

**Анотація.** Стаття присвячена художниці різнобічного обдарування Ярославі Музиці — живописцю, графіку, одній із організаторів Асоціації незалежних українських митців (АНУМ), колекціонеру, яка вберегла від знищення твори бойчуків, П. Ковжуна, М. Осінчука, С. Гординського, багато унікальних культурних раритетів. Спроектовано її творчість у сьогодення, адже її мистецькі експерименти зберегли свою актуальність, приваблюють багатством технік та яскравістю втілення.

*Ключові слова:* колекція, мистецькі техніки, кольорові композиції, Львівська галерея мистецтв.

**Анотация.** Статья посвящена художнице разностороннего дарования Ярославе Музыке — живописцу, графику, одной из организаторов Ассоциации независимых украинских художников (АНУМ), коллекционеру, сохранившую от уничтожения произведения бойчукистов, П. Ковжуна, М. Осинчука, С. Гордынского, много уникальных культурных раритетов. Спроектировано творчество Музыки в настоящее, ведь ее художественные эксперименты сохранили свою актуальность, привлекают богатством техник и яркостью воплощения.

*Ключевые слова:* коллекция, художественные техники, цветные композиции, Львовская галерея искусств.

**Summary.** The article is devoted to Yaroslawa Musyka, the artist of multifaceted talent. She is one of the founders of Association of independent artists, and art researcher, who saved from destroying art works by P. Kovzhun, M. Osinchuk, S. Gordinsky and other cultural rarities. Her creative activity is projected into the present, art experiments are still actual methods and attract by the variety of techniques and vivid embodiment.

*Keywords:* collection, artistic techniques, color composition, Lviv Art gallery.

Іванна ПАВЕЛЬЧУК  
докторантка ЛНАМ,  
кандидат мистецтвознавства

## ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА В ЖИВОПИСНИХ КОМПОЗИЦІЯХ ТЕТЯНИ ЯБЛОНСЬКОЇ

Практика Тетяни Яблонської 1960–1970-х років позначена бажанням розширити власний тематико-образний діапазон малярства. Наразі переоцінка мистецьких поглядів художниці відбувалась під знаком прихильності до традицій української народної творчості [3, с. 51–52]. При цьому її творча увага концентрується на вирішенні одвічних тем мистецтва — осмисленні феноменів життя, смерті, кохання. В оновленій інтерпретації створені Т. Яблонською образи позбуваються прикмет достовірної реалістичної відповідності натурі, стають більшою чи меншою мірою наближеними до узагальнених позачасових художніх архетипів.

Оскільки ця стаття є продовженням та доповненням раніше розпочатого нами дослідження творчості Т. Яблонської періоду 1960–1970-х років [18], нині розглядаються переважно літературні джерела, які не використовувалися у попередній роботі. Цей принцип поширюється і на аналіз художніх творів Т. Яблонської згаданого періоду — у нинішній публікації розглядаються композиції, котрі не були проаналізовані раніше.

Ураховуючи те, що головна увага приділяється проблемам взаємозв'язку творчого методу Т. Яблонської із засадами народного українського мистецтва, у пропонованій розвідці використовуються теоретико-народознавчі, етнографічні та інші дотичні до нашої теми дослідницькі праці, скажімо, окремі наукові положення фундаментальної монографії П. Г. Богатирьова «Питання теорії народного мистецтва» (1971) [1]. Присвячене свого часу питанням теорії народного мистецтва, дослідження П. Г. Богатирьова лишається актуальним і сьогодні. Корисними виявилися також напрацювання українських фахівців у галузі етнографічних досліджень, що стосуються обрядових звичаїв українців [2]. При порівняльному аналізі художніх принципів колірного оздоблення в зразках українського ужиткового мистецтва і прийомів живописного відтворення Т. Яблонської було використано напрацювання українських колег з питань декоративно-ужиткового мистецтва останнього періоду [19]. Для розробки обраної нами теми виявилися корисними публікації, присвячені взаємодіям народного і професійного мистецтва, у яких, зокрема, були проаналізовані деякі твори Т. Яблонської [3, с. 48–52]. Не залишилося поза нашою увагою фундаментальне енциклопедичне видання російських науковців, присвячене слов'янським старожитностям [22].

Розробці проблеми сприяли, певною мірою, матеріали каталогів художніх виставок радянського періоду, котрі залишилися поза нашою увагою при підготовці до друку попередньої статті [5; 10; 20]. Принагідно зауважимо, що в окремих працях тієї пори часом зустрічаються фактологічні неточності. Приміром, Л. Владич у монографії «Тетяна Нилівна Яблонська» (1958) помилково приписує художниці участь у «Виставці образотворче

мистецтво Української РСР», яка проходила в республіках Балтії 1951 року. У тексті ж відповідного каталогу зазначено, що на згаданій виставі експонувався твір «Молодий ліс» молодшої сестри Т. Яблонської — Олени [30, с. 38].

