

Критика Criticism

УДК 76:7.071.1(477)

ГРАФІЧНИЙ ТЕАТР КАТЕРИНИ РАДЬКО

Оксана Ламонова

У статті проаналізовано твори сучасного київського графіка Катерини Радько, пов'язані з темою театру – цикли «Міщанин-шляхтич» (1996), «Дон-Жуан» (2003–2011), «Прогулянка у пралісі» (2001). Детально розглянуто приклади всіх варіантів застосування театральності в графіці художниці.

Ключові слова: Катерина Радько, українська графіка 1990–2010-х років, книжкова графіка, станкова графіка, офорт, гуаш, акварель.

The article analyses works of modern Ukrainian artist Kateryna Radko, based on motifs of E. T. A. Hoffmann's creation, notably the fairy tale *The Nutcracker* and the novel *The Life and Opinions of the Tomcat Murr*.

Keywords: Kateryna Radko, E. T. A. Hoffmann, Ukrainian graphic art of the 1990s–2000s, illustration, etching, gouache, watercolour.

Катерина Радько закінчила майстерню книжкової графіки (керівник – професор Г. Галинська) Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури у 1998 році, згодом – асистентуру стажування кафедри графіки НАОМА (керівник – професор Г. Якутович) у 2001 році. Серед її робіт – цикли до творів Ернста Теодора Амадея Гофмана – казки «Лускунчик» (1994 р., папір, гуаш) та роману «Життєва філософія kota Мура» (2000 р., кольоровий офорт), до вірша Ф. Прокоповича «Опис Києва» (1998 р., офорт) та станкова серія «Чоловіки з села Межиріч» (2001 р., офорт) тощо. Графіці київської художниці властиві технічна майстерність, певна суб'єктивність, символізм, іронічність, гротескність (не випадково її улюблений «великий стиль» – бароко). Варто наголосити і на ще одній її якості – театральності. Визначимо її як неприховану, навіть дещо демонстративну, умовність, яка підсилює виразність та ефектність композиції. Подібні прийоми мисткиня застосовує, ілюструючи драматичні твори або твори на театральну тематику, що є цілком зрозумілим і логічним явищем. Але театральність притаманна також іншим, так би мовити, «авторським» графічним серіям, які не мають літературної основи. Тут зазначений прийом стає «самодостатнім».

Розглянемо детальніше приклади усіх варіантів застосування театральності в графіці київської художниці.

У 1996 році К. Радько проілюструвала комедію «Міщанин-шляхтич», тобто звернення до Мольєра відбулося лише через два роки після виникнення циклу до гофманівського «Лускунчика». Суто хронологічно (XVII ст.) славетний французький драматург знаходиться нібито ближче до улюбленого мисткинею бароко, ніж німецький романтик (хоча, якщо вже зберігати абсолютну термінологічну точність, пишний «Великий стиль Людовіка XIV», частиною якого стали й п'єси Мольєра, був своєрідним синтезом бароко та раннього класицизму). Однак продовження не було – «Мольєріани» (на відміну від «Гофманіади») не виникло. Утім, роботи до «Міщанина-шляхтича» не втрачають від цього ані в граційності, ані в іронічності.

«Міщанин-шляхтич» – не цикл «аркушів за мотивами», а теоретична книга чи її макет, із обкладинкою, форзацом (акварель) та п'ятьма шмуцтитулами (офорт), які відкривають кожну з дій комедії. Але зображувати ті чи інші «упізнавані» епізоди К. Радько відмовляється принципово та майже демонстративно. Одночасно в її офортах можна (за бажанням) знайти чимало мо-

льєрівських персонажів. Поважні батьки пана заголовного героя з'являються у вигляді власних портретів. Манірна красуня з віялом – маркіза Дорімена, предмет платонічних залицянь Журдена. Найзначнішою (враховуючи масштаб зображення) героїнею п'єси стає донька Міщаніна-шляхтича красуня Люсіль («Це вона в подиві дивиться, куди її батечко так несеться», – пояснює сама художниця). Що ж до заголовного героя, то він в ілюстраціях (як, до речі, й у комедії) панує буквально: «Там через усі п'ять дій пробігає сам Журден, змінюючись від дії до дії». Отже, Міщанин-шляхтич – і той, услід кому дивиться здивована Люсіль, і закоханий (у маркізу Дорімену) із квіткою. Цілковито щасливий персонаж останнього офорта, у турецькому одязі та зі шпагою, на яку нанизані яблука, – знов-таки він після «посвячення в мамамуші» (нібито «паладіни», хоча насправді цей «турецький титул» Мольєр просто вигадав).

І все ж таки головне в офортах К. Радько до «Міщаніна-шляхтича» – не герої та ситуації, а створення (і певною мірою «відтворення») особливої атмосфери, навіть більше – особливого простору: чи то «театрального», чи то «барокового», чи то навіть «версальського», водночас умовного, граційного й іронічного. Саме тому ілюстрації активно насичуються не «дійовими особами» чи танцюючими статистами (адже п'єса Мольєра, нагадаємо, – не лише комедія, але й повноцінний балет, до того ж на музику великого Люллі), а «декораціями» та «реквізитом». При цьому тканини не тільки сценічні зависи чи, наприклад, елемент оформлення житлових інтер'єрів, а й спогад про товар, яким торгував пан Журден чи його батько¹. А ще є велетенські, наповнені фруктами роги достатку, які ширяють у повітрі. І мармурові, але живі прикраси – бюсти, статуї, крихітна наяда, сонце, що посміхається, амурчик, схожий на херувима. І, головне, рослини – фігурні дерева різних розмірів, від доволі солідних до крихітних, які можна тримати в руках, паростки в усіх можливих вазонах і вазах, екзотичні листя, поставлені у воду – ймовірно, щоб пустили корінці. Квітку, правда, вдалося відшукати лише одну – її

тримає закоханий Журден на шмуцтитулі до четвертої дії. Але, так чи інакше, простір комедії перетворюється на величезний розсадник, у якому не дуже комфортно, але весело («Не засумуєш!») мешкають мольєрівські герої. Читачеві-глядачеві ж залишається згадати, що, коли створювалася п'єса «Міщанин-шляхтич», Версаль приблизно так і виглядав – недобудований палац, недосаджений парк... Але це аж ніяк не заважало його мешканцям тут жити, інтригувати і розважатися!² До того ж офорти до четвертої та п'ятої дії – це така собі гротескна «туреччина» (подібно до «шинуазрі» – «китайщини» XVIII ст.), що цілком відповідає не лише сюжету мольєрівської комедії, але й історії її створення³.

