

неутомимо. Соколов прожил у меня 10 дней и уехал в свою деревню, но я его жду опять к себе.— Хочу начать писать свой «Балаган» масляными красками. Вначале октября буду в Москве у Вас. А теперь прошу написать, мне, позволите ли Вы мне опять поставить свой экипаж у вас, Ваше позволение мне теперь более важно, что я купил себе хорошую коляску и желаю, чтобы она была сбережена получше.

(Далі сповіщає про смерть дочки. — Л. М.).

Олександр ФЕДУРУК,
академік НАМ України,

доктор мистецтвознавства, професор

МАНІФЕСТАЦІЯ ТВОРЧОЇ ЗРІЛОСТІ

Віта Сусак. Українські мистці Парижа 1900–1939. — К.: Родовід. А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. — 408 с.

Насамперед відзначимо глибину наукового дослідження, об'єктивну спостережливість при виборі теми і аналізі великого фактологічного корпусу, який не злякав авторку Віту Сусак, а стимулював її потенціал до стрункості композиції, систематики історико-мистецьких явищ і ретельного, послідовного викладу того масиву мистецьких знань, які об'єднані новаторською проблемою «Українські мистці Парижа». Не випадково автором передмови до книги Віти Сусак виступив знаний та авторитетний дослідник російського і водночас українського авангарду Жан-Клод Маркаде, який разом з Валентиною Маркаде прислужився справі відкриття широкого кола імен, що виструнчили мистецьку горизонталь драматичної історії України ХХ ст. І не випадково Жан-Клод Маркаде з батьківським теплом означив сумарно напрацьовану авторкою її *bonne volonté* актуалізувати призабуте істинне: «Треба привітати Віту Сусак з такою масштабною спробою поєднати велику кількість художників під «лейблом» український. Валентина Маркаде в монографії «Мистецтво України» (1990) запропонувала означення «російсько-українські» для мистців, що походили з України і повинні були з тих чи інших причин творити в межах Російської імперії... І в ХХ ст. в рамках того, що умовно називається «російським авангардом», я особисто не припиняю наголошувати на тому, що цей «російський авангард» включає «Українську школу», яка має свою специфіку, відмінну від творчості «великоруських» художників. Частка цієї «Української школи» є поважною. Книга Віти Сусак демонструє новий підхід і різноманітні аспекти мистецтва, яке вийшло з України, в рамках того, що звично називають «Паризькою школою» першої чверті ХХ ст.

Віта Сусак відтворює мистецький контекст, в якому творили художники — вихідці з України, і простежує творчі шляхи найважливіших її представників». Отже, як бачимо, дослідження Сусак не має периферійного характеру і є позамаргінальним, окреслюючи важливу сферу міжнародних мистецьких контактів, нерідко таку межову співблизькість художників, як і письменників, музикантів, котру прийнято називати *double culture*. Поняття «паризька школа» було школою не в сенсі освітнього мистецького закладу, а школою містифікованою, де спокійно, вільно у французькій столиці творили вихідці з багатьох територій світу і де ферментувалися і екзистенціювали модерні мистецькі сутності, що приваблювали, наче нектар, молодих художників. Віта Сусак спокійно ненав'язливо вводить читача в широке коло цієї проблеми, що має сьогодні солідну, в першу чергу французьку літературу, яку розважливо інтерпретовано в пропонованій їй, в нашому уявленні, актуальній книзі, яку сьогодні видає поважне видавництво «Родовід».

Віта Сусак тлумачить сферу напрацювань у назвах «емігранти», «дисиденти», «діаспора», «культура українського зарубіжжя», що приховують зацікавлено інтригуюче питання: чийого народу художник? і в світлі полікультурних спостережень над творенням того чи іншого етносу знаходять причинне розкриття феномену *Ecole de Paris*. В українському лексиконі вже побутує тлумачення, можливо запізніле в силу історичних умов, «українська паризька школа», на кшталт шкіл російської, італійської, польської і т. д. і, опромінюючи світлом нових

знаць термін «українські мистці Парижа», авторка делікатно обумовлює вагу власного індивідуального бачення мистецького явища в просторі та часі: «український «протекціонізм» цієї книги у підборі фактів та подій у межах окремих біографій (перебільшений, з точки зору сусідів, і недостатній, на думку окремих співвітчизників) викликаний довоготривалою відсутністю, незнанням чи ігноруванням саме такого погляду». Додамо слушно: до 90-хрр. ХХ ст. в Україні краще, з метою індивідуальної безпеки, було не знати про існування українських мистців Парижа, Праги, Берліна, Філадельфії і т. д., аніж афішувати свою обізнаність з їх творчістю, бо лише, для прикладу, за будь-яку книгу М. Грушевського чи Д. Антоновича, або С. Гординського, або Є. Маланюка на полиці власної бібліотеки можна було опинитися в полі посиленого тиску існуючої в радянські часи тодішньої інквізиції.

