

## **ЕТНІКА У ТВОРЧОСТІ ВЧЕНИХ ХУДОЖНИКІВ**

У часопросторі буття культури неодмінними є фундаментальні закони і принципи «постійного повернення» до архетипу та міфу. Це є неодмінним, навіть коли до культурного контексту включаються нові сили та способи самовираження мистецтва — ширші від кожної культури.

Інтерес до етнокультури у професійних художників посилюється в періоди, позначені кризою панівної (в той чи інший історичний період) образотворчої системи і, відповідно, пошуками нових естетико-філософських, а також просторово-пластичних концепцій. Так було в європейському та українському мистецтві межі XIX і XX століть. Аналогічний процес бачимо у передреволюційному і революційному мистецтві Росії. Твори українських мистців-реформаторів Казимира Малевича, Анатолія Петрицького, Михайла Бойчука, Олександра Архипенка, Олександри Екстер відіграли неабияку роль у формуванні образу світового мистецтва XX століття. Зауважимо дво-векторність у засадничих принципах вітчизняних авангардистів: поєднання палкого інтересу до художніх центрів Європи з етнічною орієнтованістю — переосмисленням національних джерел. До речі, дуалізм властивий українській культурі з часів бароко (синтез народних витоків з інтелектуалізмом латиномовної освіченості).

Щодо доби класичного (раннього) модернізму історія засвідчує факт творчого діалогу українського авангарду з етнокультурою, а точніше — з глибинним рівнем міфологічної свідомості та образотворчості. Якщо європеець Пікассо багато в чому завдячував африканській народній скульптурі, Гоген — атмосфері Таїті, Матісс — духу марокканського мистецтва, П. Кузнецов — архетипам казахського мистецтва, то авангардизм О. Архипенка, Д. Бурлюка, Т. Бойчука, К. Малевича має в підмурку символічну і пластичну систему трипільської та південноукраїнської архаїки. Тому міфологічно кодифікований авангард, за всієї його формальної новизни та суб'єктивності, знаходив шлях до народного глядача. Відомо, що селянки села Вербівка сприймали малюнки К. Малевича за народні взірці і за ними робили вишивки. Про роль міфологічної свідомості та архаїчних форм прадавньої культури у своїх автобіографічних нотатках писав один із засновників авангардної скульптури XX століття — Олександр Архипенко. Він підкреслював значущість спостережень за роботою сільських керамістів: перші Архипенкові твори зроблено з обпаленої глини — шамоту.

Особливо причарували скульптора магичні знаки археологічних знахідок із Трипілля. Могутньою силою дихали на мистця форми скіфських баб; їхні постаті, полущені віками, не тільки переконували своєю міццю, а й дозволяли майже на дотик відчутти струмінь часу та чари таємничого, недовизначеного — сенс відкритого для домислення образу. Із цих спостережень народилася здатність бачити сутність речей, узагальнювати форму, замість оповідальності реалізму давати метафору авангардизму. Отже, метафора тісно пов'язана з архетипом. О. Архипенко лишив свої міркування щодо ролі недоформульованого, метафоричного образу: «Світ хотів би, щоб мистець виклав усе, як на долоні. Щоб той світ прийшов і без ніякого зусилля побачив усе. Я мислю, що в такому разі не було б ніякої творчості... Мистець дає глядачеві імпульс. <...> Коли подати глядачеві символ, він мусить почати і сам творчо мислити... Символ підказує, наводить на думку, наводить на відчуття...» [2].

Витоки Архипенкового мистецтва ще 1914 року відчув Г. Аполлінер. «Перш за все Архипенко шукає чистоти у формі. Він виплеканий найкращими традиціями... У духовності його мистецтва відчутні релігійні віяння... Церковні та наївні твори, без сумніву, причарували його в дитинстві» [3].

Український класичний авангард сформувався у поєднанні двох джерел: суб'єктивного пошуку в царині нової художньої форми; другим же фактором, що вплинув на появу супрематизму як однієї з ліній абстракціонізму, було занурення К. Мале-

вича в глибини етнічної української образності. Свідчення знаходимо в автобіографії та в теоретичних розробках мистця, а головне — в його художній практиці.

Якщо зовнішні відповідності між композиціями авангардиста й етномистецтвом бачимо в ритмах візерунків українських плахт, у геометризмі писанок, то глибинні зв'язки лежать у кодах підсвідомості. Пам'ять про художній світ хати-мазанки була важливим емоційним та естетичним чинником становлення «Малевича мужицького» (вислів Д. Горбачова). За ідеєю винахідника супрематизму, «біле полотно зображує білий простір, а не синій, тому що синє не віддає реального уявлення безконечності» [4]. Враження про біле — космос та біле — хату К. Малевич поклав за основу художньої системи, що виводила за межі життєподібної зображальності, формувала нову художню філософію і спосіб бачення «внутрішнім зором».