«По суті, п'єса являє собою фарс, хоча й чудово зроблений», – пише сучасний французький біограф Мольєра Ж. Бордонов [2, с. 287]. Але коментарем до циклу К. Радько, із його на свій лад дуже романтичним і до того ж закоханим головним героєм, є радше парадоксальні та піднесені слова Гілберта Кіта Честертонна: «Мольєр і його маркізи дуже веселяться, коли мосьє Журден, товстий літній міщанин, із захопленням дізнається, що все життя розмовляв прозою. Я часто думав, чи розумів Мольєр, що Журден у цю мить піднявся вище за всіх, до самих зірок? У нього вистачило простоти зрадіти невідомій відомості, більше того, відомості, давно відомій» [14, с. 67].

«Дон-Жуан» К. Радько також сповнений театральності, адже присвячено цей графічний цикл опері Моцарта і новелі Гофмана, тлом для загадкових подій якої стає моцартівська опера⁴. Повна ж назва новели є такою: «Неймовірна історія, що сталася з одним мандруючим мрійником»⁵. Серія створювалася на протязі восьми років – перший аркуш (гуаш «Увертюра») виник у 2003 році, офорти – у 2009-му, а «фінальна» акварель (яка спочатку мала бути варіантом знов-таки «Увертюри») – у 2011 році.

Порівняно невелика за розміром (близько 20 сторінок) новела стала приводом для графічного циклу (назвати його «ілюстративним» навряд чи можливо) із доволі складною внутрішньою структурою. Дивує (і певною мірою навіть заплутує) наявність

КРИТИКА

у ньому аркушів, створених у різних графічних техніках. Адже певну частину циклу складають офорти, причому чорно-білі та кольорові варіанти однієї і тієї ж самої композиції створюють різне враження; інша ж частина «Дон-Жуана» – це гуаш і акварель. Але, на відміну від «Лускунчика» (також проілюстрованого в техніці гуаш), фарби виглядають тепер не чистими й сяючими, але радше такими, що зловісно мерехтять із середини, тим паче, що тло для них запропоновано темне – одночасно і театральне (адже чимала частина подій новели Гофмана розгортається не просто в театрі, а в напівтемній ложі, пов'язаній потаємним ходом безпосередньо із кімнатою в бамберзькому готелі ⁶), і «нічне» (для Дон-Жуана – і час діяти, і час, коли для нього настане неминуча відплата). Взагалі ж цикл складається з трьох офортів (не враховуючи «кольорових» варіантів), трьох гуашей та акварелі.

Власне кажучи, К. Радько ілюструє не так сюжет новели, як одну з її складових (таке собі «вставне есе»), для Гофмана надзвичайно важливу – роздум «мандруючого ентузіаста» над образом Дон-Жуана, викладений у листі до друга Теодора, яке «ентузіаст» пише одразу після вистави, цілком під її враженням і навіть – щоб не зруйнувати жодного з цих вражень – у тій самій загадковій «ложі для мандруючих № 23» ⁷. Але графічний коментар художниці до романтичного панегірика Севільського спокусника є відверто іронічним.

Розглянемо детальніше окремі аркуші циклу.

«Увертюра» – надзвичайно ефектна і дещо навіть моторошнувата фантазія «за мотивами» водночас як опери, так і новели. У центрі її композиції – звісно Дон-Жуан, але романтичний «титан» і майже надлюдина у К. Радько отримує хіба що титанічний розмір. Адже «герой» «Увертюри» – гротескна конструкція (інакше не сказати), що складається з двох велетенських ніг (які до того ж, якщо придивитися, крокують у різні боки) і семи майже однакових маленьких голів. Утім, приблизно так виглядали й актори старовинного вуличного лялькового театру, які тримали своїх персонажів у

руках (буквально «на руках»), у той час як ширму, за якою ховався ляльковод, утворювала верхня частина його одягу, а ноги залишалися на видноті. Подібний персонаж фігурує в одному з офортів серії «Проголянки в пралісі» – «Поява сонця», але героєм «Дон-Жуана» є набагато зловіснішим. Він належить одразу трьом часовим епохам: «ноги» велетня-ляльковеда вдягнені за модою XVI ст. (тобто нібито – «епохою Дон-Жуана», хоча насправді його прототип жив у XIV ст., а Мольєр і навіть попередник Мольєра – Тірсо де Моліна – писали свої п'єси про легендарного спокусника вже у XVII ст.); незворушні музиканти, що виконують мелодію увертюри до моцартівської опери на якихось духових інструментах, подібних до дещо «спрощених» гобоїв чи кларнетів, – у пудрених перуках а-ля XVIII ст.; і, нарешті, ще є прекрасна співачка, «синьйора», виконавиця ролі донни Анни, героїня гофманівської новели і нібито сучасниця німецького романтика – чи його новелістичного «*Alter ego*», композитора і «мандруючого ентузіаста» (новела «Дон-Жуан» створена у 1812 р.): напіводягнена ⁸, вона, здається, марно намагається сховатися за однією з «ніг» від пильного погляду «сьомої голови» – дещо більшої за інші, з «донжуанівським» коміром під підборіддям – і цілковито фантастичною здатністю рухатися в просторі, немовби на довгезній гнучкій шиї. А під ногами цього кошмарного, хоча при тому дещо й кумедного Дон-Жуана, розташувалися залишки його попередніх жертв – буквально «розчавлені», але цілком задоволені, з тупими й щасливими посмішками на обличчях.

«Титанічний» Дон-Жуан виникає й на одному з офортів. Правда, тут він все ж таки значно менший і дещо знесилений, схожий чи то на пораненого птаха, чи то на підбитий літак (це враження підсилює й жовтогаряче «підфарбовування» кольорової версії офорта – тоді герой виглядає майже буквально «охопленим полум'ям»). Утім, напевно, поза Севільського спокусника означає всього лише низький театральний уклін на адресу «найповажнішої публіки» зі сцени, вкритої веселеньким смугастим килимком. Так чи інакше, ті ж самі пер-

сонажі – музиканти та донна Анна – тепер розташувалися на ньому (іноді – буквально «на голові») абсолютно спокійно, цілком зручно та навіть комфортно, і Дон-Жуан цей чималий тягар чи то не помічає взагалі, чи то надсаджується, але не може нічого зробити (другу версію нібито підтверджують його напіввідкриті у чорно-білій версії офорта – вуста). Утім, і Дон-Жуан тримає в руці якусь «ниточку», отже, і він – чийсь ляльковод. Що ж до тексту, який доповнює композицію, то це – початок однієї з арії Дон-Жуана: «Fin ch'han dal vino», тобто «Щоб кипіла кров гарячище»⁹.

