

*Тетяна-Марія ПАНЬОК*

## ДО ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОГО СТИЛЮ В ТВОРЧОСТІ ХАРКІВСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

*...Саме вона, оця молодь,  
Вдячна безмежно, твої прославлятиме в гімнах заслуги,  
Поки на світі цім матимуть силу закони людського  
Розуму й логіка, вождь їх постійний і правда безсмертна*

Народне мистецтво є серцевиною національної культури і фундаментом професійної художньої творчості. Розмірковуючи про роль народного мистецтва в суспільстві, знавець давнього українського іконопису В.П. Откович зазначив: „Народна художня творчість – широке і містке поняття, в якому закладено органічний і тісний зв’язок із життям народу... і є, по суті, основою культури кожного народу, її душею, глибинним потенціалом, що живить своїми невичерпними творчими силами професійне мистецтво” [1].

Якщо подивитися на художнє життя сучасного Харкова, помітним стає відірваність професійного мистецтва від традицій української культури та народного мистецтва. У наші часи проза авангардного європейсько-американського мистецтва перемогла поезію української культури, коріння якої заглиблено в сиву давнину. Зацікавлення широкого кола молодих художників новою кон’юнктурою свідчить про естетичне збіднення, про регрес художнього мислення. На жаль, тут можна констатувати і відмову сучасної художньої свідомості від багатства української культури, а передусім традицій мистецтва Київської Русі, українського Бароко, звільненого нарешті наприкінці 1990-х рр. від багатьох штампів. Генріх Вельфлін зауважував з приводу барокового мистецтва: „існує краса цілком ясної, прийнятої форми, а поряд з нею краса, що ґрунтується якраз на неповному сприйнятті, на таємничості, яка ніколи не розкриває цілком свого обличчя, на загадковості, яка щомиті набуває іншого вигляду” [2]. Для українського митця доби Бароко (чи то професійного худож-

ника, чи народного) всемогутність образного мислення, відтворення світоглядних абстракцій були основою творчих пошуків і річчю доволі природною. Митець вірив, що абстрактні „речі” відображаються в судженнях, які можна передати специфічними зорово-словесними метафорами – емблемами. І на відміну від свого сучасного колеги він не вважав, що таке завдання лежить за межами мистецької творчості. „Завдяки їм невидиме стає до певної міри видимим, доступним тілесним чуттям... Емблема була ...оречевленою метафорою, слугувала для означення не самої речі, а того, що стоїть за нею” [3].

У контексті цих міркувань цікаво, на наш погляд, подивитися на творчість деяких харківських художників, у картинах яких яскраво звучить цитатність мистецтва Київської Русі, українського Бароко, народної картини, які відновлюють традиції попередніх поколінь свого геніального народу і властивий лише йому творчий темперамент.

Творчі студії Вячеслава Грицяя відмічені перш за все поверненням до глибин українського мистецтва, і якщо його рання творчість тяжіє до скіфо–сарматського періоду нашої історії, то пізніший погляд художника орієнтований насамперед на образну мову Бароко. Активне засвоєння автором формальної експресії, гра лінії та плями, розвиток орнаментальних форм, чітка вертикальна будова та інші принципи пластичного формоутворення образів знаходять своє місце в мистецькій спадщині В. Грицяя.

У своїх картинах „Св. Уляна”, „Покрова”, „На герб Маршалка”, „Родовий портрет з павичем” та інших художник намагається відновити тяглість барокової спрямованості іконопису та парсунного портрета з його винятковими за ритміко-мелодійними й орнаментальними якостями, одночасно поєднуючи все це із власним художнім поглядом. Розроблені автором образи притягують своїм величним звучанням. З двох стрижнів бароко – пасторального та героїчного – обирається саме другий.