Квадрат, коло і хрест у композиціях К. Малевича — теж із глибин народного мислення та знаковості. Вони розакцентовані щодо вертикально-горизонтальних векторів, що споріднює супрематизм із всеохопним космосом міфологічної свідомості. Хрест найчастіше з'являвся в селянських серіях, у посткубізмі та в супрематизмі К. Малевича. Цей знак обумовлений відчуттям філософії української хати, її обрядових, символічних та естетичних функцій: хрест — православ'я, хрест як деталь розписів, килимарства. Хрест, зображений із птахом та вазоном, уособлює дерево життя. Геометричні структури супрематизму символізують світовий розквіт, космос, добрі сили, рух космічної речовини. Безсюжетні композиції К. Малевича, як і узагальнені структури народного декоративно-ужиткового мистецтва, стверджують пріоритет вічного над скороминущим та частковим.

Якщо на проблему контактів професійного художника з етнокulturурою подивитись як на «діалог субкультур», то випадок К. Малевича дає підстави наполягати на цілковитому вживанні, входженні індивідуалістичної свідомості професіонала-авангардиста в царину колективної свідомості. Ототожнення «власного» та «невласного» відбувається у внутрішньому діалозі з «уявним художнім партнером» (народною спадщиною). Вона була в підсвідомості кожного мистця країни, де 80 % народу мешкало в селах.

Талановиті розробки вченого фольклоризму в 1920-х в Україні пов'язані також з іменем рано померлого Тимофія (Тимка) Бойчука. Його мистецтво — рідня наївізму народної станкової картини. У творах «Молочниця», «Коні на пасовищі», «Біля яблуні», в ескізах до монументальних розписів проявилось відчуття великої лаконічної форми, неканонізованої стилістики.

Аналізуючи спадщину Т. Бойчука та твори художників, які працювали в системі наївізму (П. Падалки, В. Седляра, Р. Рокицького, К. Гвоздика), доходимо висновку про таке піднесення фольклорного начала, яке призводило до самознищення нормативності «вченого» малярства — в переході до нової парадигми (від відображення до створення нової реальності).

Це виразно унаочнюється при зустрічі з особистістю Давида Бурлюка — одного із засновників футуризму. Бурлюк не тільки походив зі старого козацького роду, а й оселею, під дахом якої народився вітчизняний футуризм, була південноукраїнська «Гілея» — родове гніздо Бурлюків. Джерелом футуристичних уподобань Д. Бурлюка можна вважати його захоплення народними картинками, колекціонування їх. Як наслідок — створення Д. Бурлюком спільно з М. Ларіоновим та А. Лентуловим стилю примітивізму. У задумі лежав виклик академічному мистецтву. Потяг до народного малярства, до народного колоризму, до всього українського супроводжував усю творчість бунтівного мистця. Народна творчість була основним аргументом у боротьбі проти академічного канону.

Можна було б множити приклади та аргументи, посилаючись ще й на О. Богомазова, О. Екстер, А. Тишлера, М. Синякову та інших. Але творчі засади таких колосів авангардизму, як О. Архипенко, К. Малевич, Д. Бурлюк, дають змогу обумовити народження українського авангардизму щирим відчуттям глибинних основ народної образотворчості, її космізму, артистичної розкутості, евристичності! Отже, не буде перебільшенням, якщо авангард в Україні 1910–1920-х поіменуємо «національним стилем».

Фінал першого етапу українського авангардизму був трагічним: розпорошеність в еміграції, загибель мистців у сталінських концтаборах у 1930-х роках.

На країну насунулась ідеологічна ніч. Схожа закономірність щодо уваги «вченого» мистецтва до далекої предтечі очевидна в творчості радянських майстрів кінця 1950–1960-х, коли в атмосфері короткої духовної «відлиги» часів М. Хрущова стало можливим виробити нові критерії образотворчості. «Натурне бачення» як система, що шляхом диктату соцреалізму була утверджена в мистецтві 1930–1950-х, пережило кризу. Йому на зміну прийшли пошуки нових стилістичних систем. У них, як це надалі стало очевидним, закладалися передумови образотворчого плюралізму наступних 1970-х і 1980-х років. У справі оновлення художніх засобів у професійному мистецтві значення етнічної творчості важко переоцінити. Тоді вона стала для багатьох майстрів справжньою ниткою Аріадни, допомогла вийти з глухого кута нудного побутовізму. Національна образотворча традиція відроджувалась у фантазіях геніальної М. Приймаченко, у творах Л. Семикіної, О. Заливахи, Ф. Гуменюка, українських графіків та ілюстраторів. Сталеві норми соціалістичного реалізму у 1970-х роках розхитували художники ліричної вдачі: найперший — Г. Гавриленко, його учень М. Кривенко, З. Лерман, Г. Григор'єва, О. Агафонов, Г. Бородай, О. Отрощенко, В. Гордієць та інші. Сповідальна інтонація творів, людяність сюжетів, вимогливе ставлення до форми протистояли штампам офіційних експозицій.