Але Севільський спокусник з'являється в серії К. Радько не лише як романтична «надлюдина». На одному з офортів могутній, грізний і навіть дещо моторошнуватий «титан» перетворюється раптом на доволі паскудного веселуна з рум'яними щічками та грайливими бантиками. Він, звичайно ж, – «Гроза жінок», і життя його чергової жертви знаходиться, як здається, у серйозній небезпеці, але саме життя, а не честь. Спокусити цей Дон-Жуан не здатен. А от примусити, згвалтувати, а можливо і вбити – так, але це, як-то кажуть, «з іншої опери». Тим паче, що «альковну» атмосферу офорта, з усіма цими гаптованими завісами та розкішними букетами у вазах, дещо несподівано доповнюють й іронічні кулінарні асоціації (адже Дон-Жуан як раз співає «Gia la mensa é praparata!», тобто «Радісною будь, моя трапеза!»). До того ж замість ліжка тут фігурує саме стіл з гротескними (а можливо і живими) ніжками у вигляді ящірок, що стоять на задніх лапках, тримаючи стільницю передніми. Словом, чергову красуню взагалі збираються освіжувати та з'їсти (але «найповажніша публіка», споглядаючи веселого спокусника-людоджера, може зберігати цілковитий спокій – «Не встигне!»).

Останній з трьох офортів присвячено прекрасній донні Анні. У Гофмана вона – ідеал, утілення краси та всіх чеснот, єдина в світі жінка, що є достойною титана Дон-Жуана, який, на жаль, цього не зрозумів – у чому, власне, і полягає трагедія двох головних героїв опери¹⁰. К. Радько цілком згодна з таким трактуванням. Більше того – вона саме його й «ілюструє», але іронічно,

на межі гротеску. Якщо її Дон-Жуан – велетень, то і донна Анна – велетка, гранично самотня в оточенні мізерних (у буквальному значенні цього слова) і нікчемних кавалерів, «клонів» жалюгідного дона Оттавіо (наречений донни Анни в моцартівській опері) в кучих плащиках. Вони можуть благодати її про взаємність, навіть страждати – їхні пози красномовно демонструють різні стадії саме цих почуттів. Але донна Анна їх не помічає – хоч би тому, що для цього їй потрібно було б занадто сильно нахилитися. Скажімо більше – було б просто смішно, якби ця донна Анна звернула увагу на цих кавалерів: розкішна красуня з породи догів має повне право ігнорувати закоханих чихуахуа. Вона чекає *іншого*. Вона його дочекається. Але він її *не впізнає*. Це вже не трагедія, це – *катастрофа*. Саме вона й зображена у фінальній композиції, де відбувається остаточне «повалення» (і зовсім не в Пекло, а – догори ногами) Дон-Жуана.

Величезна постать Севільського спокусника займає майже весь аркуш. Дон-Жуан нерухомий і, треба розуміти, вже неживий. Головне ж – він цілком безпечний. Маленькі манірні музиканти, не припиняючи грати, розташовуються на ньому, немов на туші грізного переможеного звіра. Крихітна донна Анна продовжує чіплятися за велетенську ногу переможеного спокусника, але нагадує вже не налякану потенційну чергову жертву, а радше веселу дівчинку на гілці якогось фантастичного дерева. Легковажний настрої аркуша посилює його щедра, дещо навіть надмірна декоративність – адже він, немов своєрідний графічний «печворк», складається з клаптиків веселих кольорів, до того ж зі строкатими візерунками – тут є і смужки, і цяточки, і квіточки (лілії на рукавичках Дон-Жуана), і зірочки просто, і зірочки з місяцями, і навіть трохи мережива. Але дивним чином подібна театральна умовність, більше того – саме ця театральна умовність і створює потрібне враження події космічного масштабу – з тих, коли зірки і планети змінюють свої орбіти. Це нагадує один із парадоксів Г.-К. Честертона з його есе «Ляльковий театр»: «Він маленький, і тому я можу зобразити в ньому землетрус

КРИТИКА

на Ямайці або Страшний суд. Чого варто мені змайструвати падаючі башти і падаючі зірки?» [15, с. 105].

Постійна зацікавленість К. Радько до європейської літературної класики врівноважується її не меншим інтересом до українського мистецтва – насамперед до українського бароко в усіх його проявах: архітектура, скульптура, живопис, графіка, література, театр. Але якщо в «Описі Києва» можна помітити вплив барокових графічних тез, то «Прогулянка у пралісі» (2001 р.) є «найтеатральнішим» з українських циклів художниці. Це дозволяє протягнути певні образні та змістовні «зв'язки-містки» («помістки» – у значенні «кін»?) між ним та іншими «графічними театрами» художниці – тими ж «Міщанином-шляхтичем» і «Дон-Жуаном». Водночас «Прогулянка у пралісі» (так само як і «Чоловіки з села Межиріч») є своєрідним авторським «театром для себе», оскільки нібито не має літературної основи (хоча насправді це не зовсім так). Утім, ми вже бачили, що, навіть використовуючи конкретне «літературне першоджерело» із цілком зрозумілим сюжетом, К. Радько створює перш за все індивідуальний простір, насичуючи його власними, іноді доволі суб'єктивними, хоча й незмінно виразними символами. У «Прогулянці в пралісі» її авторська свобода є абсолютною. Цикл насичений гротеском та іронією, що нерідко балансують на межі «чорного гумору». І все ж таки припускаємо (а тим паче відчуваємо), що саме стає для художниці об'єктом натхнення. Це, безумовно, культура українського бароко. Можна було б сказати, що це – культура українського барокового театру, але, на жаль, ця сфера є добре знайомою лише вузьким спеціалістам. Утім, складно визначити, чи проводила К. Радько свідому, наукову («за документами») реконструкцію, наприклад, бурсацьких вистав. Чи обрала інший, для митця зазвичай вигідніший і більш плідний шлях – довірилася передусім власній художній інтуїції (що, звичайно, аж ніяк не виключає «роботи з документами»). Так чи інакше, глядач має перед собою кінцевий, дуже виразний, хоча й дещо несподіваний результат.

