

Юрій ЩЕРБАК

завідувач відділу ІПСМ АМУ,
мистецтвознавець

КРОК «ЗВІРА»
(ДО ІКОНОГРАФІЇ ОБРАЗУ «ЗВІРА» МАРІЇ ПРИЙМАЧЕНКО)

*Вы увидите час сей, о благословенный Зверь и ты,
Багряная Любовьница желания его! [1]
Алистер Кроули. «Книга Закона»*



...«Звір» (і споріднений з ним, сказати б, його «підвид» – «Птах», з котрим познайомимося вже іншим разом) – найпотужніший образ-символ харизматичної української художниці Марії Приймаченко (Примаченко).

(Розбіжність, «варіативність», у написанні прізвища – також вельми символічна: Приймаченко – та, хто прийняла (сполучник «й» – «вкорочене» «і», над яким, до речі, в російській мові вже нема де «ставити крапку») потужне етно-духовне послання з далеких – можливо, «праісторичних» – етно-глибин; і – Примаченко, «прима» мистецької образотворчості свого Етносу у ХХ ст., – останнє відчувається цілком безпосередньо, «до-раціонально», і тому має закономірну «луну» звучання Імені у світовому масштабі*).

Що ж саме усе-таки він – «Звір» – собою символізує? Який його внутрішній символічний зміст? Чи, можливо, й нема ніякого символічного змісту, а – просто «Звір»?

Але, якщо останнє було б вірне, то чим тоді пояснити той потужний магнетизм «Звіра», котрий, немов магніт, втягує в себе увагу глядача? Чи можливе таке без наявності справді значної й тому – несамохіть – «капканної» внутрішньої глибини? Напевне, ні. А втім, спробуйте цю глибину, котра на емоційному й «інтуїтивно-містичному» рівнях відчувається цілком безпосередньо, хоча кось витлумачити раціонально, – окрім загальних слів, нічого не «спливає» (див. численні публікації про М. Приймаченко). Отже «Звір», як той Сфінкс, задає «інтересанту» вельми цікаву загадку: «Спробуй, розгадай мене, Звіра». Що ж, а чому б і ні?

Логічно почати з такого міркування: якщо, переходячи увагою від образу до образу, від картини до картини, кожного разу, з одного боку, неодмінно поринаємо у внутрішню глибину змістовного ества «Звіра», котру, втім, з іншого боку – невзможі скільки-небудь переконливо витлумачити раціонально, то чи не впливає з такої «когнітивно роздвоєної» ситуації, що сам наш дослідницький підхід містить у собі якусь непереконливу хибність? Можливо, треба не «переходити увагою» від картини до картини, сприймаючи кожну з них ізольовано, як завершене ціле, а спробувати охопити увесь «Звіро-потік» як своєрідний цілісний «поліптих»? Або, принаймні, почати зі спроби «вирізати» із «Звіро-потіку» (чи то «Звіро-

*100-річчя від дня народження Марії Приймаченко відзначалося 2009 року під егідою ЮНЕСКО.

ряду») – за тією чи іншою не випадково повторюваною ознакою – якийсь «підряд»? А що, як до того ж спробувати простежити іконографічний розвиток (якщо такий є) тієї чи іншої «повторюваної ознаки» у хронологічному вимірі (тобто пов'язати із датами створення картин)? А ці останні (дати створення) – пов'язати з подієм етно-історичним тлом?

Отже, рухаємося в окресленому напрямку далі – можливо, щось і вийде. Яку ознаку (іконографічний елемент) виберемо першою? Якщо нам найперше спав на думку «Звіро-потік», то: 1) яка ознака «поток» є вирішальною? Звісно, рух; 2) як рухається звір? Звісно, найперше – кроком.

Тому назва нашого начерку – «Крок «Звіра».

Тепер, після неохідної передмови (котра, можливо, – щодо пропорцій текстової цілісності – дещой «перебрала міру»), маємо змогу перейти до основної частини нашого викладу, яку побудуємо й упорядкуємо таким чином: 1) зробимо невеличку «вирізку» із «Звіро-ряду» за означеною темою «Крок «Звіра»»; 2) прослідкуємо й проаналізуємо еволютивно-хронологічний розвиток іконографічного елементу (чи – елемента) «вирізки» – це такийсь «родове» «крок»; 3) кожному позицію (картину) «вирізки» – відповідно до хронології створення – забезпечимо (у вигляді, сказати б, своєрідного «обрамлення»), за можливості, корелятивним етно-історичним супроводом («тлом»). Отже, почнемо.

