

ТВОРЧІСТЬ КАТЕРИНИ БіЛОКУР В КОНТЕКСТІ РАДЯНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Творчість видатної художниці Катерини Білокур (1900–1961) належить до тих явищ вітчизняного мистецтва, що з часом наче стають «більшими за себе». Вони здатні не тільки на кожному етапі розкривати нові риси своєї образності, а й відкривати інші, нові перспективи в інтерпретації сучасного їй художнього поступу. Тим більше, що становлення та еволюція її малярства припала на складну, сповнену протиріч, контроверсійну радянську епоху, засади та стереотипи котрої підлягають сьогодні критичній переоцінці. Мистецтво К. Білокур може бути тим каталізатором, що унаочнить драматичні «незбіжності» між внутрішнім змістом авторської творчості та відведеним йому місцем в офіційній художній ієрархії, характерні для радянської культури. В даному випадку це стосується «народної декоративної творчості», у вимірах якої традиційно розглядається індивідуальне та самобутнє мистецтво К. Білокур.

Між тим у позарадянському просторі твори наївного мистецтва або мистецтва примітиву не тільки тривко увійшли до музейних збірок в якості одного з феноменів модерністської доби, але й прокреслили в ній певну показову тенденцію. Адже, шукаючи джерел для оновлення образотворчості, стверджуючи людську індивідуальність та суб'єктивність як головні світоглядні категорії, що відбивали сутнісні зміни в суспільстві (загальні процеси демократизації, підключення до культуротворення широких мас, які до того «не враховувалися» ні як автори, ні як споживачі художньої продукції, але тепер склали найчисленніший глядацький загал), перекодовуючи усталені естетичні вартості від «прекрасного» та «гармонійного» на «виразне», «оригінальне» та «своєрідне», модернізм часто знаходив нові образно-мистецькі цінності у тих сферах творчості, що існували поза академічними канонами та офіційними стереотипами «високої культури». «Невчена» творчість надавала в цьому плані ті самобутні зразки авторського самовираження, де відкритий погляд на світ поєднувався із природною експресивністю виразу, а фантазія художника окреслювала його особливу образність, в якій складно перетиналися окремі людський досвід і архетиповість «колективного несвідомого». Невипадково видатних примітивістів початку ХХ століття (А. Руссо, Н. Піросманішвілі, Серафіну Луї та ін.) «відкрили» для культурної публіки саме художники та критики модерністського руху, після чого «наївне малярство» стало стійким об'єктом мистецтвознавчих досліджень, музейного колекціонування, цариною фахових дискусій та наукових розвідок. До певної міри можна стверджувати, що саме «наївний художник» з його «природною» індивідуальністю, яскравою самобутністю світовідчуття, що сформувалися на маргінесах цивілізації та поза канонами високої культури, котра переживала кризу, який утверджує себе всупереч обставинам, виявився одним з «героїв доби». Сьогодні, в умовах стрімких глобалізаційних процесів, загальної де- та реструктуризації культури, де опозиція «популярного» та індивідуального й авторського приходиться на зміну попередній проблематиці «масового» та «елітарного», «високого» та «низького» в мистецтві, тема «наївного художника у сучасному світі» набуває нової актуальності, по-іншому розкриваючи візію епохи.

Адже феномен «наївного художника» — це перш за все драма людини не на своєму місці: це той конфлікт особистого таланту і обставин життя, який змусив А. Руссо пропрацювати все життя на митниці, і лише під старість «випустити» свої обдарування у широкий простір, а геніального Піросмані — то мерзнути зчлуповачем вагонів на залізниці, то торгувати молоком... Головний зміст цього мистецтва — особиста обдарованість митця та настійлива потреба висловлювати себе через художні образи, більша і сильніша від обставин життя та долі, здатна виводити людину у світ творчості, долаючи усі

побутові перепони. Саме цей самотній світ, безпосередність його вислову так притягують у цьому місцеві. Адже, можливо, саме тут кордонів між митцем та глядачем майже не існує, а твори є перш за все «портретами» їх авторів, сила індивідуальності котрих так захоплює і дивує.