У картині „Св. Уляна” традиції українського барокового іконопису отримують індивідуальне перетворення і лягають на ґрунт формально-художніх пошуків автора, оживлюючи стару середньовічну символіку новими думками. Властива для мистецтва Бароко емблематичність стає характерною рисою картин В. Грицяя – бо художник бачить у людині емблему, символ.

Свої композиції митець насичує ускладненою символікою, динамічним рухом, внутрішньою напругою, вживленням образів у просторове середовище. У більшості композицій спостерігаємо замилювання у взористості, що в черговий раз підкреслює неперервність українських традицій у розумінні ідеалу земної краси.

Серед відомих митців Харкова, які працюють у контексті сучасного національного Відродження, не може не зацікавити творчий доробок Іллі Паньок, в мистецтві якого звернення до традицій – постійний процес, пов'язаний з бажанням митця відродити джерела та шляхи розвитку національної культури. Вони оживають в полотнах художника і водночас набувають власного звучання, допомагаючи самовизначенню.

Освоєння художником української іконописної спадщини сприяло створенню власного погляду на іконографію „Юрія–Змієборця”, що відобразилося у полотні „Vivos Voco” (Кличу живих!). Здавна образ святого Юрія (у російському іконописі Георгій Переможець) тлумачився як образ поборника добра й заступника нужденних і займав чільне місце не тільки в іконописному мистецтві, а й у скульптурі, графіці, фольклорі, у народних піснях, прислів'ях.

У композиції І. Паньок „Vivos Voco” зображення вершника займає майже всю площину полотна. Красу твору надає пірамідальна композиція, яку спрямовано просто на глядача, що допомагає акцентувати увагу на героїко-романтичному настрої. Безмежний простір підкреслюється за допомогою промовистої плями червоно-брунатного плаща, що в'ється і тріпоче на вітру за плечима Георгія Переможця, створюючи тим самим своєрідні коливання в картині. Сюрреалістичні візії автора, гра із сновидо–алогічним трактуванням простору викликають справжній подив. „Він простягнув повітря, підвісив вогонь, обмежив береги моря, затвердив землю, розіслав поля, підніс гори, заглибив долини, розмістив ліси, відкрив джерела, вилив ріки, зверху розгорнув небо...” [4].

Художник черпає натхнення у метафоричному мисленні митців доби Бароко, услід за якими ускладнює свої алегорії, намагаючись відобразити абстрактні поняття у видимій предметній формі. Багатство його метафор вражає: це і золоті пластини на тілі вершника, як символ непереможності, рушник – символ

космосу, хліб розрізаний – як доля, та ін. Образна мова І. Паньок близька до символічно-візуальної мови сновидінь, що характерно як для мистецтва Бароко, так і для сюрреалізму [5]. Мовби з прадавнього сну вириває Успенський храм, виблискуючи золотими куполами в небі. І водночас з іншого боку картини – цей же храм, тільки зруйнований. У цій метафоричності – жива історія України: прадавня велич, краса і те, що залишилося після доби тоталітаризму – суцільна розруха та пошматована культура. Незважаючи на проголошення незалежності України, в житті багатьох пересічних громадян не відбулося довгоочікуваного усвідомлення своєї національної приналежності. Сьогодні процес національного відродження перетворився для українців у процес національного виживання. У „Vivos Voco” художник закликає не впасти у прірву саморуйнації та нищення власної культури. Ф. Ніцше висловив цікаву думку, що той, хто б’ється із чудовиськами, мусить пильнувати, аби самому не перетворитися на чудовисько. Спробуй-но довший час дивитися у провалля – і воно зазирне тобі у вічі. Як утриматися на тонкій межі між буттям та небуттям? Головна думка картини полягає в розумінні тези, що не незалежність робить націю державною, а боротьба за неї.