У практиці вітчизняного образотворчого мистецтва тридцятиріччя 1960–1980-х паралельно до інших розвивається фольклорний напрям у роботах різних національних шкіл тодішнього СРСР: А. Коцьки, А. Гудайтіса, Б. Берзиня, Д. Скулме, Т. Яблонської, М. Аветисяна, І. Кличева, В. Попкова та багатьох інших. В Україні, прибалтійських республіках, у Грузії та Вірменії індивідуальний стиль окремих майстрів формувався під очевидним впливом традицій народної творчості. 1980-ті позначені новим піднесенням фольклоризму. Він пов'язаний із проблемами «екології культури», які гостро поставив час у кожній національній школі.

Хвиля неофольклоризму 1980-х, помітна в усіх видах творчості, зумовлена і подоланням кризового стану в духовному житті, яке в роки «застою» зазнавало ідеологічної та творчої реґламентації. Звернення художників поколінь 1960-х — 1970-х років до материнського лона етнокультури було очевидною потребою звільнитися від нігілізму щодо рідних святинь, долучитися до корінних сутностей як національної, так і загальнолюдської духовності.

Майже 50 років офіційне мистецтвознавство (партійні ідеологи) переслідувало інтерес мистців до народних джерел. Одержавленому мистецтву дозволяється лише зовнішньо-декоративний фольклоризм «шароварів, півників та рушників». Ним була просякнута напівквічева масова культура. Цим на «декадах дружби народів» у Москві Україна мусила звітувати про відданість Кремлю. У зазначений період інтерес професійних мистців до етнічних джерел кваліфікувався як відступництво від завдань соцреалізму. Фольклоризм прогресивних мистців виконував функції контркультури. Наприклад, фольклорна серія Т. Яблонської 1960-х років викликала різкий осуд у тодішньому політбюро ЦК КПУ і погрози авторці. Серію не визнавали до кінця 1980-х.

Ідеологи соцреалізму тлумачили «фольклоризм» учених мистців як опозицію культурній політиці держави (втечу від дійсності, патріархальщину, націоналізм).

Поновленням фольклоризму у вченому мистецтві сучасна історія образотворчості завдячує «шістдесятникам», яких вела ідея національного відродження. Початок цього процесу в умовах репресивної радянської дійсності творча інтелігенція бачила на різних рівнях функціонування фольклоризму в професійному мистецтві: від стилізації до діалогу з етнокультурою та творчого, досить суб'єктивного перетлумачення останньої. Важливими є зізнання «вчених художників» про способи освоєння фольклорної спадщини, про роботу з нею [5]. Так, Т. Яблонська не приховувала труднощів, які виникали у свідомості «вченого художника» під час опанування системи народного мислення. Працюючи в 1960-х роках над «Фольклорною сюїтою», Т. Яблонська та інші «вчені фольклористи» послідовно пройшли кілька фаз, а саме: вивчення стилістики народного мистецтва; занурення у філософію народного мислення; подолання навичок ілюзорно-життєподібної (аристотелево-ренесансної) моделі відображення дійсності на користь узагальненої образності (трансформація методу бачення до створення нової реальності).

На шляху перевтілення індивідуалістично-егоцентричної свідомості «вченого ху-

дожника» в колективістсько-етнічну відбувається діалог особистості з етномистецтвом. Традиція тут стає «уявним художнім партнером». У свідомості мистця фіксуємо гострий, навіть драматичний стан розщеплення психіки на «Я»-об'єкт та «Я»-суб'єкт, вживлення в свідомість непритаманних індивіду художніх критеріїв і, нарешті, знаходження рівноваги між «своїми» та інтродукованими поняттями. У цій гострій, прихованій від стороннього ока боротьбі формується особистісний зв'язок із фольклором.

Психології творчості добре відоме явище передвтілення твору мистецтва у вигляді абстрактної моделі, що передає його матеріалізацію у фарбах, формах, звуках. Фаза «попереднього» моделювання майбутнього твору — неодмінна умова створення художнього образу. Психологічна наука простежила процес, що відбувається у свідомості творчої особистості на фазі формування цієї абстрактної моделі — його сенс у розщепленні свідомості художника на два, три, а то й більше «Я», які вступають у внутрішній діалог. Інакше кажучи, вони перебувають у стані «самосплікування» [1]. Дослідники визначають чотири форми внутрішнього діалогу, що розгортається у свідомості мистця [2]: діалог із духовним двійником, людського «Я» — з творчим; діалог розуму й інтуїції; діалог зі своїм твором (самоотожднення з персонажами) та уявний діалог із глядачем.

Досліджуючи проблему діалогічного самосплікування, автори теорій втілення і перевтілення особистості художника (Л. Виготський, М. Бахтін, В. Біблер, М. Каган та ін.) лишили поза увагою дуже цікаву лінію, яку можна назвати **перевтіленням індивідуальної художньої свідомості у колективну модель творчості**. Якщо, як довели дослідники, правомірно говорити про «діалог культур» чи «спілкування культур», то слід визнати можливим діалог особистості з художньою традицією, в нашому випадку — пластом фольклорної спадщини [3]. Художня практика вказує на цю форму діалогу як на універсальний спосіб розвитку творчої особистості.

