Олег СИДОР-ГІБЕЛИНДА

АРНОЛЬД БЬОКЛІН У ХУДОЖНЬО-ПОБУТОВОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ XX СТОЛІТТЯ

Відомий швейцарський художник-живописець (1827–1901), за рівнем таланту поступаючись багатьом митцям — як своєї, так і наступної доби, виявився одним з тих обранців долі, чия творчість продовжує хвилювати наших сучасників, як хвилювала вона сучасників самого автора. Особливо тих, хто, здавалося б, не мав аніяких точок співдотику з його «величними і меланхолійними видіннями... сповненими суто германського натхнення, в очах молодих критиків — наче втіленнями воскреслої душі Священної Римської Імперії» [1]. І якщо ми якось можемо зрозуміти захват Рахманінова і Бенуа, митців, що сповідували поетику декадансу, то що в такому разі робити з Рєпіним і... Леніним (котрий принагідно цілий ранок провів у Базельському музеї перед картинами Гольбейна і Бьокліна) [2]? З ландшафтом, «який нагадує... картину Бьокліна» — у класичному творі Фрейда [3]? З хмарками травневого дня, котрі у іншого автора (Іван Бунін) викликають аналогічну асоціацію [4]? Ще в 1900 р. вигаданий герой Гауптмана пишається відвідинами Бьокліна його майстерні [5], але вже майже півстоліття потому абсолютно реальний Курціо Малапарте, свідок висадки союзників на Сицилії, знаходить час, аби помилуватися будинком Бьокліна у Форте-деї-Марні [6]. Люди різних естетичних, політичних вподобань раптом виявляють мало не однакову гарячу схильність до полотен художника, абсолютно протилежного їм за усіма можливими параметрами. А список їх міг би бути в кілька разів збільшений — хоча б за рахунок тих прикладів, які наводять у своїх розвідках, що, на жаль, не подолали рукописної стадії, двоє неспадкоємних, але вітчизняних симпатиків Бьоклінового спадку (тут ми наближаємося до теми нашого дослідження) — сумчанин Сергій Побожій у середині 1980-х рр., Валерій Берлин з Харкова наприкінці 1990-х.

Яким може бути пояснення цього феномену — екзотика раннього модерну чи приваблива приступність деяких його напівмістичних феноменів, утілених Бьокліном, ностальгія за fin de siecle, а чи просто мода — жодна з пропонованих

версій не є вичерпною. Якщо вже на те пішло, навіть у модерні є особистості — скажімо, Михайло Врубель — які своєю загадковістю перевершують Бьокліна, а проте давно судилося їм стати непорушними персонажами пантеону Безсмертних, а не дратувати уми. І справді, суперечки навколо Врубеля, геній якого є незаперечним, цілком припинилися біля двадцяти років тому — а от сумнівна зоря Бьокліна не згасає і по сьогодні, лишаючи позаду Пікассо з Матіссом. Хіба Далі (котрий теж схилявся перед автором «Острову мертвих») може у цьому сенсі скласти йому конкуренцію — утім, і йому не снилося усе те багатство різночитань, варіацій та ремінесценцій, які зазнавав і зазнає його кумир.

Ще одна інтерпретація «Казусу Бьоклін» звертає нашу увагу на побутування творів художника у якості кітчевого атрибута, більш властивого, утім, «срібній епосі», аніж дням теперішнім, коли, однак, поштівки Бьокліна є найбільш поширеними серед предметів такого гатунку у філокартистів Андріївського узвозу (мені особисто вдалося нарахувати таких зразків біля півтора десятка, у т. ч. «Острів мертвих» — у кількох варіантах). Але історія ця нівроку давня, і біля витоків її стоїть не хто інший, як А. П. Чехов (згаданий тут почасти і через те, що сам себе неодноразово ідентифікував з представником української нації), котрий у листі до таганрозького санітарного лікаря і члена міської управи Павла Іорданова від 15 травня 1899 р. пише: «...Чи отримали Ви портети і копії з картин Bocrlin»а, які я послав водночас з книгами?» [7]. До цього — необхідний коментар: портрети Гете, Гейне, Шіллера разом з репродукціями вони призначалися для таганрозького музею, що засвідчує серйозність презентування, дарма, що персонажі з висміяного твору Треплєва (а «Чайку» написано зовсім недавно, і французький переклад її міститься в одному пакеті з вищезгаданими предметами), усі ці «люди, леви, орли, куріпки, рогаті олені, гуси, павуки», виразно натякають якщо і не на Бьоклінівське, то на близькоспоріднене йому, «модерне» походження (Оділон Редон). Анімалістика ця явно антиреалістична і начебто античеховська.