Ім'я Т. Яблонської систематично згадується у монографіях, альбомах та путівниках, присвячених українському образотворчому мистецтву часів радянської доби [4, с. 11; 8, с. 6; 9, с. 7, 137; 16, с. 7, 10; 17, с. 4; 21, с. 73]. На твори художниці є посилання у виданнях «Искусство стран и народов мира» [12, с. 553], «Історія українського мистецтва» [13, с. 6, 9, 47–48, 115, 126, 144, 148–154, 202], «Історія української культури» [14, с. 210, 241, 358, 412, 417, 490–492, 495–497, 625], «Словник художників України» [23, с. 265]. Для оцінки творчих орієнтирів Т. Яблонської виявилися корисними публікації художниці, що були надруковані вже після означеного періоду — як своєрідний підсумок набутого професійного досвіду [27–29].

Отож у статті йдеться про визначення практичних методів живописного творення Т. Яблонської, що стосуються періоду її експериментальних пошуків 1960–1970 років. Тема публікації узгоджена з планом науково-дослідних робіт кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв.

Новітні живописні підходи Т. Яблонської 1960–1970-х років, що виходили із пріоритетів колірно-символічного трактування образів, використовувалися в зразках традиційного народного мистецтва України. Означені властивості образотворчої виразності поволі освоювалися Т. Яблонською в ретроспективі експериментальних композицій того періоду, зокрема таких як: «Бабине літо» (1960), «Весняне сонце», «Життя», «Зустріч», «Нові вікна», «У закапатському селі», (1964), «Віконечко» (1965), «Мати і дитя», «Молдован», «Наречена» (1966), «Паперові квіти», «Чайна» (1967), «Гаяне» (1969) та інших.

Звернення Т. Яблонської до практики метафоричних уподібнень простежується від початку 1960-х років. Приміром, художньо-образний лад сюжету «Бабине літо» побудований на алегоричних інакомовних зіставленнях, котрі, в свою чергу, передбачають багатозначність символічних трактувань. Як і переважна більшість картин цього періоду, формальна композиція твору «Бабине літо» побудована за правилами фронтальності і умовно розподілена на три схематичні просторові плани. Зліва, на першому плані картини зображено напівпостать літньої селянки, зверненої лицем до глядача. Відповідно до вимог симетрії праворуч від постаті жінки художниця розташовує образ могутнього старого дерева із покрученими пересохлими гілками, на яких де-не-де ще уціліло поживкле листя. Таким своєрідним унаочненням художниця дає можливість зрозуміти, що час життєствердного розквіту дерева залишився в минулому. На дальньому плані композиції Т. Яблонська зобразила осінній краєвид із мотивом селянської хатини, де, як можна припустити, минуло життя головної героїні сюжету.

У розглядуваному творі авторка використовує цілісну систему паралельних уподібнень. Похиллий вік немолодї жінки метафорично порівнюється зі станом осінньої пори року та образом самотнього старого дерева. У свою чергу, образ дерева, що постає алегорією життя, змальовується на тлі іншого символу земного буття — на тлі будинку. Імпресивне передчуття завершальної фази земного існування втілюється художницею за допомогою відповідного добору барв, котрий символічно співвідноситься з переливами поживклих теракотових тонів згаслої осінньої палітри. Художниця використовує м'які пастельні полиски теплих вохр, кадміїв жовтих та кадміїв помаранчевих, котрі відтіняються тепло-холодним контрастом з відтінками прохолодних бузкових та синіх кольорів.

Загалом у композиції «Бабине літо» Т. Яблонська, з одного боку, використовує прийом самоочевидного уподібнення, відтворюючи символічні взаємозв'язки між елементами сюжету використанням подібних кольорів, з іншого — художниця вдається до непрямих, опосередкованих, так би мовити, уявних міфопоетичних зіставлень. Приміром, переливи волошкового ультрамарину на кофтині бабці відповідають синюватому забарвленню віконниць її хатини. В такий нескладний, так би мовити, наочний спосіб художниця немовби означає приналежність старого будиночка, розташованого на віддаленому плані картини, літній господині, зображеній на передньому плані. А непоказні, незримі відчуття немолодї героїні символічно передаються Т. Яблонською замалюванням стану осінньої пори року.

В історії образотворчого мистецтва існує немало прикладів вдавання митців до практики метафоричних порівнянь. Якщо взяти до уваги, скажімо, те, що художні архетипи Т. Яблонської періоду 1960–1970-х років, як правило, створювалися на основі символічної пріоритетності кольору, можна згадати досвід окремих представників французького постімпресіонізму кінця XIX століття, які дотримувалися співзвучних концептів символічних уподібнень. Для розширення власних образотворчих можливостей деякі з них почали вдаватися до синтетичного поєднання розмаїтих живописних канонів. Зокрема, пропозиція гогенівського «синтетизму» поєднувала основи європейської школи живопису з екзотичними особливостями гаїтянського наїву.