Таким чином, залучення до критеріїв етномистецтва здійснюється у внутрішній драматичній боротьбі, яка не надто часто завершується узгодженістю і переплетенням протилежних начал — колективних і авторських. У разі успіху фольклорна традиція, проходячи через фільтр індивідуальної свідомості, перетворюється на нову художню якість: в авторській творчості розвивається фольклорний напрям. Професіонал, що звик відображати світ в ілюзорно-життєподібних формах, опановує систему створення узагальнено-умовних (знакових) образів — конгломерат світоглядно-художніх моделей етнічної творчості.

Самоспостереження низки професійних художників дають переконливу основу для з'ясування дифузії між індивідуальною свідомістю і колективною художньою традицією. Спостереження практиків мистецтва підтверджують слушність теоретичних допусків і припущень.

«Фольклорна сюїта» (1960-ті роки) Т. Яблонської через 20 років після її створення була осмислена автором як прорив з натурно-життєподібної до узагальнено-умовної (образно-символічної) системи відображення світу. «Працюючи над “Хлібом”, я була захоплена не лише ідеєю відобразити відродження мирної праці після воєнного лихоліття, але також живописними завданнями світлопису. Захоплювалася світлою палітрою Дега, світлоносним живописом давніх японців, — згадує Т. Яблонська. — Однак у наступних полотнах — “Дівчина з сачком”, “Перед стартом”, “Весна”, “На Дніпрі” — почалося сповзання до натуралізму. Мені здавалося — зникаю як художник, мої творчі потенції вичерпувалися настільки швидко, що цього не можна було не помітити. Із глухого кута я вийшла на загальній хвилі захоплення фольклором. Фольклорний період був підготовлений барвистістю вірменського живопису, декоративізмом закарпатських свят, які полонили мене. Полотна “Разом з батьком”, “Вечір в Солотвині” та інші роботи кінця 50-х — початку 60-х років передували новому етапу творчості. Справжній початок “Фольклорній сюїті” був покладений збиранням творів народного мистецтва: писанок, рушників, кошиків — та вивченням їхньої структури, але основне — осягненням народної філософії, народного розуміння доцільності краси. Я відчула, що мистецтво так само необхідне, як хліб. Саме за допомогою мистецтва народ у важких умовах підтримує себе до життя. З цими думками я починала роботу над “Фольклорною сюїтою”. Однак практично це було зробити нелегко. У роботах “На призьбі”, “Хата в снігу” і в деяких інших далася взнаки половинчастість,

компромiс між звичкою мислити iлюзорно-просторово i бажанням наблизитися до площинного, декоративного стилю народних творiв» [4].

Т. Яблонська не приховує труднощiв, якi виникають перед кожним професiоналом, а саме: осягнення стилiстики творiв народної творчостi; вивчення народної естетики; боротьба між iлюзорно-життєподiбною моделлю вiдображення життя та узагальнено-умовним образотворчим її аналогом. Як свiдчить Т. Яблонська, новий художнiй метод утверджувався в гострiй боротьбi творчої свiдомостi, розщепленої на двi iпостасi. «Було дуже важко себе ламати, — дiлиться спогадами мисткиня, — але принесило велику радiсть те, що я створювала свiт, а не копiювала його. Я вiдчувала величезне задоволення, коли перемагала iлюзорнiсть у сприйняттi простору» [5].

У словах Т. Яблонської виражено притаманний усiм професiоналам стан психологiчного протиборства. Дуже схожими виявилися самоспостереження художникiв Литви: Н. Насvитаса, Й. Данiляускаса, українських графiкiв О. Данченка, Г. Якутовича, В. Стороженка. «Невдоволенiсть академiчною виучкою, — казав Г. Якутович, — спонукала шукати вихiднi точки для переучування. Я пройшов через захоплення дитячим малюнком. Осягнення основ народної образностi почалося пiд час мандрiв у Карпатах. “Моментом iстини” вважаю зiставлення гравюри О. Кульчицької (церква у Ворохтi) з власним рисунком тiєї ж пам'ятки. У мене — подробицi, деталi, складний ракурс, у неї — тiльки головне, лише тi основнi елементи, якi згадуються, коли художник хоче вiдтворити сутнiсть явища. Рання творчiсть людства, образотворча архаїка, народне мистецтво сильнi цiлiсним, узагальненим баченням свiту. Мене мучило питання безпосереднього споглядання i опосередкованого бачення. Малюнок гуцула на кахлях, на тарiлках, фiгурка на рушнику — всюди зустрiчаємо не ескіз, а узагальнювальний знак, своєрiдний образотворчий символ. Народ, шлiфуючи стереотипнi моделi, здiйснив колективний вiдбiр суттєвих рис. Це стало для мене очевидним. Але перехiд вiд iдеї до власної практики виявився важким. Вiн розтягнувся на кiлька рокiв активного творчого життя. Великих зусиль вартувало вiдмовитися вiд класичних композицiйних схем, вiд академiчного рисунка i перейти до iншої системи образного мислення. Важко було звiльнитися вiд роботи по начерках, вiд гострих i ефектних ракурсiв у зображеннi. Радiсть була величезною, коли вдавалося перемогти себе i перевести образ у систему народного бачення свiту. Це було вартє колосального напруження всiх сил» [6].