І тут мистецтво Катерини Білокур, яка все життя прагнула вийти за установлені межі «народної декоративної творчості», відчувачи себе частиною Великого Художнього Простору, де її роботи можна було б поставити «поряд з картиною якого видатного художника» [1, с. 98], руйнує багато міфів, що існували і продовжують існувати в нашій культурі. Серед них — радянський міф про «щасливу долю митця з народу», всупереч якому в середині ХХ століття в центрі Європи, за 150 кілометрів від Києва, у селянській хаті в Богданівці член Спілки художників, Народний художник УРСР потерпала від злиднів; і міф про душевність та «кардиоцентризм» народу, — адже саме від жорстокості та нерозуміння своїх близьких, — родичів та односельчан, — чи не найбільше страждала вона протягом життя... Але найголовніше тим, що її картини і справді ніяк не вміщаються у виміри канонічної фольклорно-селянської творчості: своєю образністю та самотністю художньої мови вони тяжіють скоріше до міського наїву, в якому, як писав В. Прокоф'єв, «весь час існує бродіння, своєрідне переміщення традицій, історично таких далеких, що зустріч їх здається неможливою. І все ж вона відбувається, і в цьому міститься один з плідних парадоксів примітиву» — [2, с. 17]. Тому, якщо селянський «фольклор зберігає пам'ять давніших часів — пам'ять міфу і етосу — і зберігає її в культурній ізоляції», то примітив, наївне мистецтво «освоює, зберігає, опрацьовує пам'ять близьку — позавчорашню, і робить це, знаходячись під постійним впливом одночасно і “верхньої” культури, що рухається “вперед”, і “нижньої”, що все більше залишається далеко позаду, у постійному активному спілкуванні і з тою і з іншою» (3). В цьому плані творчість Катерини Білокур поєднала органіку селянського еста і інтелектуальну складність: щирі відкритість до вражень із драматизмом світовідчуття та постійну самоосвіту, духовну роботу, що вибудовувала її напрочуд напружене внутрішнє життя, її вірність у малярстві раз і назавжди обраним сюжетам — зображенням квітів, рідше — пейзажам та портретам.

Невипадково особливе місце у її творчості належить, здавалося б, «нетиповому» як для неї, чорно-білому, написаному олівцем «Автопортрету» (1955). Без перебільшення, цей твір і справді можна поставити поряд з роботами найвидатніших майстрів. Намальований в період творчої зрілості художниці, він увібрав в себе трагічність її життєвого досвіду, тверезий самоаналіз і той високий реалізм художнього бачення, де правдивість конкретного зображення набуває образної глибини. Великі очі художниці дивляться не назовні, а в себе, ніби не бачачи оточуючого, а навколишній світ природи виступає скоріше тлом, на якому розгортається її життя. Не лестячи «моделі», художниця не приховує ані зморшок, ані гіркого смутку: обличчя жінки у селянській важкій хустці сповнене гідності і мудрого прийняття своєї долі. Тут Білокур досягає особливої багатозначності: адже, якщо інші намальовані нею портрети (від «Жінки в зеленому корсеті» (1920-і), через «Портрет Олі Білокур» (1928), «Надії Кононенко» (1929), колгоспниці Тетяни Бахмач (1932–1933) племінниці художниці (1937–1939) до «Портрету Софії Журби» (1940-і), Надії Білокур (1941) та «Автопортрету» 1950-го року та ін.), при очевидній реалістичній подібності, все ж таки так чи інакше несли на собі відбиток певної типізації, зображаючи «людину взагалі», то цей автопортрет вражає саме психологічною складністю та індивідуальністю моделі. А ще — винятковою «формальною» майстерністю, де все — від ритмічної взаємодії об'ємів, елементів, співвідношень обличчя та фону, і навіть трохи непропорційне за розміром зображення руки з олівцем, — підкорене художньому цілому, «працює» на образ, огортаючи надзвичайне обличчя і дивні очі... Пізніше, у 1957-у, за цією ж схемою Білокур намалює ще один автопортрет, з рукою під підборіддям. Однак він вийшов іншим: на перший план висунуто жест руки та пухку поверхню рукава ватянки, що в неї вона вбрана, котрі до певної міри «перетягують увагу» з її характерного обличчя, де очі запитливо дивляться прямо на глядача... І все ж саме «Автопортрет» 1955 року випромінює особливу магію, ту надзвичайну образно-художню виваженість, відбір та продуманість кожного елементу, котрі й визначають поняття «шедевр». В той же час ця робота може виступати певним ключем до творчості художниці, в якій провідне місце відведено не стільки оригінальності тем та сюжетів, скільки самотності світосприйняття та виразній «присутності автора», з його особливим баченням та образним перетворенням, що й надають її квітам і пейзажам справжньої неповторності.