І. Паньок складну алегоричну мову Бароко застосовує лише в аспекті її символічності, що закладена в самій сутності сюжетів. Художні образи в його інтерпретації набувають багатозначності, наприклад „Українська Мадонна” – узагальнений образ жіночої краси, материнства, любові, безмежної самопожертви, вічної правди і водночас – образ України та її долі. Картина напряму асоціюється з іконописом, засвоєння якого закріпилося у власну іконографічну схему. В українській іконописній спадщині Богородичні ікони являли не тільки людський образ Матері Ісуса та уособлення Церкви Божої, а й втілювали поняття про узагальнений естетичний ідеал жінки. “Українська Мадонна” – це сучасний погляд митця на жінку-матір, яка привертає увагу глядача зворушливою чистотою і витонченістю, дивною поетичністю і ліризмом.

За допомогою композиційних прийомів постать Мадонни мовби вириває із землі і одночасно легкою ходою йде по ній. Ліва нога виставлена вперед, ще мить – і вона здійснить свій крок у вічність.

Динамізму картині надають елементи архітектури та червоний мафорій, що спав з плечей і закрутився у вибагливу спіраль. За рахунок складних переплетень хвилястого вигину тканини, тонких кольорових переходів досягається дивовижний ефект вібрації повітря. У вбранні Мадонни – характерні ознаки українського національного одягу. На голові – стрічка, яка розчиняється у синяві неба, підкреслюючи її вибраність.

На відміну від традиційного положення Христа–Дитини, митець відвертає його від глядача, показуючи лише профіль, а руки піднімає високо вгору, утворюючи символічний тризуб. Дитина знімає пов'язку з очей матері, тим самим даючи їй можливість пізнати наступну долю як свого сина, так і людства в цілому. Ключем до розкриття авторського задуму стає головний промовистий акцент в картині – очі Мадонни, у яких є щось невимовно сумне, принаadne і величне.

Усі композиційні елементи картини майстерно поєднані в єдине ціле. Великому трикутнику відповідають два маленькі все-редині, що утворюються головою і руками Богородиці та плавними рухами янголів внизу картини. Побудована на складних діагональних ритмах композиційна структура вносить драматичні ноти в цю сцену. Наближена, з одного боку, до реального життя, з іншого – вона не втрачає свого містичного звучання.

Поєднання класичних традицій народної картини із новими живописними прийомами та композиційними вирішеннями яскраво виявилось в картині І. Паньок „Козак–Мамай”.

„Козак–Мамай” (Козак–бандурист) особливо широкою популярністю користувався протягом XVII–XIX ст. на території Чернігівщини, Полтавщини, Харківщини і значно менше – на Правобережній Україні [6]. Мамаю зображували не тільки на картинах, а й часом на пічних кахлях, скринях, дверях. З цим зображенням пов'язувалися живі спогади про героїчні звитяги козацтва, його незбориму силу духу й незламність волі.

Замріяно–медитаційна поза притаманна більшості народних картин із цим сюжетом, і твори І. Паньок у цьому сенсі не складають винятку. У своїй творчості він неодноразово звертався до цієї теми, щоразу вносячи нові інтерпретації в сюжет. Один Козак–Мамай у нього сидить на стилізованій карті України, інший спочиває на тлі слобожанських краєвидів або з рушницею в руках

боронить свою землю, як на картині „Захисник Вітчизни”.

Доволі прикметною є картина, де поєднані тема „Козака–Мамає” та іконописний сюжет „Покрова”, найпоширеніший в Україні протягом XVII – XVIII ст. і один із найвиразніших в українському мистецтві. Від часів Івана Мазепи „Козацькі Покрови” втілювали ідею небесної допомоги запорізькому воїнству і займали чільне місце в українському іконописі не тільки на території Гетьманщини, а й на Слобожанщині, де закладалися дедалі нові і нові храми на честь Покрови. Ілля Паньок відходить в своїй композиції від канонічного трактування іконографії „Покрови”, проте пов’язана з нею ідея заступництва українського козацтва залишилася. Ідейний задум художника виявляється в тому, що Козак–Мамає сидить на тлі Покровської церкви (символу козацької слави в місті Харкові) та грає на бандурі, яка оживляє легенди і оспівує велич слобожанської козацької історії. Позаду нього кінь – вірний товариш і побратим. У цій картині він уособлює волелюбність, рух життя і приналежність до світу небесного. За Мамаєм розвернувся у всю красу багато прикрашений іконостас із Покровою по центру та козацьким апостольським рядом, який являє головний декоративний акцент у картині. Прикметним є й те, що кожен образ апостола–козака має портретну схожість із легендарними козацькими ватажками. І.В. Паньок у своїй картині втілює свободу та широту мислення, кожним елементом намагаючись примусити нас згадати свою етнічну сутність.