Аналогічні мотивації щодо посилення художньої оригінальності образів за рахунок екзотичної своєрідності українського народного мистецтва можна помітити саме в експериментальних композиціях Т. Яблонської. Наразі ідеєю твору «Бабине літо» утверджується думка про неспростовну значущість звичайного людського життя, земного щастя, про гармонію Людини і Природи. Невигадливий сюжет картини демонструє наявну переоцінку вартостей художницею, яка визнає, що просте природне існування людини — це і є першорядний, не надуманий сенс Буття.

Композиція картини «Бабине літо» посвідчує радикальну зміну світовідчуття Т. Яблонської в бік загальнолюдської гуманності, адже її картини 1940—1950-х років, були створені відповідно до вимог соцреалізму, а відтак — нерідко перейняті дещо штучним пафосом і героїзмом. Отож звернення Т. Яблонської до проблем звичайних людських цінностей в період 1960—1970-х років засвідчує духовне зростання та професійну зрілість художниці.

Твори Т. Яблонської, присвячені висвітленню природного людського буття, займають чільне місце у її мистецькому доробку 1960—1970-х років. Сюжет композиції «Весняне сонце» (1964) поновлює ідею невинності життя і традиції, зосереджує увагу на проблемах родинних цінностей, непорушності канонів сімейного укладу як основоположного чинника української культури. Картина відтворює сцену відпочинку доньки з батьком, які сидять надворі під вікном своєї домівки. Донька зображена в статусі молодої матері з дітям на колінах. Образ юної героїні зображено в лівій частині твору, а праворуч від неї намальовано постать її вже немолодого батька. Композиція побудована за принципом фронтальності, симетрії та бінарності, як і переважна більшість творів цього часу.

Принцип фронтального компоновання, підкреслений мотивом подвійного зіставлення елементів, набув поширення у подальшій практиці Т. Яблонської. Зокрема, композиційне вирішення полотна «Віконечко» (1965) побудоване за принципом бінарності. Картина зображує інтер'єр звичайної української хати. В центрі композиції художниця виділяє мотив вікна, прикрашеного парою горщиків із кімнатними рослинами. З двох боків вікно прибране узорчастими фіранками які перегукуються із симетрично розташованими обабіч вікна кінцями народного домотканого рушника. Художниця детально відтворює простір обабіч вікна, заповнений родинними світлинами та атрибутами селянського побуту.

Мотив парного «римування», слушно використаний Т. Яблонською в згаданій композиції, регулярно повторюється художницею при зображенні усіх подробиць інтер'єру, при цьому створюється асоціативне враження стабільності та рівноваги. Тільки одна деталь — горизонтальна поверхня дерев'яного підвіконника, котра конструктивно з'єднує власним підмурком усі частини твору, — намальована осібно. Вибудовуючи формальну композицію картини, Т. Яблонська часом зіставляє пари уподібнених знаків з одиничним компонентом, свідомо використовуючи прийом паралелізму та антитези.

На основі дослідження особливостей композиційних побудов у творчості Т. Яблонської 1960—1970-х років можна визначити два інші образи, наприклад у картинах «Лебеді» (1966) і «Колиска» (1968), при створенні яких художниця вдалася до використання принципу дзеркального дублювання [18, с. 99—100]. Іноді ж співзвучні пари символічних знаків протиставлялися художницею й одному елементу, котрий пари не мав. Запроваджену Т. Яблонською мистецьку методологію, що використовувалася нею у різних композиціях тієї пори, можемо віднести до категорії сформованого, а не випадкового авторського прийому.

Своєрідний метод художнього «наголосу», що використовувався Т. Яблонською у творах олійного живопису другої половини ХХ століття, за своїми специфічними нормами ритмічного репродукування тих самих елементів нагадує прийоми інтонаційного синонімічного римування, котре, за визначенням П. Г. Богатирьова, нерідко використовувалися у зразках слов'янського епосу — в текстах повістей, казок, пісень, приказках, повір'ях. «Парні поєднання синонімічних висловів, — повідомляє П. Г. Богатирьов, — зустрічаються у всіх жанрах поезії і несуть різноманітні функції. <...> Окремі парні римовані синонімічні фрази, що повторюються в одному і тому ж творі декілька разів, відігравали роль лейтмотивів. <...> Деякі парні синонімічні речення, що були побудовані за принципом синтаксичного паралелізму, ще міцніше з'єднуються поміж собою римою і асонансами» [1, с. 406].

Для Т. Яблонської середина 1960-х років стала часом поглиблення започаткованої нею на початку десятиліття тенденції наслідування засад українського народного мистецтва. Серед творів цього часу слід виокремити оригінальне за композиційним вирішенням полотна «Мати і дитя» (1966). Ідея материнства, що втілюється у творах сучасного образотворчого мистецтва, зазвичай опосередковано передбачає символічний взаємозв'язок з класичними образами Діви з немовлям. Фронтальна композиція твору Т. Яблонської являє собою парний портрет молодої матері з дитиною, укрупнено потрактовані лики яких фактично займають увесь простір картини. Для посилення чуттєвого враження автор використовує квадратний формат полотна, котрий сприяє зосередженню уваги на обличчях зображених.