Але дуже швидко Бьоклін з атрибута «високої культури» перетворюється на деталь міщанської оселі (особливо доля така окошилася на його «генеральній картині»), про що трапляються ущипливі згадки — у мемуарах того ж Бенуа, в поезії одесита Саші Чорного (*«Рассматривал тупо // Комод, «Остров мертвых», кровать», 1910*) [8]. Але вже в наступному десятилітті така картина розглядається ретроспективно і поблажливо, як необхідна данина добі, без якої, мабуть, неможливими були б сміливі експерименти у мистецтві. В українському ж контексті «нові форми» химерно поєднуються з національно-визвольними тенденціями: «У міських вітальнях, де оздоблений гаптованими рушниками, висів портрет Шевченка у безпосередньому сусідстві з репродукціями «Острова мертвих» Бьокліна чи «Гріха» Франца Штука, стали декла-

мувати й мелодекламувати свої вірші поети з пишними галстуками замість стрічки, які вони зав»язували недбало, а на вулиці замість традиційної сивої шапки носили фетрові широкі капелюхи. У їхніх віршах звучали нові мотиви, нові індивідуальні переживання» (О. Білецький «Микола Вороний», 1929) [9].

Себто, Бьоклін виступає проміжною ланкою між предметом модного одягу та декадентським віршем (який, до речі, читають на його тлі — і за програмової наявності одного з костюмних деталей). А на доказ того, що українське місто йшло в унісон з іншими містами Імперії, наведемо ще три цитати. Які доводять, що так само коїлося — у Петербурзі: «Живуть вони в маленькій дешевій квартирі. Батьки вмерли. На стінах розвішані Ніцше, Маркс і гравюри Бьокліна» [10]. У Москві: «Про живопис я не мав ніякого уявлення, в моїй... квартирі висіли листівки «Який простір!» і «Острів мертвих» [11]. Знову в Москві: «– Які картини! Мейсоньє, Мане, Мілле, Пюві Шаванн, Бастіен-Лепаж, Бьоклін, Штук, трохи Шнайдера... — А що ви любите найбільше зі своєї колекції? — Уявіть собі, не оригінали... Попри їх безсумнівні чесноти і цінність. Я люблю ось цю просту гравюру. Я нічого б не пошкодував, аби мати оригінал. — А... «Острів мертвих». Так... Тут багато настрою» [12].