Темі славетного козацького минулого присвятив свою творчість ще один художник, знаний у харківських мистецьких колах – Сергій Пущенко. Його доробок „Козацькому роду – нема переводу” складається майже зі ста картин, і тут тема українського патріотизму пронизує майже кожне полотно. Своєю творчістю С. Пущенко ще раз доводить, що українській культурі близький тип активної людини, героя–лицаря. Цікавий матеріал для таких роздумів знаходимо у серії із семи картин „Сім днів Івана Сірка”, де художник прагне не тільки показати душу великого козака, відтворити риси його світогляду, а й зробити постать Сірка символом козацької непереможності. Для більшості його робіт характерний „неоміфологізм”, що в останні роки набуває більшого поширення. Заглиблення у міфологію, у легенди, кос-

могонічні уявлення наших пращурів стимулюють авторське міфотворення. За найкращими традиціями козаків-бандуристів, лірників митець сам вигадує легенди, гідні героїчної поезії XVII ст., на підставі яких можна зрозуміти різні інтерпретації його художніх образів.

Так, ідейний зміст картини „Народження Івана Сірка” розкривається в емблематичному написі внизу картини: „Коли на українській землі, в козацькій родині Дмитра Сірка народився син Іван і баба повитуха піднесла його до столу, то він став на дві ноги, взяв пиріг і з’їв його. Це означало, що народився козак із зубами і, за словами пророцтва, було знаменням того, що гризтиме ворогів до самої смерті. На голові у Івана Сірка виднілася і козацька чуприна, вказуючи на те, що, не наклавши головою, проживе славне лицарське життя і помре своєю смертю. Відійшовши в інший світ, душа його житиме вічно, бо ще з перших хвилин народження козак міцно стояв на ногах”.

Завдяки певній деформації облич художник робить акцент на найхарактерніших рисах своїх героїв, досягаючи тим самим психологічної глибини. Очі героїв просто зазирають вам в душу, не залишають байдужими та спокійними, знову і знову виринаючи із вашої пам’яті. Психологізації образів сприяє й колористична гама: червоний, темно-брунатний та білий; нюанси останнього є надзвичайно тонкими.

Певною стилізацією образів художник виробляє свою іконографію, звеличує своїх героїв і канонізує козацькі образи в нашій уяві, доводячи їх майже до стадії святості. За переконанням автора його герой – Козак Сірко – діє у нашому світі невидимим, допомагаючи нащадкам оживити народну пам’ять. Схвильована інтонація авторського голосу змушує нас, глядачів проникнутися магією художніх творів і прокрутити усі історичні події перед очима.

Прагнучи різноманітності художньої мови та стилістики, автор у більшості полотен віддає перевагу кольору, що з часом все більше домінує над формою. Так, у картині „Козак–Мамай” колір – єдиний конструктивний елемент. Експресивна червона пляма, що з’єднує всі елементи в єдине ціле, впливає на нас своєю емоційністю. С. Пущенко ніколи не використовує колір тільки з декоративною метою, на його думку, вибрана барва завжди

повинна передавати багатство почуттів і характерну експресію.