...Очевидно, що у творчості кожного художника завжди в той чи інший спосіб відбивається його біографія: «місце і час», умови становлення, навчання і діяльності, оточення, успіх та ін. Художник може реалізуватися за підтримки чи всупереч обставинам. Проте у випадку наївного майстра (митця, що не отримав фахової освіти і створив власний самобутній образний світ) ці обставини, як вважав В. Прокоф'єв, зазвичай були напругою «пов'язані з подвійним соціально-культурним неблагополуччям» (4). Що має на увазі? Неможливість обдарованій людині отримати фахову освіту, відірваність від культурних центрів, відсутність підтримки оточення, умови життя, що стають на заваді творчості...

В цьому контексті доля Катерини Білокур вражає особливим драматизмом і майже трагічною безвихіддю. Здається, наче обставини постійно випробовували її гарячу відданість мистецтву, на кожному етапі будуючи перед нею ті чи інші перепони. Її біографія широко відома: село з його зашкарублюю свідомістю, де жінка, що малює, сприймалася як дивачка «не від світу цього»; жорстокі батьки, байдужі до своєї обдарованої доньки, які ледве не під загрозою її самогубства дозволили їй вільно малювати; бюрократизм радянської системи, через котрий, не маючи «довідки» про шкільну освіту, вона не могла вступити до мистецьких навчальних закладів... Успіх — перша виставка у Полтаві, — прийшов до неї у 40 років. Згодом відбулася подорож до Москви з величезними враженнями від художніх музеїв. Потім — війна, голод 1947-го і постійна, наполеглива робота над собою. У 1947-у вона пише одну з найзагадковіших своїх картин «Цар-Колос», що після експонування на виставці у Парижі так і не повернулася в Україну. У 1948-у Катерину Василівну Білокур приймають до Спілки художників. У 1956-у Білокур присвоюється звання Народного художника УРСР... Однак офіційне визнання фактично не змінило її життя: вона продовжувала жити у селі, у своїй хаті без світла і тепла, де побутові проблеми набували по-справжньому екзистенційної трагедійності. Страшно читати гіркі та болючі рядки з її листів, де саме бідність і безпросвітність побуту стають на заваді творчості: «Я коло печі сиджу в кожущанці — зігнулася в три погібелі. У Лермонтова сосні снилось, що десь є світла країна, де росте красива пальма, а я сиджу і думаю, що є світлі, теплі і лютні хати, вдень їх освітлюють великі світлі вікна, а вночі — електрика. І тепло в тих хатах, і не чадно. О, як у таких хатах можна багато і радісно працювати і в холодну зиму і з хворими ногами!» [5, с. 117]. Або: «Ой люди добрі, ой, співчувайте, а хоч почуйте моє горенько велике! Як у мене холодно в хаті, як у мене нема чого їсти, то я так не буду журитись, як від того, що коли мені нема часу малювати!» (6). Якщо мати на увазі, що другий з цитованих листів був написаний у 1960 році, варто замислитися над тією цивілізаційною прірвою, котра, попри радянську міфологію, розділяла «село і місто», позначившись глибокою травмою на долі великої художниці. Невипадково у її картинах майже немає прикмет «сучасності», а якщо вони зрідка й з'являються, то як щось дивне чи екзотичне, — як, наприклад, трактор у «Колгоспному полі» (1948–1949), розташований десь далеко, схожий на примару з іншого світу, чи пляшка коньяку в картині «Будьте здорові, з урожаєм» (1954) — така несподівана і недоречна в оточенні житнього хліба та буряків... Можна погодитися з М. Кагарлицьким, котрий у передмові до листів художниці зазначав: «Звичайно, годі виправдовувати затурканих батьків, які не дали талановитій дівчині освіти; більше того, вони ще й доводили до нестями єдиначку, яка марила якимось там святим малярством. І в селі не знайшлося людини, яка б і рідних погамувала, і їхню доньку направила на праведний путь. І все ж найбільший злочинець — сталінська доба» (7). Однак варто продовжити — не тільки сталінська. Вже у 1955-у, в переддень «відлиги», заступник Голови Ради Міністрів УРСР М. Гричуха на прохання допомоги відомій і офіційно визнаній художниці переїхати до Києва міг кинути промовисту фразу: «Хай сидить, де сидить. Ото поки живе в Богданівні, то вона і Білокур, а як заберемо її до Києва, то вже Білокур не буде» (8). Або інший випадок, 1959 року, коли Катерину Василівну не «допустив» до квартири П. Тичини вахтер його номенклатурного будинку... Жорстка структурованість радянської культури позначилася і на інтерпретації її творчості, якій раз і назавжди було відведено місце серед «народних майстрів декоративного мистецтва», що нівелювало своєрідність її дивовижних картин. І тут біографія художниці та її незвичайні листи розкривають «інший», не парадний бік радянської реальності, пропонуючи багатий матеріал до її переосмислення.

