматург: «Тут належить сказати слово про Богдана Гірняка, керівника оркестри Театру-Студії. Цей талановитий музикант оркестрував мелодії, які вибирав із закуплених автором нот та з власної збірки. Він був капельмейстером співоочих нумерів» [36]. До слова, за короткий час цей музикант створить популярний у США 1950-х років колектив «Оркестр Богдана Гірняка», в репертуарі якого помітне місце посіли його переробки українських народних пісень для джаз-оркестру.

Наведений приклад, крім усього іншого, вказує на очевидну березільську генезу такої співтворчості драматурга, режисера, композитора і, відповідно, потребує спеціального вивчення.

Свого часу Валеріан Ревуцький у монографії «Нескорені березільці. Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська» сформулював головні засади їхньої творчої діяльності «постберезільського» періоду, взявши за приклад передусім роботу над згадуваними вище ревію, які «характеризуються пильним дотриманням принципів діяльності “Березоля” та його керівника Леся Курбаса. Звідси випливають три головні риси, що їх бажав зреалізувати мистецький керівник “Березоля”. Перше — це звернення до театральних традицій українського барокового театру, друге — контакт з сучасним і класичним театром Заходу і третє (чого він не міг здійснити в підрадянській дійсності повністю) — розкрити комплекс трагедії, психологічно роздвоєння української людини в тих обставинах.

Традиції “Березоля” і звернення до українського барокового театру найбільш проявилися в чотирьох ревію І. Алексевича (“Замотеличене теля”, “Блакитна авантюра”, “Сон української ночі”, “Ходіння Мамає по другому світові”). Це не тільки синтетичні вистави щодо змісту, як були березільські вистави “Алло, на хвилі 477”, або “Чотири Чемберлени”; у них також можна простежити вплив здійснених (“Народний Малахій”, “Мина Мазайло”) і нездійснених (“Патетична соната”) вистав М. Куліша в “Березолі”. Таких деталей не бракує в ревію Алексевича: як засіб ілюстрування, — зміна режимів відповідними піснями під впливом “Патетичної сонати” в “Сні української ночі”, або окреслення рис Мамає з комплексом менш-вартості, рівнобіжно до Мина Мазайло. Діалог Репортера і Чорної Маски в “Замотеличеному теляті” перекликається з діалогами Ляща та Свинки в березільських ревію. А яскравим прикладом звернення до традицій барокового театру служать включені інтермедії

і зокрема сцена Смерті з Мамаєм в “Хожденіє Мамає по другому світові”, від якої пашиють вертепними дійствами чи народною драмою про Царя Максиміліяна, поданий в пародійній формі. Подібно до березільських вистав, ревію І. Алексевича виявилися успішним експериментом розгорнути на сцені гротескове видовище, де на допомогу театральній дії додані елементи музики, співу, оформлення, фільмової техніки» [34, с. 106–107].

Зауваження впливу березільської культури не лише на тогочасний національний театр, а й на подальші творчі зміни, інспіровані реформами Леся Курбаса вже поза межами України, має стати частиною наших уявлень про генезу українського сценічного мистецтва. На особливу увагу заслуговують ті художні процеси, що засвідчують естетичні зрушення інтегративного характеру і спрямування та вказують на особливу роль у них митців березільського гарту.

Мистецька школа Леся Курбаса, в якій відбулося переосмислення ролі і місця музики в художній ідеології та практиці театру доби авангарду, потребує постійної уваги, безупинного аналізу в світлі сучасних уявлень про сенси та перспективи сценічної культури України.

### Література

1. Пропозиції до «Напередодні» // Відділ архівних наукових фондів, рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, ф. 42, од. зб. 38.
2. Власюк Д. Сторінка минулого // Леся Курбас: спогади сучасників. Київ: Мистецтво, 1969. С. 222–232.
3. Туркельтауб І. Про «Березіль» (Вражіння з подорожі) // Нове мистецтво. 09.02.1926. № 6 (15). С. 4–5. URL: <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8539> (дата звернення 21.09.2023).
4. Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Жакерія» в «Березолі» // Нове мистецтво. 26.10.1926. № 25 (34). С. 2–3. URL: <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8631> (дата звернення 21.09.2023).
5. Рулін П. Минулий сезон «Березоля» // Життя й революція. 1926. № 6. С. 68–76.
6. Галицький В. Театр моеї юности. Ленінград: Искусство, 1984. 288 с.
7. Чечель Н. Українське театральне відродження. Київ: Наукова думка, 1993. 143 с.
8. Рулін П. «Березіль» в роках 1922–1932 // Життя й революція. 1931. № 11–12. С. 102–122.
9. Швачко О. Спогади про незабутнє. Машинопис // Музей театального, музичного та кіномистецтва України, Ф. Р.: архів Л. С. Курбаса, од. зб. 10033.

10. Гірняк Й. Спомини / упорядк. Б. Бойчук. Нью-Йорк: Сучасність, 1982. 487 с.
11. Гудран Ж. [Ю. Смолич] «За двома зайцями» в «Березолі» // Нове мистецтво. 14.12.1926. № 31 (40). С. 13–14. URL: <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8636> (дата звернення 21.09.2023).
12. Василько В. Театру віддане життя. Київ: Мистецтво, 1984. 407 с.
13. Хмурий В. [В. Бутенко] Мар'ян Крушельницький: етюд. [Харків]: Рух, 1931. 91 с.
14. Чужинова І. Сценічні комедійні жанри у формотворчому процесі національного театрального мистецтва 1920-х років: дис... канд. мистецтвознав. Національна академія наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ, 2021.
15. Рулін П. Український драматичний театр за п'ятнадцять років Жовтня // Життя й революція. 1932. № 11–12. С. 96–122.
16. Мандельштам О. «Березиль» (Из киевских впечатлений) // Вечерняя Красная Газета. 1926, 17 июня.
17. Токар Х. «Шпана» («Березиль») // Театр — Музика — Кіно. 1925. № 18. С. 6.
18. Мейтус Ю. Джаз-Банд // Нове мистецтво. 30.03.1926. № 13 (22).
19. Гудран Ж. [Ю. Смолич] «Шпана» в «Березолі» // Нове мистецтво. 02.11.1926. № 26. С. 8.
20. Бобошко Ю. Режисер Лесь Курбас. Київ: Мистецтво, 1987. 197 с.
21. Курбас Л. «Березиль» починає сезон // Комсомолец України. 1928, 6 жовтня.
22. Театральний диспут: виступ Л. Курбаса // Радянський театр. 1929. № 2–3. С. 83–113.
23. Курбас Л. Про закордонне театральне життя // Вісті ВУЦВК. 1927, 8 червня.
24. Мейтус Ю. Ще про музику легкого жанру // Нове мистецтво. 10.01.1928. № 2 (72). С. 5. URL: <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8639> (дата звернення 21.09.2023).
25. Меженко Ю. «Алло, на хвилі 477» // Пролетарська правда. 1929, 18 травня.
26. Хмурий В. [В. Бутенко]. Йосип Гірняк: етюд // Хмурий В., Дивнич Ю., Блакитний Є. В масках епохи (Йосип Гірняк). Новий Ульм: Видавництво «Україна», 1948. 109 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/memuari/12173-hmuriy-v-divnich-yu-blakitniy-ye-v-maskah-epohi-yosip-girnyak/> (дата звернення 21.09.2023).
27. Черкашин Р. Фоміна Ю. Ми — березильці: Театральні спогоди-роздуми / упорядн. В. Собіянський; передм. Н. Єрмакова. Харків: Акта, 2008. 335 с.
28. Гордєєв С. Валентина Чистякова — легенда української сцени. Харків: Харківська державна академія культури, 2003. 99 с.
29. Рулін П. «Березиль» у Києві // Життя й революція. 1929. № 7–8. С. 156.
30. Корляків М. Джентльмени воліють блондинок // Критика. 1929. № 2. С. 61.
31. Скрипник Л. «Алло, на хвилі 477» // Вісті. 1929, 4 жовтня.
32. Лавріненко Ю. Кость Буревій (Едвард Стріха) // Лавріненко Ю. Розстріляне відродження: Поезія — проза — драма — есеї: антологія 1917–1933. Київ: Смолоскип, 2004. 992 с.
33. Біла А. Український літературний авангард: Пошуки, стильові напрямки. Київ: Смолоскип, 2006. 464 с.
34. Ревуцький В. Нескорені березильці: Йосип Гірняк і Олімпія Добровольська. Нью-Йорк: Слово, 1985. 201 с.
35. Ревуцький В. Зліт і зникнення комедіографа І. Алексевича // Чолган І. Дванадцять п'єс без однієї. Зібрані драматичні твори 1945–1989. Нью-Йорк: Слово, 1990. 517 с.
36. Чечель Н. Брати Чолгани або «Ходженіє Мамає по другому світі» // Український театр. 2003. № 1–2. С. 24–27.

#### References

- Propozytsii do “Naperedodni” (n.d.). [Suggestions for *The Day Before*]. Department of Archival Scientific Fonds, Manuscripts and Phonorecords, Rytsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (F. 42, Spr. 38), Kyiv [in Ukrainian].
- Vlasiuk, D. (1969). Storinka mynuloho [A Page of the Past]. In *Les Kurbas: spohady suchasnykyv* (pp. 222–232). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Turkeltaub, I. (1926, February 9). Pro “Berezil” (Vrazhynia z podorozhi) [About Berezil (Impressions From the Trip)]. *Nove mystetstvo*, 6 (15), 4–5. Retrieved from <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8539> [in Ukrainian].
- Hudran, Zh. (1926, October 26). [Iu. Smolych]. “Zhakeriia” v “Berezoli” [*Jacquerie at Berezol*]. *Nove mystetstvo*, 25 (34), 2–3. Retrieved from <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8631> [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1926). Mynulyi sezon “Berezolia” [Last Season of Berezol]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 6, 68–76 [in Ukrainian].
- Galickij, V. (1984). *Teatr moej yunosti* [The Theater of My Youth]. Leningrad: Iskusstvo [in Russian].
- Chechel, N. (1993). *Ukrainske teatralne vidrodzhennia* [Ukrainian Theater Revival]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Rulin, P. (1931). “Berezil” v rokakh 1922–1932 [Berezil in the Years 1922–1932]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 11–12, 102–122 [in Ukrainian].
- Shvachko, O. (n.d.). [Memories of the Unforgettable]. Museum of Theater, Music and Cinema Arts of Ukraine (Les Kurbas Archive, Spr. 10033), Kyiv [in Ukrainian].

10. Hirniak, Y. (1982). *Spomyyny* [Memories]. Ed. B. Boychuk. New York: Suchasnist [in Ukrainian].
11. Hudran, Zh. (1926, December 14). [Iu. Smolych]. “Za dvoma zaitsiamy” v “Berezoli” [*Chasing Two Hares at Berezol*]. *Nove mystetstvo*, 31 (40), 13–14. Retrieved from <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8636> [in Ukrainian].
12. Vasylo, V. (1984). *Teatru viddane zhyttia* [A Life Devoted to Theater]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
13. Khmuryi, V. (1931). [V. Butenko]. *Marian Krushelnytskyi: etiud* [Marian Krushelnytsky: An Essay]. [Kharkiv]: Rukh [in Ukrainian].
14. Chuzhynova, I. (2021). Stsenichni komediini zhanry u formotvorchomu protsesi natsionalnoho teatralnoho mystetstva 1920-kh rokiv [Stage Comedy Genres in the Formative Process of National Theater Art of the 1920s]: PhD thesis. National Academy of Sciences of Ukraine, Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology. Kyiv [in Ukrainian].
15. Rulin, P. (1932). Ukrainskyi dramatychnyi teatr za piatnadtsiat rokiv Zhovtnia [Ukrainian Drama Theater in the Fifteen Years of October]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 11–12, 96–122 [in Ukrainian].
16. Mandelshtam, O. (1926, June 17). “Berezil” (Iz kievskih vpechatlenij) [Berezil (From Kyiv Impressions)] // *Vechernyaya Krasnaya Gazeta* [in Russian].
17. Tokar, Kh. (1925). “Shpana” (“Berezil”) [*Riff-Raff* (Berezil)]. *Teatr — Muzyka — Kino*, 18, 6 [in Ukrainian].
18. Meitus, Yu. (1926, March 30). Dzhaz-Band [Jazz Band]. *Nove mystetstvo*, 13 (22) [in Ukrainian].
19. Hudran, Zh. (1926, November 2). [Iu. Smolych]. “Shpana” v “Berezoli” [*Riff-Raff* in Berezil] // *Nove mystetstvo*, 26, 8 [in Ukrainian].
20. Boboshko, Yu. (1987). *Rezhyser Les Kurbas* [Director Les Kurbas]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
21. Kurbas, L. (1928, October 6). “Berezil” pochynaie sezon [Berezil Starts the Season]. *Komsomolets Ukrainy* [in Ukrainian].
22. Teatralnyi dysput: vystup L. Kurbasa (1929). [Theatrical Dispute: Speech by Les Kurbas]. *Radianskyi teatr*, 2–3, 83–113 [in Ukrainian].
23. Kurbas, L. (1927, June 8). Pro zakordonne teatralne zhyttia [On Foreign Theater Life]. *Visti VUTsVK* [in Ukrainian].
24. Meitus, Yu. (1928, January 10). Shche pro muzyku lehokoho zhanru [More on Light Music]. *Nove mystetstvo*, 2 (72), 5. Retrieved from <https://escriptorium.karazin.ua/handle/1237075002/8639> [in Ukrainian].
25. Mezhenko, Yu. (1929, May 18). Allo, na khvyli 477 [*Hello on the Wave 477!*]. *Proletarska Pravda* [in Ukrainian].
26. Khmuryi, V. (1948). [V. Butenko]. Yosyp Hirniak: etiud [Yosyp Hirniak: An Essay]. In Khmuryi, V., Dyvnych, Yu. & Blakytynyi, Ye. *V maskakh epokhy (Yosyp Hirniak)*. Neu-Ulm: Ukraina Publishing House. Retrieved from <https://diasporiana.org.ua/memuari/12173-hmuriy-v-divnich-yu-blakitniy-ye-v-maskah-epohi-yosip-girnyak/> [in Ukrainian].
27. Cherkashyn, R. & Fomina, Yu. (2008). *My — bereziltsi: Teatralni spohady-rozдумы* [We Are Berezilians: Theater Memories and Reflections]. Ed. V. Sobiianskyi. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].
28. Hordieiev, S. (2003). Valentyna Chystiakova — lehenda ukrainskoi stseny [Valentyna Chystiakova: The Legend of the Ukrainian Stage]. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Ukrainian].
29. Rulin, P. (1929). “Berezil” u Kyievi [Berezil in Kyiv]. *Zhyttia y revoliutsiia*, 7–8, 156 [in Ukrainian].
30. Korliakiv, M. (1929). Dzhentlmeny voliut blondynok [*Gentlemen Prefer Blondes*]. *Krytyka*, 2, 61 [in Ukrainian].
31. Skrypnyk, L. (1929, October 4). Allo, na khvyli 477 [*Hello on the Wave 477*]. *Visti* [in Ukrainian].
32. Lavrinenko, Yu. (2004). Kost Burevii (Edvard Strikha). In Lavrinenko, Yu. *Rozstriliane vidrodzhennia: Poeziia — proza — drama — esei: antolohiia 1917–1933*. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
33. Bila, A. (2006). *Ukrainskyi literaturnyi avanhard: Poshuky, stylovi napriamky* [Ukrainian Literary Avant-Garde: Searches, Stylistic Trends]. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
34. Revutskyi, V. (1985). *Neskoreni bereziltsi: Yosyp Hirniak i Olimpiia Dobrovolska* [Unconquered Berezilians: Yosyp Hirniak and Olympia Dobrovolska]. New York: Slovo [in Ukrainian].
35. Revutskyi, V. (1990). Zlit i znyknennia komediohrafa I. Aleksevycha [The Rise and Disappearance of Comedian I. Alekseevich]. In Cholhan, I. *Dvanadtsiat pies bez odniiei. Zibrani dramatychni tvory 1945–1989*. New York: Slovo [in Ukrainian].
36. Chechel, N. (2003). Braty Cholhany abo “Khozhdieniie Mamaia po druhomu sviti” [The Cholgan Brothers or Mamai’s Walk in the Second World]. *Ukrainskyi teatr*, 1–2, 24–27 [in Ukrainian].