Перша цитата органічно вписує Бьокліна у «філософське коло», завдяки якому нам зрозумілим стає зацікавлення Володимира Ілліча — воно випливає з автоматизму сприйняття середньої оселі «зламу століть». Основна інтонація — сарказм і сум. Друга цитата кореспондує Бьокліна до горизонту російського критичного реалізму (перша зі згаданих картин належить І. Рєпіну), а ще більше — з лінією академічного малярства, яке тоді ще виступало єдиним підгрунтям для революційного передвижника і пізнього романтика з ухилом в символізм. Основна інтонація — елегійне зітхання над власною недолугістю за молодих літ (у зріломі віці Еренбург пропагуватиме зрілий авангардизм 1920-30-х, який не потребуватиме «уроків Бьокліна», — у цьому сенсі Далі виглядає ексцентричним винятком). Третя цитата визначає місце Бьокліна в малярській ієрархії XIX ст., зрештою виводячи його за межі будь-яких ієрархій у якості верховного естетичного оракула. Основна інтонація — екзальтований пафос, тематично найближчий «українській ситуації» (і знов-таки, Бьокліна поставлено поряд зі Штуком), але з таким суттєвим застереженням: описаний вище московський кабінет барона Штейнбаха є внутрішньою і зовнішньою антитезою українського маєтку на початку роману, де панує злагода та ідилія. Декаданс, таким чином, віддано на відкуп Сходу — і занурено в стихію агресивної відлюдькуватості, аристократичного егоцентризму і визивного парадокса (копія одного автора безмірно вивищується над оригіналами інших). Україні ж годиться бути старосвітською і трохи бездумною, дарма, що факти дійсного життя кажуть про суспільно-просвітницьке значення Бьокліна в українському контексті.

Так, на початку 1911 р. в Києві відбувся вечір памяті митця, де відомим мистецтвознавцем, істориком Євгеном Кузьміним (з кола авторів «Світу мистецтва») було зачитано реферат, продемонстровано діапозитиви з творів художника, перегляд яких доповнювався музичними пєсами, віршами «відповідно до сюжетів показаних творів» [13]. Цей захід виявився не останнім такого штибу: 9 листопада 1913 р. в Купецьких зборах було проведено «Вечір Арнольда Бьокліна», організований Л. Н. Славич-Регаме на користь Київького Товариства Народно-Дитячого Сприяння. У цьому разі програма виглядає значно легковажнішою, скидаючись на масштабну світську вечірку, програмою якої є: «танці, котильйон, летуча пошта, конфетті, серпантин» [14]. Тож і не дивно, що супроводжувався цей захід інцидентом, описаним у «Листі до редакції»: «Якась особа, котра назвалася небогою Ф. С. Бурчако, поширювала серед громади шахрайськи отримані квитки на вечір Арнольда Бьокліна і збирала беніфіції на користь громадських народних дитячих будинків» [15]. Високе мистецтво мутує до рівня дешевої комедії. Тільки до чого тут Бьоклін?

Адже черговою — власне, майже одночасною усім вже перерахованим — його мутацією є мутація на політично-злободенний лад. Звироднівши як «учитель життя», Бьоклін стає в пригоді — знайомим вже нам твором — у якості зручної матриці сатиричного напучення; зрозуміло, до такої ролі його змушує повсякденна баналізація репродукованих образів (див. у Винниченка: «І зараз же задер лице до гравюри з Бьокліновського «Острову мертвих» [16]. Мова йде про карикатуру одесита Михайла Лінського під назвою «На «Острів мертвих». ЇЇ зміст: сивочолий стариган (Харон? — суміш різноміфологічних елементів — звичайна річ для сатири) на човні везе до гроту книги — «Закон про приказчиків», «Про віротерпимість», «Закон про друк», «Про недоторканність особистості» [17]. Зрозуміло, поява цього твору також зініційована саме експансією однієї, окремо взятої картини (чомусь знову «Острів...», а не «Священий гай», чи, наприклад, «джерело в скелях» — згідно з філокартистською іконографією [18], не беручи до уваги інші твори, репродуковані в численних німецькомовних монографіях, на той час приступних місцевому досліднику, про що свідчить наявність кількох примірників у бібліотеці КДХІ [19], яка стала підгрунтям для дошкульної соціальної критики, за яку автор карикатури — відомий карикатурист, вигадник та — на той час — антрепренер театру «Мініатюри», зазнавав нагінок ще з 1906 р. Слід окремо підкреслити тривалість альянсу Лінського з тогочасним маскультом — вже за емігрантських років він стає автором двох переробок російської класики для кінематографа 20-х рр., тож і матричним обєктом сатири 1910-х рр. виявився малярський твір, максимально наближений саме до маскультівської стихії [20].