«Коричневий звір» (1936). Отже, коричневий. Символіка кольорів, що б про те не казали, є річчю певним чином «хисткою» (варіативно-багаторівневою), тому що є складним сплетінням «сенсо-змістів», узалежненим від інтерпретаційного контексту (нехай це буде навіть неабияк глибока й унікально переконлива «теорія кольорів» Й.-В. Гете). Проте у нашому випадку – нехай це буде чимось «суб'єктивним» – чомусь щодо коричневого настійливо пригадується фраза із «Сугінок Європи» Освальда Шпенглера: «Це єдиний «основний колір», котрого немає в райдузі» [2]. Й там само: «...коричневий тон ... відкриває погляду чисту сповнену образів безкінечність» [3]. Й ще: «Коричневий колір став справжньою фарбою душі...» [4]. І хоча у Шпенглера мова йде про т. зв. «фаустівське» (західноєвропейське) мистецтво, несамохіть виникає настійливий внутрішній поштовх до екстраполяції такого трактування коричневого й на розглядуваний нами випадок (тему). Погляньмо: «Коричневий звір», чудернацьки вивернувши шию, вдивляється назад... В минуле? Ні, в пра-минуле, котре «не зафіксоване» в історії, проте живе в забутих присмеркових закутках душі (див. щойно наведені цитати щодо коричневого, котрий «став справжньою фарбою душі», котрого «немає в райдузі» (тобто він певним чином надприродний («Чисте коричневе світло лежить поза можливостями нашої природи» [5]), а отже й праісторичний) й котрий «відкриває погляду чисту сповнену образами безкінечність»... Образ «Звіра» – десь ізвідти, із праісторичної «сповненої образами безкінечності».



«Коричневий звір». 1936



«Синій лев». 1936

Історичне тло. Середина 1930-х рр. Колективізація, «розкуркулювання», голодомор, репресії... Фізичне знищення багатообіцяючого для українського духу явища, котре пізніше назвуть «розстріляним відродженням» і котре на той час втілювало й концентрувало в собі «верхню» свідомість нації. Й коли «верхню» свідомість було зрізано, дух нації, притиснувшись до вцілілої архаїчно-кореневої пра-свідомості, почав активувати останню у напрямку концентрації й підготовки

сил для породження нового пагона, на котрому з часом могли б розквітнути квіти нової модифікації «верхньої» свідомості.

...Зурахуваннямщойно сказаного, погляньмо тепер на «Коричневого звіра». Якщо перше, що впадає нам в око, – це пружний вигин, закрут до краю назад його шиї й голови з хижою ікластою пащею, чудернацьки «закрученою» ще й вгору, то друге, що притягує погляд, – це лапизтаксамо чудернацьки ущерть розчепіреними розпластаними пазурами, котрих – аж по сім на лапі, а на одній із задніх – аж вісім. (Мотив «помноження» кінцівок або голів – міфологічний символ «посилення функції», котрий час від часу зустрічається в образах М. Приймаченко: «Чотириголовий звір» (1959), «П'ятиголова сова» (1960), «Восьминогий дикий вепр» (1976), ін. Асиметрія «у бік наростання» (на одній із лап – пазурів більше, ніж на інших) – загострення цього ж мотиву.) Отже, «Коричневий звір» напружено тягнеться шиєю й головою назад у праісторію, одночасно розчепіреними пазурами «археологічно» витягуючи, висотуючи «з-під землі», з далеких глибин пра-минулого... «самого себе». Тобто, інакше кажучи, це вдивляється – у пошуках Сили – в праісторичну далечинь і «вгвинчується» пазурами в засипаній за харашені історією неосяжні підземні надра українське коренево-архаїчне, аж до поки не «витягує» з пра-минулого предмет свого пошуку, «перекидаючись» на нього – на «Звіра». (Не втримаємося тут від «спокуси» доповнити наш аналіз – сказати б, «для старту», оскільки «Коричневий звір» є першим у нашій «вирізці» із «Звіро-поток», – методом, запозиченим із цілковито «чужинницької» й «поза межної» щодо мистецтва знавчого виміру, «ребусної» «сфери прочитання» алхімічних трактатів і магичних гримуарів. Отже, погляньмо: під головою й шиєю «Коричневого звіра» його дві передні лапи «контр-фігурно» окреслюють силует «ще однієї» голови з розкритою пащею, повернутої в той самий бік, що й «основна» голова (пам'ятаємо, що у нас ледь вище було сказано про «багато-голівність» як «посилення функції»). Дозволимо собі піти у цьому напрямку ще трохи далі: бачимо під тулубом «Звіра» таксамо «контр-фігурний» силует голови – вже антропоморфної, – поверненої цього разу вже у протилежний щодо голови «Звіра» бік? Бачимо, як паща «Звіра» – дещо знизуюгору – «врізається» в мозок «контр-фігурної» антропоморфної голови, втягуючи – як в лійку – іклами «інформацію»? Але ж «контр-фігурна» голова «дивиться мозком» вперед – не назад, як «Звір», з котрим вона, втім, – у не випадковій, історично обумовленій «симбіотичній кореляції», – дивиться крізь синє (щодо символіки синього – див. наступну позицію нашої «вирізки» – «Синій лев») вухо «містично віддаленим» оком-в-далечинь – див. про-