**Олег Сидор**

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу мистецтва новітніх технологій, Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

e-mail: ogibelinda@ukr.net | [orcid.org/0000-0002-4777-1916](https://orcid.org/0000-0002-4777-1916)

**Oleg Sydor**

PhD in Art Studies, Senior Research Fellow in the Department of New Media Art, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

# ДОПОВНЕННЯ ДО СЛОВНИКА «ТЕРМІНОЛОГІЯ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА»:

106 НОВИХ ТЕРМІНІВ

DOI: 10.31500/2309-7752.19.2023.310666 | УДК 7.036:81'374.2

**Анотація.** Дана розвідка є закономірним продовженням словникового видання «Термінологія сучасного мистецтва» (Київ, 2010, автори: Гліб Вишеславський і Олег Сидор), а також кількох аналогічних «доповнень», які друкувалися у збірниках Інституту проблем сучасного мистецтва. Нині автор фокусується на нових термінах, які увійшли до мистецькому обігу під час російсько-української війни, а також зустрічалися за пізніх радянських часів, переважно на Заході. Особливу увагу приділено так званим «термінам негачії», що має на меті окреслити складне становище українського андеграунду 1960–1980-х років; часом їх важко назвати термінами, це радше характерологічні дотепи, «влучні слівця», ситуативні висловлювання, які можуть лише претендувати на звання терміна. Автор вимушено покликається на деякі російськомовні джерела, що є об'єктивним відзеркаленням української мистецтвознавчої ситуації 1990-х — початку «нульових», коли російськомовність (що не киче було ознакою російськоцентричності!) домінувала на території України, зокрема, в науковій та журналістській сферах. Деякі з них (як і, власне, радянські джерела) автор залучає лише з вимог простої інформативності, часом — необхідної полеміки з опонентами. Та зазвичай це продиктовано елементарним бажанням «фіксації (термінологічного) факту», який може більш ніде й не бути засвідченим.

**Ключові слова:** сучасне мистецтво, словник, термінологія, терміни негачії, український андеграунд.

# ADDITIONS TO THE DICTIONARY *TERMINOLOGY* *OF CONTEMPORARY* *ART:*

106 NEW TERMS

**Abstract.** This study is a natural continuation of the dictionary *Terminology of Contemporary Art* (Kyiv, 2010, authors: Glib Vysheslavsky and Oleg Sydor), as well as several similar “additions” published in the collections of articles by the Modern Art Research Institute. Now the author focuses on new terms that entered the artistic circulation during the Russo-Ukrainian War and were also encountered in the late Soviet period, mainly coming from the West. Particular attention is paid to the so-called “terms of negation,” which aim to outline the difficult situation of the Ukrainian underground of the 1960s–1980s; sometimes it is difficult to call them terms, they are rather characteristic witticisms, “catchphrases,” situational statements that can only claim to be terms. The author is forced to refer to some Russian-language sources, which is an objective reflection of the Ukrainian art history situation of the 1990s and early 2000s, when Russian language (which was not necessarily a sign of Russian-centrism!) dominated the territory of Ukraine, in particular, in the scholarly and media spheres. Some of them (as well as Soviet sources) the author uses only for the sake of simple informational value, for the sake of necessary polemics with opponents. But usually it is dictated by an elementary desire to “fix a (terminological) fact” that may not be covered anywhere else.

**Keywords:** contemporary art, dictionary, terminology, terms of negation, Ukrainian underground.

**Постановка проблеми.** Дана розвідка є продовженням словникового видання «Термінологія сучасного мистецтва» (К., 2010, у співавторстві з Глібом Вишеславським), а також кількох аналогічних «доповнень», які друкувалися у збірниках ІПСМ. Наразі автор зосереджується на нових термінах, які виникли в мистецькому обігу під час війни, а також мали

місце за пізніх радянських часів, переважно «з того боку». Отож пропонуються «терміни негачії», що має на меті окреслити складний стан українського андеграунду у 1960–80-ті рр.; часом їх важко назвати термінами, радше, це — характерологічні дотепи, «влучні слівця», ситуативні висловлювання, які можуть лише претендувати на звання терміна.

**Актуальність теми.** Виокремлення в масиві сучасного мистецтва, яке надто довго уявлялося розлогим плато «без кордонів», суто українських арт-територій (у даному випадку, в термінологічній царині), нині видається нагальним у контексті остаточного, хоча і вкрай болісного набуття Україною власної ідентичності.

**Огляд останніх джерел.** Звісно, це передусім українські електронні ресурси, малотиражні журнали, газети, каталоги, випуск яких не припиняється і за екстремальних обставин (окрім безпосередніх районів бойових дій). Автор (не-)вимушено користується деякими російськомовними джерелами, що є об'єктивним віддзеркаленням української мистецтвознавчої ситуації 1990-х — початку «нульових», коли російськомовність (що не конче було ознакою російськоцентричності!) домінувала на території України, зокрема в науковій та журналістській сферах. Деякі з них (як і власне радянські джерела) він залучає лише з вимог простої інформативності, часом — необхідної полеміки з опонентами. Та зазвичай це продиктовано елементарним бажанням «фіксації (термінологічного) факту», який може більш ніде й не бути засвідченим.

**Новизна і мета дослідження.** Останнім часом в українському мистецтвознавстві вряди-годи з'являються близькі нам тематично збірники термінів, однак наша мета — фіксація та первинне оброблення фактів, а не філософічне розумування над ними, час для чого, на наше переконання, ще не настав. Адже не секрет, що завдяки мас-медійним ресурсам відбувається формування «нового канону» українського сучасного мистецтва, який не у всьому є об'єктивним, хоча б тому, що критерієм значущості нерідко обирається гучна промоційність явища, ба більше: його комерційна спроможність. Наша мета — максимальне розширення поля мистецтва, вирок якому можна буде виносити вже після оприлюднення більшості фактів мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.**

### АБСТРАКТНИЙ НЕОЕКСПРЕСІОНІЗМ

Термін, яким американські критики характеризують картини українського митця Макса Вітика, котрий певний час жив у США. Це підтверджується його зізнанням: «Я почав працювати під впливом американських експресіоністів — був так вражений їхніми роботами, що, можливо, це стало останньою краплею, останнім поштовхом до мого рішення зайнятися малярством... Я працюю спонтанно, дуже рідко роблю попередні начерки. Коли починаю писати, не знаю, що буде далі».

*Література:*

[Кравченко А]. Макс Витык: биография в цитатах // Антиквар. 2013. Март. С. 11, 13.

### АВАНТРЕАЛІЗМ

Переформатовано від «авангардного реалізму». Самоназва малярського стилю Анатолія Марчука, що є для нього «власним поглядом на світ і власним ставленням до світу». Спроба оксюморонного поєднання — бодай у слові — двох несхожих творчих напрямків.

*Література:*

Підгора В. Символіка непростого поступу // Образотворче мистецтво. 1993. № 3–4. С. 29–31.

### АГРЕСИВНИХ РЕЧЕЙ ВИТВОРЕННЯ

На думку поета Олега Лишеги, визначна риса сучасного мистецтва, що має на меті «залякати глядача, навчити, чого не варт робити, як бути слухняним, як краще вмиватися, поводитися з жінкою, ловити рибу, боротися з нудьгою і т. д.». Вислів не такий наївний, як може здатися на перший погляд, адже його автор (який кілька разів поспіль намагався вступити до Київського художнього інституту і взагалі небайдужий до образотворчої царини) також різьбив досить цікаві, далекі від реалізму дерев'яні скульптури, цінував модерністський доробок Альберто Джакометі та Генрі Мура. Трислівний афоризм, утім, легко вписується у формулу антимодерністської риторики, властивої реалістам — сказаний з позиції переконаного архаїка-пантеїста, він, радше за все, картає модернізм за його всім відому здатність до тоталітарного тиску на глядача й автора.

*Література:*

Лишега О. Високі жовті квіти. Львів — Дрогобич, 2012. С. 85.

### АДМІНІСТРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО

Прізвисько — позаяк не обґрунтоване жодними аргументами, сперте лише на власну заздрість та підозру — на адресу т. зв. сучасної творчості, яка у репрезентаційному секторі послуговується виключно адміністративним ресурсом. Запозичено з книги відгуків Національного музею України в Києві близько 2003–2004 років; авторство, згодом, належить художнику Анатолієві Федірку.

### АКЦІОНІСТКА У ВИГНАННІ

Самоназва української мисткині Марії Куликівської після початку «гарячої фази» російсько-української

війни. Утім, термін більше скидається на рекламний слоган і слабше на загальність: чимало наших митців опинилися у вигнанні, а своє закордонне проживання ця мисткиня обрала давно, та й не акціями своїми уславилася, радше асамбляжами.

*Література:*

«BattleFront» // Vogue Ukraine. Весна 2023. С. 17.

### АЛЕГОРИЧНЕ МИСЛЕННЯ

На думку львівського мистецтвознавця Михайла Косова, АМ — особливість творчого методу Романа Безпалкова: «...реальність він трансформує у своєрідні образи-метафори, в яких кожна деталь старанно відібрана і несе двоїтий зміст: є елементом конкретної сюжетної розповіді і водночас — знаком іншомовного плану». Звісно, АМ за бажанням, можна приписати багатьом іншим митцям, і не лише сучасним, однак фіксуємо саме таке його побутування.

*Література:*

Слабошпицький М. Побачити не поверхову суть // Наука і культура. Україна. Вип. 21. Київ, 1987. С. 506, 507.

### АНДРІЇВСЬКОГО УЗВОЗУ СТИЛЬ

Комплекс розмаїтих творчих (і не дуже творчих) рішень, об'єднаних місцем неформального, себто позагалерейного показу в певній локації Києва, яка дала можливість показати себе українським митцям періоду т. зв. перебудови. Спершу — маленька запора мистецької свободи (до участі долучалися майбутні метри постмодернізму, тоді студенти, імена яких з огляду на вразливість їх носіїв не розголошуємо, утім, присутність Федора Тетяничя оприлюднена була давно). У наступні роки Андріївський узвіз поступово перетворився на арену торгівлі найменш вибагливими зразками візуального мистецтва, загалом добре відтеперованого, вилізано китчу, де є місце і для прикладів актуального мистецтва у його полегшеному, максимально адаптованому для сучасного глядача стані. Попередником АУС був стиль московської Бітци на початку 1980-х, частково його передвістила практика галереї на Малій Грузинській, обидві (стихийний ринок та виставкова інституція) мали на меті «приручення» модернізму, що в українських реаліях не можна було навіть уявити: модернізм пропонувався лише на стадії повного уярмлення та/чи замовчування.