Використовуючи принцип бінарності, Т. Яблонська розподіляє поверхню картини на дві основні символічні зони. Праву частину композиції займає просвітлене, розчервоніле на морозі обличчя матері, обрамлене щільно запнутою на голові синьо-васильковою хусткою. Образ маляти розміщено у лівій частині, майже на краю полотна. Загорнуте дитя покривалом яскраво червоного кольору. Отож вирішення живописної проблеми твору художниця буде на контрастному співставленні двох основних кольорів — синього і червоного. Червоний колір, що символічно співвідноситься з енергією матеріального земного Буття, метафорично пов'язується Т. Яблонською з образом дитини, народження якої стало природним наслідком батьківської Любові. Образ матері представлено з акцентуванням ясного синього кольору, котрий символізує духовний простір.

Продумане обмеження колірною вирішення допоміжних елементів наразі не виглядає випадковим та наводить на думку, що художниця свідомо уникала побічних емоційних відволікань задля концентрації уваги на асоціаціях, які викликають основні кольори. Червоний та синій подані авторкою на тлі білосніжної площини — умовного зимового краєвиду, який уособлює достоїнства чистоти, світла та осяння. Як відомо, прийом обмеження колірної гами відтінків до двох провідних барв — червоної та синьої — нерідко використовувався при оздобленні українського народного одягу, рушників тощо.

З-поміж наукових розробок останнього часу, присвячених дослідженню української вишивки, можна виділити монографію ужгородського мистецтвознавця Р. Пилипа «Художня вишивка українців Закарпаття XIX — першої половини XX ст.» [19]. У ній автор аналізує зразки закарпатського гаптування виконаного червоним та синім кольорами на початку XX століття [19, с. 72–73, 77, 106]. Отож спроби Т. Яблонської утвердити символічну праобразність її художніх архетипів способом виокремлення поодиноких відтінків барв можна було б співвіднести з традиційними прийомами художнього оздоблення, що використовувалися в практиці українського ужиткового мистецтва, зокрема на початку XX століття.

У творі Т. Яблонської «Мати і дитя» відчуваємо, що при передачі міміки та виразу облич зображених авторка виходила із художніх засад цілковитої формальної умовності, як це нерідко практикувалося творцями української народної картини. Живописна структура колірною моделювання композиції зорієнтована виключно на декоративну локальність плями, котра наближається до узагальненого символічного потрактування. В окремих випадках художниця акцентує увагу на символічній значущості колірною забарвлення застосуванням лінійного обрисовування деталі. Приміром, опрацьовуючи риси просвітленого обличчя молодої матері, відтвореного нюансами ніжних лілейних відтінків, художниця підкреслює його певну символічність, передаючи лінією чорнявих вій спокійний, напівопущений погляд матері. Натомість оченята немовляти відкриті до світу й схвилювані.

Динаміка ритмічного плану композиції переміщується згори правого кута картини, де художниця розташувала жіночу голову в хустці, й повагом переноситься до центру картини. Хвилеподібні ритми поволі ущухають в напрямі до лівої руки матері, якою вона утримує оповите червоним пологом тільце дитини. Дугоподібне моделювання елементів хустки на голові матері та заокруглений силует закутаного в покривало немовляти, схематично уподібнене до форми овалу потрактування лівої руки матері — все це побудовано за принципом дугоподібного ритмічного повторення. Динаміка заокруглених форм всередині композиції формально протиставляється сталій зовнішній формі квадратного полотна.

Коментуючи захоплення художником народним мистецтвом, Н. Велігоцька 1969 року писала: «Яблонська знайшла нові засоби психологічної виразності, віднайшла нові емоційні можливості кольору. <...> Створюючи картини, Яблонська тепер неодмінно шукає (і знаходить!) шляхи до музикальної, ритмічної підпорядкованості композиційного і колірною вирішення, монументальної виразності» [3, с. 52]. Емоціональне судження київської колеги загалом не суперечить реальності, однак потребує деякого уточнення. Справді, для художньої діяльності Т. Яблонської 1960–1970-х років згаданий підхід був новим і навіть «модерним». Але ж в історії мистецтва аналогічні способи впливу кольору на глядача зустрічалися і раніше, зокрема наприкінці XIX століття, скажімо, у творчості окремих митців, приналежних до кола французького постімпресіонізму. На початку XX століття самодостатня природа колірною впливу визначила орієнтації фовізму. Отож «новими засобами психологічної виразності», — як кваліфікує Н. Велігоцька експерименти Т. Яблонської, — можна було б вважати тільки «умовно», за історичних обставин соціокультурного герметизму радянського суспільства.

