

**ГРАФІКА
ОЛЕКСАНДРА ШУЛЬДИЖЕНКА (СТАХОВА)
У КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА БРИТАНІЇ**

Вступ

Постановка проблеми. Серед постійно зростаючого темпу обігу інформації, інтенсифікації культурного діалогу, експансії іноземних моделей культури, особливо важливим є виявлення, дослідження, збереження і презентація власних надбань. Проте, як відомо через різні історичні, соціальні та політичні перешкоди далеко не всі надбання власної культури ще виявлені та вивчені. Однією з найпоширеніших перешкод за часів СРСР була заідеологізованість культури та культурно-історичних досліджень, через що на цілі галузі суспільно-історичного та культурного досвіду керівництвом СРСР було накладене табу. Вивчалася творчість тільки «правильних», в розумінні влади, діячів мистецтва. Все інше, що не відповідало канону соцреалізму підлягало забуттю. Наприклад, творчість нонконформістів. Після зняття ідеологічних обмежень та Перебудови вивчення неофіційного мистецтва не було системним. Увага приділялася тільки найбільш гучним іменам. Саме така ситуація склалася і в незалежній Україні. Наприклад, окремим діячам мистецтва присвячено декілька монографій і вони займають чільне місце в історії мистецтва, а в той саме час інші митці забуті. Подібна строкатість у вивченні культурної спадщини призводить до викривлення розуміння плину мистецького процесу, послаблює вагомість внеску українських митців у діалог культури у міжнародному вимірі.

Творча спадщина художника Олександра Шульдиженка (мав псевдо Алекс Стахов), на жаль, й досі відома тільки декільком фахівцям. Це дивує, бо твори такого рівня — малюнки, акварелі і гуаші — могли б прикрашати колекції знаних музеїв. Важливою є його діяльність як теоретика і монументаліста. Для дослідників, спадок О. Шульдиженка цікавий не тільки своєю різноманітністю, а, головне тим, що належить одночасно до культури двох країн — Британії і України.

Зв'язок із науковими програмами, планами, темами. Аналіз і вивчення творчого надбання О. Шульдиженка виконано відповідно до плану фундаментальних науково-дослідних робіт Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Треба констатувати, що творчість майстра ще не була системно досліджена і введена у науковий обіг. Окремим проявам творчості та особливостям біографії було присвячено декілька публікацій у газетах, та ще буклеті до виставки, що відбулася на початку 1990-х [1; 2; 3; 4; 5]. У них надаються основні біографічні дані про життя художника, вперше оглядово висвітлюються різні прояви творчості митця. Але ці публікації були розраховані на широкі кола читачів і не вдавалися до глибокого мистецтвознавчого аналізу. У 2014 р. з'явилася публікація Наталії Клещевікової у часописі *Art Ukraine* [6], яка є повідомленням про виставку О. Шульдиженка. У ній стисло розглядаються творчість художника, його графіка і світогляд, а біографічні дані мають незначні розбіжності із тими, що наводилися раніше у газетах. Існує ще низька публікацій в Інтернеті [7; 8]. Вони привертають увагу до окремих яскравих рис життя художника, або пропонують власні цікаві теорії, які, на думку авторів, співвідносяться з творчістю О. Шульдиженка (наприклад «Аттрактивізм»), але не характеризують його творчість та її місце у художньому процесі країн де жив автор. Біографічні дані на сайтах мають похибки.

Можна констатувати, що у жодному з оприлюднених текстів не був системно досліджений спадок художника і теоретика О. Шульдиженка у контексті художнього життя Британії та України, тобто країн до культури яких він належав.

Метою цієї публікації є дослідження творчості О. Шульдиженка як графіка і визначення місця його творчого спадку у контексті повоєнного мистецтва Британії. Буде проведено системний аналіз графіки автора з урахуванням світогляду художника та думок висловлених у теоретичній праці О. Шульдиженка, а також результатів аналізу процесів плину художнього життя Британії (1940–1950-х). Будуть досліджені та перевірені факти біографічного характеру.

Вперше творчість художника розглядатиметься відносно контексту культури тієї країни, де він жив і де сформувалася його творча особистість. Вперше будуть знайдені і проаналізовані творчі впливи на нього з боку окремих митців та мистецьких напрямків.

Аналіз творчості О. Шульдиженка як художника-оформлювача і монументаліста, а також контекст його творчості в СРСР, тобто в процесах художнього життя України 1950–1980-х, потребують окремого вивчення і в цій роботі будуть розглянуті побіжно.

Частина 1. Біографія і елементи світогляду

1.1. Біографія

Біографія автора — важливий чинник персонального буття, що надає досліднику ключ розуміння того, як формувалася особистість художника, та, відповідно,

його творчість. Аналіз можливих світоглядних та естетичних впливів здатен поглибити сприйняття доробку художника, зіставити його творчу методу з оточенням, відповісти на питання приналежності до певної школи чи напрямку. Враховуючи непересічність біографії Олександра Шульдиженка (Стахова) її знання надзвичайно важливе.

Біографію художника мені довелося реконструювати з окремих суперечливих фрагментів, з його власних свідочств, з розповідей знайомих та перевірки фактів у відповідній літературі та різних архівах України і Британії.

Олександр Шульдиженко, псевдонім Алекс Стахов (у Британії підписувався як Alexander Stachow, в Україні — Олександр Шульдиженко, інколи Шультишенко) народився у Києві 30 серпня 1922 р., помер 15 листопада 1988 р. у Києві. Справжнє його прізвище було Шульдишенко, але у середині 1960-х він почав називати себе Шульдиженко. Його батьком був Іван Іванович Шульдишенко, водій і механік Київського військового округу, ветеран Другої світової війни [9].

Мати художника Каденко Валентина Олексіївна була лікарем-косметологом, працювала у салоні краси [10]. Сім'я мешкала у двокімнатній квартирі біля Бесарабки (Київ, вул. Кропивницького, 6, кв. 1), яку отримав батько від військового округу. Маленький Олександр з 1938 р. вчився у школі № 51, а з 1938 р. у Художній середній школі, яка зараз має назву «Державна художня середня школа ім. Т. Г. Шевченка». Зі своїх вчителів пам'ятав Івана Федоровича Хворостецького, майстра пейзажного живопису, учня Олександра Мурашка та Федіра Кричевського. Закінчив школу у червні 1940 р. і того ж місяця був мобілізований до Чернігівської роти «лінійного» зв'язку Червоної армії (див. дод. II). У серпні 1941 р. потрапив в оточення і полон під Полтавою, після чого з серпня по вересень 1941 р. перебував у таборі для військовополонених у Бердичеві. З вересня 1941 р. по серпень 1943 р. працював у трудових таборах Німеччини. З серпня 1943 р. перебував на примусових роботах в Австрії. У серпні 1944 р., разом з трьома товаришами, серед яких був художник з Ленінграду Костянтин Рудаков (син відомого ілюстратора К. Рудакова), втік з табору і гірськими стежками перетнув кордон Австрії з Італією. Деякий час втікачі переховувались в Альпах, а потім потрапили «на перевірку» до табору в італійському м. Удіне. З жовтня 1945 р. їх взяли працювати художниками-оформлювачами до польської Армії, яка, як згадував художник, «воювала на боці союзників» (див. дод. II). В Італії О. Шульдиженку, українцю, довелося видавати з себе поляка. На той час у нього вже був паспорт на ім'я Алекса Стахова, громадянина Польщі. У подальшому це прізвище стало його псевдонімом.

На той час єдиною польською армією в Італії був II польський корпус під орудою генерала Владислава Андерса, який з боями просувалася на північ Італії після висадки у південному місті Таранто 21 грудня 1943. Корпус входив до складу 8-ї британської армії [11]. Він складався, більшістю, з поляків, а ще українців, переваж-

но із західних областей України (понад 5 тис. чоловік), білорусів (понад 8 тис.), литовців, росіян [12; 13; 14; 15; 16].

Завдяки героїзму корпусу Андерса з 11 по 19 травня 1944 р. було здобуто гірський перевал Монте-Кассіно, що відкрило для союзних військ шлях на Рим. Проте, страшною ціною загибелі понад 1 000 чоловік. Після цієї битви II корпус просувався на північ Східною Італією, з боями здобував Кампобассу, Ортону, Мозерату. Штурмував 17–19 червня 1944 р. місто Анкону, після чого визволяв Фоліньо, Перруждо, Ареццо, Форлі, Фаенца, Імола. Останньою перемогою армії Андерса було взяття, з важкими боями, Болоньї 9–21 квітня 1945 р. [17].

Коли скінчилася війна, всупереч очікуванням Андерса, польського уряду у екзилі та самих вояків, Черчіль вирішив розформувати польську армію. Це повинно було статися на території Англії. Проте військо ще понад два роки пересувалося Північною Італією. Художники, як згадував О. Шульдиженко, ледь встигали малювати вказівники переміщення військ, дорожні знаки, а для солдат — герби польських воєводств та ікони (див. дод. II). У вересні 1947, разом з останніми з'єднаннями, О. Шульдиженко переправили до Англії. [18]. Більша частина солдат і офіцерів відмовилася повертатися до нової радянської Польщі та СРСР і залишилася в Англії. Серед них був і Олександр Шульдиженко (Стахов).

Колишній солдат (з вересня 1947 р.) пішов працювати служкою до антикварного магазину Менбелсона (J. Menberson) у Лондоні, а згодом, продовжив художню освіту. Йому вдалося отримати перше місце на вступному конкурсі до «Центральної школи» і отримати від муніципалітету студентську стипендію (див. дод. II).

Для дослідження мистецтва О. Шульдиженка точні дані про навчальний заклад були дуже важливі, оскільки вчителі вищої школи, здебільшого, мають визначальний вплив на подальшу творчість митця. Серед документів художника немає диплому чи довідки про навчання. Не було зрозумілим яка саме школа мала назву «центральної» у 1940-х. Єдине, що зазначалося у спогадах художника, це те, що він вчився у «Центральній художній школі», яка була розташована дуже близько від Британського музею. На жаль, архів «Central St. Martins College of Arts and Design» (єдиний художній заклад у назві якого є слово «центральный») відповів, що документи про студентів 1940–1950-х не збереглися. Пошук ускладнювався тим, що «Central School» багато разів змінювала назву, адресу розташування, об'єднувалася з іншими школами та університетами. У процесі дослідження вдалося виявити історичну адресу (35, Southampton Row, тобто дійсно поруч з Британським музеєм); встановити назву закладу у 1940–1950-х: «Central School of Arts & Crafts»; прізвища декількох відомих вчителів (творчість яких виявилася подібною до творчості О. Шульдиженка) і навіть історичне гасло школи латиною «Labor omnia vincit» («Праця все перемаже»), яке любив повторювати, нічого не пояснюючи, О. Шульдиженко у 1980-х (ще одне підтвердження його навчання у згаданому закладі).

Ось точні дані про школу де вчився О. Шульдиженко. «Central School of Arts & Crafts» — навчальний заклад вищого рівня. З 1966 р. звався «Central School of Arts and Design», а з 1989, після об'єднання з «St. Martin's School of Arts», став зватися «Central St. Martins College of Arts and Design», скорочено: «CSM». З 1908 по 1989 рр. заняття проводилися у спеціально зведеному будинку за адресою: 35, Southampton Row, London.

Остаточне підтвердження, що художник з вересня 1949 по січень 1954 рр. навчався саме у «Central School of Arts & Crafts» я отримав, коли цей текст вже був написаний. Це лист від одного з вчителів О. Шульдиженка у «Central School...», який зараз зберігається у Музеї історії міста Києва. Викладач літографії, графік і ілюстратор Кларк Гаттон (Clarke Hutton) пише: «Ось вже 14 років минуло відтоді, як я познайомився з Олександром Стаховим, але пам'ятаю його дійсно дуже добре. Він працював в моєму класі літографії біля двох років і створив декілька вельми чудових творів — власне, він був одним з найкращих і найцікавіших студентів з усіх, яких я можу згадати за 35 років своєї викладацької роботи в цій школі. Я мав можливість переглянути теку його документами і я бачу, що він вивчав живопис, гравюру, друкарство, літографію, відвідував заняття з малювання у зоопарку під керівництвом місіс Гертруди Гермес, яка пам'ятає його, і яка має таку саму думку, як і я. У теці, серед його паперів, є лист від містера Джонстона (який був директором на той час), у якому йдеться про те, що Стахов був незвичним студентом і блискучим, у своїй сфері, художником. Мені дуже приємно писати це — ми ще почуємо про Стахова, я часто згадую про нього всі ці роки — та отримую величезну насолоду від його оригінального малюнку, що зберігається у моєму будинку. Щиро Ваш, Кларк Гаттон. 26 січня 1965 року, Лондон» [19].

О. Шульдиженко, заради студентського підробітку, оформлював вітрини, працював докером, малював портрети на вулиці. Вів «богемне» життя повоєнних митців-емігрантів з різних країн, яких було чимало у Лондоні. Жив у сквотах, художніх студіях, а після закінчення навчання — подорожував Європою з етюдником.