У художніх експериментах автор запозичив в козацтва наснаги на цілу серію, лицар—запорожець залишився живим втіленням сподівань на краще майбутнє. Ця тема простежується у картині „Три славних воїни”, для якої митець написав власну легенду: „Довго боролосся козацтво з ворогами, захищаючи свою землю та волю. Покоління за поколіннями лицарів ставали на шлях ратної дороги, посилаючи в бій все нові і нові полки кращих синів. Не витримали вороги такої потуги людського духу та лицарської звитяги і були переможені. А коли це трапилося і стих святковий грім бойових литавр, зібралися кращі із кращих і стали радитися, як на віки вічні могутню козацьку державу збудувати. Здавалося, у світі не існувало більше такої сили, яка могла б здолати січове братство, а тому й було дозволено втомленій варті перепочити. Вороги скористалися такою безпечністю, тихо підкралися, поцілилися владу в саме чоло, воїнство в серце, а культуру в спину. На довгий час знову тоді запанувала смута та лихо на Українських землях, аж доки, в черговий раз відродившись, піднявся козацький нарід на боротьбу, назавжди перемігши ворожу силу та ворожий дух на своїй землі”.

Алегоричного звучання набувають створені образи в картині, проте колір — головний елемент, що охоплює великий спектр наших почуттів. В основу більшості картин С. Пуценка покладені канони українського народного живопису — його кольоровий стрій, а часом і композиційні принципи. Художня концепція автора схожа до українських романтиків кінця XVIII — поч. XIX ст., які висунули постулат вибраної людини, як і ідею духовної спільноти нації, її еліти. У своїй картині „Маруся Чурай”, що просякнута філософсько-поетичною народною основою, образ головної героїні митець підносить до ступеня ідеального узагальнення національного уявлення про красу, в його розумінні від образу Марусі Чурай до святої — коротка відстань. Головну мету художника — розбудити національних дух українців — можна виразити за допомогою рядків Л. Костенко:

Звитяги наші, муки і руїни  
безсмертні будуть у її словах.  
Вона ж була як голос України,  
що клеkotів у наших корогвах.



Пізнати час, зрозуміти його суть — означає доторкнутися до вічного і живого. Художнику дана можливість оживляти давно минулі часи життєвою реальністю. Тому розквіт сучасного мистецтва може розпочатися лише за усвідомлення національної приналежності, через культивування й утримання звичаєвої культури. На жаль, до сьогодні в офіційній державній політиці не існує концепції розвитку нашого українського мистецтва, проте саме завдяки культурі ми зберегли свою ідентичність і постали у світі як неповторна держава з мужнім козацьким лицем. Саме своїм духовним станом і обличчям Україна цікава світові.

Відродження культури в українському суспільстві все ґрунтовніше починає розумітися як найважливіший здобуток нації, її достоїнство і сутність, бо культура — це те, що зберігає й утверджує не тільки особистісне, а й національне існування. Духовні надбання є тим єдиним, неповторним, що залишається після нас, коли все інше відходить у небуття.

1. Українське народне малярство XIII – XX століть: Світ очима народних митців: Альбом / Авт.-упоряд.: В.І. Свенціцька, В.П. Откович. – К.: Мистецтво, 1999. – С. 8.

2. Вельфлин Генрих. Основные понятия истории искусств. – М. – Л., 1930. – С. 259.

3. Макаров А. Світло українського Бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – С. 90.

4. Sarbiewski M.K. O poezji doskonalej czyli Wergiliusz i Homer (de perfecta poesii sive Virgilius et Homeras). - Wrocław, 1964. – S. 3.

5. А. Макаров у цитованій праці зауважував, що деякі уявлення емблематичного мистецтва Бароко про необмежені можливості умовно-метафоричного, ірраціонального... пізнання світу відродилися згодом у художній практиці романтиків, символістів, кубістів, абстракціоністів і конструктивістів. Але особливо багато спільного в Бароко з сюрреалізмом... – С. 93.

6. Болтовський П.М. Український живопис XVII – XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1978. – С.290.