

оретичними працями. Маються на увазі, зокрема, монографічні дослідження О. Клековкіна, Г. Веселовської, Г. Липківської, О. Чепалова, С. Тримбача, О. Безручка, М. Протас, О. Чепелик, О. Мусієнко, Л. Савицької, О. Лагутенко, Б. Сюти, Р. Шмагала та інших, які, безперечно, становлять вагомий внесок у національне мистецтвознавство.

Варто відмітити тісний взаємозв'язок мистецтвознавчої думки з навчальним процесом, який підкріплюється виданням у провідних мистецьких закладах усіх регіонів України (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Львівська академія мистецтв, Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Харківська державна академія культури, Донецька державна музична академія ім. С. С. Прокоф'єва) наукових вісників, що стимулюють активізацію входження у мистецтвознавчу науку представників нової генерації.

Підкреслимо, що за останній час значних змін зазнали фахові друковані видання, як то: «Образотворче мистецтво», «Музика», «Український театр», «Просценіум» (Львів), «Аркадія» (Одеса), «Кіно-Театр» «Народне мистецтво». Нової якості набули не тільки формат та зовнішні характеристики цих журналів, а й їх тематичне наповнення, що виявляє високий професіональний рівень авторів, їхню інтегрованість у міжнародний контекст, увагу до найбільш проблемних та актуальних проблем сьогодення.

Зрозуміло, зазначені вище факти не відбивають усієї повноти оцінки стану сучасного мистецтвознавства, де, без сумніву, є чимало проблемних зон. Але в цілому реальні досягнення видаються ще більш вагомими, якщо врахувати, що більшість національних програм у площині мистецтвознавства не мають достатньої фінансової підтримки з боку держави, що існують певні складнощі у питанні відповідності мистецької освіти Україні вимогам Болонського процесу, є окремі локальні проблеми кожного регіону, науково-мистецького осередку. Втім, висловимо сподівання, що й надалі в Україні збережеться не тільки високий загальний потенціал наукової думки, а й спадкоємність мистецтвознавчої школи, до розбудови якої не малих зусиль докладає й Академія мистецтв України.

Тетяна ЧУЙКО

мистецтвознавець,

заступник генерального директора

Національного музею Тараса Шевченка

МАЛЯРСЬКІ КОМПОЗИЦІЇ МИКОЛИ СТОРОЖЕНКА ЗА МОТИВАМИ ТВОРІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Унікальність ілюстрацій Миколи Стороженка до «Кобзаря» Тараса Шевченка не лише в наявності текстів художника як розумі над конкретним твором у художній, інелише вній, формі та енергетиці Шевченкового слова, не тільки у вияві впрацьованої впродовж багатьох років художньої манери, а й у тому, що він актуалізує мисленнєві, етичні, естетичні, світоглядні набутки бароко кінця ХХ ст. – рубежа тисячоліть.

М. Стороженка називають митцем масштабу Відродження. Справді, за потужністю обдаровання і напруженої думки, поєднання мовної творчій особистості і прикмет мислителя творця, таке порівняння – цілком правомірне. Проте за світоглядною позицією, розумінням антропологічної суті людини, існування Всесвіту, способів його опанування він – людина доби бароко. Недаремно і Тараса Шевченка та його героїв сприймає через призму барокової культури. Інелише через занурення в цей неповторний і щоналежним чином не освоєний досі пласт. Має на те серйозні підстави.

За час від кінця ХVІ ст. людство пройшло непростий шлях з погляду розвитку філософсько-

антропологічної думки просутність людини, дійшовши аж до координат постмодернізму, протезную і знову, повертаючись до спостережень барокового часу, теорій Лейбніца чи Паскаля. Світоглядною прикметою бароко було те, що інструментами для пізнання Всесвіту і незвіданого поставали міф, алегорія, пошуки вищих смислів. Для українського бароко властива ідея емблематичного осягнення світу з його метафоричністю, особливим образним мисленням. Саме в культурному пласті бароко М. Стороженко знаходить засоби пошуку істини, завдяки яким правдивіше, точніше і глибше виявляє геній Шевченка. Він вбачає саме в бароко те золоте зерно, яке, прорісши, дало нам колос в особі Шевченка. До того ж, і романтизм з'явився з барокової системи координат. Завдяки такому взаємозв'язку, бароковість світосприйняття українців стала з часом їхньою ментальною ознакою. Візія майбутнього України, як частини Всесвіту, при активації дії цієї ознаки – ось що полонить думку художника і є його устремлінням.