Описані у книзі факти, події, явища є такими, якими вони були у Парижі на той час і це перед нами зоб'єктивізована версія про «український» Париж, новий науковий погляд на тих піонерів, що в ньому жили і творили, спроба опису мистецького досвіду, що має вже звабливий і солодкий присмак історії, яку академічні вчені відносять до історії українського мистецтва. Авторка скоріше не описує, а роз'яснює виважено і толерантно рух зцікавлення української мистецької молоді художньою аурою, художнім ринком, немеркнучою художньою славою Парижа.

Автор цих рядків зустрічався з Вітою Сусак, коли вона 2000 р. збирала матеріал у Парижі і поза його межами, сиділа в бібліотеках, архівах, проводила багато часу в музеях, знайомилася з приватними зібраннями, брала участь в організації відомої виставки в будинку ЮНЕСКО «Взаємопроникнення. Художники українського походження в модерному мистецтві Франції. 1900–1960», що вперше знайомила французьку публіку — і не лише французьку — з українськими художниками і тими, що обстоювали своє право на українськість у Парижі. Слово подяки Віта Сусак починає з інформативного роз'яснення: «Аби нагромадити весь цей матеріал, мені довелося працювати в бібліотеках, архівах, музеях Парижа, Гренобля, Мюнхена, Кракова, Москви, С.-Петербурга, Києва, Львова, Харкова, Женеви, Цюриха». І далі — про міжнародні стипендії, які вона отримувала і дякуючи яким мала змогу займатися серйозною науковою працею, вислідом чого і постало пропоноване нею дослідження. Можливо, не зразу ми зможемо по-справжньому оцінити її внесок у висвітлення усієї — важливої для єдності й цілості (за І. Дзюбою) української культури — проблеми: потрібний час для усвідомлення ваги, потуги зробленого, а також міри відповідальності Віри Сусак перед тим навіть для фахівців незнаним материком, що поставав перед нею, як мозаїчний зблиск, виструнчуєчись поступово в струнку систему мистецтвознавчого знання й оцінки. Якщо говорити по-справжньому, то в ті роки, що вона їх провела там, у Мецці світового мистецтва міжвоєнної доби, паризькі бульвари, заковулки, мансарди ще втримували подих і тепло сердець тих, котрі жили своїм багатим мистецьким життям задовго до щасливих науково пошукових місяців, які авторці судилося провести у Франції. Можна уявити, з яким запалом і самопожертвою вона тоді працювала. Свого часу з подивом для себе я оглядав через шибку вікна припорошену пилюкою мансарду на вулиці Вожіар, де колись творив, бідуючи і горюючи від не уваги до нього Михайло Андрієнко: ані одна французька душа (окрім фанатичного шукача українського мистецтва у Франції Володимира Поповича) не могла мені відповісти на подвір'ї того будинку, де жив художник: хто такий Андрієнко і де він малював, хоч часу, коли він відійшов у засвіти, не так багато стікло на циферблаті не уважного, надто динамізованого покоління. Я дивився на вікна мансарди і, щоб побачити її зблизька, піднявся залізними зовнішніми сходами на другий поверх... Пуста кімнати і пилюка на столі, кріслах... То чи устійнилося для нас самих понятійне «українська паризька школа», як устійнилося, приміром, розуміння, що була «празька мистецька школа» чи «празька літературна школа»? Не випадково так зворушливо сприймаються рядки з книги, де, відчуваемо, авторка не раз ставила перед собою мету «побачити «український» Париж, простежити його історію, виділити головних представників і не оминати тих, кому не вдалося здобути слави...», тобто, стає зрозуміло, що вона скерувала енергію на те, аби витворити *curriculum vitae* мистецького українства у Парижі.

Віта Сусак інтригує читача і примушує його довіритись їй — така метода, як бачимо від розділу до розділу, виправдала себе. Насамперед: інтригуючий жест, *invitation*, повторимо слідом за Морісом Мерло-Понті «нам потрібно під об'єктивним розумінням руху свого роду дооб'єктивний досвід, в якому це розуміння отримує власний сенс», тобто це рух