У 1954 р. О. Шульдиженко переїхав до Києва. Відповідно до політики тих часів, як колишній військовополонений, а ще й репатріант, перебував під підозрою влади. У двокімнатній квартирі, куди він повернувся, мешкало вже багато родичів, які зустріли художника не надто привітно [20]. Його розповіді про життя на Заході вважали вкрай небезпечними, особливо батько, ветеран війни, службовець Київського військового округу. Все ж він підтримував «неблагонадійного» сина, захищав, завдяки своїм зв'язкам, від можливих переслідувань [21]. У 1954–1956 рр. О. Шульдиженко працював, за тимчасовими угодами, у живописному цеху Київського товариства художників, а з 1957 по 1962 рр. — в оформительському цеху товариства. У 1962–1967 рр. оформлював павільони ВДНГ. У Державному видав-

ництві дитячої літератури надрукував альбоми «Скульптура з паперу» [22], «До карнавалу» [23], а в Укрторгрекламі — посібник для художників реклами з паперової пластики [24]. У 1962 і 1963 рр. працював за тимчасовими контрактами у Київській студії телебачення [25].

У 1960-х художник опікав свою племінницю Валентину Луста, яка тоді була дівчинкою (1955 р. н.), влаштовував на свята костюмовані карнавали з масками у дитсадку та школі, допомагав готувати уроки вдома, супроводжував до школи, організовував екскурсії до зоопарку. Він дуже любив свою племінницю і таємно, незважаючи на заборону родичів, розповідав їй про своє життя на Заході, що сприймалося дитиною за суцільну казку. У школі, де навчалася племінниця, допомагав у оформленні класів, влаштовував театральні вистави, вів гурток малювання, вчив робити дітей костюми і маски [26]. Як вже згадувалося, у 1958 і 1963 рр. вийшли друком його книги для дітей, де було викладено як робити карнавальні маски з паперу, і які слугували посібниками для організації роботи у гуртках.

28 червня 1964 р. О. Шульдиженко, нарешті, отримав постійну роботу художника-постановника у штаті Укртелефільму. З 10 травня 1967 р. працював художником у штаті оформительського цеху Київського комбінату монументально-декоративного мистецтва (ККМДМ), а з 20 липня 1981 р. — художником у штаті Монументального цеху [27]. За правилами комбінату перехід до монументального цеху затверджувався на засіданні Монументальної секції Спілки художників, до якої автор мав зробити виставку. О. Шульдиженко представив величезні рельєфи з паперу та фотографії у залі засідань спілки на п'ятому поверсі. Це була найбільша виставка за життя автора. Серед попередніх презентацій були обов'язкові робочі покази кандидатів у Спілку художників. Починаючи з 1960-х О. Шульдиженко декілька разів намагався вступити до спілки. Ганебним фактом для спілки було те, що його не прийняли навіть у 1985 р., чим ускладнили психологічний стан художника в останні роки життя.

Після втрати майстерні у 1971 р., де загинули майже всі його твори [28], жив і працював у маленькій кімнатці квартири № 1 на вул. Кропивницького, 6.

Як зрозуміло з біографії, коли О. Шульдиженко повернувся до України, влада поставилася до нього як до «неблагонадійного» і чинила перепони на шляху його потенційно можливої діяльності. Формальності чіплялися до інших формальностей. Так, не маючи диплому радянського зразка він не міг користуватися бібліотеками, вступити до Спілки художників, що за тих часів унеможлиблювало будь-яку фахову активність: брати участь у виставках, друкуватися, та навіть купляти фарби, пензлі, папір (бо продавалися вони тільки за посвідченням члена Спілки художника). Без диплому виникали проблеми з працевлаштуванням. У «Особистій картці» обов'язкові до заповнення графи (освіта, фах за дипломом, його номер) залишилися пустими. Дивує і відсутність у картці інформації про паспорт [29].

Серед багатьох таємниць біографії О. Шульдиженка залишається епізод його перебування у таборі в Удіно (див. дод. II), мотиви повернення до СРСР, життя в середині 1950-х у Львові та багато інших, які, за браком інформації, вимушено залишаю нерозв'язаними. Тим більше, вони не стосуються безпосередньо теми даної розвідки.

1.2. Елементи світогляду

Необхідність існування «на краю» фахової спільноти поглибила у О. Шульдиженка наявні риси характеру, які допомогли йому вижити і творчо працювати за несприятливих умов еміграції. Художник мав незалежний світогляд, власні естетичні вподобання. Але мав і велику обережність. Наприклад, коли митцю запропонували, вже у часи Перебудови, надрукуватися у часописі «Огоньок», він спочатку категорично відмовився: «звільнять з роботи!». Після пояснень ініціатора публікації, художниці І. Вишеславської: «настали вже інші часи», погодився, що б потім знову відмовитись і так декілька разів, поки можливість друку не зникла за інших причин. Природна для кожного художника необхідність визнання спонукала О. Шульдиженка до знайомства з багатьма митцями та науковцями. Він приходив у гості з великого формату текою творів і за першої-ліпшої нагоди влаштовував виставку з десяти–двадцяти великих аркушів. Інколи він приходив з американцями чи британцями — випадковими туристами, з якими щойно затоваришував в Оперному театрі і з якими щасливий був розмовляти тією англійською, яку здатен засвоїти тільки мешканець островів. Його улюбленою технікою була гуаш змішана з клеєм ПВА на цупкому, великого розміру (приблизно 60 × 80 см) ватмані «для креслення». Можливо, не варто казати про «улюблену техніку», бо це була єдино можлива техніка за умов, у яких працював художник: миршава кімнатка два з половиною на п'ять метрів слугувала за житло і майстерню одночасно. Тобто праця з олійними фарбами остаточно виключалася. Тиснява не дозволяла зберігати нічого крім аркушів паперу, навіть полотна на підрамниках займали б значно більший обшир. В кімнаті було тільки ліжко, стіл, а вздовж усєї лівої стіни — саморобні полиці з книгами. Роботи зберігалися під ліжком. На єдино вільній стіні, праворуч, над столом висіли рельєфи з паперу [30].

За єдиним вікном, навпроти дверей, відкривався чудовий краєвид з печерсько-го пагорба на дахи будинків, прилеглих до Бесарабської площі і протилежний за Хрещатиком, Університетський пагорб. Але художник *ніколи* не малював цей краєвид, як і життя, що його оточувало, бо віддавав перевагу внутрішнім, знати, більш значущим для нього образам із власних спогадів. Подорожі Європою, кількість тамтешніх вражень і почуттів, переважали враження від Києва 1970-х за «залізною завісою» СРСР. Стає зрозумілим можливий напрям емоційних й інтелектуальних пошуків автора вглиб себе, подібних до зусиль арештантів у камері-одиноці. Вже не маючи змоги фізично здійснити чергову втечу, як робив це в юності з табо-

рів, О. Шульдиженко тікав з СРСР внутрішньо, за допомогою своєї творчості. Мабуть цим можна пояснити і його велику зацікавленість методами шаманів, які також, як пишуть, здійснювали подорожі іншими світами полишаючи тіло на місці.

У бесіді з художником відкривалася його широка обізнаність. О. Шульдиженко постійно читав, десь діставав наукові видання англійською і польською з естетики, філософії, психології, етнографії. Він любив розповідати про яскраві пригоди часів своїх поневірянь повоєнною Європою. Часто вони починалися саме як коментарі до творів, а інколи навпаки, у його гуашах можна було впізнати персонажів, яких художник згадував раніше. Розповіді були надзвичайно майстерними. Чотирнадцять із них були записані художницею І. Вишеславською у 1987 р. і перекладені на російську для публікації в «Огоньку» яка, на жаль, так і не відбулася.

Серед знайомих художника були люди різних професій. Науковці, літератори, художники, діячі театру, лікарі, студенти [31]. Дивувало те, що він вмів контактувати і з тими, хто повністю підтримував владу, і з нонконформістами. Переповідали про виступи художника на наукових конференціях з питань, здавалося б, дуже далеких від його фахової діяльності. Наприклад, виступи на конференціях в Інституті психології, виступ на конференції лікарів-онкологів по боротьбі з раком [32].

У шістдесятих і сімдесятих роках О. Шульдиженко влаштував квартирні виставки-продажі завдяки допомозі колишньої актриси театру Л. Курбаса, а згодом художниці — Ірини Дмитрівни Авдієвої, яка мешкала на вул. Круглоуніверситетській, 1, де збиралася творча інтелігенція. До однієї з таких виставок він намалював протягом трьох днів сто малюнків [33]. Відомо про ще одну презентацію творів О. Шульдиженка у 1970-х, а саме манекенів з паперу у вітрині ательє мод на вул. Червоноармійській [34].

Були й надзвичайно яскраві риси прояву характеру художника, а для «застійних 70-х» навіть зухвалі: він полюбляв кав'ярню на вул. Паризької Комуни, 20 (зараз вул. Михайлівська), куди приходив раз чи два на тиждень (цілком європейська звичка), але з магнітофоном і записами найновіших хітів британського року. Багато хто з молоді не втримувався, починав танцювати, що дуже тішило художника, який сам, через хворобу серця важко ходив та страждав на огрядність [35].

У 1980-х у гості до О. Шульдиженка часто приходили актори з «Молодого театру», яким він перекладав тексти пісень відомих рок гуртів. До змісту цих текстів ставився дуже скептично, як до таких, що не дають розвиватися особистості і, в цьому сенсі, є аналогом радянської пропаганди [36].

На початку 1980-х відстоював переконання, що еміграція на Захід (яка на думку його співрозмовника, московського художника-концептуаліста Є. Гороховського, дарувала свободу), не має сенсу, бо найважливіше — це свобода внутрішня, яку не можна здобути переміщенням у просторі, а лише досягти за допомогою творчості [37].

О. Шульדיженко повернувся з Англії до України сформованою особистістю. У ньому дивовижним чином поєднувалися протилежні риси: талановитий художник-нонконформіст, трудівник, незаангажований інтелектуал, а за побутовими звичками аскет, прихильник східних релігійно-містичних практик і людина, як він казав, «богеми», що в СРСР чіткого визначення не мало, а сприймалося, швидше, як «неформал». Він прожив у Києві декілька десятиріч, зовнішньо адаптувався, але менталітет, стиль життя й поведінки змінити не міг, або не бажав. Через це, для більшості його знайомих, до яких би сфер вони не належали, чи то офіційні метри, як от Т. Яблонська, чи напівдисидентських, або молодіжних — для більшості він залишався іноземцем з цікавою екзотичною поведінкою, звичками, світоглядом.

Робота над реконструкцією біографії художника допомогла з'ясувати декілька раніше невідомих епізодів, як от перебування О. Шульдиженка в армії Владислава Андерса в Італії, висвітлити подробиці навчання у «Central School of Arts & Crafts», встановити імена декількох його вчителів. Вперше оприлюднюються факти з приватного життя художника у 1950-х, 1960-х. Реконструкція надала можливість з'ясувати обставини у яких формувалась особистість О. Шульдиженка. Були сформульовані особливості його світогляду на матеріалі висловлювань чи поведінки художника. Кожне припущення проілюстроване конкретним прикладом з життя митця.

Крім того, завдяки віднайденим документам, вдалося конкретизувати дати і місця роботи художника, точну дату його смерті, тощо.

Частина 2. Творчість О. Шульдиженка

2.1. Проблема порівняння творчості О. Шульдиженка з художніми процесами, що відбувалися у повоєнній Англії

Протягом життя Олександра Шульдиженка у Києві, для більшості людей, з якими він контактував, була незрозумілою не тільки його поведінка та звички, але й, переважно, його творчість. Для багатьох вона не співвідносилась ані з чим баченим раніше, а тому залишалася поза увагою. Незвичність багатьох дратувала (роботи О. Шульдиженка постійно відхиляла виставкова комісія Спілки художників). Тим не менш, дехто з колег художника інтуїтивно відчував внутрішню міць його творів, якусь могутню поставу чи то традиції, чи то школи. На жаль, мистецтво Англії другої половини ХХ ст. у нас в країні майже не відоме, а саме його чи не єдиним представником виступав Олександр Шульдиженко.

Як свідчить наведена вище біографія художника, найважливіші роки його навчання та творчого становлення пройшли в Англії. В цій частині тексту буде висвітлено плин мистецького життя Лондона кінця 1940-х — початку 1950-х, встановлено його вплив на творчість О. Шульдиженка у світоглядному та естетичному вимірах.

Основною проблемою порівняння творів О. Шульдиженка з творчістю британських митців є колосальна, як для сучасного мистецтва, розбіжність у часі. Вже зазначалося, що твори О. Шульдиженка створені до 1971 р. були втрачені під час пожежі. А як працював художник у 1940–1950-х в Англії і які впливи відчував, виявити, здавалося б, неможливо. Проте, у творчості кожного митця існують певні інваріантні особливості, які не змінюються в часі і які здатен виявити мистецтвознавчий формальний аналіз. Вони, наприклад, дозволяють мистецтвознавцю чи антиквару відрізнити підробку від оригіналу, навіть якщо певну картину побачено вперше, а творчість художника, який створив цю картину, вже відома.

До інваріантних рис того типу творчості, який ми бачимо у О. Шульдиженка і які простежується в малюнках, а деякі навіть у скульптурі, слід віднести:

1. Індивідуальний баланс абстрактного узагальнення і фігуративно зображуваного конкретного; сюжетну зацікавленість людськими постатями у побутових обставинах, які позбавлені пафосності; соціальну орієнтацію сюжету.