Про український варіант бароко кажуть, що він є дещо особливим стосовно загальноєвропейського. Для українського бароко надто багато важить традиція. Нації особливості варто наголосити окремо. Автор видання «Іван Мазепа в сарматсько-роксоланському виміривисокого бароко» (зокрема, Р. Радішевський) акцентують: людина бароко – це та, яка знає свою традицію глибоко, шанує її і не боїться нового.

Сорок малярських композицій-розмислів М. Стороженка до «Кобзаря» Тараса Шевченка – то не лише художня мова бароко. То світоглядна позиція художника в ілюструванні, в усьому комплексі творчого вияву, відповідність етичним засадам і стильовим, формотворчим способам поетичного вислову доби.

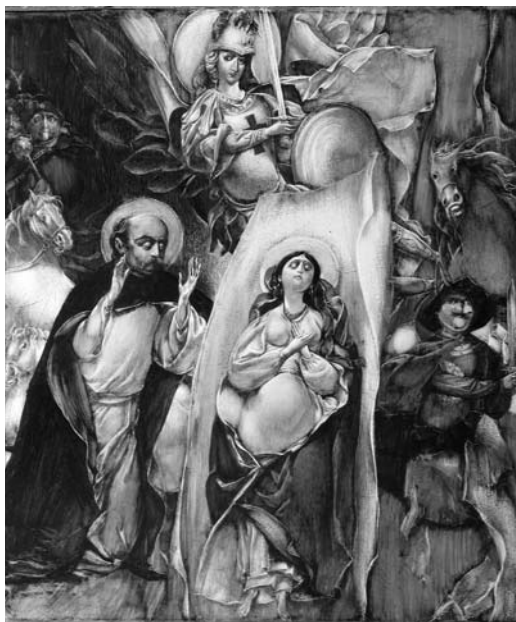
Першні ж розглянути детальніше деякі твори, нагадаємо загальні, головні прикмети бароко. Коли говоримо про власне художню мову, на думку спадають основні прикмети, визначені Г. Вольфліном: аби досягнути ілюзії руху, все що зображується, чи хоча частину його, розташовують навскоси щодо глядача. Застосовується також прийом асиметричності – центр зміщується вбік, чим досягається своєрідна напруга в композиції. Характерною є манера зображення, коли окремі предмети не показані повністю, а дещо приховано. Важливий також прийом перекривання одного предмета іншим. Окремі частини картини маскуються, предмет розташовуються один поза діншого, і таким чином фантазія отримує поштовх до найвищої напруги – до угадування прихованого [1].

Спостерігаємо й іншу властивість бароко, на якій наголошував Г. Вольфлін, – характерну монументальність композицій, котра породжує стиль, який можна назвати величним. Дух бароко виявляється у надмірному, гігантському, ... і у нагромадженні деталей таким чином, що глядачеві починає здаватися, ніби вони розривають межі. Показовим є мотив устремління вгору, «зображення руху». Як ідеал бачиться не врівноважене буття, а стан схвильованості, збудженості. Все перетворюється на пристрасну напругу, сходження безкінечне, розчинення у відчутті вищої могутності і незбагненності [2].

На українському ґрунті – це сум за втраченою ілюзією гармонії і внутрішньої доскона-



Ілюстрація до «Кобзаря» Тараса Шевченка



Ілюстрація до «Кобзаря» Тараса Шевченка

– теж мислення, але оперує неясними для розуму образними формами).

Вукраїнського поета доби бароко І. Орновського простежуються перші кроки фантазмагоричної поезії, яка «охоче використовує архетип пташиного сприйняття світу, що дрімає в глибинах підсвідомості» (А. Макаров). А через певний час до цього повернуться романтики, і згадуємо, звичайно, поему-комедію Т. Шевченка «Сон». Так поезія 1693 року «передбачила» комедію 1844 р. Те саме, що бачимо в композиціях М. Стороженка, у свій спосіб підготував бароковий художник Л. Тарасевич (гравер) – з його сновидно-алогічним трактуванням простору, художнє сприйняття якого змінювалось шляхом дереалізації, атакожде матеріалізації навколишнього середовища, злиття зовнішнього і внутрішнього простору.