Можна також зауважити, що при створенні композиції «Мати і дитя» Т. Яблонська, з одного боку, використовує традиційний сюжет з класичними архетипами, які в різні часи були однією з центральних тем українського мистецтва, зокрема народного, а з іншого — реалізує художній задум у просторі сьогоденної репрезентації, вдаючись до авторських імпровізацій. Таке переосмислення усталеної художньо-образної інформації можна порівняти з тенденцією «продуктивного» поширення традиції, як її означає П. Г. Богатирьов [1, с. 385]. Згаданий тут науковець підкреслює, що саме завдяки авторським інтерпретаціям відбувалося постійне відновлення традицій, оскільки сталий звичай продовжував подальше поновлене життя у просторі сучасності: «



<...> всі народні твори, в котрих творчий початок органічно пов'язувався з виконавством, мали спільну для них специфічну рису — вони виконувалися головним чином не на підставі зафіксованих текстів (рукописних, друкованих або нотних записів), а з пам'яті. <...> Очевидно, виконання з пам'яті вело до підсвідомої або свідомої зміни почуття або ж побаченого творю. <...> При відтворенні народних епічних пісень <...> виконавець стає водночас і творцем» [1, с. 394–395].

Безсумнівним свідченням проникливого ознайомлення Т. Яблонської з особливостями народних українських звичаїв є твір «Наречена», котрий в подробицях відтворює сцену весільного обряду. В основу художньої фабули картини закладено мотив ритуального заплетання коси нареченою, оскільки за традицією ця процедура передувала символічному «переходу» нареченої від статусу дівчини-доньки до нового стану — жінки-дружини [22, с. 381].

Композицію полотна побудовано за принципом дзеркальної симетрії елементів та умовно розподілено на три просторові зони, що формально реалізують функції першого, другого і третього планів. На передньому плані спиною до глядача зображено молоду дівчину — наречену, яка заплітає свою косу. Вираз її усміхненого життєрадісного обличчя відбивається у прикрашеному квітами дзеркалі, що розташоване перед нею в самому центрі картини. Символічна «двоїстість» стану головної героїні передається Т. Яблонською вдало використаним мотивом з дзеркалом. Створений художницею типаж нареченої немовби перебуває у двох часових вимірах водночас. Дівчина, що стоїть до глядача спиною, є персонажем невизначеним — його присутність у творі, так би мовити, «умовна». Натомість відбиття усміхненого обличчя нареченої у вимірі ілюзорного простору дзеркала метафорично переносить реальність буття молодої в момент найближчого майбутнього, коли вона врешті-решт стане коханою жінкою та дружиною.

Ідея символічного «переродження» образу нареченої із одного стану — в інший, що було оригінально інтерпретовано Т. Яблонською, походить від устаєних увялень певних слов'янських традицій. Зокрема, в наукових напрацюваннях Інституту слав'янознавства Російської академії наук згадується про те, що перетворення соціального статусу нареченої від стану дівчини до стану жінки переосмислювалося у фольклорній традиції східних слов'ян із її символічною смертю в минулому стані і народження в новому [22, с. 381].

На другому плані композиції «Наречена» намальовано святковий стіл, прибраний білосніжним обрусом, на якому праворуч від молодої лежить її весільний віночок, а зліва — коровай для майбутнього чоловіка. Художниця доповнює образ дівчини ритуальними кільцеподібними атрибутами весільного обряду, котрі за народними віруваннями наділялися під час весільного ритуалу магичними властивостями [22, с. 381]. Як можна бачити із композиції, Т. Яблонська прагне зробити акцент на символічній вагомості кола. Скажімо, розташовуючи круглий весільний коровай симетрично напроти віночка нареченої, Т. Яблонська своєрідно подвоює міфопоетичне значення символу кола, знак якого з прадавніх часів пов'язувався з увяленнями про циклічність часу, а відтак і Буття. В дослідженні «Слов'янські старожитності» згадується, що замкнута форма кола символічно розподіляла простір на «власний» і «чужий», саме тому територія всередині нього за народними повір'ями вважалася захищеним простором [22, с. 11]. Отож подвійне використання символу в композиції Т. Яблонської не є випадковим.

Сюжет картини «Наречена», що на перший погляд сприймається невігладливою жанровою сценкою із життя простого народу, при більш поглибленому розгляді «відкриває» продуману багатоструктурну систему метафоричних напластувань, котрі завдяки експресивності паралельних «віддзеркалень» створюють враження суцільності станів. Зокрема, думка про світ знайомий і «власний» та світ невідомий — «чужий», що є провідною темою весільного обряду, розвивається Т. Яблонською введенням побічних символічних знаків — дзеркала і вікна, які вона розташовує на третьому плані композиції.

Отож з обох сторін від рами дзеркала симетрично зображено по вікно. Мотив вікна, котрий Т. Яблонська доволі часто використовувала в композиціях 1960–1970-х років, за народним повір'ям, символізує ідею відкритості поміж землею та небом [22, с. 594]. Наразі в картині «Наречена» символіка вікна має дещо складніше трактування і уособлює поріг між «своім» світом — будинком батька, який наречена має покинути, та «стороннім» — домом майбутнього чоловіка, куди вона має перейти жити як його дружина. Подібні витлумачення символу вікна зустрічаються в традиціях окремих слов'янських народів [22, с. 534].