2. Сталий баланс між людською постаттю, що зображена і тлом (стосується співвідношення композиційних мас тла і постаті, а також їхньої активної взаємодії за допомогою пульсуючого, «маскуючого» тла, коли воно, незважаючи на експресію ліній, поглинає зображення, нагадуючи барочні «закриті» композиції у розумінні Генріха Вольфліна).

3. Особливу взаємодію кольору і об'єму, завдяки чому малюнки нагадують скульптурний неглибокий рельєф.

4. Характерне співвідношення експресивної динаміки «живописного малювання» з лінійною точністю малюнка.

5. Специфічне відношення до ясності та прихованості (баланс зробленості і нефінітизму у сюжеті, завдяки якому глядач «домальовує» зображення у своїй уяві та баланс зробленості і нефінітизму в обробці матеріалу, що залишає певні ділянки «сирого матеріалу» недоторканими).

6. Композиційну атектонічність (об'єкти поглинуті тлом і у багатьох випадках нагадують марево).

У ході роботи, під час загального огляду процесів художнього життя в Англії 1940–1950-х, мною були виявлені художники з дуже схожими, за сформульованими вище принципами формального аналізу, інваріантними рисами творчості. Це дозволило, вирішити дві проблеми: встановити, що творчість О. Шульдиженка має зв'язок саме з мистецькими процесами у повоєнній Британії і, вдруге, достатньо точно встановити коло митців, до якого належав своєю творчістю О. Шульдиженко. Результати здобуті за допомогою формального аналізу були підкріплені шляхом порівняння світогляду автора і британських митців певних напрямків, що дозволило конкретизувати матеріал за ознаками викладених у пунктах 1 і 2.

З урахуванням відомих біографічних даних і збережених творів, можна констатувати, що творчість О. Шульдиженка у 1970–1980-х, змінювалась дуже повільно, була присвячена сюжетам зі спогадів і майже ніколи не стосувалася життя, що оточувало його. Це дозволяє казати про сталість основних світоглядних позицій автора, поглиблення і розвиток знань та емоцій набутих в Англії, що майже виключає несподівані «стрибки» та полегшує пошук інваріантних рис у творчості художника. Таким чином, поставлена на початку розділу задача не виглядає цілком утопічно.

Отже, за допомогою виявлення інваріантних рис творчості та сталих світоглядних налаштувань, можна доволі впевнено визначити які ідеї і яка естетика мали вплив на О. Шульдиженка у 1940–1950-х, а також, приблизно, окреслити коло митців, з якими він міг мати творчий контакт.

2.2. *Плин мистецького життя Британії у 1940–1950-х і його вплив на творчість О. Шульдиженка*

Як відомо з біографії, Олександр Шульдиженко з паперами поляка Алекса Стахова у складі польської армії В. Андерса потрапив до Лондону у 1947 р. Маючи середню художню освіту, він продовжив, завдяки стипендії муніципалітету та власній наполегливості, навчання у «Central School of Arts & Crafts» (у біографічних оповіданнях «Центральна художня школа») і, безперечно, мав можливість бачити та осмислити повоєнне мистецтво світу, Європи та Англії.

Під час війни та у перші десятиліття після її закінчення, Лондон надавав можливість знайомства з останніми тенденціями світового мистецтва краще за будь яке інше європейське місто, бо з охопленої війною континентальної Європи емігранти прямували переважно до Британії та США. Серед них були видатні науковці і діячі мистецтв, що надзвичайно збагатило та інтенсифікувало мистецьке життя міст до яких вони приїхали. Зокрема Лондону, який перетворився на культурну столицю Європи. У Сохо продовжувався той стиль богемного життя, який був відомий до війни у районі Монпарнас у Парижі, де представники «Паризької школи», а згодом і сюрреалісти збиралися у відомих кав'ярнях «Le Dome», «La Rotonde», «La Coupole», «Le Select». Тільки лондонські кав'ярні мали інші назви — «Les Deux Magots», «Café Flore», «Prada Restaurant», «Petit St. Benois» та ін. Мистецька еміграція, так само, як колись у Парижі, мала контакти з політичними діячами, рухом опору, підпільниками різного ґатунку, таємними агентами, видавцями тощо. Незважаючи на дефіцит паперу, видавалися нові часописи з мистецтва, наприклад, «Horizon» [38, р. 1–3]. Майже кожного дня відкривалися виставки. Так само як і свого часу у Парижі, зіштовхувались звички, традиції і переконання з різних країн та середовищ. І, знову так само, всі ці наддивовижніші «діалоги культур» відбувалися на тлі мистецтва вже визнаного, яке складало фундамент, основу як для побудови, так і для відштовхування [39]. У Парижі ці мистецькі процеси зумовили

напрямок світового мистецтва у міжвоєнний період, у Лондоні — відповідно — напрямком світового повоєнного мистецтва другої половини ХХ ст., тільки значно скоригованого впливом ситуації у Нью-Йорку. Йдеться про появу самостійного від запозичень з континентальної Європи мистецтва, яке поступово випрацьовувалося протягом 1940-х, початку 1950-х завдяки художникам гуртів «St. Ives School», «The Penwith Society» і далі, через коло митців «Нових романтиків», «Британської нової фігурації», «Kitchen sink realism», до появи поп-арту, який вільно, а інколи експресивно, поєднував елементи абстракції, натуралізму, кольору, графізму і, головне, реклами.

Процеси, які розвивалися протягом 1940-х і початку 1950-х і які збіглися у часі з перебуванням та навчанням О. Шульдиженка у Лондоні, призвели у середині 1950-х до світового триумфу британського мистецтва і поширенню його впливу на інші країни. Перші паростки поп-арту вже можна було помітити у 1952 р. у діяльності «The Independent Group» і її засновника Едуардо Паолоцці (Eduardo Paolozzi). Проте, за стрімким просуванням поп-арту О. Шульдиженко мав змогу спостерігати тільки на відстані, вже з СРСР, оскільки виїхав з Англії у 1954 р.

Але це широке, окреслене хіба що загальними рисами тло, надає тільки першу уяву про повоєнне десятиріччя британського образотворчого мистецтва, і тієї атмосфери в якій сформувалися інваріантні риси творчості Олександра Шульдиженка. Тому переходимо до докладнішого аналізу.

Мистецтво Британії 1940-х — початку 1950-х було надзвичайно різноманітним. Проте, мистецтвознавці Герберт Рід (Herbert Read), Грегорі Салтер (Gregory Salter), Філона Гаскін (Filona Gaskin), Кетрін Джоліветт (Catherine Jolivet), Енріко Крісполті (Enrico Crispolti), Марек Журавський (Marek Zurawski) та ін. виділяють декілька найбільш впливових течій.

Так, ще з довоєнних часів, визнаними метрами були сюрреалісти і абстракціоністи. Хоча як визнаним майстрам — Пол Неш (Paul Nash), Сері Річардз (Ceri Richards), Едвард Барра (Edward Burra), Трістрам Хіллер (Tristram Hillier), Роланд Пенрос (Ronald Penros), Бел Грехем (Bell Graham) та ін., так і молодшій генерації була зрозуміла необхідність змін. Ідейних і пластичних. Особливо після такої глобальної катастрофи людства як Друга світова війна та її наслідки. Багато хто з художників брав безпосередню участь у військових діях, інші суттєво потерпали від бомбардувань, всіляких обмежень та загальної напруженості у суспільстві. Після подібного життєвого досвіду творчість митців та її сприйняття глядачами не могло лишитися таким самим, як і до війни. Це створило ґрунт для певної напруженості між митцями та розшаруванням їх творчих пошуків. Не випадково, що у теоретичній роботі О. Шульдиженка 1988 р. «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций» (див. дод. І) у четвертому

розділі критикуються творчі методи саме абстракціоністів і сюрреалістів, що як ми бачимо, мало свої витоки ще у повоєнних суперечках між художниками. Розмежування довгий час тривало між митцями абстракціоністами та фігуративістами, прихильниками витонченого естетизму і художниками, що відображали соціальну проблематику. Останнім були ближчі німецькі експресіоністи.

Представниками метафізичного абстракціонізму, який не зважав на реалії часу була, наприклад більшість художників з гурту «St. Ives School», які працювали у Cornwall [40, р. 218]. Деякі з них еволюціонували під впливом Бена Ніколсона (Ben Nicolson) і Барбари Гепворс (Barbara Hepworth) та утворили у 1949 р. гурт «The Penwith Society of Arts», до якого було долучено і відомого мистецтвознавця Герберта Піда. Для них абстракція була швидше узагальненням та геометризацією певного мотиву, найчастіше пейзажу, де фігуративність проглядала крізь виразну умовність та завжди була пізнавана глядачем завдяки якійсь мінімалістичній, але влучній деталі. Наприкінці 1950-х, та у 1960-х британські абстракціоністи були під впливом американського абстрактного експресіонізму та конструктивізму. Це був, наприклад, гурт «Circle», що поєднував абстрактних конструктивістів з різних країн [41, р. 22]. До нього належали перш за все Віктор Пасмор (Victor Pasmore), який ще на початку 1950-х розробляв абстрактно-конструктивні просторові композиції, Ентоні Хілл (Anthoni Hill), Мартін Кеннет (Martin Kenneth), Джіліам Уайс (Gilliam Wise) і навіть Лев Нусберг з СРСР, бо гурт вважався міжнародним.

Паралельно відбувався розвиток фігуративного мистецтва, представники якого, безумовно, не могли не враховувати досягнення своїх опонентів — абстракціоністів. Проявами таких впливів було вільне поводження з кольором, умовне світло, свобода деформацій у пропорціях та перспективі, нефінітизм. Усі ці засоби були спрямовані на більш зрозуміле для глядача донесення авторського задуму, авторської емоції, авторської присутності. Тобто було суб'єктивним порушенням видимої оком реальності. Бо як абстрактне, так і натуралістичне зображення не було здатне, як вважали фігуративісти, передати трагедії Другої світової війни і взагалі відповідати потребам сьогодення. Наприклад, картина Родріго Мойніхана (Rodrigo Moynihan), де зображено узбережжя океану у колючому дроті, не має напруги «образу війни» і здається буденним краєвидом. Зображення зруйнованих міст Джона Піпера (John Pipers) здаються надто естетичними і невідповідними у своїй віртуозній техніці тому зловісному сюжету зруйнованих бомбами будинків, що намальовані.

На шлях між абстракціонізмом та натуралістичним реалізмом, заради висвітлення трагедій часу, одним з перших став Стенлі Спенсер (Stanley Spencer), художник найстаршим за віком серед всіх згаданих вище колег (1891–1959). Він блискучо реагував на настрої та події у суспільстві. Його гротескні композиції інколи



Френсіс Бекон. Живопис. 1946

мають присмак наївності у виконанні, проте надзвичайно влучно, широкою гамою художніх засобів, алегоричних нашарувань та символів, рік за роком «ілюструють» особливості почуттів і думок англійців. Напередодні, під час війни, і пізніше у нього з'являлися трагічні композиції, в яких художник використовував сюжети з Біблії. Цей художній прийом логічно крокує до алегоричності і символізації речей, які зображуються. Спенсер зіштовхував в одній композиції сучасність і стародавній сюжет, що сприяло сприйняттю його образів як позачасових символів. Прикладом є картини «Христос у пустелі» і «Розп'яття». Досвід Спенсера, відкинутий абстракціоністами, безперечно впливав на англійських художників, що дотримувались фігуративізму.

Серед найвпливовіших британських художників часів Другої світової війни, слід згадати Френсіса Бекона (Francis Bacon), роль творчості якого зростала протягом наступних десятиріч. Саме під час війни і по її закінченню, художник створив найтрагічніші твори, в яких суто живописною методою, без відхилення до наративності,

постає образ жахливого часу, розгубленості, розчарування та безвиході. Наприклад, «Живопис» (1946), «Розп'яття» (1950) про які поважний мистецтвознавець Герберт Рід писав: «Ці обличчя, що кричать, тіла без голів, ці фіранки, що утворюють зловісну сцену, звіри у вічній гонитві за власними хвостами, Святитель у клітці — все це символи розпаду світу у параноїдальній свідомості. Це світ у якому художник не може знайти жодного стабільного сенсу, жодної суттєвої мети. Тут можна бачити узгодженість із філософією екзистенціалізму, який у постаті Сартра воліє бачити у мистецтві вираз людської свободи — акт конструктивного виклику перед обличчям смерті. Мистецтво як ствердження людиною волі до життя і креації» [42, р. 34]. Змісту творів у Бекона відповідають сюжети, композиція, тональність, колір. Урахування досвіду сюрреалістів і манера *non finito* надає автору можливість показати подвійність світу, який має крім болісно деформованих видимих речей ще й інший бік — вічної таємниці, поверхні полотна, якого не торкався автор, але яке активно впливає на речі, що зображені і поглинає їх. Це не морфологічне співвідношення поверхні і зображення а семіологічне.

Похмуре відчуття таємничості і подвійності всього, що оточує людину, а на полотні чи папері видозмінює до непізнаваності здавалося б знайомі речі — обличчя, постаті людей — було відкриттям художників сюрреалістів, яке знадобилося для відображення атмосфери похмурих років війни. Сценам з життя лондонців у бомбосховищах, за які слугували станції метро, присвячена серія малюнків великого скульптора Генрі Мура (Henry Moore). У 1943 р. Сері Річардз перейшов від кубізму і абстракціонізму до фігуративного відображення світу, зокрема музикантів, що допомагало художнику передати трагізм часу. Загальне відчуття напруженості кінця 1930-х — початку 1940-х присутнє у творчості Пола Неша, одного з найвідоміших представників британського сюрреалізму. На полотнах у Грехема Сазерленда (Graham Sutherland) з 1940 р. з'являється мотив «колючих» скорботних стебел рослин з хижими шипами. А у 1947 р. в цій манері художник написав твір «Розп'яття». Розгубленість і песимізм відчуються через зображення дивних, не надто приемних покручених абстрактних форм у його наступних творах, наприклад «Turning form I» (1948 р.).