А. Макаров зауважує: «Художники бароко оточували своїх персонажів зображенням того, що ті переживають, і таким чином створювали принципово відмінний від реального умовний художній простір, що складався із суміші реального й ірреального, розумного й алогічного, звичайного і надприродного, буденного і містичного. Саме художники бароко (ще до романтиків) звернули увагу та майстерно відтворили особливості, які навіює споглядання місячної ночі (і що спостерігаємо в мистецтві сьогодні)» [4]. Після митців бароко саме Т. Шевченкові (та його героям) було зрозуміле відчуття причетності до вічності, що так мудро розвинув у своїх розмислах-коментарях М. Стороженко.

Митці XVII ст. вірили у такі інструменти пізнання інобуття, як: осяяння, бачення «духовними очима», взагалі європейському варіанті – екстатичний інсайт. Коли говоримо про традицію, що час від часу, але на новому рівні осмислення, зринала у творчих лабораторіях творців (М. Фуко вказує на поняття традиції – в класичній культурі – як на проблему неперервності: завдяки традиції ми можемо визначити нове на основі незмінного), то варто уважно придивитися до трипільських кругових розгортко орнаменту – символів протокультури.

Для орнаментальних композицій, розміщених на всіх формах посуду раннього Трипілля, характерне зображення безкінечного руху – символу часу, а рух, – за М. Відейком, – коловорот навколо центру у просторі Всесвіту. Тобто барокові завитки – чинетрансформовані в добу бароко трипільські орнаменти? Адже і в той, і в інший час йшлося не лише

люстія косновитрагічного гуманізму. Мистецтвознавець А. Макаров зазначає: «Завдяки мислителям бароко у європейській культурі почав вироблятися погляд на духовний світ особистості як на арену одвічної боротьби добра і зла... Особистість, що виникає в часи бароко, наділена особливим почуттям метафізичної тривоги...» [3]. Чи не це – головна прикмета поезії Тараса Шевченка вже XIX ст. і проблема, кризь яку на духовний стан людства дивиться М. Стороженко.

Свого часу Б. Паскаль писав: «Ми осягаємо істину не лише розумом, а й серцем. Саме серцем ми пізнаємо перші принципи, і марно розум, не маючи в них опертя, силкується їх спростувати». А за думкою Декарта, поети іноді підходять до істини значно ближче, ніж філософи (маються на увазі вроджені ідеї, тобто особливі знання, до яких уява має більший доступ, ніж розум). Отже, барокова наука сама визнає істинність слів поетів-пророків. Цікаво, що тогочасна наука віддавала належне сновидінням (босновидіння

про розуміння краси, а й про осягнення Всесвіту та уявлення про абсолютний час[5].

Козацтву, як постерегли дослідники, притаманне, відповідно часові, суто барокове світо-відчуття: неподільна єдність кінцевого й безкінечного, безмежної складності всього суцього. Абсолютний час і абсолютний простір як такі не вкладаються у Декартову систему часу – просторових координат. Загалом бароко відрізняється від романтичних аналогів лише за формою, а за внутрішньою суттю їх можна вважати преромантичними [6]. Як видається, цікаво буде простежити певну традицію, скажімо, мотив відлуння як містичний «голос природи» та здатність митця «розмовляти» з горами, морем, ріками. Існувала язичницька традиція душевного спілкування з горами й сонцем. На XVII ст. вона була призабутою. Її відродження відбувалося в часи бароко. Згодом романтики через споглядання природи міркуватимуть про Бога. Варто нагадати про давню традицію пантеїзму (згодом філософського пантеїзму). Якщо у європейському бароко XVII ст. – часі його зрілості – буде поле для застосування силнового пантеїзму, в якому збереглась енергія і вітальна сила, то при силі традиції в українському бароко пантеїзм просто-таки незнищений.

Отже, розглянемо кілька творів Миколи Стороженка, які актуалізують барокове світо-відчуття, пов'язане з подальшою романтичною традицією.

У композиції-ілюстрації до балади «Причинна» бачимо барокове зміщення центральної по-статі – від центрованість або кулісність, умовний художній простір з відповідним бароковий концепції потрактуванням категорій часу і простору, реального та ірреального. Язичницьке сприйняття стихії (води, неба) посилене відповідними стилю напруженою драматизмом (рух хвиль, постатей на нічному небі). Помічаємо преромантичну забарвленість барокових прикмет. Відомо, що романтики зацікавлювалися фольклорними джерелами, а митці бароко часто до-лучалися до творення фольклору. У коментарі М. Стороженка відчувається актуальність баро-кове, а згодом і романтичне (згадаймо Шевченкове: «Все йде, все минає – і краю немає, Куди ж воно ділось? Відкіля взялось?»), сприйняття Всесвіту, кола змін, фатальних сил природи.