авторки до витоків того, що формулювало черговість: чий художник? — розділ моделює першопричинність: «Початки Ecole de Paris. Монпарнас. Академія та кав'ярні. Ля Рюш.» Сторінки цього розділу читаються невідривно, наче сторінки інтригуючого роману, бо авторка згадує кімнатку 58 у Вулику на Монпарнасі, де жив Архипенко, і далі про м'ясні туші, які любив малювати. Сутін, не звертаючи тоді уваги на критику про «дивовижні запахи», або як Архипенко в парі з Леже, співаючи, вешталися на вулиці Вожіра, і робить Сусак припущення, не без підстави, що, приміром, в молочному барі «У Розалі» могли куштувати обіди Михайло Бойчук зі своїми однодумцями, що члени «Української громади» у Парижі могли збиратися в кав'ярні «La Closerie des Lilas». Після інтригуючих споминів Еренбурга про Монмартр та його богему сторінки Сусак викликають довір'я: вони перейняті живим сприйняттям пережитого і передають атмосферу руху мистецької історії. Головне задумати, ініціювати і далі — витворити для себе такий рух і збагнути його, головне — аби з'явилася потреба мети — немало фахівців з різних країн і в різні часи йшли цим шляхом — і тоді виникає в магічно-романтичному ореолі перефразоване нами розуміння Авторки про «Паризьку школу з її світом дешевих майстерень і кав'ярень, творчої праці і пошуків засобів до існування». Згадує авторка і Маршанів, а з-поміж них і вихідця із Заліщиків, курортного на той час 20-х рр. ХХ ст. містечка, знаменитого Леопольда Зборовського, про якого написано немало сторінок з розмаїтим присмаком

Читаємо про «Першу хвилю 1900–1918», себто перед нами «Михайло Бойчук і «Школа відновлення візантійського мистецтва», далі — пов'язана з М. Бойчуком і М. Паращукком та іншими ентузіастами «Українська громада», за якою ревно стежила царська жандармерія; і вже скрупульозно, на мікроскопічно-енциклопедичному рівні — вагомими розділи «Творці та інтерпретатори авангарду», про експонентів Section d'Or (по-різному перекладають цю виставку, в інтерпретації авторки як «Золоте січення» — а ще «Золота секція», «Золотий перетин»), про «Парижські вечори» — і переходимо врешті до ряду славетних імен (О. Архипенко, С. Левицька, С. Делоне, В. Баранов-Росіне, Х. Орлова), кожне з яких — окрема планета у всесвітій сяючій мистецькій зірці. Вчитуючись у текст, де м'яко зазначено, що, «на жаль, життя М. Гаврилка перервалось на поч. 1920-х», переконаємося, що треба було наголосити: він, учасник Визвольних змагань, був спалений більшовиками у горловині паровоза. Про дереворити Соні Левицької сказано у тексті: «дошки дереворитів Левицької опинилися в руках п. Родшайна, і наразі подальша доля цієї спадщини невідома». Уточнюємо: самі гравюри викупив у доньки С. Левицької Родшайн (чи не був він вихідцем з Києва?), а у нього, — про це розповідав нам, — Юрій Кульчицький, а після його смерті ці твори були передані Національному комісіїю з питань повернення в Україну культурних цінностей до Національного художнього музею на початку 90-х рр. ХХ ст. Авторка, зазначаємо, оперує унікальним матеріалом легко і вільно, активно формуючи образ епохи в тому самому означеному нею «магічно-романтичному ореолі» і, додамо від себе, в кінематографічному динамічному зрізі, який виявляє лінію мистецького обрису променями пізнаного.

Привабливою, елегантно закрасеною виглядає частина дослідження, присвячена другій хвилі еміграції, що обійняла міжвоєнний період і, в нашому переконанні, здебільшого була викликана політичними мотивами, несприйняттям творчою інтелігенцією авторитарного більшовицького режиму. Цього не можна недооцінювати і тим паче замовчувати. Ще на початку 30-х рр. талановитий історик Георгій Вернадський писав: «Цю нову автократію вважають не менш, а навіть значно більш безсоромною і нещадною, ніж попередня», і наслідками авторитарного режиму нової влади була викликана політична хвиля еміграції. Не на прогулянку до Парижа виїжджали Михайло Андрієнко, Василь Хмелюк чи Олекса Грищенко, Петро Омельченко, Соня Зарицька: на карту ставилося — жити їм і вільно творити чи вмерти у концтаборах.

Привабливими виглядають розвідки про О. Грищенка, В. Хмелюка, М. Андрієнка, про багатьох інших мистців (скажімо, про І. Бабія, до якого в сучасних колекціонерів спалахнуло зацікавлення), про художників-євреїв України та Східної Галичини в Ecole de Paris, що містять гнучкі характеристики і позначені послідовними концептуально історичними мотиваціями та судженнями: у них загальне співмірне з особистісними поглядами та враженнями, а цілісна дедуктивна методика розуміння «балансу» Другої хвилі виважена в координатах мистецького історизму та компаративістичних співставлень.