міжок між шиєю й тулубом «Звіра» – кудись уже, напевне, в наш час або й далі... А що, між іншим, означає от це – погляньмо: рослина позаду «Звіра» – також певним чином чиніє антропоморфна – «простягає» восьмипроменеву квітку з наскрізним «просвітлом-оком» по центру, котру – вже спереду «Звіра» – «приймає» інша рослина – але квітка вже шестипроменева й без «ока?»).

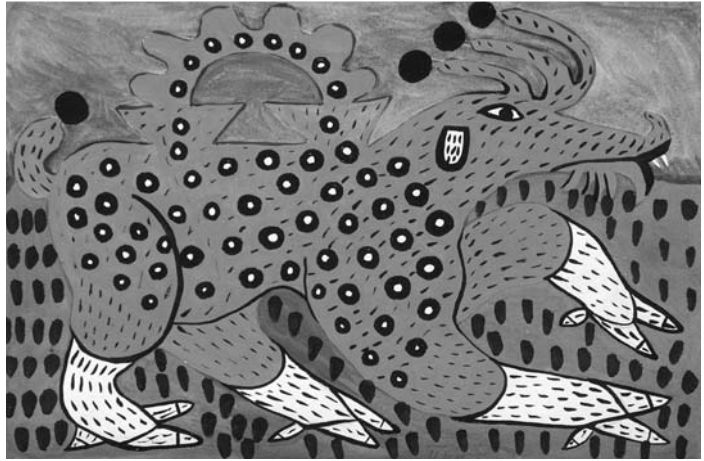
«Синій лев» (1936). Отже, синій. Як і коричневий – «колір далечині», але вже не у «потойбічному» «вимірі

душі», а радше – «по цей бік світу». За всієї, як уже було сказано вище, принципової неоднозначності колірної символіки, «суб'єктивно» зупинимось на такому міркуванні. Порівняймо голубий колір денного неба й синій – нічного: якщо денне голубе небо «огортає» й, сказати б, «благословляє» своїм безкінечним простором наше обмежено-денне усичено-побутове існування, то нічна синь – кличе («втягує») у загадкову, непізнану, «звабну» далечинь. Так само й голубий ріки та синій моря: перший радо поєднує два береги, другий – таємничо розділяє.

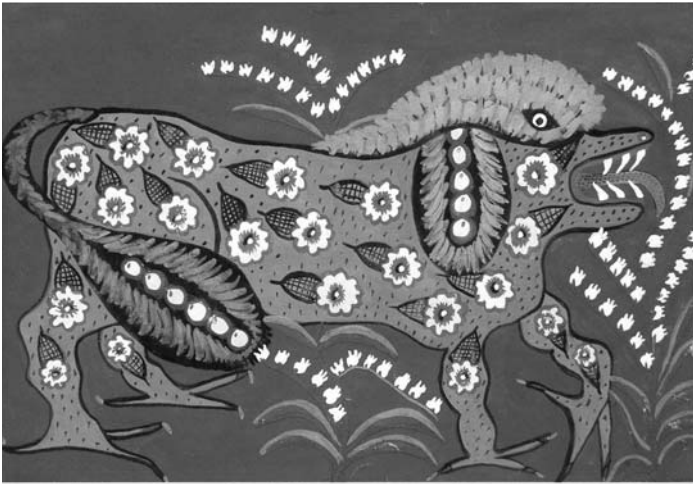
Повернемося до «Звіра». Якщо «Коричневий звір» – вдивляється «назад» у праісторичний вимір власної душі, висотуючи пазурами своєю власну «донно-низинну», засипану пізнішими історичними нашаруваннями праісторичну Силу, то «Синій лев» («конкретизація» «Звіра» – «Цар звірів») – інша фаза (хоча картина створена в тому ж самому році) «Звіро-пригоди»: вперед – у синю далечинь!