Однак листи К. Білокур примушують з іншого боку подивитися і на її картини. «Темна, неосвічена селянка, що стала художником» постає в них інтелектуальною, начитаною людиною: її листи рясніють

літературними образами, згадками, асоціаціями, відкривають її багатобічну обдарованість, духовну культуру. Та й у розумінні малярства, образотворчості можна говорити про певну еволюцію, що простежується в її картинах, які стають все більш складними, формально вишуканішими. Невипадково Надія Клейн наголошувала: «...вона ніколи не вважала себе народною художницею, якими є, скажемо, Марія Приймаченко, Ліза Миронова. Її хвилювало не народне, а класичне мистецтво — полотна великих майстрів пензля; музеї українського, російського, західноєвропейського мистецтва любила найбільше відвідувати» (9). Варто згадати, яке враження на Білокур у 1940 році справили у Москві картини малих голландців, імпресіоністів, передвижників, пізніше — твори улюбленого І. Шишкіна у Київському російському музеї. В її листах знаходимо згадки про художників — Т. Шевченка, С. Васильківського, І. Рєпіна, І. Іжакевича, В. Сурикова, В. Максимова, В. Шварца, О. Сластьона, А. Архипова, В. Полєнова, К. Маковського, А. Куїнджі, П. Мартиновича... В цьому контексті генеза її творів постає досить багатовимірною, а природність таланту «підтримується» певними уподобаннями та впливами. І якщо в ранніх роботах 1920-х («Жінка в зеленому корсеті», «У Богданівні, за греблею») очевидною є орієнтація на народну картинку, а у зрілий період в окремих творах — відгомін вишивки гладдю (ескіз «Калина. Мак», «Жоржини на голубому тлі», «Квіти на жовтому тлі», «Вінок квасолі» 1950-х, «Букет квітів» 1960-х), то чи не головними, наскрізними постають в них «натурна реалістичність» і водночас своєрідний «природний сюрреалізм», що відкриває у реальних предметах іншу, потаємну сутність.

Як відомо, сюрреалізм — надреальне, чудесне, відбивав «протириччя первинного інтуїтивізму, спонтанності, суб'єктивізму і бажання пробитися до зовнішнього світу, навести мости з реальністю» [10, с. 7], що, очевидно, притаманні і наївному художнику. Як підкреслював ідеолог цього напрямку А. Бретон, сюрреалізм — не стиль, а метод пізнання непізанованого, завдяки якому людина могла повніше оволодіти своїми безмежними внутрішніми можливостями, про котрі вона не здогадується.