А, втім, література — не рахуючи пародій — зберігає серйозну міну. І не лише 1912 р. (час публікації анонімно-поетичної інтерпретації картини Бьокліна: *«Она костлявою рукою // Смычок свой медленно водила. // Дышали в мертвом взгляде сила // И в песне неземной покой»* [21] — очевидно, відгук на знаменитий Бьоклінівський «Автопортрет»), а й дещо пізніше, коли Богданом Лепким було написано розлогий твір «Острів мертвих. До образу Бьокліна» [22]. Складений він з шести перехресно римованих чотиривіршів, де опису картини приділено пять, при тім перший чотиривірш є емоційно-визначальним, являючи собою усталено-громадянську риторику на тему абстрактного героїзму на взір Франка та Кіплінга, певна річ, свого часу витрактовувана у квазіреволюційному дусі (*«Хто роботу зробив, // Хто відбув свою путь, // Хто свій день пережив...»*). Усе інше — екфрасис, вряди-годи перебиваний емоційними коментарями, які увиразнюють Бьоклінову думку, якщо не доводять її до стадії гасла. З одного боку, поет протистоїть художнику як майстер мистецтва, локалізованого у часі (оповідається про шлях «одинокого порома» «через море у гай»), з іншого — як представник двозначного, туманного слова — майстру чіткої візії (сам острів окреслено буквально трьома рядками з двадцяти чотирьох: «серед моря скала», «чорний ліс там росте», «на скалі смерті храм»). Тож, якби не підзаголовок, було б важко здогадатися, якою саме картиною навіяно вірш — не кажучи про те, який з трьох варіантів віддзеркалено у поетичному творі, а усі вони дуже відрізняються між собою. Символістичний антураж дещо відсунуто убік, а небезпечну однозначність Бьоклінового живопису переведено у регістр філософічного повчання, за своїм духом насправді протилежного «громадянській ліриці», більш спорідненого з містичними резигнаціями Шопенгауера.

Між іншим, сам І. Франко ще 1901 р. (третя з його «Майових елегій» [23]) не пройшов повз модного імені, зазначивши: *«Бачив рисунок я десь — і забув уже, де його бачив, // Чий то рисуночок був — Бьокліна чи Мейсоньє». Далі «рисуночок конкретизується»* — і, судячи з тематики, авторство його може належати радше швейцарському, а не французькому митцеві (історичному живописцеві, уславленому відтвореннями наполеонівських баталій): мушля, запряжена метеликами, її підганяють «аморети». Принаймні, поверховим міфологізмом «рисуночок» скидається на один з творів Бьокліна. Звісно, Іван Франко як підданець Австро-Угорщини, достеменно європейської держави (мовно спорідненої з тією, яка нерідко вважалася батьківщиною художника), міг почути про Бьокліна, призвичаїтися до його імені дещо раніше, ніж його однокрівці з імперії на сході, де ще добрих півтора десятиліття поспіль існувала потреба мистецького лікнепу. Річ, проте, не лише в цьому — невідрефлексованість творчої персони художника є причиною, на перший погляд, дивної плутанини,

мішанки мистецьких ієрархій і як наслідок — невимушеної салонізації автора, котрий наче постає перед нами своїм твором на вітрині модної крамниці, а не в напівтаємничому кабінеті шанувальника прекрасного (як у романі Вербицької). З цієї близької дистанції — для Франка, як і кілька років тому для Чехова — Бьоклін ще не є декадентом, «прозирачем прірв» і «владарем дум». Ні, «лише» міцним професіоналом, визнаним і вдало запитаним художником, якому поки що не присвячують поем і опер, з яким не радяться психоаналітики, про якого мовчать поети. З нього — поки що -вистачить і піврядка, на пару з колегою, байдуже, що колега той — «іншого профілю»...