Творчість Грехема Сазерленда мала величезний вплив на митців Британії: «Сазерленд у жодному разі не підтримав би створення нової школи, але поза сумнівом, він здійснив на живопис Англії вплив зіставний з впливом Генрі Мура на нашу скульптуру» [43, с. 33]. Сазерленд вмів здійснювати «символічне перетворення як монолітного об'єкту, так і деталей, наприклад, складок одягу, що повертає наші асоціації до Кокошки та Отто Дікса <...> Його символи відображають космічний неспокій <...> Френсіс Бекон був якийсь час учнем Сазерленда» [44, с. 33–34].

Для зіставлення британського мистецтва з роботами О. Шульדיженка особливі важливими є відкриття Генрі Мура, Френсіса Бекона, Грехема Сазерленда, Сері



Грехем Сазерленд. Розп'яття. 1947

Річардза, які у своїх композиціях головну увагу приділяли постатям людей, портретам, окремим речам, а зовсім не краєвидам нарративного чи імпресіоністичного характеру. Тим більше не абстракціям. Вони створили певний характерний композиційний принцип співвідношення тла і речей що зображені. Постаті, портрети, навіть речі настільки важливі для художників, що починають відігравати роль символів. Символів гуманістичної уваги до людини, що було надзвичайно важливо після жаків війни і потурання людськості. Тло відіграє допоміжну роль і у живописній пульсації чи відкриває глядачу символізм речей, чи, навпаки, маскує їх, поглинає своєю незавершеністю. Саме таке композиційне співвідношення тла і речей ми бачимо у творах О. Шульдиженка та більшості художників англійської Нової фігурації, термін, який застосовував Енріко Крісполті стосовно «фігуративістів» [45, р. 22].

Під час розгляду британського повоєнного мистецтва 1940–1950-х, необхідно враховувати ще декілька потужних впливів з боку іноземних мистецьких рухів, як от «німецький експресіонізм», «інформель», «ташизм», «лірична абстракція» та гурту «Кобра». Мав місце і опосередкований вплив італійського неореалізму та Ренато Гуттузо. Проте, до розгляду візьмемо тільки ті явища, які позначилися на творчості О. Шульдиженка.

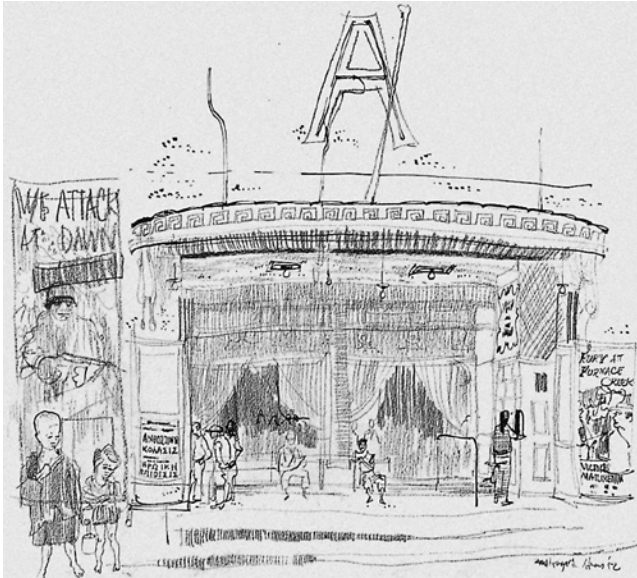
Перш за все, це висвітлений мистецтвознавцем Енріко Крісполті вплив творчості Грахама Сазерленда на таких художників, як Джон Мінтон (John Minton)



Леон Коссоф. Субота. Ранковий клас в Сант Мартін. 1943–1944

(1917–1957), Джон Крекстон (John Craxton) (1922–2009), Кіт Вон (Keith Vaughan) (1912–1977) [46, р. 19]. Вплив Сазерленда був швидше внутрішнім, аніж проявлений у певних художніх прийомах. Уважно розглядаючи творчість згаданих митців можна зрозуміти спільний ідеал, до якого ці художники прямували власними шляхами. Це вільне життя форм, кероване задумом, а не зовнішньою відповідністю зорової чи мистецької правильності. Задум, що базується не на емоційній хвилі, не на холодному інтелекті, а на психофізичному ототожненні автора із зображуваним явищем. Тому зображуване стає частиною художника, суб'єкт і об'єкт максимально зближуються. Сугестія, досягнута художником під час роботи над самим собою і над твором, впливає через картини на глядача дивовижною переконливістю. Це особливо вражає якщо зіставити зображення зруйнованих війною будинків на малюнках Джона Мінтона з відстороненим і елегантним стилем живопису на той самий сюжет у Джона Піпера. Зображене у творах Джона Мінтона стає автопортретом його внутрішнього стану, що зближує його творчу методу з практикою такого напрямку як інформель.

Коло означених митців, до якого ще належали Роберт МакБрайд (Robert McBryde), Майкл Айртон (Michael Ayrton), називали себе «молодими неоромантиками». Гурт, як видно з їхньої творчості, поступово відійшов від роботи з пейзажами і повністю зосередився на людських постатях та портретах з мінімальним до-



Пол Хогарт. Афі́нський кі́нотеатр. 1952

даванням оточення, найчастіше інтер'єру. Це була суттєва зміна, тобто пафос сюрреалістів, що простежувався через вплив Сазерленда, був згодом повністю відкинутий заради мізераблізму. Крім того, серед малюнків і живопису «молодих неоромантиків», особливо у Джона Мінтона, почали переважати підкреслено буденні сцени — як от: чоловіки сидять за столом, художник малює в ательє, люди їдуть в автобусі, розмовляють на вулиці та ін. Але цей побутовий «дріб'язок» Джон Мінтон зігріває душою та перетворює на романтичну казку не позбавленою, у той самий час, страху. Ця загальна ознака творчості «молодих неоромантиків» — перетворення дріб'язку життя у романтичне піднесення у суміші з трагізмом — зближує митців руху з іншим впливовим у Британії напрямком: «реалізм кухонної мийки», про який йтиметься далі.

Тематика творів, окремі сюжети, стилістика виконання, співвідношення об'єктів і тла, ясності і прихованості, атектонічності, динаміки у поєднанні із замкненістю композиції у «молодих неоромантиків» дуже подібні до тих, які можна бачити у малюнках і гуашах О. Шульдиженка. Важливою рисою є і те, що два художника з кола «романтиків» викладали у Центральній художній школі, у ті саме роки коли там навчався О. Шульдиженко (1947–1953). Джон Мінтон викладав малюнок з 1946 по 1948 рр., а його близький друг Кіт Вон — з 1948 по 1957 рр. Через останнього, вплив Джона Мінтона на учнів школи міг продовжуватися і після того

як Мінтон полишив школу. Учнів Центральної художньої школи Джон Мінтон вчив, що: «кожна жива людина має певні почуття про світ навколо нього. Саме ці почуття, що загальні для всіх, і є сировиною для натхнення художника. Він повинен їх “перекласти” у структуру певного виду мистецтва, тобто музики, поезії чи то живопису. Завдання художника — це “переклад”, тобто він повинен створити певні розташування форми, лінії і кольору, які передадуть глядачу ідею або емоцію, які спонукали його намалювати саме цей образ» [47]. Власне такі думки про «переклад» емоцій у структуру форм, ліній чи кольору було чути від О. Шульדיженка коли він пояснював свою методу роботи. Наприклад, коли він доводив обмеженість реалізму на прикладі пари від кави. Її можна зобразити у малюнку, плакаті, а тим більше рельєфі, тільки «переклавши» відчуття і знання у форму, яка відповідає мистецтву, але геть не зустрічається у природі [48].

У «Central School of Arts & Crafts» у 1940–1950-х викладали, крім згаданих Джона Мінтона і Кіта Вона й інші відомі художники: графік та ілюстратор Пол Хогарт (Paul Hogarth) (з 1951 по 1954 рр.); літограф та ілюстратор Кларк Гаттон (Clarke Hutton) (з 1930 р.); кераміст і письменник Дора Біллінгтон (Dora Billington) (з 1938 по 1955 рр.); мистецтвознавець і живописець Патрік Герон (Patrick Heron) (з 1953 по 1956 рр.); скульптор, ювелір і дизайнер Наум Слуцький (Naum Slutzky) (з 1946 по 1958 рр.); графік і скульптор Гертруда Гермес (Gertrude Hermes) (з 1948 по 1963 рр.); графік, дизайнер текстилю, плакатист та ілюстратор дитячих книг Дора Батті (Dora Batty) (з 1932 по 1958 рр.) яка у 1950–1958 рр. очолювала школу. Розробляв програми школи і відповідав за склад викладачів у 1947–1960 рр. живописець Вільям Джонстон (William Johnstone).

Крім Джона Мінтона вплив на творчість О. Шульдиженка справив Пол Хогарт, але не як ілюстратор, а саме як графік-станковіст, своєю зацікавленістю до різних, особливо східних, країн і до особливостей світогляду їхніх мешканців. Його ліві, комуністичні переконання, через які він позбувся викладацького місця у 1954 р., спрямовували тематику творчості художника до життя простих людей, що втілювалося у зображенні буденного життя вулиць та у портретах [49].

Кларк Гаттон викладав у О. Шульдиженка літографію. Гаттон займався книжковим дизайном та ілюстрацією для дітей. Справою багатьох років його життя було створення за допомогою кольорової літографії дешевих (доступних бідноті) ілюстрацій (окремих аркушів) з якісними малюнками відомих художників. Для вибору художників було залучено мистецтвознавця Герберта Ріда. Саме для розповсюдження у школах і дитячих притулках Англії Гаттон створив серію казкових композицій «Арлекініада» (надрукована протягом 1946–1947 рр.) [50]. Ілюстрації Гаттона мали великий успіх. Він втілював образи більшості казкових героїв, на яких виховувалися діти Британії 1950-х і 1960-х. Цілком вірогідно, що під час роботи над книгами для дітей О. Шульдиженко втілював та розвивав ідею «соціальної книги» набуту



Джон Мінтон. Троє чоловіків. 1953

від Гаттона, тим більше, що перша його книга «Скульптура з паперу» [51] ілюстрована малюнками які імітують літографію.

Відома мисткиня, графік, скульптор і монументаліст Гертруда Гермес викладала у «Central School of Arts & Crafts» малювання звірів. Вплив цих студій відчутний у масках звірів, які робив О. Шульдиженко з паперу. У його творчих пошуках можна знайти відлуння зацікавленості Гертруди Гермес мистецтвом шаманів. Так само, як і його вчителька, київський художник уникав пафосності у поетиці творів, схильно приймав наївність; графіка для нього природно сполучається зі скульптурою, з монументальним мистецтвом. Шульдиженко успадкував і певну соціальну позицію у суспільстві — він завжди відстоював рівність, байдуже ставився до побудови власної «кар'єри».

Промисловий дизайн та просторове моделювання із застосуванням гнучких листових матеріалів (це міг бути метал, папір, картон), як от меблів, світильників, ювелірних виробів, театральних масок, посуду, викладав у «Central School of Arts & Crafts» колишній викладач Баугаузу Наум Слущкий, який народився у Києві у 1894 р. Отже, цілком можливо, що прийоми моделювання з паперу та металу, які застосовував Шульдиженко, мають витоки у Баугаузі.

Розробкою напрямків освітніх програм у «Central School of Arts & Crafts» керував у 1947–1960 рр. художник і педагог Вільям Джонстон. Його вплив був вагомим:



Джон Бретбі. Автопортрет. 1953



Джон Бретбі. Портрет Мінтона. 1950-і

«ідеї, що були поширені у школі і які відображали зацікавленість самого Джонстона були однозначно юнгіанські <...> Джонстон вивчав психологію уяви, приховані закономірності психіки <...> його цікавили ідеї дзен буддизму, співвідношення внутрішнього і зовнішнього світів <...> серед тих, кого він залучив до роботи були Alan Davie, Eduardo Paolozzi, William Turnbull» [52]. Тобто художників, яких також цікавила психологія, релігія і, одночасно, праісторичне мистецтво, східні ритуальні практики (дзен-буддизм, шаманізм, йога та ін.). Коли Джонстон полишив викладання і повернувся у 1970-х до живопису, його роботи, у деяких художніх прийомах, були подібні до творів О. Шульדיженка. Живопис Джонстона містить елементи імпровізації у діалозі з папером та фарбами. Він вільно поєднував абстракцію і фігуративні зображення, а у пейзажах та портретах світло так само несподівано і незалежно від реальності композиційно розподілене як і у гуашах О. Шульдиженко. Джонстон, як типовий юнгіанець, казав, що під час роботи він «ніби випасає видіння, що виростають з глибокої спільної свідомості» [53].