Невипадково, шукаючи суспільно-історичні «вітоки» сюрреалізму, його митці зверталися до творчості наївістів, знаходячи в них не тільки принципів для себе «органічну неусвідомленість висловлювання», а й особливе образне забарвлення — «інтонацію дива», яку Г. Поспелов характеризує як визначальну для цього виду мистецтва (11). Одна з головних категорій сюрреалізму «reve» — сон, мрія, міраж, — не тільки відчутно присутня у творах К. Білокур, де квіти та плоди перетворюються на живих таємничих істот, а витончені пейзажі наче пропущені крізь мрійливий серпанок споминів, мрій і сновидінь. «Сон» (1940) — назва однієї з найдивніших картин художниці: таємниче і страшнувате видіння, де сплячу в колісці дитину огортають, оточують з усіх боків листя папороті, дивні квіти, рухливі метелики. Густий синій колір звучить тут символічно, нагадуючи про міфологічну природу сну — кордону між життям і смертю. Так образи картин Катерини Білокур перекидають місток до творчості сюрреалістів, які теж по-своєму були вражені дивністю світу, його таємницями, несподіваністю реального і відчутною «предметністю» фантастичного... Разом з тим вони викликають в пам'яті і дивні твори символіста, предтечі сюрреалізму Оділона Редона, котрий, зовсім як Катерина Білокур, «вперто, терпляче і ретельно» відтворював форми рослин та квітів, відкриваючи примхливу гру природних контурів. Дивлячись на його букети, писав критик, «ми відчуваємо, ніби кожна квітка дивиться на нас, хоче відповісти на наше питання, зробити нам якийсь зізнання, відкрити зміст, прихований в глибині червоного чи фіолетового» [12, с. 162]. Можна згадати рядки з листів Білокур, де вона розповідає про свої перші спроби малювання: «А іноді таке на мене найде, що почну малювати щось таке, як ото кажуть, фантастичне, — то смішне, то страшне, а іноді таке дивовижне, таке привабливе, що й надивитися не можна!» [13, с. 57]. На жаль, подібні роботи не збереглися, проте «щось дивовижне» стало ознакою чи не всіх її творів...

Картини Білокур поєднують своєрідну «натюрмортність» зображення, розгортаючи перед глядачем різноманітність природних форм, із певною «космічністю», що охоплює її плоди та квіти глибоким таїнством простору. Проте в окремих творах ці риси постають цілком відкрито, — як, наприклад, в етюді «Рогач» (1950-і), де квітка, схожа на комаху, летить у синій порожнечі, або «Квіти і виноград» (1953—1958), де важка, переповнена соковитим життям, майже «барокова» сув'язь плодів та квітів чи то випливає з оточуючої її густої темряви, чи то тане у ній... Нібито згідно сюрреалістичним принципам, предмети у її картинах набувають невластивих їм якостей: важке летить, мертво — рухається та живе [14 С. 196], — як, наприклад, прозаїчна городина, що здається живою істотою («У Шрамківському районі

на Черкаській землі» (1955–1956), «Бурячок» (1950-і)).

Характерною рисою більшості композицій художниці є присутність своєрідного прориву, темного провалля, що відкриває вихід у інший простір. Саме за цією схемою побудовані «Цар Колос». Ці «темні провали» так чи інакше організують просторове рішення «Квітів у тумані» (1940), «Польових квітів» (1941), «Декоративного панно» (1945), «Квітів та горіхів» (1948), «Натюрморту з колосками і глечиком» (1958–1959)... Що вона хотіла цим сказати? Чи був це суто образно-художній спосіб позначити, натякнути на інший, позасюжетний зміст своїх картин? Невипадково, аналізуючи образний світ примітиву, Г. Поспелов поряд з відчуттям «дива» виділяє в ньому «інтонацію передбачуваного блага» [15, с. 453], котру можна трактувати як казковість та прагнення ідеалу, котрі, поряд з напруженою потаємністю, також присутні в картинах К. Білокур.