Двома роками потому у провінційній (житомирській) газеті друкується «фантастичний етюд» [24], головним персонажем якого є картина Бьокліна — тут не пойменована, однак, одразу вгадується «Гра хвиль»: «...У хвилях морських, які змінювали свій колір, як луска велетенської змії, пірнали нереїди, увінчані коралами і листям, ...їх переслідували огидні тритони, які хтиво усміхалися... Чувся шум пінявих хвиль... з дикою пристрастю обнімалися і пестилися оголені тіла». Обрамлення твору — заледве не вагоміше за сам твір; тепер нашим очам постає не ужиткова дрібничка, а Велика Картина, що спонукає присутнього тут поета розродитися поважним афоризмом на тему «родинних стихій», «моря і жінок... двох найпрекрасніших на світі предметів». А навколо Картини — «темно-червоні оксамитові портьєри», які «кидали на обличчя обох (героїв. — *О. С.-Г.*) кривавий серпанок». Відтепер «красивому», аби бути спожитим і поцінованим, недостатньо зовнішньої привабливості — воно нагально потребує «демонізму», бажано адаптованого до потреб буржуазної розкоші. Іншими словами, побутування Бьоклінового твору лишається (чи якраз починає нове життя?) у межах побутової зручності, лише до комфорту додано родзинку «дозволеної (о-чудненої мистецтвом) пристрасті».

Популярність Арнольда Бьокліна на той час сягнула таких розмірів, що згодом затьмарити її не могла навіть зміна соціального устрою. «...Такими смішними робили себе і такі мужі, як Момзен, Кардучі, Олівє, Людвіг Ріхтер, Теннісон, Бьоклін, Бірнбаум...», — мовиться у трактаті В. Обюртена «Мистецтво вмирає», перекладеному 1918 р. Лесем Курбасом [25]. Художника тут названо наприкінці списку лише за хронологічним принципом, а не за рівнем значущості; навпаки, подиву гідно (і для теперішнього часу не є характерним — як і приклад, наведений у попередньому абзаці, де йшлося про іноземного майстра у контексті провінційної газети) сусідство імені творця, наприклад, з іменем історика, лауреата Нобелівської премії 1902 р. Творчість Бьокліна зазнає музеєфікації, певною мірою — муміфікації. Утім, на «низовому рівні» за інерцією усе діється, як і раніше, доказом чого є не лише картинка з російсько-радянської провінції, наче сповита флером — цього разу фактурного

змертвіння, зіткнення вдаваних тавтологій «мертвого на мертвому» («Над піаніно висіла репродукція з картини Бьокліна «Острів мертвих» в рамі фантазі темно-зеленого полірованого дуба, під склом. Один кут скла давно вилетів, і оголена частина картини була так засиджена мухами, що цілковито зливалася з рамою») [26], а й практична недискримінованість у нас його творчості — принаймні, за повоєнної доби. Мертве, зогниле — нащо й чіпати? Можна сміятися над «портретами» у майстерні Миколи Нелапаного («А от — Бьоклін, Роден, Рєпін») [27], але тут Бьоклінову дразливість добряче притлумлено, знешкоджено за рахунок величніших сусідів-класиків.

Потрібно буде не менше півстоліття, аби художник струсонув з себе машкару анахронізму і знову став цікавий як для автора, так і для глядача. Фактів такого зацікавлення, припустимо, небагато. Та діапазон їх широкий — від регіонального маргіналітету, майже не поміченого довкіллям («Острів мертвих», кольороживопис Наталі Крюковської, Олександра Гука в Харківському художньому музеї, 1997 р.) — до постмодерного мейн-стриму (неприхована інспірованість Бьокліним деяких робіт Арсена Савадова наприкінці XX ст). Зрештою, і цей текст також засвідчує невмирущість імені одного швейцарського художника, жодного твору якого немає в українських музеях чи приватних колекціях.