### АНТОНЮЧКИ

Від імені миколаївського художника Андрія Антонока. Пестлива назва його творів, засвідчена одеським колекціонером, котрий акцентує в А. парадизнодитячу складову: «...сама вічність, у ній немає ні початку, ані кінця... може, це дитинство, коли немає часу, а є радість сприйняття, завороженість усім побаченим і почутим?». Характерне суфіксування слова спостерігаємо також і в деяких інших авторів — пор. з «нюшками» Олексія Білюсенка.

*Література:*

Федорук О. Моя колекція — життя моє: Бесіди з Михайлом Кнобелем. Київ, 2015. С. 141.

### АПЛОДИСМЕНТНИЙ СТИЛЬ

Кон'юнктурний соцреалізм у мистецтві (зокрема, образотворчому) пізнього радянського зразка, з якого випарувалися будь-які ознаки живого почуття, поготів віри в ідеал, а запанувала орієнтація на «вказівку згори»; абсолютна протилежність авангарду і/чи нонконформізму, які практикували не тільки свободу вислову, а й певну мінорність. Утім, сягнувши визнання, авангард, як не дивно, теж вимагатиме аплодисментів.

*Література:*

Рейзар А. [Рец.:] Аліса Ложкіна, *Перманентна революція. Мистецтво України ХХ — початку ХХІ століття* (Переклад з російської Сашка Ушкалова, Київ: Arthuss, 2019) // Критика. 2021. № 1–2. С. 20.

### АРЕАЛ

Природничий термін, що його культурологізував американський антрополог Альфред Кребер і актуалізував український мистецтвознавець Валерій Сахарук, використавши його у своєму виставково-каталоговому проєкті як органон для інтерпретації творчості Олександра Бабака, Миколи Голованя, Андрія Сагайдаківського, кожен з яких обрав власний А., ставши його унікальним *genius loci*: сільську хату в мальовничій місцевості, клапоть міської ділянки з домом-химерою та досить занедбану майстерню у Львові, де вони культивують свій творчий вектор. Отже, А. — «місце побутування якогось об'єкта чи явища, який не спостерігається на іншій, прилеглій території», уособлення просторової унікальності, на якій вільно розгорнутися фантазії митця.

*Література:*

Культурні ареали. Київ, 2016.



**АРТХАУС**

Мистецтво «не для всіх», пошукова, експериментальна творчість, яка не передбачає масового глядача, волюючи зачатися у своїй затишній хатинці, адже дослівний переклад терміна — «дім мистецтва». Зазвичай вживається щодо незалежного кінематографу (Джим Джармуш, Вім Вендерс, Кіра Муратова та ін.), відтак одна з впливових дистриб'юторських фільмових компаній в Україні називається «Артхаус Трафік». Однак з проникненням екранних елементів у власне візуальну сферу (відео, інсталяція) риси А. знаходять як у мистецьких проєктах («Поема про внутрішнє море», 2007), так і в окремих артефактах («Дихання», «Сни про Європу» Сергія Петлюка, 2012), навіть у галереях (тележурналісти «побачили А. у всій його красі» в «Ательє Карась» 2008-го). А. також називають картинну галерею в с. Музичі та освітні курси в Києві, де навчають дизайну, декору, в'язанню, вишивці, візажу, риториці та ораторській майстерності.

Утім, термін А. дійсно пасує більше музам, які передбачають широку аудиторію, актуальне візуальне мистецтво (живопис, скульптура з усім сучасними похідними) не є конкурентом кінематографу: мистецтво-як-сховок для них передбачено від самого початку, якщо це тільки не бучна презентація. Тож вживатися в нашій сфері він може лише метафорично, віддаючи пальму першості наймолодшій з муз.

**АСТРАЛЬНИЙ СТОВБУР**

Паракультурне означення Семи Київських Пагорбів (так у тексті) Валентина Раєвського, де, на думку автора, проходить вертикальна вісь гігантського кристалу, на який скидається простір Київської Русі, простір, який «позначався рукотворними спорудами: капищами, церквами, жертівниками, палацями», у наш час, саме 17.04.1993 — ідеальне місце проведення акції «Три слони», за участі Валентина Раєвського, Лариси Звездочотової, Руф Макленан, Василя Цаголова.

У наступний період, не оголошуючи продовження традиції АС, на нього де-факто претендуватиме локація щорічного Фестивалю перформансу під різними назвами: «Вітер Ма», «Весняний вітер» тощо і мотиваціями, серед яких — туманні спогади про минуле київських пагорбів (керівники: Андрій Блудов, Віталій Сердюков, Олексій Малих).

*Література:*

«Три слона»: [Міні-каталог акції]. Київ, 1993.

**БАЙКАРСЬКИЙ СТИЛЬ**

Обґрунтування живописця Євгена Лещенка анімалістичної складової у своїх роботах. Як митець українського андеграунду він також послуговується термінами «хороше мистецтво» та «добре мистецтво». Зі слів митця: «Тварини в моїх картинах — це ті ж люди, вони більше, ніж люди — БК».

*Література:*

[Сидор-Гібелінда О]. Вибір «Art Line» // Art Line. 1997. № 7–8. С. 65.

**БІЛЬШ ЖИВОПИСНИЙ (ЖИВОПИС)**

Саркастична (внаслідок власної тавтологічності) репліка визнаного майстра українського соціалістичного реалізму на адресу несвідомих митців, які займаються формальними пошуками, замість того, щоби розвивати ідейну насиченість. Поруч із «більш графічною (графікою)» БЖЖ, по-єзуїтськи оцінений як «відрадне явище» (а проте йому протиставляються здобутки українського радянського малярства, скульптури, графіки кінця 1940-х — початку 1950-х — подібне, до слова, фігурує у іншій доповіді на Другому пленумі СХ УРСР з уст Михайла Деревуса, навіть підбірка іменних еталонів аналогічна), був рятівною лазівкою для чесних митців, які цуралися відвертої пропаганди, але не готові були йти на жорстку конфронтацію з «генеральною лінією». Більшість з них зупинилися на стадії «дозволеного мистецтва», яке підживляло модерністські та трансавангардові пошуки в Україні середини і кінця 1990-х.

*Література:*

Бородай В. Головний напрямок мистецтва // Образотворче мистецтво. 1978. № 1. С. 4.

**ВОЛЬНІ ХУДОЖНИКИ**

Члени Союзу Вольних Художників, заснованого 03.09.2009 у Києві, прибічники «освіченого соціал-анархізму», які ставлять собі за мету «створення культурно-мистецького опору будь-яким проявам тоталітаризму, які придушують і принижують права вольної особистості». На ділі — постмодерний гротеск і стьоб, серед представників якого — Сергій Коляда, Іван Семисюк та ін. Ідеолог — Антін Мухарський. Серед явних шедеврів, на які спромоглися ВХ, — проєкт «Жлоб-арт» (2013).

*Література:*

Мухарський А. Розрив. Харків, 2020. С. 60, 61.

**ГЛІТЧАРТ**

Приємом у сучасному мистецтві, який полягає у використанні комп'ютерної помилки у просторі

артефакту, що створює дещо монструозне викривлення простору. Проявляє себе передусім у комп'ютерних іграх, відеокліпах, рекламних роликах, фотографії. Меншою мірою — в образотворчому мистецтві, хоча останнім часом стан справ змінюється. Серед іноземних репрезентантів Г.: Анрі Денслер, Роза Менкман, Мат'є Сен-П'єр, Філіп Стернс, Адам Ферис та ін. Серед українських: Ігор Гусев («Лист до Елізи», 2016), а також молоді митці: Поліна Каніковська, Ігор Лінчук, Сергій Логінов, Валерія Лисяк, Анастасія Проценко та ін. Як апофеоз — біенальська серія Бориса Михайлова «Парламент» (2017), яка, утім, визнана одною з найменш цікавих у доробку цього майстра — і найменш прозора для західного глядача.

#### *Література:*

Юр М. «Glitch art»: новий візуальний код художнього простору у сучасному творі мистецтва // Сучасне мистецтво. 2017. Вип. XIII. С. 235–246.

### ГЕОМЕТРИЧНИЙ МОНТАЖ

Композиційний варіант у творчості харківського митця Віталія Куликова, який зводиться до «ствердження площини до геометричної моделі простору, в якій усі об'ємно-просторові відношення набувають площинно-проекційного еквіваленту... Просторово-космічна самооцінка пластичних елементів стикається з моделюючою волею художника...».

#### *Література:*

Шило А. Геометрический монтаж Виталия Куликова // Супремус. [1994]. № 3: Конотоп. С. 12.

### ГОРІЛЧАНИЙ DELIRIUM-ISM

Індивідуальний стиль одеського художника 1970–1990-х Миколи Новікова. За словами журналіста, «графіка-туш з деформованими чоловічими та жіночими тілами, з психоделічними ликами святих», з власною технікою, яка полягала у розтиранні на папері плям туші пальцями; прийом нанесення мозаїчного цяткування дослідник пояснює досвідом неодноразового перебування автора у в'язниці. На наш погляд, у ГД прослідковується радше нео-експресіоністичний надрив — кострубатою, дещо анахронічною мовою талановитого самоука (провчився лише один курс у місцевому художньому училищі, згодом брав участь у андеграундних квартирних виставках). ГД — творчий феномен, аналогічний феномену Зверева (Новіков — також уродженець середньоросійської смуги, але більшу частину життя провів на території України), лише в апокаліптичному, а не збуджено-радісному, реєстрі.

#### *Література:*

Чигринец В. Вечный бож Коля Новиков. Миф одесского Ван Гога // Амнезия: сайт. URL: <https://amnesia.in.ua/novikov>

### ДУХОВНА ТРАНСПЛАНТАЦІЯ

Метод, покликаний забезпечити «дифузійно інновацій» у культурній практиці сьогодення, який запропонував фундатор Музею сучасного українського мистецтва Корсаків, доктор економічних наук Віктор Корсак. Термін запозичено (і трансформовано) з комбустіологічної науки, де означає лікування великих опіків, коли надто кволий темп загоєння рани змушує лікаря до пересаджування маленьких кавалків шкіри, кожен з яких невдовзі починає продукувати навколо себе ріст здорового епітелію, сприяючи одужанню хворого. Для України, яка не змогла подолати постколоніальний синдром, як це зробили більшість країн Східної Європи, і яка уявляється «суцільною ранною», потрібен якраз метод ДТ, в чому їй у пригоді стане музейна інституція, яка опікується українським сучасним мистецтвом.

#### *Література:*

Корсак І. Змінюємо минуле, думаємо про теперішнє, творимо майбутнє // Музей сучасного українського мистецтва Корсаків. [Каталог]. Луцьк, 2018. С. 8.

### ЕСПЕРАНТИСТСЬКИЙ

Епітет, мимохить кинутий на адресу довготривалого проекту «Патріотизм» гурту «РЕ.П.» (точніше, набір графічних знаків, придатних для створення новочасних нарративів, водночас призначених для стінної локалізації), який претендував на «універсальну комунікацію» та «усунення складностей перекладу», як це було властиво і штучній мові есперанто, яку 1887-го року винайшов Лазар Заменгоф, але відтак проекту мимоволі надається відтінок навмисності, інтелектуальної вимученості, чого не передбачали ні митці, ані мистецтвознавець.

#### *Література:*

Соловійов О. Тенденції розвитку українського сучасного мистецтва (2000–2020) // Образотворче мистецтво. 2021. № 1. С. 38–43; № 2. С. 22–27.

### ЕТНОСЕРІЯ

Жанровий різновид образотворчої серії як такої, присвяченої певній проблематиці; на прикладі творчості Дмитра Кришовського «Мотанка» (2021): поєднання «історії та традиції... суму й болі, теплоти й ностальгії сучасний ракурс у кращих культурних традиціях».

*Література:*

«Як стати іменем»: Трактат про те, як «придбати квиток у вічність». Дрогобич, 2021. С. 142.

**ЖАЛЬОВИЙ НАСТРІЙ**

Мищанський епітет анонімного глядача на позначення творчих пошуків бойчукіста Охріма Кравченка, зафіксований у книзі відгуків на його персональну виставку 1985 року. Передвістя сучасного «негативу», себто небажання сприймати усе хоч трохи відмінне од казенного оптимістичного соцреалізму. Пор. з попереднім (у даному контексті) епітетом: «убійствено-пісімістичний (sic)... колорит».

*Література:*

Кравченко Я. Охрім Кравченко: Художник і час. Київ, 2019. С. 222.

**ЖИВОПИСНА НАРОДОНОСНІСТЬ**

Авторський термін одеського колекціонера Михайла Кнобеля, яким він об'єднує творчість двох різних українських регіонів (Одеса, Закарпаття) митців андеграунду — Юрія Коваленка та Федора Манайла: «обидва відштовхувались від народних уявлень про красиве».

*Література:*

Федорук О. Моя колекція — життя моє: Бесіди з Михайлом Кнобелем. Київ, 2015. С. 138.

**ЖИВОПИСНЕ МИСЛЕННЯ**

Поняття, яке увів ув обіг київський митець Єгор Анцигін. Означає «сприйняття будь-якого об'єкту в контексті кольору», також «рефлексія буденного життя через колір». При всій загальності означення ЖМ дуже органічно вписується і до контексту творчості самого автора, справді натхненного колірним первнем («Фіксований погляд», 2019).

*Література:*

Анцигін Є. Фіксований погляд (2019) // Центр Сучасного Мистецтва «Білий Світ»: сайт. URL: <https://whiteworld.net/artist/antsygin-iehor-1989.html>

**ЗАСВИНЯЧИТИ**

Авторський (іронічний) термін українського художника Петра Антипа; почуто в його майстерні взимку 2020 року. Висловлено з приводу написання картин великого формату. Пор. з (менш іронічним) висловом одного з сучасних сумських митців «шедевра ку забабахать!».