Розмірковуючи над складною генезою творчості художниці, що припала до добу «тотального соцреалізму» 1930–1950 рр., не можна не поставити питання і про його вплив на неї. Тим більше, що під час кожного візиту до Києва Катерина Василівна була не тільки у музеях, але й на виставках. І, хоча у її листах, де багато йдеться про мистецтво, роботи сучасних їй художників (окрім друзів) не згадуються, офіційна доктрина, безперечно, впливала на загальний творчий клімат та естетичні пріоритети художниці. Ними, зокрема, обумовлена зосередженість саме на реалістичному мистецтві — від малих голландців до передвижників: адже все інше було фактично заборонене. Білокур ще пощастило побачити в 1940 р. у Москві картини імпресіоністів, — пізніше, по війні, це було б неможливо, адже тоді їх вже зарахували до «формалістів». І все ж не можна погодитися з Д. Горбачовим, який наголошує на «соцреалістичному ферменті» як «невід’ємній рисі геніальної творчості Катерини Білокур» [16, с. 18]. На щастя, це її оминувло. Необрнтовано і безпідставно брати за основу її творчості написане до виставки, наївне та навіть смішне панно «XXX-ліття СРСР» 1947 року — поодиноким у творчому доробку художниці, скоріше кітчеве за своєю атрибутикою та естетикою. Соцреалізм, як перш за все політико-ідеологічна доктрина, що використовувала мистецтво як відкриту пропаганду, маніпулюючи зовнішньою правдоподібністю для створення радянської міфології, далекої від реальності, до її картин ніякого відношення не мав. «Сни і мрії» Катерини Білокур мали іншу природу. А скрупульозна, часто «натуралістична» деталізація реальності, чії елементи потім склалися у фантастичні композиції, мала на меті відкрити, досягнути та відтворити красу світу, те «чудесне», що бачила художниця у природі. В цьому плані її дивовижні натюрморти наближені радше до малих голландців, символістів чи сюрреалістів, що, відкриваючи для себе форми реального (і омріяного) світу, поетизували їх безмежне різноманіття.

І тут знову «підказки» криються у творах художниці, цього разу — в її пейзажах. Сучасники К. Білокур чомусь вважали, що пейзажі (як і портрети), не належать до сильної сторони її мистецтва. Вона про це згадувала у своїх листах, наголошуючи при цьому, що самій-то їй писати пейзажі до душі: «... мені дуже подобається малювати краєвид: що на рівному куску полотна чи паперу, а виходить так, наче узяв би та й пішов туди» [17, с. 182]. Проте уважне споглядання унаочнює те, що саме в цих «краєвидах» її живописне обдарування проглядає найбільш виразно. Їхня стилістика теж має свою еволюцію: ранні роботи («У Богданівці, за греблею» (1920-і), «Пейзаж з вітряком», «Дорога в’ється в даль» (початок 1930-х)) цілком вкладаються у виміри «народної картинки», однак вже у 1940-і, наприклад, в картині «На околиці», пейзаж набуває характерних для її творчості рис: це точне відтворення окремих деталей (листя, гілки дерев) та м’яке «сфумато», що пом’якшує переходи між планами, огортаючи зображення поетичним туманом.

Пейзажі 1950-х, — зрілого періоду в творчості художниці, — позначені своєрідним «наївним імпресіонізмом», що розуміється тут не як фіксація мінливого моменту, а перш за все як суто живописна «довіра оку», завдяки якій авторка зображує на полотні тільки те, що бачить (а не те, що «знає», як зазвичай роблять наївні художники). Однак її краєвиди — не етюдні фрагменти, а цілісні кольорово-просторові композиції з тонко ритмізованими пропорціями об’ємів та елементів, із продуманим і точно знайденим взаємозв’язком землі та неба. «Гай» (1955), «За селом», «Вересень», «Осінь» (1956), «Осінь» (1960), на відміну від її квітів, взагалі позбавлені декоративності. Їх витончена стилістика поєднує скрупульозну реалістичність, точне відтворення цілком певного, конкретного місця, простоту засобів і поетичну ліричність, що наділяє пейзажі іншим, художнім змістом — тендітною дивністю буття...