У деяких слов'янських традиціях етимологічна спорідненість слів «вікно» та «око» підтримувалася властивістю вікна надавати можливість бачити. За повір'ями, така форма контакту з іншим світом дозволяла побачити навіть те, чого не побачив очима, скажімо, майбутню долю [22, с. 536]. Отож коли художниця проводить метафоричні паралелі між символічними інтерпретаціями образу дзеркала та образу вікна — вона подвоює ефект враження двовимірного «задзеркалля».

Зрештою, засадничий для твору принцип бінарності втілюється Т. Яблонською прийомом симетричного повторення усіх елементів композиції: у переспіві двох руденьких косичок на голові дівчини; в уподібненні правої та лівої частин столу, на якому, знову ж таки, симетрично розташовано кулястий коровай та круглий віночок нареченої; у повторенні двох точнісіньких частин весільного рушника, що симетрично спадають донизу; у дзеркально розташованих підвіконнях з однаковими горщиками квітів на них. Художниця свідомо користується засадами си-

метричної подібності, котрі за умов великої теми слугують метафоричним уособленням ідеї парування та символізують образ «другої половини».

Розглянута нами тема запропонованої наукової розвідки дає підстави зробити відповідні наукові висновки.

Опрацювання живописних підходів Т. Яблонської 1960–1970-х років засвідчує, що цей період професійного становлення виявився плідним і був багатим на самобутні творчі досягнення. Переусвідомлення образотворчої системи вартостей Т. Яблонської в це десятиліття зумовило творчий пошук новітніх синтезованих та більш модерних принципів формотворення, котрі інтегрувалися в царину станкового живопису через опосередковане засвоєння життєствердної традиції народного мистецтва.

Стремління художниці до глобалізації відтворених явищ, бажання надати створеним образам позачасового метафоричного звучання породило зацікавленість Т. Яблонської формальними якостями кольорів. Майже до початку 1960-х років дані про властивості фарб лишалися в тіні творчих інтересів художниці, оскільки вона була зосереджена на перевагах достовірного відтворення подій, а не на їхньому уявному витлумаченні.

Для методів роботи Т. Яблонської 1960–1970-х років притаманні такі риси як лаконічність рисунка, спрощена фронтальність зображень, симетричне уподібнення деталей, ущільнення колориту до символічних означень основних барв, площинне потрактування живописної поверхні, перевага чинників образного узагальнення, гіперболізація явищ і символів, тяга до умовності викладу. Художниця користується принципами орнаментально-декоративного підпорядкування елементів, котрі традиційно вживалися в народній творчості.

Формальне використання засобів відтворення, споріднених з художніми прийомами народного мистецтва, було принципово відмінним від спроб стилістичних імітацій. Вибагливий аналіз композицій Т. Яблонської показує, що художниця непогано зналася на народних українських звичаях і традиціях. Радше через власні живописні імпровізації художниця старалася наблизитись до світоглядної системи народних уявлень, сконцентрованих в літературному епосі, обрядових святкових ритуалах. В принципах її художнього відтворення ясно відчутні напластування позачасових ідейних змістів, що практично передбачало поєднання різних систем духовності.

В окремих композиціях того періоду прагнення Т. Яблонської ущільнити колірно-символічну виразність нерідко здійснювалося попарним застосуванням одних і тих самих відтінків барв або однакове колірне вирішення уподібнених елементів сюжету. За формальною структурою утворення згаданий принцип живописного моделювання можна було б визначити як прийом «колірного римування» та провести опосередковані порівняння із принципами інтонаційного наголосу, що здавна використовувався в зразках слов'янського епосу.

Такий підхід видається важливим для дослідження, оскільки він підводить до розуміння багатовимірності творчих завдань, які ставила перед собою художниця в той період, що зрештою привело до практичного синтезованого поєднання різних художніх традицій творення. Як задувалося у наших попередніх наукових розвідках, образотворча методологія кінця XIX століття, що водночас намагалася поєднати внутрішні світоглядні системи цінностей різних часів і культур із зовнішніми зображальними властивостями традицій, була притаманна інтерпретаціям гогенівського «синтетизму». Можна допустити, що творче устремління Т. Яблонської віднайти особистий шлях до відображення одвічних «універсальних» істин покликала до життя такі формотворчі методи роботи, котрі за своєю мотиваційною специфікою дещо наближаються до живописних підходів гогенівського «синтетизму».

1. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. — М., 1971.

2. Борисенко В. Свята і обряди народного календаря: Зустріч весни // Українська етнологія: Навч. посібник / За ред. В. Борисенко. — К., 2007. — С. 268–283.

3. Великотская Н. Творческая «стыковка» народной и профессиональной живописи // Искусство. — 1969. — № 2. — С. 48–52.

4. Верба І. І. Мистецтво Української РСР / Авт. вступ. ст. і упоряд. І. І. Верба; ред. англ. тексту Ю. Памфілов. — Л., 1972.