Безпосередньо сценою з вистави здається офорт «Скорпіони! Ви оскаженіли!»¹¹. Вистава ця залишається назавжди невідомою, але вгадати її сюжет, здається, неважко. Це історія Героїні – напевно, навіть святої мучениці, яка зазнала тяжких випробувань і страждань, витримала їх гідно й мужньо, але тепер має бути страченою. Порятунку (тим паче помилування) вона не чекає – і ймовірно назва офорта є її останньою реплікою, як-то нині говорять, «слоганом» усієї історії. «Слоган» героїня супроводжує виразним, навіть красномовним жестом. Пояснює ж цю репліку візерунок на одязі ката – якщо сукня героїні (з довгим шлейфом) вкрита зображеннями людей, то на його вбранні – саме чорні скорпіони. Символіка такого декорування не викликає сумніву, але відносно героїні – залишається дещо загадковою. Що мають означати ці численні, на вигляд веселі та жваві персонажі, із високо до надмірності підібраними пеленами? Гріх блуду, в якому звинувачують героїню? Отже, вона ніяка не мучениця, а блудниця? Але «схрещення рук, схрещення ніг» на її одязі нагадує радше танок (хоча й дещо розкутий), аніж щось серйозніше. Не схожі ці персонажі й на демонів, якими розписували покайне вбрання засуджених єретиків¹². До речі, і засудили героїню зовсім не до спалення живцем, а до страти шляхетної, навіть аристократичної – їй, немов королеві, мають відрубати голову мечем (саме так страчували і деяких святих, яким не змогли зашкодити будь-якими іншими тортурами)¹³.

Скорпіони ката, численні й нерухомі (майже незворушні – як і належить геральдичним фігурам), ніяких питань нібито не викликають. Але, якщо уважно придивитися, одяг цього героя також дещо чудернацький: каптур, який за логікою має завершуватися знов-таки скорпіоном (як «нашоломник»), прикрашає зовсім химерна фігура, що є одночасно і постаттю крихітної людини, яка обіймає голову ката не менш красномовним жестом руки, ніж жестом самої героїні. Утім, під питанням і сам кат, із його тонким та інтелектуальним (навіть вродливим) обличчям садиста. Отже – замість грубого насилля (шафоподібний і дурнува-

тий велетень у червоній масці з прорізами для очей – загальновідомий, традиційний, «коміксовий» образ ката) маємо щось набагато складніше і страшніше. Навряд чи йдеться і про варіацію на тему «Прости йому, адже не усвідомлює, що коїть». Радше складається враження, що ката і героїню пов'язують якісь додаткові стосунки. І це не банальна історія відхиленої любові, а щось цілковито інше, і саме в цьому – ключ до всієї історії про оскаженілих скорпіонів. Утім, усі ці надмірні психологічні тонкощі дещо нівелюють дуже умовні і суто декоративні квіти, схожі на візерунок для вишивки.

Якщо «Скорпіони! Ви оскаженіли» – безсумнівна «висока трагедія» (з елементами міраклю), то кольоровий офорт «Хоч би що не сталося, не піду на крайнощі»¹⁴ – сцена з «чорної» комедії. Його герой, напевно, такий собі прихильник учення про «непротівлення злу насильством» – потрапив у скрутну ситуацію та отримує вдачу нагоду перевірити шановану ним теорію безпосередньо практикою. Герой неабияк озброєний, більше того – він озброєний аж ніяк не гірше (якщо не краще) своїх ворогів – страшених велетенських ведмедів з «Пралісу»: у них, звичайно, є ікла та пазурі (причому – доволі довгі та гострі), але герой має два кинджали і також ікла. Звісно, не такі довгі, як у суперників, але це все одно несподіванка (зокрема і для ведмедів). Отже, всі дійові особи «озброєні до зубів». Щоправда, чесного двобою не буде – ведмедів все ж таки двоє. Але не буде й битви – адже це ті самі «крайнощі», йти на які герой відмовляється. Що буде далі – сказати важко (або навпаки – зовсім не важко). Можна припустити, що ведмеді також є прихильниками вищезгаданої теорії – чи, в усякому разі, ставляться до неї з повагою, але це припущення не переконує.

Як це не дивно, сюжети офортів «Скорпіони! Ви оскаженіли» і «Хоч би що не сталося, не піду на крайнощі» є насправді не просто дуже схожими. Вони фактично дублюють один одного: і там, і там герой стикається з сильним та озброєним Злом, але обмежується, так би мовити, «попередженнями». Ніхто не заважає глядачеві припустити, що героїня «Скорпіонів» вже

наступної миті отримує в тій чи іншій формі допомогу надприродних сил, а герой «Крайнощів» все ж таки використає свої кинджали (та ікла) за призначенням з такою професійністю, що ведмедям мало не здається. Але подібні очікування викликані хіба що підсвідомим бажанням «хепі-енду». Водночас гранична подібність двох сюжетів лише підкреслює і навіть загострює різницю їхнього трактування. «Скорпіони» також не позбавлені певної іронії, але тут панує все ж таки драматизм, навіть романтичний. «Крайнощі» ж – це відвертий гротеск, який розпочинається вже у назві, занадто довгій і трохи нудній (це саме «голос героя», який замість того, щоб діяти, починає міркувати і філософствувати¹⁵). До того ж останні залишки будь-якої «трагічності» чи «кривавості» ситуації нівелює її та ж сама відверта театральність.

Офорт, який дав назву всій серії – «Прогулянка у пралісі» – виконано в дещо іншій стилістиці. Замість драматичних міраклю та навіть фарсу тут пропонується радше балет. Назва ж тепер – не ключова репліка головного героя, а щось подібне до гранично скороченого лібрето, що, як зазвичай у К. Радько, є дещо загадковим. Адже зрозуміло, що ніяка це не «прогулянка», а що ж тоді? Полювання? Адже головні герої зображують (знов-таки абсолютно не приховуючи театральності умовності того, що відбувається) вовка і, приміром, оленя. Чи все ж таки битва – позаяк тло щільно вкрите тілами загиблих? Причому, якщо одяг загиблих воїнів – середньовічний, то зброя двох центральних постатей, а саме – короткі мечі відсилає до античності, а безпосередньо подоба цих «вождів» – первісні чи радше міфологічні часи (адже це, нагадаємо, все ж таки Праліс), коли якесь загадкове плем'я вовка оголосило тотальну війну не менш загадковому племені оленя. Хто переміг – зрозуміло, хоча вочевидь битва була жорстокою для обох сторін. Саме «сторін» – не армій. Адже, якщо придивитися уважніше, усі загиблі майже не відрізняються один від одного – ані одягом, ані зброєю. Означати це може нагадування про те, що усі вони – з гуманістичної точки зору – однакові, тобто усього лише люди (хоча їхні лідери навпа-

КРИТИКА

ки – тварини, більше того – люди, які хочуть стати максимально подібними до тварин). Але можливо й інше трактування: ніякого племені вовка взагалі немає, і проти армії на чолі з вождем-Оленем бився лише один надмогутній воїн – той самий Вовк. І саме він переміг. Взагалі ж, якщо придивитися, вожді володіють якщо й не однаковою, то дуже схожою зброєю. Мечі в них майже рівноцінні. Спис Оленя значно довший, але тонший (немов величезна стріла) і до того ж уже зламаний: здається, «вовк» його просто «перекусив». Крім того, в активі Оленя – швидкість, на яку він, імовірно, і розраховував, як на останній шанс, поки не отримав поранення в стопу тим самим «вовчим» списом, значно коротшим, але й набагато надійнішим: поранення, звичайно, не смертельне (хоча й неприємне), але в цій конкретній ситуації фатальне. Отже, при всій гротескності та іронічності «вистави», йдеться в ній про остаточну перемогу тотального Зла. Наслідки ж, як то кажуть, – «див. вище», тобто в «Скорпіонах» і «Крайнощах».