В контексті вітчизняного мистецтва інтерес до наївного малярства був так чи інакше пов'язаний з прагненням змінити культурні стереотипи: на початку ХХ ст. ним збагачувалось тлумачення мистецтва лише у його класично-музейних вимірах, у радянський час воно оживляло непоршну художню систему з жорсткою ієрархією жанрів, видів, фахового навчання. Яскрава самотність творів наївних художників свідчила про те, що освіта — радше приватна справа самого художника, а митця від немитця відрізняє не диплом, а особисті якості таланту. Невипадково, як зазначає К. Богемська, «двадцять століття з його інтересом до неспеціалізованої творчості виявляє новий тип особистості — такої, що живе наче поза культурними межами суспільства, але насправді змодельованої на самих верхів'ях культури» [18, с. 14–15]. Особливе місце належить тут особистісному самозбереженню, де творчість є не тільки засобом самореалізації, а й способом життя. В цьому плані, на думку дослідниці, місце наївних художників в радянській культурі наближене до митців андеграунду, представників неофіційного мистецтва, які разом з примітивістами визначають «позасоцреалістичне мистецтво радянського часу». Саме в цьому контексті творчість К. Білокур розкриває самотність та багатозначність своєї образності, основу якої визначає перш за все її індивідуальне світобачення.

...Катерина Василівна Білокур померла дуже рано і «не своєчасно». Вже з початку 1960-х разом з демократизацією суспільства, що у той чи інший спосіб «поверталось до модернізму», наївне мистецтво набуло надзвичайної популярності. Тепер у його відвертій своєрідності вбачають певну альтернативу офіційній культурі, простір свободи вільного самовираження митця. Творчість Катерини Білокур стає «українським брендом», однак продовжує розглядатися в межах «народного декоративного мистецтва». Між тим її пристрасне, напружене, витончене і зачаровуюче малярство відповідає більш широкому контексту, і справді, як мріяла Катерина Білокур, гідне стояти поряд з творами найвидатніших художників.

1. Білокур К. Я буду художником: Документальна оповідь у листах художниці. — К., 1995.
2. Прокофьев В. Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. — М., 1983.
3. Там само. — С. 18.
4. Там само. — С. 17.
5. Білокур К. Я буду художником...
6. Там само. — С. 287.
7. Там само. — С. 33.
8. Там само. — С. 361.
9. Там само. — С. 324.
10. Андреев Л. Сюрреализм: История. Теория. Практика. — М., 2004.
11. Поспелов Г. Примитивы и примитивисты в русском искусстве начала XX века // Вопросы искусствознания. — 1995. — № 1/2.
12. Цит. за: Крючкова В. А. Символизм в изобразительном искусстве Франции и Бельгии: 1870–1900. — М., 1994.
13. Білокур К. Я буду художником...
14. Модернизм: Анализ и критика основных направлений. — М., 1987.
15. Поспелов Г. Примитивы и примитивисты в русском искусстве начала XX века // Вопросы искусствознания. — 1995. — № 1/2.
16. Горбачов Д. Магічний соцреалізм // Укр. культура. — 2000. — № 11/12.
17. Білокур К. Я буду художником...
18. Богемская К. Понять примитив: Самодельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. — СПб., 2001.

Анотація. Статтю присвячено творчості Катерини Білокур (1900–1961), видатної української художниці ХХ століття, що, демонструючи самотній індивідуальний авторський світ, є одним з найяскравіших явищ «наївного малярства». Розпочате наприкінці 1920-х, мистецтво художниці припало на епоху соціалістичного реалізму, чия канонічність суттєво вплинула на його інтерпретацію у вітчизняній

критиці та мистецтвознавстві. Тут творчість К. Білокур (її живопис і рисунки) розглядається в широкому художньому контексті, що дає можливість знову окреслити його образні складові. Як вважає автор статті, твори художниці варто розглядати як «нерадянське мистецтво радянського часу».