Творчі контакти О. Шульдиженка з викладачами «Central School of Arts & Crafts» є цілком вірогідними. Проте, у процесі дослідження вдалося встановити ще деяких окремих художників, а також мистецькі течії, які, можна припустити з великою часткою впевненості, впливали на творчість Шульдиженка або безпосередньо у Лондоні, або вже після його повернення до Києва, оскільки були суголосні до його



Джон Мінтон. Автобус до Бастії. 1947



Джон Бретбі. Кухонний інтер'єр. 1955–1956

ідей та естетики. Тим більше, О. Шульדיженко був свідком початкових етапів їхнього формування, наприклад руху «kitchen sink realism».

Протягом 1950–1960-х у Британії проявив себе рух «реалізм кухонної мийки» (kitchen sink realism), що торкнувся багатьох видів мистецтва, як от образотворче мистецтво, театр, кіно, література. Британці вважають його типово національним явищем, майже позбавленим впливів з континентальної Європи та Америки. Хоча загальний світоглядний настрій руху відповідав тим тенденціям, що домінували в Європі. Йдеться про повоєнний гуманізм, що логічно пробуджував особливу увагу до буття кожної людини її індивідуальної неповторності та унікальності незалежно від соціального положення. Ознакою творів був сюжет присвячений буденним проблемам простих родин робітників, або зображення людей на вулиці, закоханих, відпочиваючих. Такі зображення були важливими після війни, бо ніби поновлювали нормальне життя, стверджували «норму» досягну для більшості, легітимізували пересічність (тому стає зрозумілим наступний крок у мистецтві 1960-х — поп-арт). Повоєнний гуманізм призвів до поширення і популярності персоналізму, лідером якого у ті роки був Еммануель Муньє. Це відчувалося у мистецтві Франції, зокрема у теорії «Політики авторів» Франсуа Трюффо, у неореалізмі Італії, у творах живописця Ренато Гуттузо, який впливав на мистецтво Британії, зокрема, через художника Дерріка Крівса (Derrick Greaves). У Франції Андре Базен, «як і всі свідки Другої

світової <...> шукає спосіб нагадати сучасності про абсолютну неповторність виокремленої людської індивідуальності» [54, с. 148].

Своєю увагою до проблем пересічних людей, їх праці та побуту, рух мав відомих попередників у США — художників «школи сміттєвих цеберок» (Ashcan School), що виник на межі XIX–XX ст. (Джордж Беллоуз (George Bellows), Едвард Гоппер (Edward Hopper), Джордж Лукс (George Luks), Джон Френч Слоан (John French Sloan)), та продовжив існування і у 1950-х (наприклад, Рафаель Соєр). «Художники американського Сходу — Гоппер, Борчфільд, Марш, Соєр — зображали міста і містечка з граничним реалізмом, з повним прийняттям усіх потворних рис побуту і, одночасно, з глибокою емоційною симпатією» [55].

У Британії художній рух «реалізму кухонної мийки» (термін з'явився пізніше самого явища, через статтю критика Девіда Сільвестра (David Sylvester) у 1954 р.). Його називали ще гуртом «соціальних реалістів» [56, с. 317–319]. Він розвивався всередині загального, ширшого напрямку фігуративізму, за іншою термінологією, «нової фігурації» [57, с. 22], чи «нового реалізму» [58]. Серед представників цього напрямку були Деррік Дривс (Derrick Dreaves), Едвард Міддлдіч (Edward Middleditch), Джек Сміт (Jack Smith), та ін. Лідером руху слушно вважається Джон Бретбі (John Bratby) [59]. Художники мали низьку успішних виставок, наприклад на Венеційській бієнале 1956 р., яка призвела до зниження уваги світової художньої спільноти до абстрактного мистецтва [60, с. 22]. У радянському словнику [61, с. 149–152] згадуються інші виставки руху з дещо іншим складом учасників. У цьому немає протиріч, бо то був саме рух близьких за світовідчуттям художників, а не гурт зі сталим складом учасників. Серед виставок розширеного кола авторів згадуються: «Художники за мир» (1951 р., Лондон), «Дивлячись уперед. Виставка реалістичного живопису і малюнку сучасних англійських художників» (1952, Лондон) де виставлялися художники-фігуративісти різних генерацій та спрямувань. У каталозі виставки «Дивлячись на людей» (1957, Москва) зазначалося, що «творчий напрямок “Дивлячись на людей” було засновано художниками Бетті Рі (Betty Rea), Полом Хогартом і Керелом Уейтом (Carel Weight), які зрозуміли, що прості люди вийшли з поля зору сучасних художників і “мистецтво для мистецтва” знову витиснуло “мистецтво заради людини”. Вони бажали поновити міст між художниками і простими людьми, який було зруйновано у повоєнній Англії» [62, с. 3]. Гуманістичну спрямованість творчих ідей художників ілюструють їхні коментарі до власних творів. За словами Бетті Рі треба «показати гідність і шляхетність простих людей у буденному житті» [63, с. 11], а за словами Пола Хогарта «художник у своїх живописних образах повинен бути сумлінням людини» [64, с. 14]. Нагадаємо, що цей графік, ілюстратор і прихильник комуністичних ідей викладав у «Центральній художній школі», де у той самий час вчився О. Шульдиженко [65]. У творах як одного, так і другого автора присутні сцени

з життя робітників, побутові вуличні сцени позбавлені пафосу. У обох авторів присутній прийом нефінітизму.

Художній рух «реалізм кухонної мийки» співвідносився, у Британії з явищем що отримало назву «драма кухонної мийки». Як пише О. Клековкін, то була «протестна драматургія, присвячена робітничому класові. Термін походить від п'єси Арнольда Вексера “Кухня” і застосовується до драматургії “розгніваних, сердитих молодих людей” (Дж. Осборн, А. Вексер, Дж. Арден, Ш. Ділені), творам яких притаманні ознаки натуралізму» [66, с. 199].

Як вже згадувалося, художники руху «реалізм кухонної мийки» зображали буденне життя простих людей. Найчастіше то були сцени сніданку на кухні, прання у ванній, бесіда в інтер'єрі чи на вулиці, робота в ательє. Твори художників були позбавлені пафосу сюрреалізму чи якоїсь дидактики. У цьому вони близькі до спокійних сцен в інтер'єрі П'єра Боннара, або Уолтера Річарда Сікерта (Walter Richard Sickert). Так само, у них відчутно тепло радощів сімейного життя, радощів спілкування людей між собою. Водночас, заостреність малюнка, підвищена кольорова гамма, незвична перспектива висловлюють таємну турботу про збереження цієї тимчасової ідилії. Напрута, прихована за звичайними сюжетами, нагадує неспокій інтер'єрів Ван Гога і Фелікса Валлотона. Як висловлювався Керел Уейт: живопис є «створення тієї напруженої атмосфери, у якій може відбутися все що завгодно, навіть у повсякденному житті» [67, с. 12–13]. Джерелами натхнення для художників руху «реалізм кухонної мийки» була також творчість митців німецького експресіонізму і твори Оскара Кокошки. Суспільна роль митців гурту «соціальних реалістів» була у тому, що вони надали глядачам можливість нового погляду на буденні речі. Їм вдалося здійснити те, до чого крокували, але із дидактичним пафосом, сюрреалісти — побачити приховану красу у проявах навколишнього світу.

Можна стверджувати, що творчі пошуки Джона Бретбі і художнього руху «реалізм кухонної мийки» (можливо завдяки Полу Хогарту, який викладав у Центральній художній школі) були відомі О. Шульдиженку та у багатьох аспектах впливали на нього. Це відчутно у згаданих раніше речах: гуманістична увага до людських постатей і психології; композиція сцен спокійного життя контрастує з експресивним, нервовим рухом пензля; об'єкти у творах частково «поглинаються» пульсацією тла. Але саме від Джона Бретбі, від напрямку «Дивлячись на людей» і «молодих неоромантиків», напевно, йде увага до сцен з життя простих людей, увага, яка зміцнювалася обставинами життя О. Шульдиженка, які відомі нам з його біографії.

Крім «школи кухонної мийки» можливі й інші творчі впливи на О. Шульдиженка. Його характерні художні прийоми — увага до постатей людей, до влучної деталі, до «маскування» фігури серед безлічі ліній, які створюють середовище, а головне атектонічність — наближають авторський стиль до творчості британських

скульпторів: Уільям Тернбулл (William Turnbull), Джордж Фуллард (George Fullard), Кеннет Армитадж (Kenneth Armitage), Лоуренс Барт (Lawrence Burt), Елізабет Фрінк (Elizabeth Frink), Бернард Мідоус (Bernard Meadows). Серед усіх перелічених, особливо близькою до О. Шульдиженка є творчість Уільяма Тернбулла, яка вказує на зацікавлення прадавнім мистецтвом і шаманізмом. Його скульптурні голови ніби ілюструють, теоретичне дослідження О. Шульдиженка «О роли макирующих и послеобразных средств...» (див. дод. І).

У Британському мистецтві 1950-х було ще одне впливове коло молодих художників фігуративного експресивного напрямку, що гуртувалися навколо Девіда Бомберга (David Bomberg) а саме «Borough Group» відоме з 1946 р. (у 1953 р. трансформувалося у «Borough Bottega»). Воно проіснувало до 1956 р. Натхненник молоді мав ліві політичні погляди, а у своїй розмаїтій творчості виступав послідовником то німецького експресіонізму і Оскара Кокоски, то футуризму, чи геометричної абстракції, то Сезанн. У творчості його учнів переважали зображення пейзажів, які ілюструють поширеність у тогочасній Англії експресивного малювання із застосуванням прийому *non finito*. Саме у колі цих художників працювали Леон Кософф (Leon Kossoff) і Франк Ауербах (Frank Auerbach) у яких експресивна манера малюнку та увага до людських постатей з найбідніших прошарків населення дуже подібні до авторського стилю О. Шульдиженка. Особливо це стосується Леона Кософфа, подібність з яким відчутна не тільки в експресивності, нефінітизмі, атектонічності, але й у тому, що художник малював переважно власні спогади.

Наступні у часі бурхливі події британського художнього життя, як от виставка у Whitechapel Art Gallery (1956, Лондон) Річарда Гамільтона (Richard Hamilton) і поява англо-американського поп-арту є логічним розвитком вже розглянутих процесів. Проте, вони не позначилися на творчості О. Шульдиженка, хоча він міг бачити першу виставку Едуардо Паолоцці (Eduardo Paolozzi) і його «The Independent Group» у 1952 р. у Лондоні.

Підсумовуючи огляд британського художнього життя 1940–1950-х наведу основні, найбільш певні джерела впливу на творчість О. Шульдиженка. У світоглядній площині то були гуманістичні ідеї художників нової фігурації, зокрема руху «kitchen sink realism» з його практикою незвичного погляду на буденність. Ці ідеї були підкріплені художниками гурту «молоді неоромантики».

У площині художніх засобів, які було запропоновано у розділі 2.1 розглядати за допомогою формального аналізу за шістьма пунктами, можна зробити наступні висновки про джерела впливу на творчість О. Шульдиженка:

1. Індивідуальний баланс абстрактного узагальнення і фігуративно зображуваного конкретного; сюжетна зацікавленість людськими посталями у побутових обставинах, які позбавлені пафосності; соціальна орієнтація сюжетів склались у О. Шульдиженка завдяки успадкуванню творчої лінії Генрі Мура, Френсіса Бе-

кона і продовженої художниками мистецьких рухів «молоді неоромантики» та «kitchen sink realism».

2. Сталий баланс між людською постаттю, що зображена і тлом найвиразніше проявлений у Френсіса Бекона, Джона Мінтона, Джона Бретбі.

3. Особлива взаємодія кольору і об'єму, завдяки чому малюнки нагадують скульптурний неглибокий рельєф зустрічається у Френсіса Бекона.

4. Характерне співвідношення експресивної динаміки «живописного малювання» з лінійною точністю малюнка зустрічаємо у художників гурту «молоді неоромантики», особливо у Джона Мінтона.

5. Специфічне відношення до ясності та прихованості є надбанням Френсіса Бекона, а також британських скульпторів Уільяма Тернбулла, Джорджа Фулларда.

6. Композиційна атектонічність зустрічається у Френсіса Бекона, Джона Мінтона, Леона Кософа, а також британських скульпторів Уільяма Тернбулла, Джорджа Фулларда.

У цьому розділі було висвітлено процеси художнього життя повоєнної Британії, проведено порівняння творчості О. Шульдиженка (за допомогою формального аналізу) і його світогляду з творчістю та ідеями британських митців і художніх гуртів повоєнного часу. Завдяки здобутому і представленому матеріалу творчий спадок О. Шульдиженка знайшов контекст становлення у процесах які відбувалися у мистецтві Британії 1940–1950-х.

Отже, за допомогою формального аналізу графіки О. Шульдиженка було виявлено інваріантні риси його творчості та виконано їх зіставлення з творчістю художників Британії. Вдалося окреслити коло митців найбільш творчо близьких до О. Шульдиженка. Це Френсіс Бекон, Джон Мінтон, Джон Бретбі, Леон Кософ. Також з'ясовано, що на його творчість вплинули художники гуртів «молоді неоромантики» і «kitchen sink realism».