Скульптор О. Рапай вiдiйшла вiд академiчної форми бiльш органiчно, минаючи такий болiучий процес переучування, як у випадку Т. Яблонської i Г. Якутовича. «Драми не було, — говорить вона, — з низки причин. Насправдi, я нiколи не сприймала академiзм як справжню художню систему. Витоки мистецтва знаходила в грецькiй архаїцi, у скульптурi скiфiв, у народнiй пластицi. Певно, цим я зоб'язана роботою в тому ж матерiалi — глини, — яким користувались народнi майстри. Через вiдчуття тектонiчної логiки до мене прийшло розумiння народної образної системи. На початку творчого шляху, працюючи на фарфоровому заводi поряд з народними майстрами, я багато сприйняла вiд їхньої розкутостi, фантазiї. Перехiд до народно-умовного пластичного мислення, свобода в поводженнi з матерiалом, нетрадицiйнiсть композицiйних побудов для мене вiдбулися якось безболiсно, майже неусвiдомлено» [7].

Необхiдно зауважити, що, говорячи про органiчне входження в систему народного художнього мислення, О. Рапай, зрештою, видiляє фази рацiонального аналізу пiд час зiставлення академiчної i народної образотворчих систем, а вже потiм — нiбито неусвiдомленого, iнтуїтивного сприйняття останньої, що дозволяє i в цьому випадку говорити про конфлiкт.

Художня практика робить очевидним напружений дiалог, а нерiдко i протиборство рацiональної та емоцiйної сфер у свiдомостi художника. Вони передують гармонiї між розумом i фантазiєю як умовi повноцiнностi художньої творчостi. У низцi робiт авторiв, про яких iшлося вище, гостра внутрiшня боротьба, що вiдбувалася у свiдомостi художника, зафiксована в певнiй стилiстичнiй компромiсностi композицiй: Т. Яблонська — «На призбi».

Самоспостереження художникiв дають воiстину унікальну можливiсть простежити, як у прихованнi вiд стороннiх очей грi розуму вiдбувається осмислення

і осягнення професіоналом цінностей етнічної спадщини. Сукупна думка практиків мистецтва в цьому випадку неоціненна.

Грузинський живописець Т. Мірзашвілі вважає: «Фольклор невіддільний від духовного життя людини. Його вона всотує з піснею, мовою, видовищем набагато раніше, ніж дізнається, що називається фольклором. Мистецтво Греції, Єгипту та інших давніх культур пов'язане з фольклором. Там його витoki». Схоже вважає й О. Рапай: «Вся архаїчна скульптура Перу, Єгипту, Греції, України має спорідненість у своїх пластичних прийомах».

«Образотворчий фольклор цементує спільність людей, — поділився своїми роздумами графік В. Векслер, — разом з мовою та історією він є однією з найміцніших форм цієї спільності, надаючи їй найбільш характерних та інтимних рис». Розвитком цієї думки звучать міркування Т. Мірзашвілі: «У сучасних художників є два види ставлення до фольклору: органічне і раціональне. Головне — в органічних, теплих зв'язках з людьми, їхніми піснями, мовою. Це більше й важливіше, ніж нормативність сучасної професійної школи (Академії мистецтв). Високого професіоналізму можна вивчитись у народу, адже народне мистецтво завжди високопрофесійне. Яскравим прикладом теплих зв'язків з фольклором залишається мистецтво М. Шагала та Н. Піросмані...».

Органічне і раціональне (ідеологічно усвідомлене) ставлення до фольклору відкривається під час аналізу робіт, а також у міркуваннях живописця з Литви Й. Даніляускаса: «Щоб народ вижив, потрібно зберегти народні традиції, — стверджує художник. — Мене турбує необхідність поєднати нову форму з міфологічним змістом. Міфи, казки входять у структуру полотна якимось підсвідомо. Вони залишаються у підтексті, у відчутті тривоги, напруженості. У народній міфології є багато аналогічних, воістину сюрреалістичних мотивів. Вони мені близькі й тому природні в моїх полотнах. У фольклору вчуся виражати духовну суть мінімумом художніх засобів».

У самоспостереженні Й. Даніляускаса є багато такого, що зближує його з ідеями Т. Яблонської, яка говорить: «У фольклорі для мене найважливіше — не форма. Спроби працювати у фольклорній формі привели в глухий кут — до стилізації. Найцінніше — відчуття народної точки зору на світ, на етику стосунків, на красу як на моральну силу. Мистецтво у народному розумінні завжди було служінням добру, вираженням мрії про щастя. Займатися мистецтвом з якимись іншими цілями — аморально. Цього мене навчив фольклор. Звільнившись від наслідування народної стилістики, мені здається, я підійшла до розуміння і втілення смислу фольклорних цінностей. Вони у вираженні життя душі. Це — головне».