1. История XIX века / Под. ред. Лависса и Рамбо. — Т.VIII. — М., 1907. — С. 78. Через кілька десятиріч про Бьокліна — у виданнях такого рангу — писатимуть спокійніше, об'єктивніше, «без пафосу»: «створив для свого малярства новий світ, що поєднав клясичну мітологію з життєвим, повним оригінальности і сили виразу» (Українська загальна ЕНЦИКЛЬОПЕДІЯ. — Т. 1. — Львів; Станиславів; Коломия, 1930. — С. 272). Крім особливостей правопису, у цій довідці немає нічого такого, що не могло б бути перенесено на сторінки енциклопедії радянської...
2. *Шлейов В.* Ленін і образотворче мистецтво // Образотворче мистецтво. — 1976. — № 1. — С. 5.
3. *Фрейд З.* Толкование сновидений. — Минск, 1997. — С. 175.
4. *Бунин И.* А. Собр. соч. — М., 1988. — Т. 6. — С. 361.
5. *Гауптман Г.* Полн. собр. соч. — СПб, 1908. — Т. 2. — С. 239, 240.
6. *Малапарте К.* Шкура // Всесвіт. — 2002. — № 9–0. — С. 52.
7. *Чехов А. П.* Собр. соч.: В 12 т. — М., 1964. — Т. 12. — С. 296.
8. *Саша Черный.* Эти вирши смешные и странные. — Л., 1990. — С. 23.
9. *Білецький О.* Зібрання творів: У 5 т. — К., 1965. — Т. 2. — С. 621.
10. *Дымов О.* Веселая печаль: Юмористические рассказы. — СПб, б. г. — С. 147.
11. *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь: В 3 т. — М., 1990. — Т. 1. — С. 102.
12. *Вербицкая А.* Ключи счастья. — М., 1993. — С. 331. Бьоклін згадується у тексті ро-

ману ще як мінімум (видання подає дуже скорочений варіант твору) двічі: головна героїня Маня «з гравюр найбільше поціновує «Лісову тишу» Бьокліна і «Дачу на морі» (с. 49); Клімов, звертаючись до приятеля, пропонує йому проїхатися «На «Острів мертвих»? чи то пак, у веселе містечко?» (с. 316).

13. *Асеева Н. Ю.* Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX — начало XX века. — К., 1989. — С. 121, 122.

14. Киевлянин. — 1913. — № 303. — С. 2.

15. Киевлянин. — 1913. — № 313. — С. 4.

16. *Винниченко В.* Божки // Дзвін. — 1914. — № 5. — С. 400.

17. Киевская мысль. — 1914. — № 57.

18. Так, навіть серед паперів В. Хлєбнікова було знайдено листівку-репродукцію Бьокліна; на думку М. Харджієва, один з епізодів «Вила и леший» (1912), поеми цього автора, навіяний картиною Бьокліна «Fechender Pan» (див.: *Харджиев Н.* Статьи об авангарде. — М., 1990. — Т. 1).

19. Arnold Böcklin von Franz Hermann Meissner. — Berlin; Leipzig, 1898; Böcklin von Fritz Ostini. — Leipzig, 1905.

20. *Афанасьєв В. А.* «Одеський Олімп» Михайла Лінського // Art line. — 1998. — № 9. — С. 52, 53.

21. На картину Бёклина // Вестник Европы. — 1912. — С. 56.

22. *Лепкий Б.* Твори: В 2 т. — К., 1991. — Т. 1.

23. *Франко І.* Гримить: Вірші та поеми. — К., 1986. — С. 254.

24. *Стржименчик М.* Джиованни // Волынь. — 1903. — № 201. — С. 2.

25. *Курбас Л.* З творчої спадщини. — К., 1988. — С. 349.

26. *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. — М., 1994. — С. 61. Неможливо не помітити схожості цієї деталі з одним із перших епізодів роману «Пригоди бравого вояка Швейка» (загиджений мухами портрет цісаря). Повторюємо, в обох випадках мова йде про феномени німецькомовного європейського кола.

27. *Мамонтов Ю.* Твори. — К., 1962. — С. 200.