**ЗАСТІЙНИКИ**

Прізвисько скауредних апаратників СХ України (без іменної конкретизації), котрі приховують від провінційних митців, «молодих і активних», інформацію про важливі події в мистецтві, згодом — про арт-гранти (про що ті насправді знали обмаль).

*Література:*

[Хомяков Л]. Дніпропетровські художники про себе. Рейтинг популярності // Art Line. 1998. № 2. С. 53.

**«ЗАТЕМНЕНЕ» ЗВУЧАННЯ**

Творчий прийом (з епітетним доповненням «сумовите»), властивий квазіреалістичним ілюстраціям Олександра Івахненка до поезій Тараса Шевченка (1988), тут — пояснюється «непрозорим, глухим тлом, на якому змальовано персонажів». Ситуативний синонім герметизму в мистецтві, протемперований у фольклорно-народницькому спектрі.

*Література:*

Підгора В. Українська школа монументалізму // Хроніка: Наш край. 2000. № 6 (8). С. 248.

**ЗОМБІ**

Живий мрець у міфологіях світу (передусім, гаїтянського вуду) чи паракультурних артефактах (фільми Джоржо Ромеро). Для Олександра Ройтбурда наприкінці 1990-х — символ сучасного митця, котрий полишає культуру, «заповідаючи їй власне тіло, аби перетворити його на знаряддя власної волі, тобто в такого собі З., уникаючи як ототожнення з тілом, яке перебуває в культурі... так і повного відчуження... зберігаючи дистанцію та взаємозв'язок між ними, практикуючи нероздільність та незливаність. Залишений в культурі, З. виконує завдання насичення її, виходячи з установки, яку він транслює... Самі ж картини можна розглядати як зовнішню межу... небуття, відкрити в комунікації...». Надалі, втім, автор вирізняє власне митця і З., порівняння стрімко дрейфує в бік ефектної та туманної метафори.

*Література:*

Ройтбурд А. Кончик носа // Art Line. 1998. № 7–8. С. 60.

**ЗОМБІАРТ**

Жартівливе означення евентуального виду творчості з огляду на авторство певних персонажів. За висловом відомого українського письменника (за сумісництвом художника та музиканта), «якби зомбі володіли концептуальним мистецтвом, (то створили б) найконцептуальнішу відповідь мистецтву людей — З.».



*Література:*

Іздрік Ю., Нестерович Є. SUMMA. Чернівці: Книги — XXI, 2016. С. 46.

**ІМПРЕЗА**

Урочистий синонім міжнародного артфестивалю. На теренах України засвідчено як мінімум два приклади І. — найвідоміша в Івано-Франківську (артикульована як бієнале, 1989–1997), також у с. Самчики Хмельницької обл. («І. по-самчиківськи», від 2014 року).

*Література:*

«Імпреза-93» запрошує гостей // Культура і життя. 1993. № 48–49.

**ІНТЕРВЕНЦІЯ**

Назва серії ліноритів Ірини Каленик, водночас визначальна ознака цієї серії, поєднання класичного і авангардного друку, «відмінних у часі цитат», «постмодерне втручання в стилістику».

*Література:*

«Як стати іменем»: Трактат... С. 131.

**ІНФІНІТИВ**

За назвою виставки, яка відбулася влітку 2020 року у Мистецькому Арсеналі (кураторка Катерина Тиханенко), спроба переозначення заявленого терміна «езотерика». Тут — на прикладі тиражної графіки: термін-парасолька, який об'єднує Валерія Ламаха (втім, у експозиції відсутнього) та Олександра Аксініна, Олега Денисенка та Костянтина Калиновича, Валерія Пінігіна та Ангеліну Буряковську. Себто, усе інфернальне, загадкове, з дрібною окультизму, призмачене неприродним боєм та пошуком захмарного, усе антимейнстрімне — все це є І.

**КВІР-МИСТЕЦТВО**

Визначення мистецтва, пов'язаного з нетрадиційними сексуальними орієнтаціями, зазвичай ЛГБТ. На маргінесі існує з давніх-давен, не артикуючись як таке, спливаючи в тиші «потаємних кабінетів» чи естетських борделів, хоча іноді йому віддають данину цілком легітимні митці (Одрі Бердслей). Та навіть у ХХ столітті, коли заборони вже активно скасовуються — чи на них зважають лише як на нешкідливу перешкоду, КМ продовжує існування в руслі мистецтва «без кордонів», не виокремлюючись, поготив не автономізуючись, навіть якщо зразків творчості, які можна було б віднести до КМ, рекордно багато (німецький експресіонізм, контркультура 1960-х,

також малярство Френсиса Бейкона і Дейвіда Гокні). Простішою є ситуація в літературі, театрі, кінематографі, де слово неминує оприлюднює авторську інтенцію, але й тут можна лише припускати в романах Жана Жене чи виставах Романа Віктука предтечу КМ. По-справжньому він усвідомлюється вже в ХХІ столітті і навіть стає модним, претендуючи на мейнстрімність, з ним пов'язується дедалі результативніша, переможніша боротьба за права секс-меншин і створення компактних спільнот, які вже прокламують свою несхожість із іншими, — відтепер епатаж за вияву їхніх акцій стає бажаним, а не підозрілим. КМ. у західному контексті дедалі більше схиляється до концептуалістської стриманості, ба більше: малоестетичної сухості, без усякого домішку карнавалізму, як це було десятиліттями раніше, коли жаргонне слово «квір» з'являється у побуті мистецьких галерей.

У сучасній українській візуальній культурі до КМ. з різною долею вірогідності відносять такі різні явища, як полтавсько-кмитівські виставки Нікіти Када-на, твори Анатолія Белова, перформанси та інсталяції Марії Куликовської, колажі Антона Шебетка, фотовиставка «Своя кімната» Євгенії Білорусець. З огляду на переважання внеску членів гурту «Р.Е.П.» є привід запідозрити певних авторів у спекулятивному використанні проблематики КМ. Певна річ, це не стосується львівської виставки Яна Бачинського (Яни Бачинської, котра воліє називати себе у чоловічому роді) «Перший український квір» (2021), яка викликала у суспільстві реакцію відторгнення: мешканці міста зривали плакати, які її анонсували; щоправда, це можна пояснити зазіханням автора на національні святині, а не пропагандою КМ.

*Література:*

Шебетко А. Дуже коротка та суб'єктивна квір-історія в Україні // Суспільне. Культура. 19.04.2023. <https://suspilne.media/culture/450108-duze-korotkata-subektivna-kvir-istoria-v-ukraini-kolonka-antona-sebetka/>

Муниципальный Мистецький центр пропагує сумнівне «мистецтво». Перелік скандалів // Еспресо. 17.02.2022. <https://zahid.espresso.tv/mistetskiy-tsentr-sadovogo-propague-antiukrainske-ta-antikhrisdiyanskemistetstvo-detali-skandalu>

Паланик Ч. Виправний день. Харків, 2018. С. 122, 123.

**КИСВОЦЕНТРИЗМ**

Сумна риса художнього життя України, коли в її столиці якість творчої особистості / виставкового

проекту / творчого гурту оцінюють з позицій його успішної промоційності у самій же столиці, в яку й кращі закордонні експозиції спрямовуються, і лектори найбільш резонансні з'їжджаються, і просто авдиторія потенційно більша та розкутіша. На словах урочисто визнається значущість — і нерідко рівновеликість — інших художніх центрів (традиційна трійця: Львів, Харків, Одеса, часом до цього пулу додають Івано-Франківськ), решта глухо ігнорується попри досягнення (Луцьк, Миколаїв, Суми, Хмельницький, Полтава, Дніпро). Зміцненню, принаймні не згасанню, К. сприяє й існування міцних інституцій з усталеними традиціями, і наближеність до влади, яка забезпечує коштами ці інституції, і регулярні десанти іноземців, які теж вагомо підтримують столичних митців. З іншого боку, цілком зрозуміла образа провінційних митців обертається блокадою культурної інформації, яка вряди-годи надходить із Києва. К. має віддалену паралель із європоцентризмом у світі, повторюючи усі його помилки, не використовуючи його переваг. У західних регіонах відповіддю на К. може бути рівняння на західний ринок (передусім, польський, хоча є і прецеденти орієнтації французького, американського, навіть словенського спрямування — «казус Бельський»), на якому, може, нас і не чекають, але який у разі перемоги обіцяє більше, ніж рідна столиця. Вряди-годи лунають підбадьорливі реляції на кшталт: киевоцентричний «аргумент здається хитрощами старіючої кокетки. Очевидно, що нині Київ не цілком може претендувати на своє виняткове геополітичне становище в галузі мистецтва і культури», зі слів кураторки Ірини Сизоненко. Насправді, питому вагу К. годі переоцінити навіть сьогодні.

#### *Література:*

Сизоненко І. Унікальність реалізації проекту // Реконструкція духовного соціуму: Науковий симпозіум. Дніпродзержинськ, 1994.

### **КИЇВСЬКІ СНОБИ**

Умовна спільнота столичних естетів, симпатиків архітектури радянського модернізму, яка виступає проти знесення — в рамках декомунізації — її найчільніших зразків (наприклад, НБУ ім. Вернадського, готель «Мир», автовокзал), вважаючи їх вартими уваги та поваги. До КС., за власним визнанням, належить художниця Ксенія Гнилицька, яку подібна архітектура надихнула на створення серії акварелей «Стратиграфія».

#### *Література:*

Миготина М. Художниця Ксенія Гнилицька: «Реалізм — это такая борьба, которая никогда не прекратится» // L'Officiel. 13.03.2019. <https://officiel-online.com/lichnosti/intervju/kseniia-gnilitskaya/>

### **КИШЕНЬКОВЕ МАЛЯРСТВО**

Мініжанр у творчості Максима Мамсикова, який він запровадив на початку ХХІ століття на хвилі персонального «повернення до живопису»; фігуративні роботи у техніці «полотно, олія» відповідно мініатюрного формату (серії «Портрети», «Автівки під снігом»). Однією з причин з'яви КМ називають прагматичне бажання збуту твору, який, з огляду на такі параметри, не мусив би коштувати надто дорого. На нашу думку, це є і виразом прихованої тенденції середини 1990-х, яка далася взнаки в ініціативах майстрів нефігуративного спрямування (Тиберій Сільваші), зокрема у ідеї організації виставки мінікартин. Можна згадати серію мініквадратів Андрія Блудова, навмисно написаних на подарування друзям.

#### *Література:*

Спецпроект Vogue.ua: все о художнике Максиме Мамсикове // Vogue. 29.03.2017. <https://vogue.ua/article/culture/art/vse-o-hudozhnike-maksime-mamsikove-15131.html>

### **КОМІЧНИЙ СЮРРЕАЛІЗМ**

На думку Гільберта Альтера-Гільберта, епізодична властивість певного періоду творчості українського художника Валентина Попова (що нині мешкає в США) — поруч із «романтичним цинізмом», який «змішує ідеали», передає «відчуття цинізму щодо реалій щоденного існування митця». Терміну КС властива апріорна оксюморонність (ні про який сюрреалізм, поготів цинізм насправді не йдеться), характер вжитку — відверто ужитковий, в межах одного окремо взятого каталогу (групової виставки Попова, Віктора Сидоренка, Мела Рамоса).

#### *Література:*

Super Hero. [Київ, 2016]. С. 25, 26.

### **КОМПОЗИЦІЇ-КОНСТРУКЦІЇ**

Означення серії просторових об'єктів 2015 року «Керамічна котушка» (з активно-ритмічним використанням указанного побутового предмету) київської мисткині Олесі Дворак-Галі, інакше: «абстрактно-декоративні панно».

#### *Література:*

«Як стати «Іменем»: Трактат... С. 112.

### КОНСПЕКТИВНИЙ ПОСТМОДЕРНІЗМ

Термінологічне переформатування українського постмодернізму з огляду на його цитатність; «форма надтекстового, надхудожнього, наднарративного мистецького повідомлення... яке залучило до художнього контексту увесь знаковий арсенал, накопичений світовою культурою». На думку одразу спадає творчість київських митців кінця 1980-х — початку 1990-х, передусім гурту «Паризька Комуна».

*Література:*

Смирна О. Століття неконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ, 2017. С. 451.

### КОНСТРУКТИВНИЙ КОМПРОМІС

Наскрізний мотив — і жанр творчості самодіяльної мисткині Ірини Акімової, за фахом політика та економіста, що дається взяти як у організації окремих групових виставок з такою ж назвою, так і в «творчій темі», яка формує діалогізм робіт, написаних у різних стилістиках з однаковим композиційним рішенням (серія «Віддзеркалення», 2015–2018). Ідеї КК вгадуються і в інших творах авторки (поліптих «Молитва», в додатку до якого вже йдеться про «розумний компроміс»).

Користає певним ресурсом актуального мистецтва, але вживає при цьому не властиві останньому моралізм та «гармонізуючий вектор» настрою.

*Література:*

К2: Конструктивний компроміс: Ірина Акімова. Лариса Кадочникова. Світлана Леонтьєва. Наталя Фурсіна: Каталог виставки. Київ, 2017.

Акімова І. Віддзеркалення; Каталог виставки. Київ, 2018.

### КОНТРЧАС

На думку мистецтвознавця, характерна риса малярської творчості Леся Подерв'янського: «часто при використанні... авторського механізму по відношенню до сюжету та анти-сюжету виникає КЧ., підписуючи вирок роботам, класично скомпонованим у попередні десятиліття». Автор, на жаль, більш відомий своїми літературними здобутками, що цілком затьмарили його здобутки візуальні, виконані в контексті української «нової хвилі». По суті, КЧ. — короткий маніфест постмодернізму.