5. Всесоюзная художественная выставка 1957 г., посвященная Великой Октябрьской Социалистической Революции: Произведения художников Украинской ССР: Каталог / Отв. ред. В. Ф. Яценко, сост.: В. М. Альтерман, А. М. Драк, Д. М. Колесникова, Л. И. Попова, В. П. Цельтнер. — К., 1957.
6. *Грaбар І. Е.* Відлук про виставку академічних робіт інституту // Малярство і скульптура. — 1938. — № 4. — С. 23—25.
7. *Денісова В.* Виставка робіт студентки Тетяни Яблонської // Образотворче мистецтво. — 1940. — № 4. — С. 23—25.
8. Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР: Альбом / Авт-упоряд. В. Ф. Яценко, І. О. Горбачова, Л. С. Ковальська; текст укр., рос. та англ. мовами; ред. англ. тексту О. К. Подшибіткіна. — К., 1985.
9. Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР: Путівник / Під заг. ред. В. Ф. Яценка. — К., 1981.
10. Десята Українська художня виставка. Живопис. Скульптура. Графіка: Каталог / Комітет в справах мистецтв Української РСР; ред. О. Пащенко. — К., 1950.
11. *Йогансон Б.* Заметки художника // Советское искусство. — 1951. — 8 мая.
12. Искусство стран и народов мира. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: Краткая художественная энциклопедия: В 4 т. — М., 1978. — Т. 4.
13. Історія українського мистецтва: В 6 т. / Гол. ред. УРЕ АН УРСР; наук. ред. В. А. Афанасьєв, Т. С. Курашова. — К., 1968. — Т. 6.
14. Історія української культури: У 5 т. / За ред. Б. Є. Патона. — К., 2011. — Т. 5, кн. 1.
15. Історія українського мистецтва: У 5 т. / НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; голов. ред. Г. Скрипник, наук. ред. Т. Кара-Васильєва. — К., 2007. — Т. 5.
16. Мистецтво Радянської України. Живопис. Скульптура. Графіка: Альбом / І. І. Верба; авт. вступ. стат. та упоряд. В. Яценко; пер. англ. мов. Г. Еванс; ред. англ. тексту О. Подшибіткіна. — К., 1977.
17. Николаевский художественный музей им. В. В. Верещагина: Каталог новых экспонатов дореволюционной, советской и западноевропейской живописи / Сост. Э. Макушина; вступ. стат. Л. Павловой. — К., 1966.
18. *Павельчук І. А.* Досвід постімпресіоністичного експерименту в практиці Т. Яблонської (1960—1970) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. наук. праць. — Х., 2012. — № 8. — С. 96—101.
19. *Пилип Р. І.* Художня вишивка українців Закарпаття ХІХ — першої половини ХХ ст. (типологія за призначенням, художніми та локальними особливостями). — Ужгород, 2012.
20. Республіканська художня виставка, присвячена сорокаріччю ВЛКСМ. Живопис, скульптура, графіка: Каталог. — К., 1959.
21. *Рубан В.* Український радянський портретний живопис. — К., 1977.
22. Славянские древности: этнолингвистический словарь: В 5 т. / Ин-т славяноведения РАН; под общ. ред. Н. И. Толстого. — М., 2004. — Т. 3.
23. Словник художників України / АН УРСР, Головна редакція УРЕ; відп. ред. М. П. Бажан. — К., 1973.
24. *Цюпа Ю.* За пошуком — пошук // Вечірній Київ. — 1977. — 24 лют.
25. *Шпаков А.* Ювілейна художня виставка «Квітуча радянська Україна» // Образотворче мистецтво. — 1972. — № 6. — С. 5—18.
26. *Юхимець Г. М.* Українське радянське мистецтво 1941—1960 років. — К., 1983.
27. *Яблонская Т.* В душевной зреют глубине // Советская культура. — 1977. — 25 нояб.
28. *Яблонська Т.* Дорогий своєю історією // Друг читача. — 1979. — 21 черв.
29. *Яблонская Т.* Пoesия труда // Известия. — 1981. — 8 мар.
30. Ukrainas PSR Telotajas makslas izstade: Katalogs: Gleznieciba. Skulptura. Grafika // Ukrainas PSR Ministru Padomes Makslas Lietu Komiteja. [Katalogu sastadijusi 1. Valsts Tretjakovagalerijas vecaka zinatniska darbiniece: V. Tolstaja. 2. Valsts latviesu un krievu makslas muzeja zinatniskais darbinieks: V. Ziedainis]. — Riga, 1951.

**Анотація.** Публікація присвячена творчості Т. Яблонської 1960—1970-х, коли художниця пов'язувала живописну традицію ХХ століття з принципами образотворчої виразності народного мистецтва. Метод синтезованого поєднання різних художніх платформ, що набув актуальності в практиці окремих представників французького постімпресіонізму наприкінці ХІХ століття відроджується в експериментальних пошуках української художниці в другій половині ХХ століття.

*Ключові слова:* колір, метафора, постімпресіонізм, символ, традиція.