2.3. Графіка О. Шульдиженка

Творча спадщина О. Шульдиженка у 1988 р., після смерті митця, складалася з багатьох гуашей, акварелей і малюнків на папері (понад 1 000 творів на папері, переважно формату 60 × 80 см), рельєфів з паперу, ескізів, теоретичної праці «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций» (див. дод. 1], трьох друкованих книг по скульптурі з паперу, багатьох декоративно-монументальних творів втілених під час роботи у Київському художньому комбінаті. Крім того, є чотирнадцять оповідань (Шульдиженко був чудовим оповідачем) записаних І. Вишеславською (див. дод. 2].

Місцеперебування переважної частини творчої спадщини митця вдалося з'ясувати. На жаль, поки що жоден твір не представлено в музейних експозиціях.

Два аркуші з чотирма композиціями (аркуші мальовані з двох боків) зберігаються у Національному художньому музеї України. Це «Зустріч» (картон, гуаш, туш) і «Розмова» (картон, гуаш). Жоден з малюнків не датовано автором. У Музеї видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького, у фондї І. Стешенко — зберігається один твір «Портрет Ірини Стешенко» (папір, олівець. 29×21 см). У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України — 26 творів на 18 аркушах (папір, техніки різні, більшість 60×81 см, переважно без дати). 980 аркушів (більшість мальована з двох боків) зберігається у фондах Музею історії міста Києва (папір, техніки різні, більшість 60×81 см, менша частина датована і підписана). [68]. Понад 300 творів перебувають у різних приватних зібраннях.

У цьому розділі запропоновано типологію графічних творів О. Шульдиженка у відповідності до тих завдань, які ставив перед собою автор, виконуючи певний малюнок. Будуть проведені паралелі і знайдені відповідності між теоретичною працею художника і його графічною творчістю. Спираючись на думки автора викладені у його праці, будуть висвітлені ті ідеали творчості, які він сповідував.

Перш ніж перейти до докладного розгляду творів О. Шульдиженка, висловлю декілька важливих спостережень, які суттєво впливають на сприйняття його мистецької спадщини.

Найважливішим словом, яке можна застосувати для характеристики творчості О. Шульдиженка, є «пам'ять». Я вже згадував, що він ніколи не малював чудовий краєвид зі свого вікна. Не малював Київ, життя, що його оточувало. Тобто майже всі його твори виконані по пам'яті. Наприкінці 1970-х я був свідком того як малює Шульдиженко з натури. Це були рідкісні випадки, коли він робив портрети знайомих. Мене вразило те, що зроблений щойно малюнок мав набагато менше деталей і був умовнішим аніж композиції лондонського життя зроблені по пам'яті. Кожен художник знає зворотнє: малюнок з натури зазвичай є «життєвішим».

Серед величезної кількості творів О. Шульдиженка я шукав у 1988 р. найбільш ранні малюнки. Майже всі вони (крім подарованих чи проданих) зберігалися після смерті художника у його кімнатці. Всі вони (крім, можливо, декількох портретів) були створені після повернення з Англії. Це було легко розпізнати за сортом паперу, специфічній жировій пастелі і фарбі. Тобто всі створені художником композиції з життя Лондону є спогадами. Результатом дії пам'яті. Пам'ять проявляла себе коли художник розповідав про життя на Заході. Про механізм пам'яті на психофізичному рівні він писав у теоретичній праці (див. дод. І). Отже «пам'ять» є важливим словом коли ми говоримо про твори О. Шульдиженка.

Наступними, не менш важливими словами є «експресія» і «романтизм». Малюнки О. Шульдиженка експресивні і романтичні незалежно від сюжету. Я вбачаю у цьому вплив гурту англійських художників «молоді неоромантики». З іншого

боку, то був захист художника, що поринає у спогади, від не надто приємної і ворожої дійсності. Мабуть не буде перебільшенням сказати, що у ті сім років, які О. Шульдиженко провів у Британії, відбулося і сконцентрувалося все найсуттєвіше у його зовнішній біографії. Після того він жив життям, переважно, внутрішнім. Події років проведених на Заході він зберігав як джерело натхнення і тренував пам'ять пригадуючи все нові й нові деталі з минулого. Після ознайомлення з його теоретичною працею стає зрозумілим, що сам процес малювання був важливим елементом тренування здатності пригадування, і, можливо важливішим для автора ніж сам малюнок. З експресією і романтизмом художник здобував власний світ за допомогою спогадів, що надавали йому внутрішню свободу.

Важливими рисами творчості О. Шульдиженка був мізераблізм і гуманізм. Мабуть це єдиний художник, який після Брейгеля Старшого малював клошарів зі широю симпатією, без дидактики, без зайвого трагізму, без педалювання теми соціальної несправедливості. Більш того, він чи не єдиний художник, який сам був декілька років клошаром і пишався з того. Гуманізм О. Шульдиженка подібний до гуманізму поета Уолта Уйтмена, який радіє життю в усіх його проявах.

Малювання для художника було злиттям з об'єктом, що зображувався. Він охопив бачив себе з клошарами та вуличними художниками, але ототожнювати себе з будь чим, що обмежує творчі можливості, не бажав. Тому серед його малюнків не знайти реалій життя в СРСР так само, як і не знайти сцен з полону, табору, або служби в армії, яких зазвичай зустрічається багато у творчості художників зі схожою біографією. Уява, мрії, спогади — ось середовище, серед якого жили образи О. Шульдиженка.

Заради розбудови внутрішнього світу, що базувався на спогадах, О. Шульдиженко вигадував і випробовував на собі методи розширення можливостей мозку. Його цікавили психологічні та фізіологічні експерименти пригадування інформації. У пошуках нових можливостей він вивчав різноманітні релігійно-містичні вчення. Художник пише, що його твори є результатом експериментів над самим собою: «автором протягом тривалого часу здійснювалися експерименти особливостей сновидінь за допомогою фіксації загального стану переходу до сну у малюнках, живописі та ін. видах творчості» (див. дод. I, розд. 3.3). Тобто творчість автора була складовою частиною, інструментом його психофізичних дослідів. Останнє зовсім не зменшує високу художню цінність творів О. Шульдиженка, а тільки ще раз доводить його приналежність до європейського модернізму. У ХХ ст. мистецтво різних напрямків, найчастіше у теоретичних розробках і маніфестах представників авангарду та політиків, пов'язувалося з виконанням якої-небудь інструментальної функції, наприклад, «виробниче мистецтво» (О. Брік, Н. Пунін, Б. Арватов, А. Ган та ін.), мистецтво як засіб терапії (З. Фройд, К. Юнг), засіб оновлення суспільства (А. Грамші), або як інструмент пропаганди (А. Жданов). І якщо Х. Ортега-і-Гассет

засуджує використання мистецтва як засобу впливу на свідомість мас, то вже у другій половині ХХ ст. інструментальна функція мистецтва сприймалася все більш схвально. Наприклад, у сучасних анкетах, які заповнюють художники для отримання грантів, треба навіть доводити користь від виконання мистецького проекту для певної сфери життя суспільства. Але «інструментальна функція» мистецтва О. Шульдиженка була іншою: вона надавала можливість, як вірив митець (і як сприймають це поціновувачі його творчості), здобути свободу від обставин життя через надання уяві (спогадам, мріям) переконливих образів і втілити їх наявними засобами. Твори О. Шульдиженка, незалежно від конкретного сюжету, присвячені свободі і шляху її досягнення. Таким чином, здобуття внутрішньої свободи є «метасюжетом» творчості художника.

Протягом 1970–1980-х у графіці О. Шульдиженка — малюнках чорно-білих і кольорових, акварелях, гуашах — втілилися головні риси його особистості. Те, чого не міг дозволити собі автор під час роботи оформлювачем та монументалістом. Саме малюнки автор демонстрував своїм знайомим у першу чергу. У безпосередній взаємодії з цією роботою перебували теоретичні роздуми О. Шульдиженка. Наприклад, відомі його композиції у негативному зображенні, які, на його прохання, виконав фотограф у середині 1970-х. Роздуми митця над цим прийомом трансформації зображення можна прочитати у розділі 3.3 теоретичної праці «О роли маскирующих и послеобразных средств...»: «у сновидіннях можливе виявлення асоціативних відчуттів схожості з реальними об'єктами <...> аналогії негативного відображення (післяобразного вигляду) <...> У сновидіннях ми спостерігаємо суміжну з негативом образну аналогію» (переклад з російської наш. — Г.В.). Це не поодинокий приклад перегуку теоретичних думок автора і його графіки, що буде висвітлено під час подальшого дослідження.

Велика частина малюнків О. Шульдиженка виконана у кольорі. Але колір не наближає глядача до реальності, а навпаки, вказує що персонажі перебувають у якійсь незвичній атмосфері. Цілком можливо, що атмосфері авторських спогадів. Звідси специфічна непевність тла, зближеність гамми. Колір, швидше вказує на відчуття, з яким автор радить споглядати, чи іншу сцену. Наприклад, «Портрет невідомої» (1979 р.) виконано у легкій, світлій та теплій гаммі, твір «Клошари, що сплять» (1981 р.) — у холодній, сірій, від якої стає зимно. Кольори у композиції «Дві постаті у моря» (1979 р.) передають відчуття свіжого, прохолодного вітру. Зустрічається і «зональна» характеристика, наприклад, у композиції «Вуличні художники розвішують картини» (1970-і), чоловічі фігури холодні й темні, жіночі — теплі й світлі. Зрозуміло, що про реальне освітлення сонцем не йдеться. Чуттєві характеристики кольору, доповнені особливостями мазків пензля. У чорно-білих малюнках рух олівця, особливо на тлі, так само як і колір у акварелях, скеровує відчуття глядача у потрібне для автора річище.



Приклади першої групи графічних творів О. Шульдиженка
Антиквар Менбелсон (ліворуч). Контеса (графиня) з кав'ярні 51 (праворуч)

Графічні роботи О. Шульдиженка, відповідно до мети, яку ставив перед собою автор, можна розподілити на декілька груп.

Першу і найчисельнішу складають портрети, де автор намагався передати обличчя з найбільшою відповідністю до образу зображуваного персонажа. За манерою виконання ці аркуші не мають перспективної глибини, простір обмежено двома планами, через що зображення нагадує рельєф. Тло, найчастіше, виконує функцію допоміжну — декілька деталей які сповіщають де саме перебуває людина — на вулиці, в ательє чи кав'ярні.

О. Шульдиженко був майстром психологічного портрету. Він створив не один десяток образів. Зазвичай така робота вимагає проведення кількох сеансів з натурою, або принаймні з фотографією. Важко уявити, але цього у О. Шульдиженка не було. Він створив сотні психологічно точних портретів по пам'яті, після того, як не бачив всіх цих людей понад тридцять п'ять років. Коли О. Шульдиженко приніс показати теку з новим десятком робіт, він казав: «Цього тижня я згадав своїх друзів», або демонструючи новий малюнок повідомлював: «Вчора я згадав, як антиквар сидить у своєму магазині». Він застосовував дієслово «згадав», замість «намалював». Мабуть це якнайкраще відповідало його методи і творчому процесу. У якості прикладу слід згадати такі твори як «Портрет невідомої», «Портрет невідомого», «Емігрантка», «Контеса (графиня) з кав'ярні 51», «Антиквар



Приклад першої групи графічних творів О. Шульдиженка. Портрет невідомої (ліворуч)

Приклад другої групи графічних творів О. Шульдиженка. Вуличні художники. Бетті і Тед. 1970-і (праворуч)

Менбелсон» та ін. Ці портрети входять до серії малюнків, яку автор назвав «Цика спогадів». Деякі з них надруковані у буклеті до виставки О. Шульдиженка «Bravo pittore!» (1990) [69]. Існує декілька малюнків, де автор зображає себе самого у різному віці в образі лондонського вуличного художника 1950-х. Прийом схожий на той, що використав Матвій Манізер у пам'ятнику Шевченка у Харкові, де поета зображено в оточенні персонажів з його творів. Але у випадку О. Шульдиженка подібний сюжет має свідчити про шалену ностальгію за Лондоном.

Зовсім інший підхід спостерігається у композиціях із постатями людей (друга умовна група творів). На більшості з них зображено спілкування двох, трьох осіб, які не мають чітких рис обличчя. Разом з тим, поза сумнівом, пози, жести, силует кожної особи відтворено з максимально можливою індивідуальною характеристикою, а сам автор добре знав людей яких малював. Зазвичай, ці композиції, також, містять не більше двох планів простору, подібно до неглибокого рельєфу. Задній план є стіною з написами чи малюнками, або являє собою абстрактне тло. І у першому, і у другому випадку це динамічне тло, яке постійно чи поглинає постаті, чи відпускає їх. Це емоційна субстанція, що пульсує. Вона то відкриває, то приховує сюжет. Приблизно так само описує О. Шульдиженко процес пригадування образів минулого при засинанні. «Сновидіння мали місце при перетині стану пильнування та сну і містили суміжні характеристики, часто блукаючі, невиразні, з спрямованіс-



Приклади другої групи графічних творів О. Шульдиженка
Вуличні музиканти. 1970-і (ліворуч). Вуличний скрипаль. 1980 (праворуч)

тю до “провалу”, до “дезінтеграції образів” під дією <...> загальмування та сну» (переклад з російської наш. — Г.В.) (див. дод. 1, розд. 3.3). Його малюнки, цілком природно, були частиною багатьох різних експериментів, які частково описані у тексті. У бесідах О. Шульдиженко казав, що образи, згадані під час снів відрізняються площинністю, атектонічністю. Це «марєво» яке несподівано «відпускає» образ. «Відтворюючи образ сновидіння у малюнку щоразу проявляється слабка виразність сигнальних або характерних його аспектів. Були помічені порушення простору, а також їхня площинність» (переклад з російської наш. — Г.В.) (див. дод. 1, розд. 3.3). Образам сну, як пише далі автор, притаманні й інші характерні порушення: «зникнення окремих компонентів, <...> гіперболічність значень компонентів, або, найчастіше, фігуративні спотворення і невиразність» (переклад з російської наш. — Г.В.) (див. дод. 1, розд. 3.3). Серед малюнків цієї групи є багато композицій, де зображено вуличних музикантів, вуличних художників, клошарів, притуки для безхатченків, перехожих на вулиці тощо.