*Література:*

Ягодовська О. Лесь Подерв'янський. Вступ. ст. у каталозі: Les Podervyansky. [Київ, 1995].

### КРИЗА ЕКСПОЗИЦІЙНОСТІ

Симптом українського (і не тільки) культурного життя в середині 1990-х, зумовлений гаданою вичерпаністю виражальних традиційних засобів — і недостатньою продуктивністю нових: засобів, жанрів, технік (інсталяція, перформанс). Чутливо вловлена мистецтвознавцем — який напівжартома радить київським митцям своєрідну «оазу відвертості» у безкомпромісному спілкуванні, себто агресивно-вербальне замість мляво-візуального — КЕ. насправді є виразом ефемерної апокаліптичності, сезонної істерики, яка супроводжує щодаки чергову об'яву «смерті мистецтва». Після цього галерей не поменшало, резонансних виставок поготів.

*Література:*

Стукалова Е. Мне как искусствоведу... У зб.: Мазепа. Київ, 1995. С. 3.

### КУБИКИ

Складники графічних артефактів Альбіни Ялози (у серіях «Речі», «Ангели»), з яких вона майструє свої образи, зазвичай сакрального рівня; синонім значущого, активного фрагменту, як це було сприйнято журналістами і введено в термінологічний ранг («вона називає їх К.»). Втім, у самій авторки, К. фігурують у порівняльному варіанті: «роботи я створювала, наче з К.», що не применшує мистецької вартості робіт, збудованих на основі К.

*Література:*

Мистецтво під час війни: Альбіна Ялоза // war-art.mkip.gov.ua

### ЛІРИЧНІ ОДКРОВЕННЯ

Можливо, калька з рос. «своего рода лирические откровения». Мимохідь (і несхвально, бо авторові видаються «мало перспективними», крім того, вони йому добре «знайомі») кинутий жаргонізм у виді піджанру, ймовірно, «тихого живопису», серед експонатів Республіканської виставки молодих художників «60 років ЛКСМУ» в Києві. Зокрема, ЛО є твори «В майстерні» Галини Білан, «Автопортрет» Ніни Петрової, «Жіночий портрет» Юлія Шейніса, в яких туманно вгадуємо як і не неконформізм, то приховану протидію соцреалізму. Пор. із «ною ширістю» 1990-х у образотворчому мистецтві.

*Література:*

Костюченко М. Образно-пластичне рішення художніх задумів // Образотворче мистецтво. 1979. № 5. С. 6.



### ЛОТЕРЕЙНИКИ

Художники ремісничого стибу, які писали картини для розігрування їх у художніх лотереях; характерна риса радянської доби. За спогадом Тиберія Сільваши, на пленері у Седневі 1988 року вороже зустріли гурт молодих українських постмодерністів: «з великим невдоволенням і, здається, писали регулярні обурені листи в Київ і СХ». Після тріумфу молодих один із Л. понуро спитав у керівника групи: «То що ж, тепер усе можна?».

Л. — синонім творчого філістерства, утім, нині Л. переформатувалися і вдягнули іншу машкару.

#### *Література:*

Сильваши Т.: «Барочний миф, миф соцреализма и работы молодых художников объединила нарративная функция картины» [Интервью] // PinchukArtCentre. medium.com/pinchukartcentre/тиберий-сильваши

### ЛЮТЬ

Так означує свій творчий метод божевільний київський живописець 1990-х Сергій Хілько, творчий доробок якого стилістично є близьким до брютарту, водночас — найвища ступінь схвалення, як згадують сучасники. Яскравий приклад того, як слово зі звичайного побутування наповнюється мистецькою значущістю, принаймні за авторським задумом.

#### *Література:*

В Києве открылась выставка сумасшедшего художника // Наш Київ. nashkiev.ua/news

### МАКОВЩИНА

Від прізвища харківського графіка Павла Макова; вислів письменника Тараса Прохаська, букв.: «нереальні міста, сади, але з реальних елементів» — як приклад «розширення свого горизонту». Власне, метафора творчого лету на ранньому етапі творчості; «не фантастика, а фантазія». Рідкісне засвідчення знайомства (та зичливого порозуміння, не порівняти ж з якоюсь «пікастиною») сучасного літератора з сучасною візуальністю.

#### *Література:*

Терен Т. Сотворіння світу: Сім днів з Тарасом Прохаськом. Київ, 2020. С. 255.

### МЕТАФОРИЧНИЙ РЕАЛІЗМ

Творчий метод волинського майстра Миколи Кумановського, в якому поєднується типовий сюрреалістичний абсурд, скрупульозна, майже на рівні гіперу, викшталтуваність деталей і спроба осмислення національних архетипів; остаточно сформувався

наприкінці 1980-х, коли митець видозмінив власну, суто сюрреалістичну манеру. Водночас МР — це і назва каталогу про митця, і назва виставки в Музеї Корсаків у Луцьку, а потім у інших містах України (2020–2021). Автором терміна є сам митець.

#### *Література:*

Метафоричний реалізм Миколи Кумановського: Каталог. Дрогобич, 2016.

### МИСТЕЦЬКА КОЛОНІЯ

Синонім творчого пленеру, який поєднує його функції з функціями навчання і за означенням передбачає спільну ідеологію учасників, власне, предтеча пленеру в його організованій стадії. Ранній зразок МК. — Ворпсведе початку ХХ століття, ушлявлене іменами Паули Модерзон-Бекер та Райнера Марії Рільке. В середині-наприкінці 1940-х Бая-Маре, МК. на теренах Угорщини, виховала імпресіоністичний смак, абсолютно не співзвучний до розповсюдженого тоді соціалістичного реалізму волинського живописця Карела Якубека, який згодом проживав у Луцьку, розвиваючи і вдосконалюючи старі навички, набуті в МК.

#### *Література:*

Якубек К. З приватних збірок та музеїв / Вступ. ст. О. Сидора. Луцьк, 2006. С. 7, 8.

### МІРАЖНА МЕТАФІЗИЧНІСТЬ

На думку мистецтвознавиці Зої Навроцької, властивість малярства волинської мисткині Наталі Кумановської, що розшифровується жмутком епітетів: «граціозність, витонченість і навіть крихкість форми».

#### *Література:*

Щаблі до раю: Малярство. Луцьк, 2003. С. 14.

### МЛАДОПАРКОМУНІВЦІ

За висловом Олександра Соловйова, члени київського художнього гурту «Паризька Комуна», котрі, на відміну від «основних» її учасників, ще й старших за віком, які мешкали на вулиці з однойменною назвою, мали майстерні в тому ж районі, на вулиці Ірининській. Серед М. — Максим Мамсіков, Кирило Проценко (на тоді студенти). Термін умовний, позаяк для переважної частини глядачів суттєва різниця між одними та іншими не відчувалася та не артикулювалася.

#### *Література:*

Олександр Соловйов: «Лучшее искусство сегодня идет с экрана» [Интерв'ю С. Лібет] // Your Art. 06.07.2020. <https://supportyourart.com/conversations/oleksandr-soloviov-1/>

### МОЗАІЧНИЙ ЖИВОПИС

Від назви картини Дмитра Кавсана «Індійський МЗ» (2006) — характеристика певного етапу його творчості (і особистості, яку теж є сенс охрестити «мозаїчною» за його розмаїті вподобання та стилістики), що далася взнаки і на його виставці, власне, і збудованій, як мозаїка.

*Література:*

Сидор-Гібелінда О. Людина-мозаїка // Україна. 2008. № 10. С. 82.

### МОК'ЮМЕНТАРІ

Імітація документальної оповіді в ігровому кінематографі, зазвичай з метою висміювання суспільно-культурних стереотипів — чи демонстрації власних творчих можливостей, аж до стилізаційних («Падіння» Пітера Гринуея, «Забуті стрічки» Пітера Джексона, Кости Боутса, «Борат» Ларі Чарлза). Прецеденти М. існують і в українському відеоарті, навіть ще до початку побутування терміна М. («Теленовини» Василя Цаголова). Програмовий приклад М. — стрічка, яку зняла киянка Люся Іванова для виставки «Де Не Де»; в ній йшлося про Шосткінський комбінат «Свема», де працювали дідусь та бабуся авторки, винахідники кольорової плівки; вона їм задавала невинні питання, потім усе це зміксувала з іншими питаннями, не настільки наївними, які навмисне спотворили зміст артефакту, аби вийшла розповідь про якусь радянську організацію, яка вбивала україномовних працівників; припущення, не таке далеке від ймовірного.

*Література:*

Миго М. Художниця Люся Іванова: «Я вижу в живописи смисл жизни» // L'Officiel. 30.01.2019. <https://officiel-online.com/lichnosti/intervju/lusya-ivanova-artist/>

### МОНУМЕНТАЛЬНІСТЬ

Слово-відмичка «шістдесятників», близьких до модернізму. Саме з покликання на специфіку М. (і апеляції до авторитету мексиканських муралістів, особливо Давида Сікейроса) вони декларували необхідність оновлення образної мови, аж до адаптації нереалістичних елементів. Мало це помірний успіх: у власне монументальній практиці якась доза умовності була відміряна та мовчазно дозволена, втім, це не поширилося на твори, які підозрювалися в націоналістичному підтексті, відтак знищувалися (вітраж Алли Горської); це ж заторкнуло і твори, ідеологічна наповненість яких була туманною, отже

підозрілою (надмогильний артефакт Ади Рибачук / Віктора Мельничука). Однак монументальне малярство, при виконанні певних «правил гри», і далі лишалося упривілейованим — як з огляду на гонорарний рівень для виконавців, так і з допущення окремих вольностей у стилістиці, мало уявних у малярстві станковому. Саму ж апеляцію врочисто поховали — пор.: «Наприкінці 60-х — початку 70-х років суперечки про “суворий стиль”, “М.”, національну форму поступово відходять з першого плану. Митці та критики приділяють більше уваги глибокому ідейному наповненню творів...» (за ст.: Криволапов М. // Образотворче мистецтво. 1983. № 5. С. 4). З короткого викладу термінології ієрархій стає зрозуміло неситуативна синонімічність поняття М. усім іншим — більш ustalеним чи, навпаки, більш крамольним.

У широкому сенсі — сума ознак, об'єднана відчуттям надлюдської значущості, величі, епічного лаконізму, заради чого автор радо жертвує побутовими подробицями. Зазвичай М. притаманна творам саме монументального мистецтва, та прийнято полемічно підкреслювати, що й невеличке полотно чи естамп (класичний приклад — «Аркан» Георгія Якутовича, 1960) у змозі претендувати на карб М.

*Література:*

Лобановський Б. Книга для читання з українського мистецтва. Київ, 1978. С. 112, 113.

### М'ЯКА І ЖОРСТКА ЛІНІЇ ДРУГОЇ ХВИЛІ ОДЕСЬКОГО НОНКОНФОРМІЗМУ

Класифікаційне позначення Алексеєва відповідного регіонального напрямку концептуального мистецтва кінця 1970-х — початку 1980-х, який, на думку Сергія Ануфрієва, мав хронологічну послідовність і виник під впливом Валентина Хруща та «одесько-московських культурних зв'язків». МЛДХОН, вона ж «перша», об'єднувала самого Ануфрієва, Дмитра Нужина, Віктора Маринюка, Олексія Музиченка, Володимира Федорова, «певною мірою», Олексія Коцієвського, Ларису Резун-Звездочотову, «Перців» (Людмилу Скрипкіну, Олега Петренка). ЖЛДХОН, вона ж «друга» — складалася з Леоніда Войцехова, Юрія Лейдермана, Ігоря Чацкіна, також Світлани Мартинчик та Ігоря Стьопіна.

*Література:*

Алексеев Н. Посередине восьмидесятых // Родник. 1989. № 1.

Ануфриев С. Солнечные зайчики // Art Line. 1998. № 7–8.

### НЕОПОСТПОПАРТ

Так епатажно називав власну стилістику персонаж одноактної п'єси Володимира Діброва «Зустріч з прекрасним» (2012) на гіпотетичному телешоу, де герой представляє підібране на дорозі колесо, власне редімейд, як самостійний художній твір, що практикою модернізму не заборонено — навіть усталено (через те спроба такої презентації виглядає дещо кумедно), хоча телеведуча щиро обурена, вважаючи це ошуканством. Зауважимо, що це була як мінімум друга спроба письменника створити псевдонеологізм, на який він уже зважився у романі «Бурдик» (1997).

*Література:*

Діброва В. Чотири, три, два, один. Київ, 2016. С. 100.

### НЕФОРМАЛИ

Термін Михайла Кнобеля на позначення українських нонконформістів, «інакших художників» («може, дещо кострубатий», застерігає автор, дозволимо з ним не погодитися: термін, не гірший за інші), виставку яких було влаштовано в Одесі (2011).

*Література:*

Федорук О. Моя колекція — життя моє: Бесіди з Михайлом Кнобелем. Київ, 2015. С. 97.

### НОВА МЕТАФОРИЧНІСТЬ

Визначальна риса актуального українського мистецтва середини та кінця 1980-х, поруч із «ною експресивністю», пов'язана зі стилістикою необароко. На думку київського мистецтвознавця Олександра Соловйова, НМ притаманні «виняткова нерегламентованість та невичерпність ходів та сенсів». Московський арткритик Олександр Якимович слушно пов'язує поняття НМ з ідеями «семантичної катастрофи» Боніто Акілі Оліви та соціокультурологією Юргена Габермаса.