**Аннотация.** Публикация посвящена творчеству Т. Яблонской 1960—1970-х, когда художница объединяла живописную традицию ХХ века с художественными принципами народного творчества. Метод синтетического соединения разнообразных художественных платформ, распространившийся в практике отдельных представителей французского постимпрессионизма в конце ХІХ века, возобновляется в экспериментальных поисках украинской художницы во второй половине ХХ века.

*Ключевые слова:* цвет, метафора, постимпрессионизм, символ, традиция.

**Summary.** This publication is dedicated to T. Yablonska's work of 1960–1970s. The artist combines the painting tradition of the XX century with the basics of folk art. The method of «synthetism», which was relevant in the circles of French Post-Impressionism in the late XIX century, is revived in the practice of Ukrainian artist of the second half of XX century.

*Keywords:* colour, metaphor, Post-Impressionism, symbol, tradition.

Ярослав КРАВЧЕНКО  
кандидат мистецтвознавства

## ВІЛЬНЮСЬКИЙ ПЕРІОД У БІОГРАФІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА Перші уроки малювання, перше кохання і... революція\*

*Ніколи не будь рабом, Тарасе!*  
Ян РУСТЕМ

У вересні 1829 року після важкої дороги невелика валка, що складалася з карети та півдесятка підвід, під їхала до кордегардії древнього литовського міста Вільно: сіра зміста річка, що омивала замковий пагорб, вузькі вулички з нагромадженням мурованих будинків зі стрімкими черепичними дахами червоно-цеглястого кольору, а над ними — стрімкі кам'яні чи викладені з червоно-коричневої цегли готичні та барокові вежі латинських костелів. Ще півгодини — й карета ад'ютанта віленського губернатора штабс-ротмістра лейб-гвардії уланського полку Павла Енгельгардта зупинилася біля кінцевого пункту призначення — двоповерхової кам'яниці №142 по вулиці Замковій (нині — вул. Пілес, 10), що вела від площі Гедиміна до Королівського замку.

Тут, у столиці Литви, пройдуть наступні півтора року життя панського козачка Тараса Шевченка. Приставлений до панських покоїв, кімнатний слуга мав сидіти на високому стільці біля дверей Енгельгардтового кабінету, щоб за першим же поляком долонь подати пану люльку, шинелю чи воду для вмивання — тоді вказували «поглядом на потрібну річ». Життя юного Шевченка на Замковій вулиці найбільш прикметне тим, що саме на цей час, пізнього вечора 6 грудня 1829 року, припадає прикра історія з копіюванням лубочного малюнка з зображенням козака Платова, про яку майбутній поет і художник розповість у своїй «Автобіографії» 1860 року.

Однак екзакуція, яку мусив витримати Тарас «на стайні», не відбила йому охоти до малювання. За проханням дружини, баронеси Софії Григорівни, яка всіляко підтримувала спроби молодого Шевченка самотужки займатися самоосвітою, Павло Енгельгардт дав згоду на навчання свого козачка азам живопису. Його вчителем став професор кафедри живопису Віленського університету Ян Рустем, людина вірменсько-французького походження, непростої долі та вільнолюбивих поглядів. Велика рисувальна зала на верхньому поверсі університету була прикрашена картинами класицистичного стилю, витриманими у темних тонах, попід стінами — статуї античних та біблійних героїв, вирізьблені з мармуру, відлиті з бронзи чи вирізані з дерева. На низьких, розставлених півколом ослонах, сиділи студенти з дошками на колінах і, чекаючи на улюбленого професора, жваво перемовлялися між собою...

У листі Тараса Шевченка до Броніслава Залеського, написаного 10 лютого 1855 року у Новопетровському укріпленні, читаємо такі слова: «Ты спрашиваешь меня, можно ли тебе взять кисть и палитру. На это мне отвечать и советовать тебе довольно трудно, потому что я давно не видал твоих рисунков. И теперь я могу сказать только, что говаривал когда-то ученикам своим старик Рустем, профессор рисования при бывшем Виленском университете: «Шесть лет рисуй и шесть месяцев малюй — и будешь мастером». И я нахожу сей совет весьма основательным. Вообще нехорошо прежде времени приниматься за краски. Первое условие живописи — рисунок и круглога, второе — колорит. Не утвердившись в рисунке, братья за краски — это все равно, что отыскивать ночью дорогу». Це висловлювання дає можливість оцінити педагогічну манеру професора Яна Рустема й водночас стверджувати, що ази класицистичного й романтичного малювання молодий Шевченко-художник отримав саме у віленський період життя.

...У студентському середовищі майстерні професора Рустема, де тоді навчалися такі майбутні російські художники, вихідці з Литви, як Іван Хруцький та Гнат Щедровський, молодий Шевченко знайомиться з поезією Адама Міцкевича та Донелайтіса, стає учасником дискусій про повстання Костюшка, боротьбу за польську та литовську незалежність від російського панування — «за нашу і вашу свободу».

\* Під час написання матеріалу використано «Щоденник» та «Автобіографію» Т. Шевченка, повість «Провесін над Віслою» литовського письменника Г. Метельського та художньо-документальне есе «Балтійські зорі Тараса» українського вченого А. Непокупного.