Утім, можна «прочитати» цей дещо загадковий офорт і по-іншому – саме як «полювання» численних мисливців-воїнів на звіря страшного й небезпечного – вовка (чи, можливо, ще гірше – напіввовка-напівлюдину, тобто вовкулака?). Якщо так, то закінчилося полювання загибеллю всіх його учасників, натомість потенційна «здобич» зовсім не постраждала, лише не на жарт розлютилася. Щоправда, при такій трактовці абсолютно незрозумілим стає другий головний персонаж – людина-Олень. Але висновки не змінюються¹⁶.

Якщо в основі «Скорпіонів», «Крайнощів» і «Прогулянки у пралісі» – певний сюжет, «дія», яку глядач може реконструювати чи, в усякому разі, зрозуміти на основі фінальної, «підсумкової» репліки («Скорпіони» та «Крайнощі») або кінцевої ситуації («Прогулянка у пралісі»), то офорт «Поява сонця» (незважаючи на назву, в якій нібито згадується саме «дія») демонструє радше «стан». Звичайно, «поява» тут також фігурує, причому виявляється вже навіть не умовно-гротесковою, а майже сюрреалістичною: диск сонця (у традиційному вигляді

ді обличчя) «відпускають» у небо руки дивної істоти, її можна було б вважати актором старовинного лялькового театру, якби вона не ширяла в повітрі. До речі, ефектність і виразність (і театральність!) цього загадкового персонажа К. Радько ще довго «не відпускали» – нагадаємо, що схожа, тільки більш моторозна, «антропоморфна конструкція» виникне пізніше в «Дон-Жуані» (але там вона не ширяє, та ще й так комфортно). І все ж таки стан двох інших героїв офорта – воїнів – привертає значно більше уваги. Тобто сюжет композиції насправді не «поява сонця», а реакція на цю появу. Чому так – зрозуміти важко. Одне з можливих пояснень: воїни – люди, в той час як виконавці законів «небесної механіки» (навіть якщо йдеться лише про барокову виставу) – істоти іншої природи, так само як і «світило». Співчувати «світилу», звичайно, складно, в той час як на місці людей, які стали свідками неймовірного явища, кожен може легко уявити себе.

Утім, явище, що відбувається, або, точніше, саме несподіваність цього явища для свідків є не зовсім зрозумілою. Що, власне, сталося? Сонце з'явилося вперше (адже це все ж таки Праліс)? Або невчасно? Чи, наприклад, із заходу? Або нарешті з'явилося після не менш загадкового зникнення чи навіть того викрадення? Але свідки демонструють не радість чи полегшення (логічніші при такому «сценарії»), а саме здивування. Більше того: свідки ці, озброєні воїни в середньовічному одязі, у смугатих панчохах і з нашоломниками у вигляді вепрів, викликають очевидну асоціацію з іншими воїнами-свідками – тими, що стояли при хресті, і тими (можливо, тими ж?), що охороняли гробницю. До речі, довелося їм бачити і певні небесні знамення, але протилежного характеру: не появу сонця, а якраз його зникнення. Так чи інакше, загадковість офорта не відмінює його, так би мовити, позитивності. В усьому циклі про Праліс історія щодо появи сонця здається найпозитивнішою. Ніхто не гине. Усі в безпеці. Правда, відбулися певні зміни, наслідки яких поки що остаточно незрозумілі. Але вистава вже почалася. Чи вже закінчилася¹⁷.

ОКСАНА ЛАМОНОВА. ГРАФІЧНИЙ ТЕАТР КАТЕРИНИ РАДЬКО

У 2004 році, презентуючи виставку «10 DESYATKA», яка проходила в галереї «Хлібня» (Національний заповідник «Софія Київська») та об'єднувала десятох київських художниць, мистецтвознавець Олексій Титаренко зауважив: «Бруєвич, Гутнікова, Майстренко, Катя Радько – принцеси української графіки. Хто сильніша, хто слабкіша, але за кожною відчувається школа, багатвікова графічна культура» [1, с. 4].

Отже, сповнені театральності, експериментів і пошуків ілюстрації до «Міщанина-шляхтича» Мольєра та «Дон-Жуана» Гофмана, а також цикл «Прогулянка у пралісі» К. Радько є цікавим внеском у сучасне вітчизняне мистецтво.

Примітки

¹ Звичайно, з початком епохи «шляхетства» журденівський родовід дещо уточнюється, що тонко відчуває хитрун Ков'ель: «Ваш батько – був крамарем! То все лихі язики плетуть! Та він зроду не крамарював. Просто як людина надзвичайно привітна й послужлива, – до речі, він добре розумівся на різному крамі, – батько ваш охоче вибирав той крам по різних місцях, наказував приносити до себе додому, а потім уже роздавав його своїм приятелям за гроші» [13, с. 350]. До речі, на «крамі» непогано розумівся і сам Мольєр, який грав у виставі заголовну роль: «Посмертная опись мольеровского имущества сохранила для нас все детали костюма господина Журдена: “Халат из тафты в розовую и зелёную полоску, штаны красного бархата, рубашка зелёного бархата, ночной колпак <...> камзол зелёной тафты, обшитый кружевами фальшивого серебра, пояс, зелёные шёлковые чулки, перчатки и шляпа, украшенная розовыми и зелёными перьями”. В четвёртом действии, когда Журдена производят в “мамамуши”, он напялит ещё турецкий кафтан, тюрбан и саблю» [2, с. 284].

² Украй слушно провести певні паралелі між ілюстраціями до «Міщанина-шляхтича» та станковою графікою Катерини Радько («Суниця вночі», «Сади передмістя», серія «Телиці»), де було можливим «містичне перетворення пересічних сюжетів» і відчувалося «бажання осягнути зворотній бік існуючого, вміння заглядати за завісу реальності і відкривати чудесне в буденному», яке «не перетворювалося, однак, ні в абсолют, ні в своєрідну творчу догму» [6].