*Література:*

Соловьев А. По ту сторону очевидности // Искусство. 1988. № 10.

Якимович А. К. Наше искусство и проблема ценностей: Творческое сознание в конце XX века // Советское искусствознание. 1990. Вып. 26. С. 22.

### НОВА ХВИЛЯ РОСІЙСЬКОГО АВАНГАРДУ

Комплекс мистецьких явищ, представником якого вважав себе український художник, учасник київського гурту «П'ятка» Федір Богінський, певно, маючи на увазі авангард 1920-х (у якого, між іншим, був сильний український складник). В російському контексті термін НХРА не є зовсім усталеним, переважно

мовлять про «другу хвилю російського авангарду», яку відносять чи то до періоду «відлиги», чи до «перебудови».

*Література:*

Коновал М. П'ятеро з «П'ятки» // Fine Art. 2010. № 2.

### НОВИЙ БОЙЧУКІЗМ

Синонім українського постмодернізму (який надалі не прижився у мистецтвознавчій практиці), розглянутий його опонентом з точки зору гаданої вторинності, інфантилізму, «масового цитування зовнішніх стилістичних прикмет, нерозбірливої експлуатації релігійної проблематики, фольклорних елементів». На думку автора, винятками серед митців НБ є Роман Романишин, Борис Буряк і Любов Лебідь-Коровай.

*Література:*

Ріпко О. Моральність традиції // Ріпко О. У пошуках страченого минулого: Ретроспектива мистецької культури Львова ХХ ст. Львів, 1996. С. 233.

### ОБ'ЄКТИ ДЛЯ МЕДИТАЦІЇ

Так мистецтвознавиця Зоя Навроцька означила жанр неокубістичного натюрморту в творчості волинського майстра Петра Архипчука: «це далеко не натюрморти із традиційним поняттям зображення неодоухотворених речей, а радше ОДМ».

*Література:*

Щаблі до раю: Малярство. Луцьк, 2003.

### ОДНОРАЗОВИЙ ПЕРФОРМАНС

Полемічне називання візуального радикального дійства з уст знаної української письменниці, без іменної конкретизації, та з підкресленням провокативних елементів — в контексті можливого (та небажаного) нагородження мистецькою премією «авторів ОП., як-от гойдання спідницею та демонстрації фасону та кольору трусів перед Главою держави і всією Україною, як то було на день Незалежності». Термін симулятивний, позаяк йшлося таки не про мистецьку акцію, а про державне свято з провокативними елементами жанру.

*Література:*

Матіос М. Лікбез для анальфабетів і шкідників // Слово Просвіти. 2023. № 17. С. 5.

### ПЕЙЗАЖ-ПАМ'ЯТНИК

Разове означення жанру картини Тетяни Яблонської «Безіменні висоти» 1969 року з боку Платона Білецького і Леоніда Владича, покликане замаскувати її фактичну опозиційність соцреалістичному



мейнстриму, висуваючи евфемістичний термін ПП. у додатковому (і трохи парадоксальному) зв'язку з фольклорною течією в малярстві 1960–1970-х, про яку теж мовиться ухильно: пафос «знімає» підозру в крамолі. Особливої пікантності ПП. надає контекст його репрезентації — винятково дипломатичний: англійсько-український альбом на експорт, текст не повинен акцентувати суперечності в мистецтві, але й заперечувати їх зовсім теж не гоже, краще розчинити їх у розмаїтті «різних напрямків».

#### *Література:*

Ukrainian Painting. Leningrad, 1976. P. 26.

### **ПІДВАЛЬНО-ПІДПІЛЬНА ТЕЧІЯ**

Синонім українського андеграунду, представленого на виставці «Погляд» у Київському політехнічному інституті 1987 року, який показує такі свої риси як «органічність, високопрофесійність». Утім, судячи зі строкатого складу учасників (серед яких були на тоді ще дуже молоді і зовсім не «підвальні», а радше «новихвильні» Олексій Аполлонов чи Олександр Сухоліт, а також представники діаспори, яких не можна залучити до жодної з категорій), цей термін окреслює територію «бажаного, та не дійсного», адже андеграунду в радянській Україні було значно менше, ніж у Прибалтиці — чи Москві; чинним представником ППТ. серед експонентів можна вважати хіба Віктора Маринюка.

#### *Література:*

Велігоцька Н. [Вступ. ст. в каталозі:]. «ЄДНІСТЬ». Київ, 1992.

### **ПЛЕНЕРИ**

У широкому сенсі — робота митця просто неба, узвичаєна французькими барбізонцями та імпресіоністами з другої чверті XIX століття на противагу роботі в майстерні; синонімом їх стало провінційне село Барбізон з однією вулицею (якому, втім, передувало Фонтенбло, а йому, як не дивно, околиці Риму). Вужче: організована акція гурту художників-одномудців довкола певного «священного місця», просякнутого місцевими міфологіями, підкріплена сторонньою фінансовою підтримкою, на додачу П. є територією релаксу і/чи спілкування. Щось на кшталт інтелектуального санаторію в радянський час «для обранців» (Паланга, Сенез), щось на взір інтелектуального форуму за новочасної доби.

Нині П. не зобов'язують митця лише до віддзеркалення мальовничої (а де ж ще проводити П.?) природи, хоча значення останньої важко переоцінити. Митцеві дарується резерв часу, необхідні для роботи

матеріали, комфортне проживання серед одномудців, усе інше лишається на його совісті — чи з його фантазією, якій вільно відштовхуватися від «високої сутності гір та потоків», встромлених йому поперед носа. Є свій смак у абсолютній абстрагованості від достеменно-візуального — як і в ситуативному зверненні до нього митця, особливо, якщо він напередодні видавав перевагу, скажімо, нефігуративним композиціям. Певною мірою, П. — тимчасовий триумф регіонального: столичне, зібгавши гонор, змушене визнати його значущість і спробувати з ним сколаборувати (чи проігнорувати його, віддавшись безладному відпочинку), але регіональне врешті-решт лишається обділеним (за виїмком дарування місту чи інституції частини створених тут артефактів): за ним закріплено статус «командировошно»-відпусткової маргіналії. У час глобальної технократії П. лишаються чи не єдиною оазою для митця — навіть по вуха зануреного в урбаністичний мегаполіс. Це парадокс, адже пейзажний жанр, який викликав до життя побутування П., нині не у фаворі.

Вже легендарними — і класично-показовими — для українського альтернативного мистецтва стали молодіжні П. в Седневі 1988–1991 років, які очолював Тиберій Сільваші (з Олександром Соловійовим у «парні роки»): місце формування, мобілізації і артикуляції ідей «нової хвилі», вони не тільки супроводжувалися лекціями закордонних мистецтвознавців (Костянтин Акінша, Володимир Левашов; автор цих рядків додався повідомленням про Олександра Аксініна), але й зумовили проведення на їхній базі резонансних виставок цього напрямку в кращих музеях країни.

Натомість Гурзуфські П. з підназвою «Нові хроніки» 2005–2010 років (кураторка Олеся Авраменко) зосередилися на проблемах синтезу мистецтв і «роботі з доквіллям», ці зусилля вилилися, окрім усього іншого, у видання кількох тлустих каталогів та естетичне облаштування міського ландшафту. Щодо останнього, все скінчилося сумно: місцеві вандали поскидали більшість скульптур з п'єдесталів, невиправно їх пошкодивши. Для пор.: тривимірні твори, полишені після професійних П. у Луцьку, до цього часу зазнають опіки місцевих мешканців.

Серед інших П. — митців інших, більш синтетичних напрямків та спрямувань, варто згадати П. «Княжа гора» у Каневі 2008 року, Кам'янець-Подільському (куратор Тетяна Калита) і Славському від 2007 року (куратор Ярослав Ціхо). Традицію епатажних (ще з Бурлюкових часів у с. Чернянка 1907 року, де, власне, й зародився футуризм) П.

від 2006 року продовжує «Острів Бірючий», який іноді себе атрибує і як «міжнародний симпозіум сучасного мистецтва» (серед кураторів і співзасновників Володимир Гуліч, від 2018 року — участь західних фахівців).

П., організовані одним автором чи подружжям митців, передбачувано відбуваються у замських помешканнях митців, які стали «genius loci» (від 2008 року у с. Музичі — у Алевтини Кахідзе, від 2010 року — у с. Великий Перевіз — у Тамари та Олександра Бабаків).

Від 1990-х в Україні набули популярності іноземні П. за участі українських митців, передусім в країнах Східної та Центральної Європи (Польща, Хорватія).

#### *Література:*

Антиквар: Пленер. 2012. № 11. Серед авторів — С. Яринич, О. Сидор-Гібелінда, О. Дяченко, О. Самойлова, О. Денисенко, І. Естеркіна, також — інтерв'ю з Ю. Сташковим, Г. Григор'євою, І. Возіяною, Б. Грінювим, Т. Савченко.

Комарова І. «Седнів-88»: Творче обличчя // Образотворче мистецтво. 1988. № 6.

Вышеславский Г. Седнев 1988, 1989 // Галерея. 2006. № 3–4.

### **ПЛАНЕТАРНИЙ СТИЛЬ МАЛЯРСТВА**

Риса творчості юної, не конкретизованої за місцем і часом проживання художниці в оповіданні «У кожного свій стиль» луцького медика та колекціонера класичного живопису. За подальшими описами — наївної, спертої на досягнення експресіонізму. Термін дещо саркастичний, позаяк його вкладено до уст сумнівного за переконаннями персонажа, який опікується роботами Мариші, прізвище якої теж не названо.

#### *Література:*

Гиттик Л. Мгновения. Луцк, 1996. С. 47.

### **ПОЕТИЧНО-КУЛІНАРНИЙ ПЕРФОРМАНС**

Тут — «Спроба амброзії», яку влаштували поети Назар Гончар і Назар Федорак 23 травня 2009 року у Львові з нагоди перенесення мощів св. Назарія до міланської Катедри. Родзинкою ПКП. було приготування коктейлів зі складників, які згадуються у творах обох поетів, отже літературний підтекст був тут дуже вагомим. Попри це — і хоча ПКП. вирізняється від власне мистецького перформансу — він є почасти його (не)усвідомленим сателітом, принаймні з огляду на акційну практику Гончара, друга багатьох актуальних митців Львова, котрий називав себе «перформером» і у своїх виступах користав відповідними прийомами, наприклад, влаштовуючи

демонстративно-епатажні періоди мовчання (певно, не без огляду на досвід Джона Кейджа), також уявлявся в пістряві, небуденні строї тощо.

#### *Література:*

Камінська А. Автопортрет у коментарях. Післямова у вид.: Гончар Н. Автопортрети: Вибрані вірші. Київ, 2013. С. 173.

### **ПОЕТИЧНІ НОВЕЛИ**

Умовний жанр серії малярських полотен Віктора Шаталіна на тему громадянської війни («По долинах, по узгір'ях», «Збирались загони юних бійців», обидва твори 1977 року), на думку українського мистецтвознавця. Евфемізм, покликаний натякнути на належність їх до якогось із пізніх відгалужень «суворого стилю», хоча художник вже повністю перейшов до лав прибічників соцреалізму.

#### *Література:*

Лобановський Б. Книга для читання з українського мистецтва. Київ, 1978. С. 104, 105.

### **ПОРТРЕТИ ВТОМЛЕНИХ ТРУДІВНИЦЬ-СЕЛЮЧОК**

Ситуативне називання типового жанру соцреалістичної практики з уст письменника-діаспорянина, водночас — знак творчої вичерпаності персонажа, нездатності його прийняти силу живої достеменності (новела «Сходи»).

#### *Література:*

Яцканин І. В усьому винні чоловіки. Пряшів, 2004. С. 125.

### **ПОСТДАДАЇЗМ**

Несподіваний вектор творчості — разом із більш прийнятними «постмодернізмом, новим вільним фігуративним мистецтвом... трансавангардом» — у молодих українських митців початку 1990-х, на думку директора Музею Августинів у Тулузі, де у жовтні-листопаді 1993 року відбулася виставка «Український авангард і сучасне мистецтво» (куратори Ірина Горбачова, Євген Солонін). Сказано з очевидною метою підкреслити відновлену тяглість кількох артопоколінь, раніше розірваних у часі.

#### *Література:*

Міло Д. Ілюстрація станів душі // Культура і життя. 1993. № 50–51.

### **ПОСТІРОНІЧНА ІЛЮСТРАЦІЯ**

Жанр творчості запорізького художника Сергія Грехова, який створює їх для мас-медійних видань

та соціальних проєктів. Найближчим за поетикою до П. є плакат, але зображення принципово позбавлене пафосності, нерідко дисонує з написом, який тут є підкреслено авторським. Словом, П. нагадує однокадровий комікс, самодостатність якого не вимагає серіальності, зате солідаризується з наступним зображенням, вже на іншу тему, а вербальний складник вільно ширяє в просторі репрезентації, зате часто користується коміксальний «димок». Обов'язковим підґрунтям його є чітка громадянська позиція автора, яка доноситься до глядача мовою квазіпарадоксу, як у зображенні Лаврентіївни, яка «посилає» російський корабель за відомою адресою.