Історична премула. У 1775 році російськими військами було зруйновано останню – в межах України – Запорізьку Січ (Нову Січ) – головний і фактично останній осередок української Зброї... А вже 1798 року побачила світ «Енеїда» (перші три частини) І. Котляревського (1809 р. – чотири частини; 1842 р. – повний текст (шість частин), посмертно)... Бурлескно-український («етно-проекція») Еней – посланець українського Духу – водним (плинність, непевність, невизначеність) шляхом переправляє силове ядро нації до нової землі (твердість, вкоріненість) – до Риму українського Слова: до «Гараса Бульби» (1835) Гоголя та «Гайдамаків» (1841) Шевченка – й відтоді Слово стало Новою Фортецею українського Духу протягом ХІХ – першої третини ХХ ст. ...Були підйоми й спади, й останнім підйомом було «розстріляне відродження» 1920 – перш. пол. 1930-х рр., котре, втім, було цілковито знищене на самому своєму злеті. Й тому постала необхідність нового рятівного переходу: цього разу не «морем» (можливість такої «розкоші» було вже навідріз заблоковано), а «заболоченими» хащами коренево-архаїчного шару українського «під»-свідомого (до речі, хіба не символічно: с. Болотня – місце народження й усього подальшого життя М. Приймаченко). Й сила – тепер уже надовго скаліченого й поневоленого – літературного Слова перейшла у силу «архаїчно-наївного» мистецького образу, котрий завдяки саме цій своїй архаїчності «колонізував» «зону непрозорост» (й тим самим – недоступності) щодо будь-якої цензури й тому – «розкошував, як хотів»...

...Повернімося тепер до «Синього лева». «Вийнявши себе» («Коричневий звір») з праісто-



«Прус». 1960



«Собака-красуля у балабончиках». 1963

ричнихдалейпра-минулого, він – «Звір» – повертається тепер в далеке – але вже історичне – майбутнє: він хижо піднімає передню ліву («по-армійськи») лапу з націленим вдалечінь «тризубом» синіх пазурів й коричневою «шпорою». Його хижа морда – «зрубана», як у бульдога (пор.: «селекційне покортшання» = «мертва хватка»). Його хвіст – «заточений», як бойовий серп, – та й взагалі пор. «втягуючу» «конфігурацію» «Коричневого звіра» з – («вже втягнуто») з хижим, пружним (див. поставу корпуса) поступом «Синього

лева). І – «фонова рослина» – див.: тепер Вона – Він.

Історичне тло. ...Після «розстріляного відродження» – щоправда, Друга світова війна дещо затягнула (тимчасово «перервала», призупинила) цей процес – на арену української історії вийшов принципово інший, новий, «інспірований» аж надто – віками – звичним до чи не будь-якого «маневру» українським Духом, «культурний герой»: це затятий, надзвичайно витривалий український чолов'яга-хлібороб, вимушений – із болем – прощатися зі своїм землеробським корінням, щоб спробувати «колонізувати» місто («мегаполіс», хоча ще на ті часи такого й фактично не було, – проте вже «було в ідеї»)... Історично цікава, поміж іншим, деталь: наш «чолов'яга» сприймав тогочасну радянську «ідеологічну ситуацію» (що, сказати б, досить повчально для сучасної – чи то, загалом передбачуваної, «найближчої історії») просто як щось на кшталт «поганої» – чи не виключно у «метеорологічному» вимірі – «погоди»: але ж він мав кореневий досвід виживання за будь-якої «погоди»...

«Прус» (1960). Отже, «Прус», – виразне в нього ймення, чи не так? Він знову коричневий, як і «Коричневий звір», але тут вирішальним є вже саме ймення, «почуте» його авторкою. Він знову хижо заніс передню ліву лапу, як і колись – за двадцять чотири роки до нього – «Синій лев», але погляньмо, якої «важкоатлетичної» потужності набули його «пазури-тризуби» і як його Лапа вже націлена «встряти в нову землю»... Адже, Лапа «Звіра» – виразний символ волі – вона одночасно крокує і удар. Погляньмо на синій Гриб, котрий він несе на своїй спині. Нагадаймо – тут це буде якраз доречно: як відомо, багато біологів-знавців дотримуються думки, що гриби є особливим царством органічного світу – чимось проміжним між рослинами та тваринами [6] ... сказати б, чимось так само загадковим, як і «Прус».