Насичений огроном фактологічної інформації розділ «Українські мистецькі угруповання в Парижі 1920–1930-х. Мрії та реалії» окреслює зміни, що сталися у порівнянні з довоєнним

періодом, він і вводить читача у складну атмосферу формування українського мистецького середовища в Парижі (збільшення кількості емігрантів — вихідців з усієї української території і активізація ними мистецького життя українців через виставкову діяльність, участь у галерейному русі). Авторка наголошує на постаті ініціативного призабутого у нас Володимира Полісадова, який захоплював організаційними ідеями, творив сам і гуртував інших до реалізації українського мистецького потенціалу в «Асоціації українських мистців у Парижі», що фокусувала увагу до синтезу мистецьких пропозицій, далі розкриває сторінки творчої біографії Святослава Гординського, доходячи слушних висновків, що потреба взаємозв'язків з європейським мистецтвом означала перспективу розвитку і ствердження власних індивідуальних творчих намірів. Не викликає сумніву, що проникнення авторки у світ українського мистецтва міжвоєнної доби висвітлює з позитивного боку її власну заангажованість у предмет і розкриває багато нових свіжих та яскравих сторінок з життя й діяльності українських мистецьких угруповань. То ж повторимо слідом за Вітою Сусак, не приховуючи свого прагнення: треба було розкрити, і вона це зробила, у панорамному зрізі показати, висвітлити у променях відшуканих фактів той світ, як у дзеркалі, у романтизованому вигляді тих юнацьких поривань, що вели молодь до мистецького пізнання й відкриття мистецьких істин; на велику увагу і пошанування заслуговує сьогодні цей світ через плин десятиліть. Отже, повторимо за авторкою виношене: «1920–1930-ті стали роками найбільшої і найрізноманітнішої творчої активності українських художників у Парижі».

Доречно зупинитися на ілюстративній частині, яка позначена новизною пропонованого візуального ряду, що обіймає твори, які фахівці, не кажучи вже про пересічного глядача, здебільшого не мають змоги оглядати через їх локальну «замкненість» у приватних зібраннях і локальних музеях, тобто, до котрих, на жаль, не має змоги сягнути також зацікавлений зір. Зібрані в єдину струнку композиційну систему твори, що є репрезентовані у виданні, викличуть у тих, хто їх оглядатиме, нові враження, коментарі й оцінки, позначені смаковою індивідуальністю. Отже, ця ілюстративна частина книжки Сусак є підґрунтям до пропонованого авторського тексту. Ілюстрації диференційовано — документальні світлини і репродукції творів. І все ж серед останніх — прикрі огріхи, як ось: «міський краєвид» М. Бурачка подано як авторство Северина Бурачка (№ 143). Не вказана ніде техніка виконання творів. Не введено до контексту епохи мистецьку спадщину Володимира Винниченка. Скупо подано візуальний ряд Миколи Кричевського, який зріднився з Парижем за десятки років праці в ньому. Те саме можна сказати про Сою Левицьку, яка чи не перша серед українців «ввела» М. Гоголя у французьке мистецьке середовище. Лише одна композиція — для талановитої С. Зарицької!

...І врешті — додатки, не випадково подані і через це надзвичайно цінні, діалектично пов'язані з форматом тексту. Ці додатки (і відповідний вокабулярій, і основні події з життя Української громади в Парижі — я вже свого часу публікував, як царська охранка стежила за її членами, зокрема Я. Федоруком, М. Бойчуком — див.: Українське мистецтвознавство — 1993. — Вип. 1. — С. 134–141; і Статут артистичної секції при названій громаді, і передумови початку 30-х рр М. Готьє і О. Лагутенка), що разом з ретельно опрацьованими примітками, якщо судити, наприклад, про останні не українські, а французькі позначені новизною відкриттів публікації (Каталог 2006 р. до першокласної виставки Соні Левицької в музеї Менсьйо м. Вуарон) становлять заключну частину праці Віти Сусак і характеризують її з позитивної сторони, вигідно в науковому ракурсі вирізняючи рецензоване дослідження від огрому компілятивних скороспішних видань, де таким важливим компонентам наукової праці, як перелік імен або перерахунок вище позитиви, почасти не приділяють належної уваги.

Залишаємо ознайомлення з актуальною для сучасного мистецтвознавства науковою розвідкою твердим переконанням: Віта Сусак запропонувала потрібну для нашого часу версію про предмет «українські мистці у Парижі» — важливу у нашому твердженні тому, що вона не закриває «на сім замків» сторінку української мистецької історії, а прокладає шлях до нових роздумів, пошуків, знахідок та відкриттів. Це — книга на часі, актуалізована гуманітарним українським поступом, хоч вона, звичайно, не є в світлі гуманітарних вимог цієї нашої, такої «симпатичної» в культурному відношенні доби, якій близькі й до в подоби, на жаль, топ-ерзаци! Книгу Віти Сусак із задоволенням, симпатією й зачаруванням розкриє не один зацікавлений читач. Врешті: перед нами ще один вагомий крок у дослідження українського мистецтва ХХ ст.