*Література:*

Мистецтво під час війни: Сергій Грехов // war-art.mkip.gov.ua

### ПОСТНОНКОНФОРМІЗМ

Одна з 20 частин «Тезаурусу» Лесі Смирної наприкінці її монографії про вітчизняний нонконформізм; визначається як «культурно-мистецьке явище 1990–2000-х», «вияв незгоди вже не з радянською, а ринковою моделлю буття». Гнучкий термін-парасолька, який покриває собою і соціально-критичні проєкти (наприклад, Влади Ралко та гурту «РЕП»), протестні перформанси (Марії Куликівської) та прецеденти запитування архаїчних, дитячих шарів творчості з боку митців старшого покоління, сформованого за попередньої доби (Володимир Бахтов, Гліб Вишеславський). Спроба заміни терміна «постмодернізм» з усіма його додатками та переформатуваннями.

*Література:*

Смирна О. Століття нонконформізму в українському візуальному мистецтві. Київ, 2017. С. 454.

### ПОСТПЕЙЗАЖ

Жанр традиційного ландшафту, який кардинально переоцінила Альбіна Ялоза у серії картин на пральних дошках «Тиша» (2012), коли й виникає термін П. За спостереженням критиків, авторка встановлює майже неподоланий бар'єр між людиною та природою, відмовляючи останній у праві на антропоморфність, як це було усталено раніше, через що критики навіть карталися питанням: а чи має майбутнє сам жанр пейзажу? Означення П. лишається емоційно-ситуативним, зрозуміло, що його можна було б вжити і стосовно інших сучасних українських митців (наприклад, Катерини Свіргуненко), але зараз воно лишається закріпленим тільки за вищеназваним виставковим прецедентом.

*Література:*

Виставка Альбіни Ялозы «Тишина» в Национальном музее // artukraine.com.ua

### ПОСТСУПРЕМАТИЗМ

На думку Анатолія Федірка, стиль, демонстративно зіставний із постмодернізмом; ознака його творчого доробку певного періоду, саме серії зображень видатних діячів України (наприклад, «Український супрематичний Гетьман...», «Український супрематичний Політичний Діяч...», 2020), вирішених у душі Казимира Малевича періоду 1920-х. Апелює до скандальної історії віднайдення на якомусь горіщі оригіналу вказаного класика, пов'язаної з нашим (і теж принагідно названим) сучасником. Утім, з огляду на супутні обставини, сам П. викликає менше запитань, аніж історія, яка йому передувала.

*Література:*

«Як стати іменем»: Трактат... С. 208.

### ПРИБОРКАНИЙ РАДИКАЛІЗМ

Характеристичний складник, на думку мистецтвознавця, творчості українсько-англійського автора Славка Микосовського, виставленого у галереї Києво-Могилянської академії у червні 1993 року: «справжнє українське малярство — хай не дуже радикальне, зате таке, що має майже кристалічну форму — і в концепції, і у винайденні мови, і суто формальному втіленні. Дається взнаки міцна, круто замішана на пережитому і приборканому радикалізмі європейська школа». Утім, надалі українська спільнота не чутиме вже про цього автора, вказана ознака обернеться на власну протилежність у авторів інших, котрі радикалізм ескалюватимуть.

*Література:*

Стукалова К. Славко Микосовський «Сакральна земля» // Terra Incognita. 1994. № 1–2. С. 91.

### ПРОТОНОНКОНФОРМІЗМ

Наступний, 13-й термін Лесі Смирної з цієї ж об'єкції. На її думку, «явище, що передувало класичному нонконформізму», «та не стало дієвою опозицією до влади»; притаманною П. є «гостросоціальна та викривальна критична оптика». У часі віднесене до другої половини 1920–1940-х років і може бути поширене на деякі прояви тогочасного авангарду чи реалізму, який відмовився бути слухняним.

*Література:*

Смирна О. Століття нонконформізму...



### ПСЕВДОБУДДИЗМ

На думку мисткині Лесі Заєць, спосіб існування її чоловіка, українського художника Олександра Гнилицького (з його ж слів). «Отак собі пливеш... Коли ти не дієш, можеш заплющити очі, увяйти собі, що ти пливеш... Насправді ти не пливеш, а хтось тобою керує...». У контексті журнальної сповіді — пряме пояснення «лінькам» (а також з позицією уникання відповідальності), на які повсякчас посилається автор, що насправді полишив по собі значний творчий доробок.

#### *Література:*

Катериненко Н., Клингенберг О. Тихие воды Александра Гнилицького [Интерью из журнала «НАШ» (осень 2003)] // amnesia.in.ua/gnilitskiy

### РЕЙВАХ-АКЦІЯ

Синонім перформансу, тільки з більшим вмістом хаотичної агресії — на протигагу м'яким медитаціям більшості українських зразків цього жанру. Зразок Р. — «Трансильванський пес» Олексі Фурдіяка, який відбувся 1997 року у центрі Івано-Франківська на руїнах театру ляльок; його складниками стали 5-метрова скульптура, імпровізована музика та «спланований шабаш у поетичному супроводі Мирослава Ягоди».

#### *Література:*

Звіжинський А. Бомба сповільненої дії // Україна. 2008. № 3. С. 63.

### РИЗОМА

З французької: «корневище». Термін філософії Жюльєн Дельоза, який означає неконтрольований, відмінний од лінійного розвиток; класичний текст про Р. було надруковано в № 2 київського часопису «Новый круг». Ним залюбки послуговується у своїй есеїстиці Гліб Вишеславський.

У напівмістичному, квазисимволічному малярстві Людмили Давиденко Р. — техніка нанесення мазків на полотно, створення ефекту усебічності та багатшаровості, нею ж і продекларована. Зовні — чимось подібне до пльонтанізму Івана Марчука.

#### *Література:*

Сучасне українське мистецтво: Каталог виставок UAFRA 2019. Київ, 2019. [С. 99].

### РОЗКНИЖЕННЯ

Термін радянського часу, покликаний маркувати процес диференціації ілюстративного артефакту від літературного першоджерела; в оригіналі — «в лапках». В умовах сучасної України — болюча

реалія, яка свідчить (радіше, на момент «нульових») про згасання видавничої практики, відтак — катастрофічне падіння ролі книжкової графіки. Попри те, що деякі чільні представники сучасного мистецтва, пройшовши відповідний фаховий вишкіл у вишах, на початку заявили себе в цьому жанрі (Олександр Друганов, Микола Журавель, Олександр Сухоліт), жоден із їхніх творів на цій ниві не привернув уваги і надалі вони вже працювали в іншому стилістично-жанровому полі. Наступні покоління талановитих графіків зосередилися на ефектному декоруванні закордонних бестселерів чи переосмисленої класики, залучаючи езотеричні асоціації (Кость Лавро, Владислав Єрко). Практика показу ілюстрацій до певного твору, не позначеного карбом актуальності, без надії на їхню трансплантацію в тіло тексту стала цілком ужитковою (наприклад, до «Орлеанської діви» Вольтера в галереї Центру Леся Курбаса в Києві).

Ймовірно, граматична конструкція терміна Р. підсвідомо вплинула на Олександра Соловійова при винайденні ним терміна «розкартинення», присвяченого актуальному мистецтву України 1990-х.

#### *Література:*

Кузнецов Э. О «раскниживании» без предубеждения // Творчество. 1983. № 11.

### РОМАНТИЧНИЙ МОДЕРНІЗМ

Стиль, в якому нібито — через це, з додаванням «т. зв.» працює київський художник Олександр Белянський, «поєднуючи реалістичну манеру письма з експресивними пошуками». Нашвидкоруч зліплений термін — ймовірно, за аналогією з «романтичним реалізмом» — є типовим терміном-одноденкою, що замість пояснення суті авторського почерку обмежується ефектною етикеткою; утім, більшість двоскладових термінів саме такими і є.

#### *Література:*

Довідка Fine Art / Олександр Белянський // Fine Art. 2010. № 2. С. 62.

### СЕЛФІ

Нестримне фотографування власної персони на тлі колег, кумирів, історичних пам'яток та гарних краєвидів, що перетворилося на пошесть з ужитком мобільного телефону, який дав цьому квазіжанру (назва якого походить з австралійського інтернет-форуму 2002 року) характерне викривлення оптики з мінімальним рівнем самокритики та вибірковості, властивій «нормальній фотографії». Кількість трагікомічних каліцтв, навіть смертей, які є наслідком ризикованих

С., не свідчать на його користь, та нітрохи не переконають численних фанатиків. Вже зародився контржанр — «анти-С.», який прагне ревізувати сумнівні набутки С. (портрети Алека Сота).

В сучасному українському мистецтві С., крім закарбовування власних ликів в галерейних та всіляких інших інтер'єрах, має і парадигмальний вжиток — наприклад, у малярській серії Олександра Ройтбурда «Останнє С.» (2010). «На противагу С.» свідомо створюються і окремі виставки: зокрема, автопортретів («Ergo Sum», 2016, Київ, «Дукат», серед учасників — Матвій Вайсберг, Олександр Животков, Ксенія Гнилицька, Олекса Манн, Ніна Мурашкіна). Номінальне використання терміна — у малярській серії львів'янки Антоніни Денисюк «С. зі смертю» (2021), присвяченої епідемії коронавірусу.

18 січня щорічно вшановується як День музейно-го С., що є очевидною поступкою масовим смакам.

*Література:*

Сміт І. Г. Коротка історія фотографії. Львів, 2022. С. 43.

### СЕРДИТИЙ ЖИВОПИС

Ситуативне означення раннього, умовно кажучи — неоекспресіоністичного періоду творчості учня Віктора Зарецького Володимира Корольова (випускника УАМ, що в середині 1990-х жив у с. Калинівка на Київщині) з уст самого автора, зразком якої він вважає «Людину в гримі» (1991). Від СЖ. відмовився, працюючи над триптихом за мотивами роману Томаса Мана «Доктор Фаустус», що вирішений у більш гармонійній манері.

*Література:*

Сидор О. [Текст-вкладка у проспекті-запрошенні виставки В. Корольова та В. Мавло у Київському музеї російського мистецтва]. Київ, 1995.

### СКОНСТРУЙОВАНА ФОТОГРАФІЯ

Термін, який визначає жанровий період творчості Василя Цаголова у 1990-ті, розпочатий з виставки «Світ без ідей», де світлини доповнювалися редімейдами. Надалі набуває самодостатності та фокусується виключно на кримінально-епатажних сюжетах, іноді з текстами на кшталт коміксових («Тиждень жахів»); у СФ. позують добрі знайомі автора, навіть члени родини, водночас персонажі світської тусівки, переважно мистецтвознавці (Надія Пригодич, Олена Романенко, ваш покірний слуга) та художники (Іван Цюпка, Наталя Голіброда). Інтонаційний нерв твору складає напруга між навмисно дражливою,

часом провокативною оповіддю та класичним стилем її викладу, стилізованим під старовинну картину. Згодом таку поетику автор переносить на царину відеоарту («Молочні сосиски») і особливо малярства, де зі згаданю топікою конкурує топіка політична.

До жанру СФ., без уживання терміна, який лишився маргінесом однієї, хоч і вправно написаної статті, активно звертався також Арсен Савадов, епізодично — Юрій Соломко, за межами України, в полі квазігламурного дискурсу — Антон Соломуха.

*Література:*

Костюченко М., Соловійов О. Василь Цаголов. «Світ без ідей» // Terra Incognita. 1994. № 1–2. С. 70.

### СКУЛЬПТУРНИЙ ПЛАКАТ

Влучне означення одіозних монументальних колосів пізнорадянської доби, чільним прикладом якого є «київський монумент» Євгена Вучетича, Василя Бородая, Фрідріха Соґояна (в російській практиці — меморіал на Поклонній горі в Москві). СП. особливо пожвавився наприкінці радянської доби, контрастуючи зі сміливими (сказати б, модерністськими, та слово було ще табуїзовано), як на той час, пошуками у царині малярства, зокрема українського, як це наведено у цитованій статті, зокрема творах Тиберія Сільваші й Тетяни Яблонської. Символ приреченості старого устрою, найочевидніший на прикладі мистецькому.

*Література:*

Кантор А. М. Искусство восьмидесятых годов // Советское искусствознание. 1988. Вып. 24. С. 27.

### СЛОВОПЛАСТИКА

Мотив переведення «словесних образів на мову візуальних пластичних візій» у малярстві харківського митця Михайла Попова, дуже схожого на реформовані зразки української «нової хвилі»; серед інспірацій — поезія Тараса Шевченка та Ліни Костенко, також оповідання Іхари Сайкаку чи навіть власні новели художника, написані слобідською говіркою. Утім, йдеться лише про асоціативний шар згаданих артефактів, позаяк власне текстуальних інвазій тут не спостерігаємо. Тобто, С. — радше мистецтвознавча метафора, а не власне термін.

*Література:*

Коваль О. Словопластика Михайла Попова // Образотворче мистецтво. 2018. № 2. С. 28–30.

### СМІШНА РОБОТА

Так київський митець Ілля Ісупов оцінював власні твори. СР. — це робота, яка йому подобається.

Анонімний автор публікації про митця, втім, зауважує: «роботи його іноді зовсім не смішні, а філософські, іронічні, містичні, а навіть пророчі, а найчастіше трагікомічні». Можливо, названі так від супротивного, з метою зняття пафосу і початкового дистанціювання. Утім, елемент комічного абсурду їм таки притаманний.