³ Розповідаючи історію створення «Міщанина-шляхтича», Ж. Бордонов пише: «В декабре 1669 года ко двору Людовика XIV прибывает посол турецкого султана <...> Говорят, что заносчивостью он прикрывает своё весьма скромное положение садовника в серале. Людовик XIV готовится к приёму с наивной тщеславностью. Его наряд “так усеян алмазами, что,

казалось, излучал сияние”. <...> А этот невежа-турок, когда любопытные стали его расспрашивать, сказал, что у его господина конь разукрашен богаче, чем здесь король. Такие возмутительные вещи нельзя оставлять без ответа. Тем более что его турецкое сиятельство собственной глупостью ещё усугубляет свои оплошности и делает своё чванство совсем уж смехотворным и непереносимым. Мольер верно уловил настроение, когда, занимаясь устройством праздника в Шамборе, решил написать турецкие сцены “Мещанина во дворянстве”. Этот замысел всем очень нравится <...> кончину Мадам оплакивают вот уже добрых четыре месяца; пора и отвлечься, повеселиться. В таких вещах можно целиком положиться на Мольера» [2, с. 281–282].

⁴ Сама Катерина Радько додає до «тріади», що надихала її під час створення «Дон-Жуана», ще й Жака Калло. Адже Гофман не лише був великим шанувальником творчості французького графіка, але й назвав свою збірку, до якої входила й новела «Дон Жуан» – «Фантазії в манері Калло».

⁵ Насправді тут застосовано дещо інше, дуже характерне для романтизму слово – «ентузіаст»; у деяких перекладах це враховується, у деяких – ні (ми користуємося новим перекладом Т. Ірміяєвої (1998), включеним як додаток до книги Г. Віткоп-Менардо «Е. Т. А. Гофман»).

⁶ Бамберзький отель «У Рози», який добре знав Гофман, насправді був з'єднаний коридором із театром.

⁷ Наведемо найхарактерніші уривки з цього тексту: «Только поэт поймёт поэта; только романтик может постичь романтическое; только поэтически экзальтированный дух, получивший посвящение в храм, может понять, что выразило святое вдохновение. Обращают внимание лишь на сюжет поэмы («Дон-Жуана»), забывая о более глубоких смыслах, берут одну повествовательную канву, едва ли представляя, почему Моцарт мог задуматься над ней и сочинить такую музыку <...> Природа одарила Жуана, как самое любимое своё дитя, всем, что роднит избранных с божественным и поднимает их над толпой; <...> ему предназначено было побеждать и господствовать. Сильная, великолепная фигура, прекрасное лицо, искромётный взгляд – разве то не знаки высшего предназначения; это была глубоко чувствующая душа, быстро схватывающий ум. Но ужасное следствие грехопадения в том, что враг рода человеческого подстерегает людей в самом их стремлении к высшему, в котором они справедливо видят выражение своей божественной природы, и расставляет на этом пути жестокие ловушки. <...> Жуана воодушевляли мечты о такой жизни, которая обеспечила бы ему достижение высшей гармонии, и эта вечная жгучая тоска, кипящая в его жилах, заставляла его жадно и без отдыха отдаваться всем ощущениям плотских радостей, тщетно надеясь на их утоление. Пожалуй, здесь, на земле, нет ничего, что столь же высоко возносит человеческую душу, как любовь. <...> Что же удивительного в том, что Дон-Жуан именно в земной любви надеялся утолить высшую тоску, терзающую его грудь, а дьявол имен-

КРИТИКА

но здесь и приуготовил ему западню? В сознании Дон-Жуана укрепилась внушенная лукавым мысль, что только через любовь, через наслаждение женщиной он сможет ещё в земной жизни коснуться того, что томит нашу грудь как небесное обетование и что именно и есть источник той бесконечной тоски, которая приводит нас к божественному. Бросая прекрасную женщину ради прекраснейшей, <...> Дон-Жуан в итоге должен был всё-таки признать земную любовь слабой и пошлой, и его презрение к людям возникло на почве горького разочарования в ней, представлявшейся ему высшей ценностью. И с этого момента каждое обладание женщиной стало для него <...> преступной насмешкой над природой и Творцом! Можно думать, что глубокое презрение к общепринятым взглядам на жизнь, выше которых он себя чувствовал, и горькая насмешка над людьми, которые находили счастье в любви, приводящей к обывательскому союзу <...> побудили его взбунтоваться прежде всего здесь и, готовя себе погибель, бросить вызов неизвестному, распоряжающемуся судьбой существу, которое стало казаться ему злорадным чудовищем, забавляющимся жестокой игрой с жалкими порождениями собственного издевательского каприза, – вот о чем речь. Каждый раз обольщение чьей-нибудь невесты, наносившее беспощадный, разрушительный удар по счастью влюблённых, казалось ему великолепным триумфом над враждебной властью, который возвышал его над смертным существованием, над природой, над Творцом! Он хотел большего, чем даёт жизнь, и оказался низвергнутым в преисподнюю. Соблазнение Анны с сопутствующими тому обстоятельствами – вот последний предел богохульства, которого он достиг» [3, с. 257–260]. Значимо также, что власне лібрето моцартівської опери «Дон-Жуан» (автором якого є Лоренцо да Понте) не дає особливих підстав для подібного «романтичного» трактування образу Севільського спокусника.

⁸ Саме такою з'являється «синьора»-донна Анна на сцені перед захопленням «ентузіастом»: «Кажу зовнішність! Она могла бы быть выше ростом, стройнее, величественнее выступать, но лицо! Глаза, из которых любовь, гнев, ненависть, отчаяние, как из единого фокуса, мечут искры, прожигающие насквозь, подобно неугасимому греческому огню! Рассыпавшиеся косы тёмных волос вьющимися волнами ниспадают на плечи. Белая ночная рубашка предательски раскрыта и скорее подчёркивает, чем скрывает её прелести. Перед очевидностью злодейского поступка сжалось, защемило сердце. И вот – какой голос!» [3, с. 249].

⁹ «Дон-Жуан в бурной арии <...> откровенно выразил своё порочное сознание, насмехаясь над людьми вокруг, утверждая, что они существуют только для его развлечения, когда он губит их, вмешиваясь в их ничтожные занятия», – коментує цей фрагмент опери «ентузіаст» і, власне, сам Гофман [3, с. 251].