Ключові слова: наївне малярство, індивідуальний світ художника, живопис, Катерина Білокур.

Анотація. Стаття посвячена творчеству выдающейся украинской художницы XX века, Катерины Билокур (1900–1961) — одной из ярчайших представительниц «наивного искусства», демонстрирующее самобытный индивидуальный авторский мир. Начатое в 1920-е, искусство художницы совпало с эпохой соцреализма, каноничность которой повлияла на его интерпретацию в отечественной критике и искусствознании. В статье творчество К. Билокур (живопись, рисунки) рассматривается в широком художественном контексте, что дает возможность выявить его образные составляющие. С точки зрения автора статьи, ее работы входят в пространство «несоветского искусства советской эпохи».

Ключевые слова: наивное искусство, примитив, внутренний мир художника, живопись, Катерина Билокур.

Summary. Article is devoted to outstanding works of Ukrainian artist of the XX century Bilokur Catherine (1900–1961) — one of the brightest representatives of «naive art» demonstrated distinctive individual author's world Art of this artist, was begun in the 1920s, coincided with an era of social realism, the canonicity of which influenced his interpretation of domestic criticism and art criticism. In the article creativity of Catherine Bilokur (painting, drawing) is considered in a broad artistic context, that allows to identify it's figurative elements. According to author, her works are included in the space of «non-Soviet Art of Soviet era».

Марина ЮР
старший науковий співробітник ІПСМ НАМ України,
кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник

РОЛЬ УКРАЇНСЬКОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО ФОЛЬКЛОРУ В СУЧАСНОМУ ЖИВОПИСУ

Прогресивний розвиток нових технологій, які сьогодні активно залучаються у різні галузі мистецтва, сприяє формуванню нових історико-культурних феноменів, генеруючи нові етапи періодизації художньої практики. Не відстороненим у цьому процесі є і живопис, зокрема й український. Його академічні традиції склали основу мистецтва соцреалізму і творчості багатьох художників сьогодення, а прагнення до експериментаторства із залученням безкінечного розмаїття форм модерністських і постмодерністських художніх течій, новітнього світового мистецтва, спадщини етнокультур розвивали образну систему. Злам ХХ–ХХІ ст. призвів до активізації «пошуку історичного національного підґрунтя» [1, с. 231], що спонукав митців звернутися до історичних, релігійних, культурних, міфологічних, соціальних та ін. аспектів, розширюючи тематику творів, оновлюючи стилістичну мову, засоби вираження. Завдяки цим пошукам та програмним експериментам набули розвитку нові образи українського мистецтва, в яких репрезентована духовна функція митця, історична спадщина, національна культура, пластична мова.

Етимологічно термін «образ» тяжіє до наочності, відображення зовнішнього вигляду, натомість у мистецтві, як правило, використовують словосполучення «художній образ» [2, с. 203], у означенні якого утворення матеріальної форми здійснюється на основі художнього процесу узагальнення відображуваної дійсності. Саме цей процес формування образу через конкретне, індивідуальне, суб'єктивне до загального, цілісного визначає світоглядність, творче спрямування, манеру митця.

Парадигма творчості багатьох сучасних українських живописців визначається, з одного боку, глобалізацією інформаційних процесів, з іншого — традиціями світової художньої практики. Першим притаманний широкий спектр технічних засобів, які доповнюють або нівелюють специфіку даного виду мистецтва задля розкриття ідеології сучасного мистецтва, підпорядкованого креативній концептуальності з її часом «негативною естетикою, з культом довільної, переважно брутальної гри з усіма моральними, естетичними цінностями...» [3, с. 192]. Другі орієнтовані, здебільшого, на закони класичного мистецтва різних мистецьких епох та стилів, а також і національну культуру. Український образотворчий фольклор неодноразово був