В ілюстрації до поезії «Думка» («Вітре буйний, вітре буйний!») подібні прикмети худож-ньої мови – у в спеціальному художньому просторі – єднання води і неба. Зміст думок, візя тексту – за журені обличчя лицарів; рух – порив їхніх коней, що, немов вириваються з червонуватого мороку історії. А в коментарі: «Драма Орфея – спів на чотири світи». А ще знову стихії – «в барокових тінях вод глибинних». Зображення природної стихії зустрічаємо у багатьох композиціях. Це – або збурені морські хвилі та чорне тривожне небо, або буревій, який водночас, за бароковим виміром, є вітром історії.

Отож, тривога, неспокій, передані через рух, посилену динаміку усіх частин зображено-го, естетичними ознаками бароко. У композиціях наявне перекриття однієї частини зо-браження іншою, поєднання зображення поета і героїв його творів, спроба передати (як Т. Шевченков поезії) потойбічний світ (наприклад, ілюстрації до творів «Великий льох», «Роз-рита могила», «Гайдамаки»). При цьому досягнуто ефекту – ніби погляд на зображене від-бувається з особливої точки – з вічності. Митець винайшов такий спосіб передачі дійства, що ілюстрація сприймається як окрема планета, котра рухається в Космосі. Звідси погляд на Шевченкову Україну як художнє явище у Всесвіті, де абсолютний час і абсолютний про-стір освітлюються спалахами пророчих ініціацій геніїв. Тому в супровідних розписах митець занотовує: «На крилах Всесвіту – в Поезію // Не в домовині – у вирії століть // пливуть нетлінні у бойових строях // герої, лицарі історії, живої і давньої. // І Поет пливе... // ... у вирії // мерехтливих воскресінь».

Монументальність композицій, певний ефект іконописної площинності (приведенні сю-жет сакралізованих персонажів або свідомій сакралізації – за Поетом) засвідчують творчо переосмислену систему цінностей барокових часів через засоби художньої мови. Це – осмис-лення барокових здобутків: системи світоглядних, етичних та естетичних спостережень ви-мог – як прикмет способу мислення сучасних українців. Як і барокові митці М. Стороженко вдається не лише до біблійних історій-метафор, а й до античності, переосмисленої в XVI –



Ілюстрація до «Кобзаря» Тараса Шевченка

XVII ст., проте з погляду свого часу додає ще й усвідомленої язичницької передісторії: «... веде троянців кіш – Енея дух живий! – // під шатами богині Афродіти... // ...Не романтизмом збурені стихії грізні – // ожили хвилі духами Перуна, // несуть героїв, списи Енеуса // і блиск у шаблі Гамалії».

Отож у супроводах-текстах – той самий ракурс, що й в ілюстраціях: із Всесвіту погляд на Україну, Шевченка всеосяжний; прислухання до голосу Поета планетарного і космічного звучання. Тому тут і «...ЧАЕС – знак поглинання душ», і таке звучання абсолютного часу, коли «і Бояна – Перебенді струни вакхи обірвали»: ««Пшов вон, слепая собака, я тебе сыграю, // ишь ты, крамола слепая! // Я тебе покажу Тараса Шевченка!» – // співали вже советські «соколи».

Та їм не дано чути те, що, шукаючи істини, вчувають митці – космічну тишу, природу таїни, божественну вібрацію у слові: «... а Слово стало віщим, // тоді Поет – Пророк. // Пророк стає по волі Духу, // що зроджує

у тілі нове життя // воно вже у світі іншого Буття – // з Правдою і з Богом».

Як по-бароковому звучить та вібрація слова («Хіба самому написать...»): «Душі спасіння – у вирії видінь. // І встає «широка» Україна».

Новий час для митця – це пришестья через енергетику Слова божественного світла в абсолютний час, Духа світла істини – «причастя Неба, вод Дніпра, степів широких...» Це розуміння вічної дії Слова – «... і перевілиль в живе Слово «Кобзаря». // Бо він – Знак Божий!».