«Собака-красуля у балабончиках» (1963). Цікавий твір. Й цікава назва. «Красуля» й «балабончики» – це щось схоже на «маскхалат». Адже, не забуваймо (втім, про це ще не було сказано) – маємо справу з відьмацько-фемінною інверсією трансмісії Духу. Про це – у ранній прозі Гоголя (перехід «козаччини-в-відьмаччину»), а поки що погляньмо уважніше на версію розвитку Лапи «Звіра» – порівняймо з «Прусом»: лівий «тризуб» вже «вп'явся» у «нову землю» – й погляньмо, з якою Силою.

...Після сказаного. Марія Приймаченко (1909–1997), «Хазяйка Звіра» – сільська жінка, майже без освіти й дуже обтяжливими (тяжка хвороба) обставинами життя – спромоглася створити чинне «тотем» принаймні двох українських поколінь, котрі таки дочекалися

(«маневр Духу» – багатівікова й унікальна пригода (нічого «випадкового», як відомо, не буває)) української державності й спромоглися створити вже новому поколінню умови для боротьби за українську історію в нових – як завжди плінних і непередбачуваних – як сама Історія – часах.

І наш «Звір» [7] ще не сказав свого останнього слова, оскільки це не просто мистецтво – це *магія раси* [8].

1. Наводимо в рос. перекладі (Д. Гайдук, 1998).
2. Див.: Шпенглер О. Закат Європы. – Ростов н / Д.: Феникс, 1998. – С. 362.
3. Там само.
4. Там само. – С. 364.
5. Там само. – С. 362.
6. Див., напр.: Українська радянська енциклопедія. – Т. 3. – К., 1979. – С. 162.
7. Всі розглянуті нами твори можна побачити у кольорі й належній друкарській якості – див.: Марія Примаченко (Приймаченко): Мистецький альбом / Автори-упоряд.: Шевченко Є. І., Шестакова О. І. – К.: Народні джерела, 2009. – 288 с.: іл.
8. Раса = силове ядро етносу (О.Шпенглер).

Марина ЮР

кандидат мистецтвознавства, науковий
співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва АМУ

ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР У БЕЗПРЕДМЕТНОМУ ЖИВОПИСУ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Убезпредметному живопису художників модернізму і постмодернізму простір, як естетична категорія, мав різні прояви. Художники у своїх програмних експериментах засвідчували, що простір набував або втрачав свою сутність і, як зауважив Мерло Понті, він не був середовищем, у якому предмети поширювалися, але був умовою, внаслідок якої те чи інше їх положення ставало можливим [1].

Категорія простору досліджувалася рядом визначних вчених філософів, психологів, мистецтвознавців і самих художників протягом ХХ століття. Першими підвалини цього поняття у мистецтві модернізму заклали власне самі художники у своїх практичних і теоретичних роботах [2]. Вони прагнули віднайти співвідношення пластики форм і кольору, детримірний простір, який у академічному живопису відображався за допомогою лінійної, світлоповітряної, колірної перспективи [3], набув ознак перцептуальності, об'єктивності при «умовному», «ніби спресованому» просторі, або взагалі без будь-якого вираження.

Завданням пропонованої увазі читачів наукової розвідки є визначення критеріїв і формотворчої структури художнього простору безпредметного живопису українських художників ХХ століття.

Креативна ідея безпредметного живопису мала інші, порівняно з академічним, фундаментальні поняття про місце людини у всесвіті: людина відтворює космос, і зміна її ролі у цьому новому космосі є першочерговим і неминучим наслідком створення нової космогонії [4]. У зв'язку з цим простором уявлення набули нових параметрів, а нове просторове мислення, характерне для творчості К. Малевича, П. Модриана, В. Кандинського, В. Татліна та інших, формувало складну для сприйняття пластичну умову геометричних форм із включенням псевдопластичних метафор з їх оповідальною ілюзорністю і літературним вимислом.

Пластична мова безпредметного живопису характеризується як геометрична абстракція