#### *Література:*

Спецпроект Vogue.ua и PinchukArtCentre: все о художнике Илье Исупове // Vogue. 10.05.2017. <https://vogue.ua/ru/article/culture/kino/vse-o-hudozhnike-ile-isupove-16119.html>

### **СОЦІАЛКА**

Уособлення соціального середовища, якому протиставлено сучасного митця, який часом (тут: на прикладі молодого покоління, зі слів івано-франківського мистецтвознавця Анатолія Звіжинського) «робить вигляд, що ворухить С.» замість того, щоб з нею активно взаємодіяти. Як помітила Тамара Злобіна в рецензії на альманах «Кінець кінцем», термін С. є притаманним творчому середовищу на Заході України, відтак — концептуальний проект «С.» у львівській галереї «Дзига». На її думку, С. «маркує ангажоване мистецтво як своєрідну нішу, водночас вказуючи, що “справжнє” мистецтво... має якісь інші властивості». Тут-таки фіксуються різні ступені демонстративного самодистанціювання від С. і у таких не зіставних між собою українських художників, як Василь Бажай, Євген Карась, Ростислав Котерлін, Влада Ралко.

#### *Література:*

Злобіна Т. Голос покоління-87 // Критика. 2010. № 9–10. С. 27.

### **СТАРОМОДНА ГРАФІКА**

Означення творчого методу графіка з Івано-Франківська Сергія Шабуніна, котрий працював у техніці мецотинто, обираючи підкреслено несучасні, ретроспективні мотиви, аж до рембрандтівських стилізацій. Себто, у напрямку, близькому постмодерному (в радянських умовах це виливалося у карнавалізм), хоч і без усвідомлення його опозиційності модернізму, навіть з пошаною до реалізму, утім, автор терміна називає його роботи «виклично несучасними».

#### *Література:*

Ельшевская Г. «Старомодная графика» // Творчество. 1991. № 3.

### **СТИЛІСТИЧНЕ ОНОВЛЕННЯ**

Офіційний евфемізм, з додатком епітету «бурхливий процес», який позначав скромні модерністські

пошуки в українському образотворчому мистецтві 1960-х. Найближчим аналогом СО. є т. зв. «суворий стиль», що стає очевидно зі загальносоюзних прикладів (Дмитрій Жилінський, Михайл Савіцький, Таїр Салахов, Іззат Кличев), однак українські відповідники виглядають дещо мозаїчно, отже данину йому віддали і майстри декоративного напрямку, і відверті соцреалісти (від Андрія Коцьки до Олексія Лопухова). Одразу після фіксації явища СО. зауважено, що «у митців поверхових це призводить до схематизму, штампую, невиправданого стилістичного запозичення, зовнішнього, не відповідаючого темі декоративізму, “фотографізму”». Стає зрозуміло, що СО. — не просто «фігура прикриття», а й «термін-парасолька», під який можна підібгати будь-які неформальні пошуки, аж до новопосталого гіперреалізму, який відділяється від «суворого стилю» півтора-двома десятиріччями.

#### *Література:*

Белічко Ю. На вістрі життя // Художник. Мистецтво. Час. Київ, 1982. С. 8, 9.

### **СТИЛЬ-ФРАНКЕНШТЕЙН**

За ім'ям винахідника Монстра у готичному романі Мері Шелі «Франкенштейн, або Сучасний Прометей» (1818). Означення авторського напрямку, яке запропонував іноземний критик, покладене в основу колажної серії 2001 року одеського майстра Сергія Зарви «Огонёк» (горорно-моторошні портрети, написані на обкладинках популярного колись радянського часопису). У назві — продовження плутанини, яка наділяє (в романі — безіменного) Монстра іменем його творця. Цікаво, що на початку 1990-х чорно-біле зображення Монстра на полотні написав Ілля Чичкан, взявши за основу кінокадр із фізією Бориса Карлова з фільму Джеймса Вейла.

#### *Література:*

La Biennale di Venezia. Il Palazzo Enciclopedico [Catalogue]. Vol. I. Venezia, 2013. P. 421.

### **СУТІСНОЦЕНТРИЧНЕ МИСТЕЦТВО**

Авторське окреслення культуролога Леся Герасимчука щодо малярства Станіслава Пацієвського, в якого відзначає також «мозаїчність та різностилевість»: «зображальний ряд позначає ладотонність для праці нашого духу», себто підштовхує до подальшого роздуму, а не пропонує готові рішення. СМ притаманне українському суспільству доби становлення самосвідомості, коли візуальна культура гарячково хитається між релігією



та авангардом, пробуючи їх синтезувати, результат виходить не надто втішний.

*Література:*

Герасимчук Л. Ступити поза... // Нова генерація: [Спецвипуск]. Український іконопис. [1993].

### ТЕГ

Елемент розмітки гіпертексту, в образотворчості — автограф графіста, помітний здалеку своїми гіпертрофованими, начебто набряклими літерами; початковий етап еволюції графіті, пов'язаний з примітивною репрезентацією жанру. На думку харківського художника Гамлета Зіньковського, тепері в його місті зазвичай виступають активними противниками діячів стритарту, псуючи та знищуючи їхні роботи. Так, 2019 року в Харкові з'явився нерозпізнаний персонаж на псевдо «Злий Босх», котрий вступав у суперечку з нашим автором просто на поверхні його творів.

*Література:*

Хто такий Гамлет Зіньківський? // Ukraïner. 09.07.2021. [ukraïner.net/gamlet/](http://ukraïner.net/gamlet/)

### ТРАНСМОНУМЕНТАЛІЗМ

«Нова форма мистецтва», яку створив Роман Мінін з використанням цифрових технологій віртуального зображення та доповненої реальності, що відтворює фантазмічні сценки з життя донецьких шахтарів, схожі на химерні і дуже декоративні за фактурою вітражі. Рідкісний випадок, коли митець молодого покоління (означення умовне, позаяк автор народився ще в УРСР) винайшов оригінальну «нову поетику».

*Література:*

Модуль тимчасовості. Київ, 2023. С. 62.

### ФОРМАТИЗМ ФОРМАТУ

Самохарактеристика творчості Федора Тетянича, (водночас — оригінальний, езотерично-екологічний, тільки для такого випадку й придатний синонім мистецтва як такого), суть якої полягає в триванні до нескінченності «людського й всепланетарного життя».

*Література:*

Аукцион «Underground Contemporary»: Каталог. Київ, 2019. С. 46.

### ФОТОЖИВОПИС

Авторський жанр у творчості Антона Солонухи: великоформатні постановочні світлинні композиції, зазвичай еротичного змісту, з силою-силенною культурних ремінісценцій та й просто вигадливо розташованих

персонажок. Практикував Ф. на французькій еміграції наприкінці 1990-х — на початку 2000-х.

*Література:*

Жлобологія: Мистецький культурологічний проєкт. Київ, 2013. С. 239.

### ФОТОІНСТАЛЯЦІЯ

Синонім жанру колаж, вжитий київською художницею Оленою Голуб близько 2003 року стосовно колажів італійки Ніколетти Монталбеті, згодом перенесений на власну творчість, потім нею ж відсунутий. На думку автора, Ф. «акцентує не самі об'єкти, а співвідношення між ними... те, чого не видно» (з інтерв'ю 16.08.2021); запевняє, що зовнішнього впливу в його виборі не відчула, але замислювалася над ним ще 2000 року. Також зафіксовано епізодичну присутність терміна в текстах 2000-х Наталі Мусієнко («Мистецтво Майдану»), Ніни Саєнко, Петра Яковенка. За кордоном його використовують, наприклад, для характеристики проєктів Владіслава Єфімова чи Данієля Лібескінда.

### ХАЙ-ТЕК

Напрямок у західній культурі (зокрема, в архітектурі, дизайні), що виник у 1970-х, пов'язаний з використанням найновіших наукових технологій з демонстративним оголенням прийому. Серед представників Х. (у сучасному написанні «гайтек») — Кензо Танге, Ренцо Піано, ранніх шедеврів Х. — паризький Бобур (втім, оточений якраз не гайтековою, а дуже ігровою кінетикою Жана Тингелі).

Серед українських митців Х. — точніше, його «пластичних медитацій» (за словами Олександра Федорюка) — діаспорянка Ака Перейма, яка використовувала технології електрозварювальної науки (на базі Київського інституту електрозварювання АН України), при цьому істоти, які виходили з-під її рук — не новочасні монстри, а вельми традиційні пернаті істоти («Птаха», 1971, 1974, «Велика водяна птаха», 1982, «Дятел», 1990).

*Література:*

«Душа і форма». Пластика Аки Перейми: Каталог виставки. Київ, 1993.

### ХУДОЖНІЙ ЖУРНАЛІЗМ

Ситуативний термін молодого київського автора Євгена Клименка на позначення свої малярських творів воєнної доби, створених за мотивами світлин.

*Література:*

Як ти, художнику? [Низка інтерв'ю] // Elle-Україна. Літо 2023. С. 49.

**ЧИСТИЙ ПЕЙЗАЖ**

В радянський час (1970-ті — початок 1980-х) — рятівна лазівка для митця, котрий не бажає ані конфронтувати з владою, ані йти в неї на повідку; перший полігон для нонконформізму, де дозволялися певні формальні прийоми, принаймні на рівні запізнілого імпресіонізму. Альтернатива пейзажу індустріальному, ідейному, історико-політичному тощо.

*Література:*

Михайло Фіголь: Альбом. Київ, 1989.

**ЧОВНІВЦІ**

Члени одеського умовного мистецького гурту «Човен» довкола однойменної галереї, заснованої 1992 року (засновники: Ігор Божко, Юлій Мазур). Відзначаються посиленою увагою до колірної чинника. Серед них — Володимир Кабаченко, Юрій Коваленко, Віктор Маринюк, Ігор Марковський, Валентин Мацкевич, Микола Степанов, Володимир Стрельников, Володимир Цюпко. Один із синонімів південно-українського модернізму, який використано водночас у зв'язку з участю у певній експозиції.

*Література:*

Данишевська Л. «Човен» впливає з Одеси // *Культура і життя*. 1994. № 39. С. 4.

**ЧУТТЄВА АБСТРАКЦІЯ**

Загальний термін для специфічно українського нефігуративного малярства 1990-х як продовження «авангардних засад»; друга за впливовістю течія в культурному пейзажі після «південної хвилі» разом із творчістю окремих митців, які до ЧА. не належать, але є її союзниками (Тиберій Сільваші, Володимир Будников). У прикметниковому епітеті — традиційна вказівка на ліричний (або ж «гарячий») характер українського мистецтва на протигагу «холодному» (читайте: відчуженому, мало емоційному, умовному) московському концептуалізму.

*Література:*

Соловійов О. Українське необароко в контексті сучасного мистецтва // *Від бароко до бароко*. Київ, 1996. С. 11.

**ІНОЗЕМНІ ВИСЛОВИ****БЕЗЗАСТЕНЧИВІЕ ВЗЯТКИ У РЕАЛЬНОГО**

Укр.: «безсоромні хабарі в реальному». «Двоїста тактика... зворотна внаслідок своєї локальності і режиму спорадичності», властива українському мистецтву початку 1990-х, яка «вкрай естетизує і вповні

розгортає... проблему дистанційності від реальності», через це мистецтво втрачає свою специфіку, а самоідентифікація митця «виглядає як розгорнута демонстрація комплексів неповноцінності». Привід для епатяжного жесту нігілістичного відречення від мистецтва — на щастя, тимчасового. Ймовірно, алергічна реакція на київський трансавангард певного етапу його розвитку.

*Література:*

Чаголов В. Я більше не художник // *Мазепа*. Київ, 1995. С. 5.

**COVID ART**

Ситуативно-індивідуальний квазинапрямок, започаткований киянкою Катєю Кононенко до Великодня 2020 року, потім пролонгований і переосмислений. Утім, артикульовані його властивості: «обнадійливі мрійливі кольори, м'які лінії та світлий фон як антитеза різким лініям, що вириваються з мороку теплої темряви минулого плакату».

*Література:*

«Як стати «Іменем»: Трактат... С. 139.

**FLUID ART**

Авторський термін портретистки Іванни Маліцької, яка працює в паракультурній галузі творчості. «Інтуїтивне мистецтво», яке дає «неймовірні емоції і заряди енергії». Зразок експлуатації англомовного вислову для підняття на котурни.

*Література:*

People UA. 2021. № 6. С. 95.

**HAPPY ART**

Авторський жанр у кераміці Сергія Герасименка (жив у Луцьку, навчався в Ужгороді та Києві, народився у Пермі); зображення кумедних тваринок з усміхненими фізіями. За власним зізнанням, виник після перегляду гіпнотичних телепередач за участі Анатолія Кашпіровського; розвинувся у 1990-ті, нині переносить його в царину малярства. Ситуативне авторство терміна НА належить відвідникові майстерні художника 2000-х.

*Література:*

Володарский Ю. Лепитель счастья // *Шо*. 2021. № 6–8.

Наукове видання

# МІСТ

мистецтво історія  
сучасність теорія

Збірник наукових праць

ВИПУСК 19

ISSN 1992-5514 (Print) | 2618-0987 (Online)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого ЗМІ

КВ № 24614-14554 ПР від 26.11.2020

Українською та англійською мовами

У оформленні обкладинки використано:

*Андрій Левицький. Sextant, проєкт «Вітрильники», 2017*

Випусковий редактор — *Д. В. Тимофієнко*

Дизайнер, верстальник — *О. С. Червінський*

Формат 205 × 290 мм.

Гарнітура Adonis, Neue Haas Unica Pro.

Обл.-вид. арк. 10. Ум. друк. арк. 10,86

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: [www.mari.kyiv.ua](http://www.mari.kyiv.ua)

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186 від 29.12.2002

Видавець і виготовлювач ПП Лисенко М. М.

Україна, 16600, м. Ніжин Чернігівської обл., вул. Шевченка, 20

Свідоцтво про внесення до державного реєстру  
видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів  
видавничої продукції: ДК № 2776 від 26.02.2007