¹⁰ «Донна Анна, если принять во внимание высшее покровительство природы, противопоставлена Дон-Жуану. Как он был создан сильным, великолепно-

мым мужчиной, так и она – божественной женщиной, над чистой душой которой дьявол оказался не властен. Всё искусство Ада могло погубить лишь её тело, но не душу. И как только Сатана восторжествовал над Анной, ничто уже не могло ни на мгновение отложить приведение в исполнение высшего отмщения. <...> я могу сказать тебе в немногих словах о том, как полностью открылись мне в музыке, помимо текстов, настоящие отношения противоборствующих характеров (Дон-Жуана и донны Анны). <...> А что, если она была самим небом предназначена к тому, чтобы открыть Жуану в любви, которая губила его, божественную сущность, скрытую от него сатанинским искусством, и тем спасти его от отчаяния опустошающих страстей? Но слишком поздно, в кульминационный момент своего преступного торжества, увидел он её и мог только почувствовать нечестивую радость от соращения. И ей было не спастись! <...> Только он, только Дон-Жуан мог зажечь в ней сладострастное безумие, охватившее её. <...> Когда он после свершившегося хотел убежать, каким ужасным, отравляющим вокруг себя монстром обернулась для неё мысль об адских муках! <...> Она чувствовала, что только гибель Дон-Жуана вернёт покой её утраченной вечными муками душе, даже если этот покой означает конец для неё самой. Поэтому она постоянно призывает своего холодного, как лёд, жениха к мести, она сама преследует изменника и впервые успокаивается, когда силы преисподней низвергают его в Ад, но она ещё не может решиться на свадебное торжество <...>. Ей не пережить этот год; дон Оттавио, уступив невесту Сатане, никогда не обнимет ту, благочестивая душа которой избежала Ада» [3, с. 260–262].

¹¹ До речі, походження дуже виразної та надзвичайно загадкової назви офорта має доволі кумедне пояснення. Сама Катерина Радько розповідає: «Фраза “Скорпіони, ви сьогодні оскаженіли” – це просто почуття моєю сестрою гороскоп по радіо, який вдало вписався та завершив концепцію композиції». Ось таке «літературне першоджерело!» і далі: «У “Скорпіонах” героїня попереджає глядача, до чого може довести відсутність почуття міри; можна вивести з себе будь-кого (у цьому випадку людину в плащі зі скорпіонами)».

¹² На «чоловічка з орнаменту у дами» Катерина Радько випадково натрапила у німецькомовній книзі («Щось до пророка Іезекіїля, до речі, про Страшний суд чи кінець світу») – «Це я вже усвідомила потім, коли використала. Тасується колода!». І далі: «Про “Скорпіонів”: плащ зі скорпіонами – це, здається, було у Фра Анжеліко на фресці з Голгофою».

¹³ Художниця згадує: «Мене в дитинстві дійсно вразило одне із зображень страти Святої – на першому плані страта, причому обличчя в усіх очужілі, нібито це не з ними відбувається, а на задньому плані відбувається звичайне нудне життя. Нічого неординарного». Безпосередньо у «Скорпіонах» художниця «відштовхнулася» перш за все від картини Ганса Бальдунга Гріна «Страта Святої Доротеї». До речі, мечем було страчено й іншу славетну святу – Катерину Олександрійську.

ОКСАНА ЛАМОНОВА. ГРАФІЧНИЙ ТЕАТР КАТЕРИНИ РАДЬКО

¹⁴ Назва офорта – два рядки з пісні «Осінь» групи «Воплі Відоплясова». Утім, її сюжет (герой настільки захоплений красою осені, що готовий кинути «читати тріллера» і вистрибнути у вікно) не має з твором Катерини Радько ніяких перетинів.

¹⁵ Це дуже нагадує аналіз «Анни Кареніної» (а саме поглядів Левіна) у «Щоденнику письменника» Ф. Достоєвського: «Представим себе таку сцену: стоїт Левин уже на месте, там, с ружьем и со штыком, а в двух шагах от него турок сладострастно приготавливается выколоть иголкой глазки ребенка, который уже у него в руках. Семилетняя сестренка мальчика кричит и как безумная бросается вырвать его у турка. И вот Левин стоит в раздумье и колеблется:

– Не знаю, что сделать. Я ничего не чувствую. Я сам народ. Непосредственного чувства к угнетению славян нет, и не может быть.

Нет, серьезно, что бы он сделал, после всего того, что нам высказал? Ну, как бы ни освободить ребенка? Неужели дать замучить его, неужели не вырвать сейчас же из рук злодея турка?

– Да, вырвать, но ведь, пожалуй, придется больно толкнуть турка?

– Ну и толкни!

– Толкни! А как он не захочет отдать ребенка и выхватит саблю? Ведь придется, может быть, убить турку?

– Ну и убей!

– Нет, как можно убить! Нет, нельзя убить турку. Нет, уж пусть он лучше выколлет глазки ребенку и замучает его, а я уйду к Кити» [4, с. 220].

¹⁶ Сама Катерина Радько так коментує цей офорт: «Про “Прогулянку”. Все та ж скандинавська тотемна тема, ну а прогулянка – Праліс сповнений небезпечностей, ось і прогулянка небезпечна. Так, тема вовкулака також там є. <...> Я фіксувала чисто красу процесу, чим закінчиться епізод – абсолютно неважливо».

¹⁷ Коментар самої художниці до «Появи сонця» є доволі складним і включає «багатошарові» асоціації: «У “Крайнощях” і “Появі сонця” – це відсилки до скандинавської міфології і тотемів, у “Появі сонця” – воїни налякані, намагаються уколоти сонце своїми списами, у сонця “ноги” схрещені під кутом, складаються у “четвірку”, число стабільності і ґрунтовності. Я відштовхнулася від аркана “Повішений” у Таро (читала згодом, що це варіація на тему Одіна, який висить на ясені, але я на цю трактовку не спиралася, мене просто у свій час заінтригувала постать та її поза)». Важливим джерелом натхнення для мисткині стали також шведські золоті бляшки для пластин, що прикрашали шоломи (VIII ст.).

Джерела та література

1. «10 DESYATKA»: каталог виставки. Київ, 2004.
2. Бордонов Ж. Мольер. Москва : Искусство, 1983. 415 с.
3. Виткоп-Менардо Г. Э. Т. А. Гофман. Челябинск : Урал LTD, 1998. 320 с.
4. Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1877 год. Январь-август. *Достоевский Ф. М. Собрание сочинений : в 30 т.* Т. 25. Ленинград : Наука, 1983. 470 с.
5. Історія українського мистецтва / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5. Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
6. Ламонова О. Протягиваєш руку – и рождается свет. *Киевские ведомости.* 1997. 26 июня.
7. Ламонова О. Семь гравюр Екатерины Радько. *Контраст.* 2005. 25 октября.
8. Ламонова О. Сім гравюр Катерини Радько. *Наука і суспільство.* 2005. № 11–12. С. 47–48.
9. Ламонова О. Сім гравюр Катерини Радько. *Київ.* 2006. № 6. С. 190–192.
10. Ламонова О. Парадоксы Екатерины Радько. *Киевские ведомости.* 2008. 12 ноября.
11. Ламонова О. Гофмановские мотивы. *День.* 2008. 19 ноября.
12. Ламонова О. 24 художниці. Київ : КМЦ «Поезія», 2010. 124 с.
13. Мольер. Комедії. Харків : Фолю, 2004. 493 с.
14. Честертон Г. К. Чарльз Диккенс. Москва : Радуга, 1982. 204 с.
15. Честертон Г. К. Писатель в газете. *Художественная публицистика.* Москва : Прогресс, 1984. 384 с.