Живописець Віктор Зарецький — один із засновників фольклорного стилю в українському мистецтві 1960-х років, казав: «Від академічної школи ніколи не відмовлявся. Мене, городянина, селянська культура вразила як екзотика. У мене є стійкий смак до мистецтва салону. «Солодке» мистецтво мене не шокувало, тому я щиро і з радістю стилізував під народні зразки, не намагаючись представити свою творчість як щось більш глибоке, ніж вона є. Не бачу чогось, що заслуговує осуду, в еkleктиці — це я називаю багатством і сукупною спадщиною. Для мене у творчості головне — шал емоцій, пристрасть, і цілком байдуже, за допомогою якого стилю їх виразити. Зараз я захоплююся Скіфією і «модерном». Вплітаю в стиль сецесіону українську орнаментуку. Український фольклор для мене цінний своєю орнаментальністю».

Цьому погляду протиставимо роздуми молодих скульпторів із Литви [8]:

Ш. Міндаугас: «Любов до національної культури посилюється необхідністю вижити як культурній індивідуальності».

Н. Насвітас: «Для мене національна художня традиція протиставлена безликістю сучасного світового авангарду. Як художник і людина я відчуваю себе лише частиною народних коренів. Щоб знайти форму розмови з народом, потрібно звертатися до народу зі знаками, які йому зрозумілі».

Звернення до народної культури породжує у свідомості професіонала нові філософські та пластичні ідеї. Художня думка, яка пройшла школу спілкування з етнокультурою, є феноменом творчого синтезу, в якому за допомогою «уявного партнера» збуджується чи загострюється творчий процес, формується нове світосприйняття. Найбільш цінне — інтенсифікація творчого процесу, його збагачення,

а часом і зміна всієї спрямованості творчої програми художника-професіонала, коли його власний досвід щасливо поєднується з досвідом народної культури.

Можна виокремити кілька типологічних способів опрацювання фольклорного мистецтва «вченим художником». *Стилізація* — комбінування фольклорних декоративних елементів зі збереженням їхнього нормативного, усталеного значення. Переконаливою в справі національного відродження засобами естетичного просвітництва була робота згаданих українських мистців 1960-х років, а також графіків 1970-х: І. Мовчан, О. Лисенко, О. Івахненка, В. Гордійчука, Ю. Чаришникова, В. Лопати і ще багатьох. Стилізація в період національного збайдужіння суспільства виконувала регенеративну, рятівну роль. Стилізація — найпростіший, первинний етап засвоєння або відродження спадщини — навмисне повторення нормативних форм. Через цю фазу обов'язково проходить кожна національна школа напередодні більш опосередкованих, творчо самостійних розробок «національного стилю». Не оминемо й зворотного боку стилізацій — абсолютізації квазіподібних форм.

*Другий спосіб «співбесіди» з етномистецтвом* — сюжетно-тематичні перегуки з традицією, малювання на фольклорні теми. Тут вищий рівень спілкування — «діалогічний». Типологічно закріплені риси фольклору співіснують з елементами, які відчужують новаторське (гротеск, пластична деформація, театралізація образу тощо) від усталено-традиційного. «Відчужувальна машкара» в роботах 1970–1980-х років Л. Загорної, Л. Рапопорт, В. Гордійчука, а на початку 1990-х — у М. Гейка, К. Реунова уберігає твір від ностальгійного ретрофольклоризму.

*Третій, найвищий спосіб — бути в діалозі з традицією* — реалізується як опосередкована форма контактів двох субкультур. Саме ця форма «співбесіди» з етнокультурою була властива К. Малевичу, О. Архипенку та іншим засновникам класичного авангарду в Україні.

За таким самим принципом відбувався діалог неомодернізму 1990-х років у творах К. Реунова, О. Тістола — їхня «вольова грань національного постеклектизму», у М. Гейка, О. Животкова, Б. Буряка, В. Бажая, Р. Жука, О. Павлова, О. Керестея, О. Сухоліта і ще багатьох мистців сучасної України. Спадщину як культурну атмосферу нації вони переживали часто-густо парадоксально, інколи в «зворотній» історичній послідовності. Вона вплинула на формування нового національного стилю. У Києві, де національна свідомість була вщент зруйнована, підводилися, як квіти серед асфальту, перші паростки національно ангажованої культури.

У творах фолькстилю 1980–1990-х немає декоративних стилізацій. Опанування традиції побудоване на перегуках із нею. В емалях, олійних творах та інсталяціях (О. Бородай та О. Бабак), у полотнах (Ф. Гуменюк, Є. Найден та інші) автори не лише ностальгійно відроджують минувшину, а й творять нові міфи. Власні інтерпретації християнських та поганських легенд створили в живописі Г. Неледва, П. Антип, О. Петрова, А. Малих, О. Бабак, П. Малишко, О. Бородай та ще чимало майстрів України.