До цієї групи відноситься чимала частина творів Шульдиженка. У якості прикладів слід згадати такі композиції як «Шарманщики на вулиці Пікаділлі» (1985), «Вуличний скрипаль» (1980), «Вуличні музиканти» (1970-і), «Людина-оркестр» (1970-і), «У притуку» (1970-і), «Клошар, що спить» (1979), «Клошари, що сплять» (1981), «Бетті і Тед» (1970-і), «Вулиця Лондону» (1980). А також



Приклад другої групи графічних творів О. Шульдиженка
Клошари, що сплять. 1981

композицію, яка зберігається у фондах Національного художнього музею України де зображені дві оголені чоловічі фігури, що напівлежать (автор називав цю композицію «Бесіда вчителів художньої школи»). Репродукції декількох творів цієї серії надруковано у книзі «Термінологія сучасного мистецтва» [70, с. 256–257].

Відчуваючи, з роками, поступове послаблення пам'яті, її «стирання», художник шукав наприкінці 1970-х і у 1980-х психофізичні методи відновлення образів, що призвело до появи нової серії творів. Отже, третім типом зображень є оголені фігури на пляжі та окремі «голови» без характерних портретних ознак. Як фігури, так і «голови» відрізняє від інших малюнків О. Шульдиженка потужна експресія і тектонічність. Це майже скульптурна форма без композиційного урахування берегів листа. Колір цих робіт яскравіший, ніж у попередніх серіях, що підкреслює експресивність і динаміку малюнку. Ці композиції були створені митцем у річичі чергового експерименту над собою. Шляхом певного фізичного навантаження художник поринав у глибини пам'яті задля відтворення далеких образів, які зафіксував його мозок за схожих обставин. Як розповідав мені О. Шульдиженко, він випробовував занурення у воду з різною температурою. Сторінки присвячені цим експериментам містяться в розділі 3.2 праці О. Шульдиженка «О роли маскирующих и послеобразных средств...». «Різниця сприйняття після різноманітних [фізичних] навантажень приблизно ілюструє виникнення “коду”, а також значення варіантності самого “коду”»



Приклад третьої групи графічних творів О. Шульдиженка
У моря. 1979

у зв'язку з тим чи іншим навантаженням, діяльністю, стресом <...> неповторність “коду” залишається в пам'яті у вигляді “нейронної копії” <...> при тотожності структури “коду” відбувається доступ до цієї інформації, що сприяє проявленню [відповідного] образу [в] пам'яті» (переклад з російської наш. — Г.В.) (див. дод. І). У якості прикладів «Пляжної серії» слід назвати роботи: «Оголена» (1979), «Оголена зі спини» (1979), «Оголена на березі» (1979), «Роздуми» (1979), «Оголена на пляжі» (1980-і), «Оголений хлопець читає на пляжі» (1980-і) та ін. Назва цієї серії та назви творів умовні, хоча більшість з них, мають підпис і дату створення. Трапляються у цій групі і менш тектонічні і експресивні зображення, де тло «перемагає» форму, наприклад: «Дві постаті у моря» (1979), «Відпочинок» (1980-і).

Четвертим типом зображень є малюнки зроблені з натури. Це велика група надзвичайно влучних за психологічними характеристиками портретів та фігур, як правило знайомих, яких О. Шульдиженко малював завітавши у гості. У порівнянні з портретами виконаними по пам'яті, вони умовніші, або насичені натуралістичними деталями. Зазвичай, вони позбавлені тла. Мабуть тому, що «не лондонське» середовище не приваблювало автора. Дивлячись на них ми можемо уявити, як виглядала б творчість О. Шульдиженка без застосування ним специфічних психофізичних вправ. Для прикладу, слід назвати «Портрет Ірини Стешенко» (1970-і) і «Портрет Ірини Вишеславської» (1980). Виключенням є «Портрет Ольги



Приклади четвертої групи графічних творів О. Шульдиженка

Портрет Ірини Вишеславської. 1980 (ліворуч). Портрет Ольги Ципіної. 1988 (праворуч)

Ципіної» (1988), де автор намалював тло — книги у художній майстерні — мабуть тому, що вони нагадали йому Лондон.

Трапляються також малюнки жіночої або чоловічої моделі, виконані у якихось студіях. Вони вирізняються тектонічністю фігур і монотонним переліком деталей, позбавленістю експресії. Око художника завжди побачить на таких малюнках характерну позу моделі, ширму, подіум, а іноді навіть обігрівач. Сюди ж можна віднести «швидкісні» начерки оголеної натури, що майже позбавлені деталей.

Найменше творів у п'ятій групі малюнків. Це багатофігурні композиції, які автор створював у 1950-х. На двох малюнках, репродукції з яких збереглися, зображені відвідувачі кав'ярень. Персонажі, без сумніву, мають портретну схожість (кожен з індивідуальним характером), художник передає їхній психологічний стан, фах, соціальний статус (жебраки, багатії, матрос, рибалка, інваліди, художник — можливо автопортрет). Постаті майстерно розподілені на невеликі композиційні групи і анатомічно вірно намальовані. Акцент зроблено на різному соціальному статусі людей, на болісних протиріччях між багатими й бідними. Малюнок передає настрій художника у той час. У цих двох композиціях все «правильно»: додано просторову глибину (можна нарахувати три-чотири плани), але вони захоплюють найменше, не створюють магічного ефекту виринання, появи з околиць свідомості. Навпаки, на малюнках ретельно відтворено деталі інтер'єру та одягу присутніх. Сухий нату-



Приклад п'ятої групи графічних творів О. Шульдиженка
Кав'ярня у Лондоні. 1950-і

ралістичний перелік унеможливає основні характерні художні прийоми автора — нонфінітизм, суб'єктивність, експресію, атектонічність, площинність простору. Обидві композиції «Кав'ярня у Лондоні» і «Біла кав'ярні» надруковано у газеті «Киевские ведомости». [71, с. 9].

Завдяки теоретичній праці О. Шульдиженка можна з впевненістю вказати на орієнтир художника, до якого він прямував. Як писав автор, це позитивний вплив мистецтва на глядача який спонукає його особистість до самовдосконалення, до емоційного відгуку: «потрібно було б виокремити ті твори мистецтва, які могли б орієнтувати глядача і коригувати його особистісну характерну форму, вказувати <...> шлях до розвитку цієї форми, до самовдосконалення» (переклад з російської наш. — Г.В.) (див. дод. I, розд. 5.4). З іншого боку, автор пише і про негативний аспект, який волів би оминати: «композиція <...> втрачає характеристику своєї спрямованості, внутрішнього динамізму, темпераментності, що знижує її цінність і ліричну цілісність» (переклад з російської наш. — Г.В.) (див. дод. I, розд. 4.1].

Завдяки проведеному аналізу вдалося простежити відповідність між теоретичними розробками художника та його творчістю і проілюструвати їх малюнками і цитатами. Вдалося виявити внутрішні мотиви творчої роботи художника і створити на її основі типологію графічного спадку автора, яка складається з п'яти груп. Це,

у свою чергу, допомогло уточнити періодизацію творів і конкретизувати авторську мету роботи над ними. Реконструйовано творчий метод художника, який багато у чому спирався на розроблені ним теорії. Системний розгляд творчості О. Шульדיженка з урахуванням мистецького, соціального і світоглядного контекстів дозволив висвітлити авторське ставлення до мистецтва, проілюструвавши його полюсами позитиву та негативу, які, у цілому, відповідали ідеалам світогляду художників європейського модернізму повоєнних гуманістичних напрямків.

Висновки. У роботі досліджено творчість О. Шульдиженка і визначено місце його творчого спадку у контексті повоєнного мистецтва Британії. Проведено системний аналіз графіки автора з урахуванням світогляду художника та думок висловлених у його теоретичній праці «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций».

Було досліджено та перевірено біографію художника, що дозволило виявити нові важливі факти його життя, як от перебування О. Шульдиженка в Армії Владислава Андерса в Італії, висвітлити подробиці навчання у «Central School of Arts & Crafts», встановити імена декількох його вчителів. Вперше оприлюднені факти з життя художника у 1950-х, 1960-х. Нові біографічні подробиці допомогли уточнити обставини в яких формувалась особистість О. Шульдиженка і особливості його світогляду.

Вперше творчість художника було розглянуто у контексті культури тієї країни, де він жив і де сформувалася його творча особистість. Вперше було знайдено і проаналізовано творчі впливи на художника з боку окремих митців та мистецьких напрямків, що дозволило оцінити вагомість внеску автора у розвиток мистецтва.

Аби уникнути суб'єктивних оцінок у процесі порівняння творчості художників був проведений формальний аналіз за декількома найважливішими критеріями, як от індивідуальний баланс абстрактного узагальнення і фігуративно зображуваного конкретного; сюжетна зацікавленість людськими постатями у побутових обставинах, які позбавлені пафосності; сталий баланс між людською постаттю, що зображена і тлом; особлива взаємодія кольору і об'єму, завдяки чому малюнки нагадують скульптурний неглибокий рельєф; характерне співвідношення експресивної динаміки живописного малювання з лінійною точністю малюнка; специфічне відношення до ясності та прихованості (баланс зробленості і нефінітізму), що залишає певні ділянки «сирого матеріалу» недоторканими; композиційна атектонічність.

Результати формального порівняння були перевірені за допомогою дослідження біографії художника, і виявлення імен тих колег, з творчістю яких О. Шульдиженко міг знатися. Для цього були досліджені процеси плину художнього життя повоєнної Британії, виявлені мистецькі течії і окремі автори які могли чинити вплив

на формування творчості О. Шульдиженка. Особливу увагу було приділено творчості художників, які викладали у «Central School of Arts & Crafts», ідейній атмосфері, що склалася у школі під час навчання у ній О. Шульдиженка.

У підсумку зіставлення результатів двох згаданих вище напрямків досліджень було простежено і проілюстровано творчий зв'язок між О. Шульдиженком та деякими його вчителями. Це в першу чергу Джон Мінтон, Пол Хогарт, а також, опосередковано і в окремих проявах Кларк Гаттон, Гертруда Гермес, Наум Слуцький. Так само, було простежено і проілюстровано творчі впливи з боку окремих особистостей і течій Британського мистецтва на творчість О. Шульдиженка, як от гурт «молоді неоромантики», рух «kitchen sink realism», Френсіс Бекон, Джон Мінтон, Джон Бретбі, Леон Кософ.

У другій частині роботи висвітлено прямий зв'язок між графічною творчістю О. Шульдиженка і думками висловленими у його теоретичній праці «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций». Вдалося виявити внутрішні мотиви творчої роботи художника і створити на її основі типологію графічного спадку автора, яка складається з декількох основних груп. Встановлена типологія допомогла, у багатьох випадках, встановити періодизацію у застосуванні певних художніх прийомів. Завдяки комплексному розгляду творчості і теоретичної роботи О. Шульдиженка, було встановлено і описано творчий метод художника який спирався на розроблену ним психофізичну систему тренування пам'яті. Системний розгляд творчості митця з урахуванням мистецького, соціального і світоглядного контекстів дозволив конкретизувати і висвітлити авторське ставлення до мистецького «ідеалу», який є суголосним гуманістичним ідеям художників європейського повоєнного модернізму.

Творчість О. Шульдиженка як оформлювача та монументаліста потребує подальшого дослідження, так само, як і розгляд його творчого спадку у контексті українського мистецтва.