References

1. «10 DESYATKA»: *An Exhibition Catalogue.* Kyiv, 2004 [in Ukrainian].
2. BORDONOV, Georges. *Molière.* Moscow: Iskustvo, 1983, 415 pp. [in Russian].
3. WITKOP-MENARDEAU, Gabrielle. E. T. A. *Hoffmann.* Cheliabinsk: Ural LTD, 1998 [in Russian].
4. DOSTOYEVSKIY, Fyodor. A Writer's Diary for 1877. From January to August. In: Fyodor DOSTOYEVSKIY. *The Complete Works: in 30 volumes.* Leningrad: Nauka, 1983, vol. 25 [in Russian].
5. SKRYPNYK, Hanna (ed.-in-chief). *The History of Ukrainian Arts.* Scientifically edited by Tetiana KARA-VASYLYEVA. M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of NAS of Ukraine. Kyiv, 2007, vol. 5: *The 20th-Century Art* [in Ukrainian].
6. LAMONOVA, Oksana. You Hold Your Hand Out – and Light is Born. *The Kyiv Gazette,* 1997, June 26 [in Russian].
7. LAMONOVA, Oksana. Seven Etchings of Kateryna Radko. *Contrast,* 2005, October 25 [in Russian].

КРИТИКА



Прогулянка в пралісі
(серія «Прогулянка в пралісі»),
2001 р., офорт



Скорпіони, ви оскаженіли
(серія «Прогулянка в пралісі»),
2001 р., офорт



Поява сонця
(серія «Прогулянка в пралісі»),
2001 р., офорт

ОКСАНА ЛАМОНОВА. ГРАФІЧНИЙ ТЕАТР КАТЕРИНИ РАДЬКО



Ілюстрації до комедії Мольєра «Міщанин-шляхтич»,
1996 р., офорт.

КРИТИКА



Увертюра. Ілюстрація до новели
Е. Т. А. Гофмана «Дон-Жуан»,
2003 р., папір, гуаш.



Ілюстрації до новели Е. Т. А. Гофмана «Дон-Жуан»,
2009 р., офорт

ОКСАНА ЛАМОНОВА. ГРАФІЧНИЙ ТЕАТР КАТЕРИНИ РАДЬКО

8. LAMONOVA, Oksana. Seven Etchings of Kateryna Radko. *Science and Society*, 2005, 11–12, 47–48 [in Ukrainian].
9. LAMONOVA, Oksana. Seven Etchings of Kateryna Radko. In: Viktor BARANOV, ed.-in-chief, *Kyiv*, 2006, no. 6, pp. 190–192 [in Ukrainian].
10. LAMONOVA, Oksana. Paradoxes of Kateryna Radko. *The Kyiv Gazette*, 2008, November 12 [in Russian].
11. LAMONOVA, Oksana. Hoffmann's Motifs. *The Day*, 2008, November 19 [in Russian].
12. LAMONOVA, Oksana. *24 Female Artists*. Kyiv: Kyiv Youth Centre «Poetry», 2010, 124 pp. [in Ukrainian].
13. MOLIÈRE, Jean-Baptiste. *Comedies*. Kharkiv: Folio, 2004, 493 pp. [in Ukrainian].
14. CHESTERTON, Gilbert Keith. *Charles Dickens*. Moscow: Reduga, 1982, 204 pp. [in Russian].
15. CHESTERTON, Gilbert Keith. *A Writer for a Newspaper: Belles-Lettres and Social and Political Essays*. Moscow: Progress, 1984, 384 pp. [in Russian].

SUMMARY

The article analyses works of the modern Ukrainian artist Kateryna Radko, based on the creation of the famous German romanticist Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. In 1994, while studying at the National Academy of Fine Arts and Architecture (then the Kyiv State Art Institute), student Kateryna Radko began to take up researching the E. T. A. Hoffmann fairy tale *The Nutcracker and the Mouse King*. The task included both illustrating and designing the would-be book, with gouache being chosen as a technique. This very early, in the main, still educational work proved to be not only splendidly mature and curious, but also embraced some features that would in time become typical of the artist's graphic art on the whole, namely the inclination to the wonderful, quaint, *baroque-esque*; irony and even a certain grotesqueness of images; laconism and continence of composition in reconstructing the most complicated subjects; and sophistication of colouristic solutions. At the same time, prior to *The Nutcracker*, the technique of gouache carried out the tradition of Ukrainian book illustration of the 1970s and 1980s, when an illustrator was considered not only a writer's assistant who explained the writer's intention, but also as his full-fledged interlocutor and commentator (since the work was made in the studio of Professor Halyna Halynska, a well-known graphic artist of just that *quiet protest* era). An interest in the creation of the German romanticist would not vanish either later on – in 2001, Kateryna Radko created a series of eight coloured etchings based on E. T. A. Hoffmann's novel *The Life and Opinions of the Tomcat Murr*. Masterly made, elegant and ironic, they are a kind of *auctorial imagination* after motifs of the corresponding literary primary source. The etchings not only contain expressive images of Hoffmann's heroes or reconstructions of their strange adventures. They are extremely successful in conveying the very spirit of the great novel, with its fantastic nature, romanticism, and grotesqueness. In addition, K. Radko has made a graphic art cycle based on the E. T. A. Hoffmann novel *Don Juan* (gouache, etching). Concerning Kateryna Radko's creation on her own account, the graphic Hoffmann-iad is inherently combined with illustrations (1996) for the Moliere comedy *Le Bourgeois gentilhomme*, as well as with fantastic variations on themes of the Ukrainian Baroque (series *Description of Kyiv* (1998), *Men from the Village of Mezhyrich* (2001), and *Strolling through the Untrodden Forest* (2001)). The artist's works are an interesting example of treating the Western European classics within the modern Ukrainian art.

Keywords: Kateryna Radko, Ukrainian graphic art of the 1990s–2000s, illustration, gouache, etching.