В «архетипах», народжених фантазією В. Володька, світ язичницьких ідолів дихає, майже як «розумний космос» у «Солярисі» А. Тарковського. Аранжування козацької символіки, неоархаїка та неосимволізм — вагомі течії в полістилізмі України. Об'єктом зображення в цьому контексті стає не фольклорний знак, а духовна основа етносфери — сама філософія етномислення (поняття космізму, векторно-ритмічної організації простору, генетичні колористичні реакції тощо). Художній пошук, який у підсвідомості утримує етнічні, світоглядні та мистецькі моделі, реалізується на рівні творчих перевтілень. У новій фазі історичного розвитку мистецтво 1990-х років відживлює та продовжує засадничі принципи авангардизму 1910–1920-х.

Модерне мистецтво, в якому зв'язок з етнотрадицією відбувався за принципом «духовного резонансу», можна кваліфікувати як авангардний традиціоналізм. Цей типологічний вид контактів з етнокультурою має стійкі риси:

- незалежність від фольклорного стереотипу, етнічної телеологічності;
- послаблення детермінантної ролі фольклорної образотворчості;
- збереження умов інваріантності, її втілення за принципом глибинних, «невмотивованих зв'язків»;
- новий тип творчої діяльності — підвищення ролі суб'єктивного начала, новий спосіб «виконання традиції»;

– перегрупування складових етнічного досвіду в нові образотворчі моделі. Так, у парадоксальний спосіб, здавалося б, заперечуючи традицію, неомодернізм, зокрема та його лінія, що суголосна «естетиці прекрасного», створює нову, національну модель відображення світу.

Декоративний експресіонізм неobaroko — одна з найвиразніших стильових ліній у сучасному українському мистецтві. Імпульси йдуть від стилю народної культури, зокрема з декоративного розмаїття вівтарних огорож. Навіть після тривалого автодафе їх не бракує в українських церквах. Бароковий візерунок — це своєрідна «кардіограма» ускладнено-драматичної української історії. Різьблений візерунок — це пам'ять про лєтаргійний сон України, про злети її духу та гіркої культури падіння.

Трагічна і водночас романтична історія України для багатьох є фокусом духовної зосередженості — вона просвітлює найчутливіших. Тому не дивно, що національна ангажованість проявилася у несподіваних авторських інтерпретаціях у Ю. Луцкевича, О. Павлова, Г. Неледві, Р. Жука, М. Гейка, В. Раєвського, К. Реунова, П. Лебединця, О. Петрової, А. Захарова, А. Малих, П. Гончара, Ф. Гуменюка, А. Андрущука, О. Бородая, та й не тільки у них. Органічною була акція (виставка і наукова конференція) «Від бароко до бароко», що відбулася 1995 року у Національному музеї образотворчого мистецтва у Києві.

Неофольклорна хвиля вільного мистецтва на межі 1980-х — початку 1990-х років живилася почуттям розпростаних крил, можливістю нарешті пізнати свою історію без перекрученнє і брехні. Саме тому в мистецтві України так мало легковажної гри. Обмеженим був розвиток поп-арту, соц-арту, майже не було цинічного глуму, який бачимо у творах «Митьків» із Санкт-Петербурга. Багато що відступало перед пошуками моральних орієнтирів, які походять із глибин народної свідомості та мистецтва. Як кредо молодшого покоління сприймаємо сказане О. Сухолітом: «Я за відродження моральних ідеалів, за розуміння мистецтва як релігії». У цьому контексті зрозумілими є інтенсивні розробки біблійної тематики, християнської символіки у творах. Не буде перебільшенням, якщо художні процеси в Україні 1980-х — на початку 1990-х років визначимо як моральний ренесанс. Робота ця відновлювала духовність, протистояла соціальній та моральній ентропії.

Описаний синтез «свого» і «чужого» Н. М. Лісовська (Ростов-на-Дону) пропонувала позначити терміном «фрактата» (розламування, роздроблення) [9]. «Фрактата, — писала дослідниця, — це пізнаваний фрагмент... який використовується для побудови нової моделі і пристосовується до умов такої побудови... І все це, не вдаючись до аналізу, не зважаючи “за” і “проти”, миттєво... інтуїтивно визначаючи сутність “чужого” і настільки ж інтуїтивно відшуковуючи “своє” в “чужому» [10]. Діалогічність фрактати — її видова ознака. Вона пробуджує внутрішній діалог. Тоді «чуже» стає органічним надбанням внутрішнього світу художника, причому прилучення відбувається ніби саме по собі (особливо це очевидно у випадку О. Рапай). Прищеплюючи поняття фрактати (літературознавство) до теорії образотворчого мистецтва, відзначимо таку принципову рису, як пробудження нової системи бачення і відображення світу, народження нових пластичних ідей. Фрактата заявляє кут зору, вказує ракурс, при якому ідея, сформульована в культурній спадщині, стає надбанням нашого внутрішнього світу. Фрактата постає не тільки віхою інтуїтивного судження, а й засобом духовної комунікації, що дає змогу відчутти спільність між професійним сучасним мистецтвом і багатовіковою традицією фольклорної творчості.

Таким чином, зіткнення контрастних ідей породжує не тільки принципово новий, сучасний образ, — творчий синтез за допомогою фрактати зумовлює найбільш правильний шлях у складному процесі перевтілення. Унікальність ідей (сучасних і архаїчних), які включено в діалог, їхня принципова рівність призводять до активної інтерпретації як однієї, так і іншої точки зору, співвідносячи їх у новому продукті (творі) — новаторському і водночас тісно пов'язаному з етнокультурою.