Ілюстрації і розмисли Миколи Стороженка до Шевченкового «Кобзаря» – складна філософська система барокових, преромантичних композицій, осмислена не лише позицією кінця ХХ ст. Унікальність їх у тому, що цінність культурного пласта бароко і зв'язок традицій від протокультури, язичництва до кінця ХХ ст. вперше ґрунтовно відстежено художником і презентовано як специфікуєтню культурної міфопоетики. Відстежено через потужне художнє явище загальнолюдського значення – «Кобзар» Т. Шевченка: «До нас вони несуть телепатичні хвилі – промінь, // «не бича Божого» печать, а велич битв. // З'єднав Поет ці два світи: // не дав занепасти духу...»

Як зазначалося, бароко поступово «відходило в тінь» під тиском нової антропології часів Просвітництва, часів «містики демістифікації, ілюзії свободи від ілюзій і міфу про смерть міфів» [7]. І знову в абсолютному часі і просторі, що тече через барокову художню реальність до нас, шукаємо можливості збагнути себе у вічності. Хтось не в змоззі вийти з лабет розрваного часу сьогодення, творить свій міф. Хтось, як М. Стороженко, збагнув, що ще Геракліт і Платон пізнавали світ міфологією, силою уяви, як вищої функції розуму. Зрозуміти також це особливо яскраво преромантичні мислителі і поети бароко.

К. Юнг писав: людина, яка гадає, що може прожити без міфу чи за межами його, випадає з норми. Вона у подібності являється вирваної з коренем рослині, позбавленій реального зв'язку з минулим, із родовим життям, яке в ньому продовжує себе, й із сучасним людським співтовариством. Це гра його розуму, «що завжди лише а осторонь його життєві сили» [8]. Дослідник Е. Кассіреп спостеріг: «Ще за часів романтиків міф визнано «необхідним чинником, невід'ємним елементом розвитку людської культури» [9].

Ілюстрації-роздуми М. Стороженка – ще й імпульс до постановки питання: нове тисячоліття – шлях до розвитку через міф–гру (міф постмодернізму) чи міф–освянення творців, пророків Шевченкового типу, котрі постають на вже неодноразово випробуваному досвіді людства: найпрекрасніше в людині – її розуміння свого духовного призначення. Набуття досвіду триває.

1. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. – СПб., 2004.
2. Там само.
3. Макаров А. Світло українського Бароко. – К., 1994.
4. Там само. – С. 80, 85 – 87.
5. Відейко М. Трипільська цивілізація. – К., 2003. – С. 118 – 120.
6. Макаров А. Світло українського Бароко. – К., 1994.
7. Якимович А. Новое время. Искусство и культура XVII – XVIII вв. – С. 287.
8. Цит. за: Горський В. Філософія в українській культурі. – К., 2001. – С. 37.
9. Там само.

Станіслав БУШАК,
мистецтвознавець

ІСТОРИКО-МИСТЕЦЬКІ ПЕРЕДУМОВИ ФОРМУВАННЯ КОМПОЗИЦІЙНОГО КАНОНУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ КАРТИНИ «КОЗАК МАМАЙ»

Українські народні картини, що зображують козака з бандурою всидячій зі схрещеними ногами («східній», «турецькій») позі давно стали своєрідною візитівкою національної культури. Їх досліджували десятки вчених, серед яких найбільший внесок належить Костю Шероцькому, Данилу Щербаківському, Павлу Жолтовському, Платону Білецькому [4, 14, 36, 37]. Детальна інформація про науковців, котрі досліджували «мамаїв», опублікована в низці наших праць [5, 6, 7]. Водночас, попри те, що бібліографія стосовно цих знаменитих творів налічує десятки публікацій, залишається чимало «білих плям», ще не заповнених дослідниками. Доних, зокрема, належать питання, сформульовані в назві цієї статті.

Передкожним, хто приступає до вивчення «мамаїв», виникає питання: чому ці твори, на яких зображено козака-запорожця в написах зустрічаються типово українські прізвища, мають узагальнену назву «Козак Мамай», тобто чужомовне прізвище східного походження?

З цього приводу зауважимо, що така назва закріпилася за зображенням сидячого козака з бандурою не відразу. Та вже у 1898 році всі шість картин (хоч вони й належать до трьох композиційних типів) зі збірки Василя Тарновського названо саме «мамаями».



Невідомий майстер.
Стилізована постать правителя у «східній» позі.
Таріль. VII ст. Іран