Література і примітки

1. *Тацяк В.* [Текст] / Виталий Тацяк // Выставка «Bravo pittore!» А. И. Шульдиженко : [буклет выставки]. — К., 1990. — 4 с. : іл.
2. *Мешков В.* Bravo, художнику! [Текст] / Володимир Мешков // Ленінська кузня. — 1990. — 25 черв. — С. 3.
3. *Андреев Я.* Рожденные в Лондоне [Текст] / Я. Андреев // Вечерний Свердловск. — 1991. — 23 янв.
4. *Сошко Е.* Среди бумажных манекенов [Текст] / Елена Сошко // Столичные новости. — 2000. — 22 мая. — № 16. — С. 14.
5. *Сошко Е.* Господин оформитель [Текст] / Елена Сошко // Киевские ведомости. — 2001. — 8 февр. — С. 8–9.
6. *Клещевникова Н.* Олександр Шульдиженко-Стахов : репатріант із Лондона [Електронний ресурс] / ART UKRAINE — Режим доступу : <http://artukraine.com.ua/a/oleksandr-shuldizhenko-stakhov-repatriant-iz-londona/#.Vfh61dLtmko>
7. *Клещевникова Н. П.* Шульдиженко Александр Иванович [Електронний ресурс] / Клещевникова Н. П. // Энциклопедический фонд России — Режим доступу : <http://russika.ru/ef.php?s=3954>
8. *Клещевникова Н. П.* Шульдиженко-Стахов Александр Иванович [Електронний ресурс] / Клещевникова Наталья Павловна // Арт-галерея «Nostalgie» — Режим доступу : <http://art-nostalgie.com.ua/a36.html>
9. Народився 13 березня 1898 р. за адресою б-р Т. Шевченко, 51; помер 24 жовтня 1983 р. Під час війни був мобілізований до війська РККА у листопаді 1943 р. як рядовий, водій техчастини самохідного артилерійського дивізіону. Воював у складі 1-го Українського, а після жовтня 1944 р. — 2-го Українського фронту. Повернувся з війни як гвардії єфрейтор, був нагороджений медаллю «За відвагу» і орденом «Красная звезда». ЦАМО, ф. 33, оп. 690155, д. 4320, арк. 5, 125.
10. Роки життя: 1905–1972 [Текст] : довідка // Музей історії міста Києва. Ф. ТЗ, оп. 11617, спр. 250, арк. 17.
11. Андерса армия [Текст] // Советская историческая энциклопедия : в 16 т. [рекол., гл. ред. Е. М. Жуков]. — М. : Сов. энциклопедия, 1961. — Т. 1.
12. *Пилипович Т.* Українці-вояки Армії генерала Андерса (2-го Польського корпусу) в битві під Монте-Кассіно [Електронний ресурс] / Т. Пилипович // Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії : зб. наук. праць / РДГУ / ред. кол. Р. М. Постолювський (голова), Л. О. Шелюк [та ін.]. — Рівне : РДГУ, 2012. — Вип. 23. — С. 437–447. — Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/apvtvi_2012_23_44.pdf
13. *Кудрик Н.* Українці у боях під Монте Кассіно [Електронний ресурс] / Наталка Кудрик // Радіо Свобода — Режим доступу : <http://www.radiosvoboda.org/content/article/2034402.html>
14. *Покутник Н.* Отстоявшие Монте Кассино [Електронний ресурс] / Н. Покутник

// Свіслацкая газета. — 2008. — 6 июн. — Режим доступу : <http://www.svisloch.info/zemljaki/207-otstojavshie-monte-kassino.html>

15. Мизак Н. Українська кров під Монте Кассіно [Текст] / Нестор Мизак. — Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2013. — 276 с. ; іл.

16. Шкрібляк М. В. Українська кров під Монте-Кассіно [Текст] / М. В. Шкрібляк // Буковинський журнал. — Чернівці, 2013. — № 3 (89). — С. 182–185.

17. У своїх спогадах (див. дод. 2) О. Шульдиженко згадає штурм Монте-Кассіно, але зі слів очевидців, бо приєднався до Польського корпусу вже пізніше.

18. Дати і роки біографії О. Шульдиженка див.: Шульдиженко Олександр Іванович. Особистий листок по обліку кадрів [Текст] // Музей історії міста Києва. Ф. ТЗ, оп. 11617, спр. 250, арк. 3.

19. Лист від Clarke Hutton від 26 січня 1965 р. [Текст] // Музей історії міста Києва. Ф. ТЗ, оп. 11617, спр. 250, арк. 8.

20. Вербальні спогади О. Шульдиженка.

21. Вербальні свідчення Валентини Луста, племінниці художника.

22. Шульдиженко О. І. Скульптура з паперу [Текст, іл.] / О. Шульдиженко. — К. : Держ. вид-во дитячої л-ри УРСР, 1958. — 52 с. : іл.

23. Шульдиженко О. І. До карнавалу [Текст, іл.] / О. Шульдиженко. — К. : Держ. вид-во дитячої л-ри УРСР, 1963. — 24 с. : іл.

24. Шульдиженко О. Пособие для художников рекламы по бумажной пластике [Текст, іл.] / О. Шульдиженко. — К., 1969.

25. Шульдиженко-Стахов Олександр Іванович [Електронний ресурс] // Арт-галерея «Nostalgie» — Режим доступу : <http://art-nostalgie.com.ua/Shuldizhenko.html>

26. Вербальні свідчення Валентини Луста, племінниці художника.

27. Шульдиженко Олександр Іванович. Личная карточка ККМДИ [Текст] / Київський комбінат монументально-декоративного мистецтва.

Інформація «Личной карточки» 1988 р. і «Особистого листка» 1985 р. значно відрізняється щодо дат і місць роботи художника. «Особистий листок» містить інформацію прийнятнішу для вступу до Спілки художників, у той час як «Личная карточка» відображає реальні факти.

28. Вербальні свідчення Валентини Луста, племінниці художника.

29. Шульдиженко Олександр Іванович. Личная карточка ККМДИ [Текст] // Київський комбінат монументально-декоративного мистецтва.

30. Спогади автора цього тексту.

31. Наприклад, відомо про його дружні стосунки з мистецтвознавцями Людмилою Міляевою, Зіновієм Фогелем, художниками Тетяною Яблонською, Іриною Авдієвою, Іриною Вишеславською, Олексієм Орябінським, сценографом Андрієм Александровичем-Дочевським, режисером Марком Нестатінером та ін.

32. Вербальні свідчення А. Александровича-Дочевського.

33. Сошко Е. Среди бумажных манекенов [Текст] / Елена Сошко // Столичные новости. — 2000. — 22 мая. — № 16. — С. 14.
34. Там само.
35. Вербальні свідощтва А. Александровича-Дочевського.
36. Вербальні свідощтва І. Вишеславської.
37. Там само.
38. Jolivette C. Introduction [Text] / Catherine Jolivette // *British Art in the Nuclear Age* / ed. by Catherine Jolivette. — Burlington : Ashgate, 2014. — 306 p.
39. Вишеславский Г. Ecole de Paris [Текст] / Глеб Вишеславский // *Антиквар*. — 2010. — № 10 (47). — С. 10–21.
40. The Thames and Hudson: Encyclopedia of British Art [Text] / ed. by David Bindman. — L. : Thames & Hudson, 1985. — 320 p. : il.
41. Crispolti E. Correnti contemporanee della pittura inglese [Text] / Enrico Crispolti. — Milano : Fratelli Fabri Editori, 1970. — 102 p.
42. Read H. Contemporary British Art [Text] / Herbert Read. — L. : Penguin Books, 1964. — 61 p.
43. Там само.
44. Там само.
45. Crispolti E. Correnti contemporanee della pittura inglese...
46. Там само.
47. Rolle E. John Minton [Electronic resource] / Elisa Rolle // *Reviews and ramblings's journal* — Mode of access : <http://reviews-and-ramblings.dreamwidth.org/1415900.html>
48. Спогади автора цього тексту.
49. Hogarth P. An Extraordinary Artist [Electronic resource] — Mode of access : <http://www.hogarth.org.uk/resource/obits/paul2002.htm>
50. Steerfoth. Clarke Hutton [Electronic resource] — Mode of access : <http://ageofuncertainty.blogspot.com/2010/10/clarke-hutton.html>
51. Шульдищенко О. Скульптура з паперу [Текст] / Олександр Шульдищенко. — К., 1958.
52. Baldwin G. A personal memory [Text] / Gordon Baldwin, OBE // William Johnstone, Marchlands : Exhibition catalog. — Edinburgh : The Scottish Gallery 2012. — P. 23–25.
53. Там само.
54. Скуратівський В.Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття : Генеза. Структура. Функція [Текст] : у 2 ч. / Вадим Скуратівський. — К. : КМЦ «Поезія», 1997. — Ч. 1. — 224 с.
55. Гудрич Л. Современное Американское Искусство [Текст] / Ллойд Гудрич // *Американская живопись и скульптура : Каталог выставки «Американская национальная выставка в Москве 25 июля — 5 сентября 1959 года. Архив американского искусства, Детройт»* — [Б. м.] : Мериден Гравюра К, 1959. — С. 5.

56. Искусство Англии XX века [Текст] // Искусство стран и народов мира : краткая художественная энциклопедия : Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство : в 5 т. — М. : Сов. энциклопедия, 1962. — Т. 1. — 694 с.
57. *Crispoli E.* Correnti contemporanee della pittura inglese...
58. The Thames and Hudson: Encyclopedia of British Art [Text] / ed. by David Bindman. — L. : Thames & Hudson, 1985. — 320 p. : il.
59. Там само.
60. *Crispoli E.* Correnti contemporanee della pittura inglese...
61. Искусство Англии XX века [Текст] // Всеобщая история искусств : в 6 т. — М. : Искусство, 1965. — Т. 6, кн. 1. — 932 с. : ил.
62. Глядя на людей. Выставка произведений восьми современных художников Англии [Текст] : каталог выставки. — М. : Изд-во Союза худож. СССР, Гос. музей изобр. искусств им. А. С. Пушкина, 1957. — 26 с.
63. Там само.
64. Там само.
65. *Hogarth P.* An Extraordinary Artist...
66. *Клековкін О.* Theatrica: лексикон [Текст] / Олександр Клековкін / ІПСМ НАМ України. — К. : Фенікс, 2012. — 800 с.
67. Глядя на людей...
68. Музей історії міста Києва. Ф. ТЗ, оп. 11617, спр. 250.
69. Выставка «Bravo pittore!» А. И. Шувальджика [Изоматериал] : буклет выставки. — К., 1990. — 4 с. : ил.
70. *Вишеславський Г. А.* Термінологія сучасного мистецтва. Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України [Изоматериал] / Гліб Вишеславський, Олег Сидор-Гібелінда. — Париж ; К. : Terra incognita, 2010. — 416 с. : ил.
71. *Сошко Е.* Господин оформитель [Изоматериал] / Елена Сошко // Киевские ведомости. — 2001. — 8 февр.

**Гліб Вишеславський. Графіка Олександра Шульдиженка (Стахова)
у контексті мистецтва Британії**

Анотація. У роботі досліджена творчість О. Шульдиженка, вперше визначено її місце у контексті мистецтва Британії. Проведено системний аналіз графіки художника з урахуванням його світогляду і теоретичного доробку. Було досліджено біографію митця, та виявлені нові факти життя. Були досліджені процеси плину художнього життя повоєнної Британії, виявлені мистецькі течії що впливали на творчість О. Шульдиженка. Це групи «молоді неоромантики», «kitchen sink realism», та окремі автори: Френсіс Бекон, Джон Мінтон, Гертруда Гермес, Джон Бретбі, Леон Кософф. Встановлено зв'язок між творчістю О. Шульдиженка і його теоретичною працею «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций». Створено типологію графічних творів автора, описано творчий метод художника. Системний розгляд творчості митця з урахуванням мистецького, соціального і світоглядного контекстів дозволив дослідити авторське ставлення до мистецького «ідеалу», який відповідав гуманізму художників європейського повоєнного модернізму.

Ключові слова: Олександр Шульдиженко, Алекс Стахов, повоєнне мистецтво Британії, художнє життя Англії 1940–1950-х, Central School of Arts & Crafts, психологія творчості, післяобрази, графіка.

**Гліб Вышеславский. Графика Александра Шульдиженко (Стахова)
в контексте искусства Британии**

Аннотация. В работе исследуется творчество А. Шульдиженко, впервые определено его место в контексте искусства Британии. Проведен системный анализ графики художника с учетом его мировоззрения и теоретической работы. Была исследована биография художника и выявлены новые факты жизни. Были исследованы процессы художественной жизни послевоенной Британии, обнаружены художественные течения, влиявшие на творчество Шульдиженко. Этот группы «молодые неоромантики», «kitchen sink realism», и отдельные авторы: Френсис Бэкон, Джон Минтон, Гертруда Хермес, Джон Бретби, Леон Кософф. Установлена связь между творчеством А. Шульдиженко и его теоретическим трудом «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций». Создана типология графических произведений автора, описан творческий метод художника. Системное рассмотрение творчества художника с учетом художественного, социального и мировоззренческого контекстов позволило исследовать авторское отношение к художественному «идеалу», который соответствовал гуманизму художников европейского послевоенного модернизма.

Ключевые слова: Александр Шульдиженко, Алекс Стахов, послевоенное искусство Британии, художественная жизнь Англии 1940–1950-х, Central School of Arts & Crafts, психология творчества, послеобрази, графика.

**Glib Vysheslavsky. Graphics Olexandr Shuldizhenko (Stakhov)
in the context of British art**

Summary. The article examines the creativity of A. Shuldizhenko. In this article Shuldizhenko's creativity has been investigated. His place in the context British art has been for the first time defined. The system analysis of the author's graphics taking into account outlook of the artist and his theoretical work was carried out. The artist's biography was investigated and the new facts of life were detected. Processes of art life of post-war Britain were studied, the art movements influencing on creativity Shuldizhenko are found. It is such as «Young neo-romantics», «kitchen sink realism» and certain authors: Francis Bacon, John Minton, Gertrude Hermes, John Bratby, Leon Kossoff. Connection between A. Shuldizhenko's creativity and his work «About a role of the masking and after-image means...» was detected. The typology of graphic works of the author has been created, the creative method of the artist was described. System consideration of the artist's works taking into account artistic, social and world outlook contexts allowed to investigate the author's relation to art «ideal» which corresponded to humanity of artists of the European post-war modernism.

Keywords: Alexander Shuldizhenko, Alex Stakhov, post-war British art, art life of Britain 1940–1950s, Central School of Arts & Crafts, psychology of creativity, after-images, graphics.