1. Концепція розроблена: *Выготский Л. С. Мышление и речь [Текст] / Л. С. Выготский // Выготский Л. С. Собр. соч. : В 6 т. — М. : Педагогика, 1982. — Т. 2; Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. — М. : Искусство, 1986; Библиер В. С. Мышление как творчество [Текст] : Введение в логику мысленного диалога / В. С. Библиер — М. : Политиздат, 1975; Ратнопорт С. Х. Ис-*



кусство и эмоции [Текст] / С. Х. Раппопорт. — М. : Музыка, 1978; Каган М. С. Внутренний диалог как закономерность художественно-творческого процесса [Текст] / М. С. Каган // Советское искусствознание. — № 19. — С. 185–217.

2. Каган М. С. Внутренний диалог как закономерность художественно-творческого процесса [Текст] / М. С. Каган // Советское искусствознание. — № 19. — С. 214.

3. Вислови «спілкування культур» і «діалог культур» правомірні настільки, наскільки культура, взята в її відношенні до культурогенного суб'єкта — певного конкретно-історичного соціуму, нації, класу, верстви, людства, — є об'єктивним суб'єктом. Див.: Каган М. С. Внутренний диалог как закономерность художественно-творческого процесса [Текст] / М. С. Каган // Советское искусствознание. — № 19. — С. 213.

4. Из бесіди з Т. Яблонською. Київ. 03.08.1988.

5. Там само.

6. Из бесіди з Г. Якутовичем. Київ. 29.04.1988.

7. Из бесіди з О. Рапай. 24.08.1988. Усі наступні самоспостереження художників отримано в діалозі автора з В. Векслером, Й. Даніляускасом, Т. Мірзашвілі, З. Ніжарадзе.

8. Діалоги про народну скульптуру. Бесіда зі скульпторами Литви. Вільнюс. 25.02.1988.

9. Лисовская Н. М. Цитата и фрактата. Науч. докл. — Ростов н/Д, 1988. (Не опубліковано.)

10. Момент інтуїтивного осяяння є найвищим ступенем знання культурної ситуації: «Мистецтво, як явище, що охоплює діяльність художника і суб'єкта сприйняття, є осягненням інтуїтивних істин, — пише Є. Л. Фейнберг, — яке містить критерій правильності в собі самому...» (Фейнберг Е. Л. Кибернетика, логика, искусство [Текст] / Е. Л. Фейнберг. — М. : Радио и связь, 1981. — С. 145).

Петрова О. М. Етніка у творчості вчених художників

**Анотація.** Статтю присвячено фаховим контактам професійних (вчених) художників із фольклорним (колективним) мистецтвом як на прикладі інтересу українських авангардистів до першоджерел (1910–1920-ті), так і у практиці вітчизняних митців 1960-х, 1970–1990-х років. Показано боротьбу неофольклористів із системою «натурного бачення» (соцреалізм) та драматичний шлях ученого художника при його вживанні в моделі народного (колективного) мислення. Унаочнено (на конкретних прикладах з художньої практики) низку типологічних способів опрацювання професіоналами фольклорної спадщини. Наведено інтерв'ю-самоаналізи низки провідних художників України, Грузії, Литви із зазначеної проблематики.

**Ключові слова:** етніка, неофольклоризм, стилізація, внутрішній діалог, перевтілення художньої свідомості.

Петрова О. Н. Этника в творчестве ученых художников

**Аннотация.** Статья посвящена профессиональным контактам ученых художников с фольклорным (коллективным) искусством как на примере интереса украинских авангардистов к первоисточникам (1910–1920-е), так и в практике отечественных художников 1960-х, 1970–1990-х годов. Показана борьба неофольклористов с системой «натурного видения» (соцреализм) и драматический путь ученого художника при его вживании в модели народного (коллективного) мышления. На конкретных примерах из художественной практики проиллюстрирован ряд типологических способов обработки профессионалами фольклорного наследия. Приведены интервью-самоанализы ряда ведущих художников Украины, Грузии, Литвы по описанной проблематике.

**Ключевые слова:** этника, неофольклоризм, стилизация, внутренний диалог, перевоплощение художественного сознания.

Petrova O. Ethnics in the Works of Scholar-Artists

**Summary.** The article researches contacts between professional (scholar) artists and folk (collective) art using as an example the interest of Ukrainian avant-garde artists to their roots (in 1910s and 1920s), describes the practices of local artists in the 1960s, 1970–1990s. Struggle between new-folklore artists and «naturalistic» (socialist realism) system, along with dramatic way of the scholar-artist to enter a model of national (collective) mind have been shown. A number of typological ways of handling the folk heritage by professionals has been demonstrated on specific examples from artistic practice. Interviews and introspections of the number of prominent artists from Ukraine, Georgia, and Lithuania have been cited.

**Keywords:** ethnics, neo-folklorism, stylization, inner dialogue, transformations of artistic mind.