

Роман Яців
(Львів)

МІКАЛОЮС ЧЮРЛЬОНІС ТА УКРАЇНСЬКИЙ ОБРАЗОТВОРЧИЙ МОДЕРН: МІГРАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНИХ ЗБУДНИКІВ

У статті розглядається проблема пошуків художниками-символістами «національних картин світу». Звертається увага на популярність серед українських митців литовського художника, поета і композитора Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса (1875–1911). Порівнюються історіософські, міфологічні та культурно-сміслові аспекти образного мислення Чюрльоніса та деяких українських художників, відслідковуються маршрути міграції національних збудників у сфері образотворчого мистецтва. Обґрунтовується поняття «вплавленості» полісемантичної системи мистецтва видатного литовського митця в авторську екзистенціальну та етносвідомісну ідентичність з подальшим зіставленням з українським мистецьким матеріалом.

Ключові слова: модерн, національне мистецтво, символізм, символічно-міфологічна модель світу, культурно-смісловий ідентифікатор, міграції національних збудників.

The article deals with the problem of searches of «national pictures of the world» by artists-symbolists. The attention is drawn to the Lithuanian artist, poet and composer Mikalojus Konstantinas Chiurlenis's (1875–1911) popularity among Ukrainian artists. Historiosophical, mythological, cultural and semantic aspects of figurative thinking of Chiurlenis and some of Ukrainian artists are being compared; routes of migration of national causative agents in the field of fine art are being traced. The notion of «fusion» of the famous Lithuanian artist's polysemantic system of art into the author's ethnoconscious existential identity, with the following comparison with Ukrainian artistic material are being argumentated.

Keywords: modern, national art, symbolism, symbolic mythological model of the world, cultural and semantic identity, national migration agents.

Принаймні дві крайності українського мистецтвознавства двох останніх десятиліть — майже обов'язкове «примірювання» вітчизняних естетичних виявів до «світових моделей мистецької динаміки» або ж акцентована теза про національну самотність історичного шляху мистецтва — нині поступаються можливості збалансованого й більш аргументованого наукового погляду на специфіку культуротворчих процесів в Україні. За таких обставин актуалізуються деякі аспекти мистецьких практик початку ХХ ст., щодо яких досі домінували доволі розмиті оцінні характеристики. Нерівномірне й асинхронне постачання фактологічних даних щодо тих чи інших персоналій (Г. Нарбут, В. Кричевський, О. Мурашко, О. Сластьон, В. Максимович, О. Кульчицька та ін.), так само як і інтенсивне повернення із забуття цілого ряду менш знаних імен, не сприяло швидкому упорядкуванню та системній аналітиці складної «території» творчих досвідів. Натомість деякі дослідницькі запити можуть бути сформульовані лише тепер, коли з'явилася певна «критична маса» джерельного доказового матеріалу. Як виявилось, конфігурація українського образотворчого модерну є значно багатшою, ніж можна відчитати від сумарності формально-образних ідей митців «першого ешелону» суспільного визнання. Процеси виділення українського мистецького голосу з-поміж імперських культурно-мистецьких конгломератів були вкрай складними в еквівалентах морфології символічних систем, якими позначалися факти появи і ствердження нових творчих індивідуальностей, а з ними — й авторських концепцій. У цьому відношенні цікава проблематика локалізувалася в такому «кушовому секторі» модерну, як символізм. Саме в цій точці мистецьких маніфестацій раннього модернізму можна знайти пояснення естетичної природи складніших систем образності, якими послуговувалися вже практики авангарду.

Мета нашої статті полягає у розгляді кількох показових моментів міграції моделей символізму у практиці українських художників 1900–1920-х років крізь призму малярсько-образного універсуму видатного литовського художника і композитора Мікалоюса Кон-

стантінаса Чюрльоніса (1875–1911) – надзвичайно популярного митця Російської імперії на зламі XIX–XX століть. Прямі ремінісценції з його творчості можна знайти у малюнках і графіці Ю. Михайліва, К. Піскорського, І. Крушельницького. Свої перші самостійні вправи у графіці Павло Ковжун також пов'язував з іменем литовського митця. Навіть назви його станкових графічних творів 1914 року – «Наслідування Чюрльоніса», «Спів природи» – точно відповідали орієнтирам вісімнадцятилітнього Ковжуна, у якого тільки-но почали формуватися погляди на сучасне образотворче мистецтво.

Оминаючи загальні біографічні відомості про Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса, наведемо кілька, на нашу думку, влучних професійних характеристик митця: «Художника називали майстром натяку, медіумом уяви й духовного досвіду» [1]; «У картинах Чюрльоніса виразне вельми своєрідне сприйняття простору, що пробуджує уяву, справляє враження, ніби мальовані вони з висоти пташиного польоту. Картинам притаманне космічне бачення, відтінок глибокої внутрішньої зосередженості» [2]. Художник Мстислав Добужинський писав про митця: «Його фантазія, – все те, що приховувалось за його музичними “програмами”, вміння зазирнути в безкінечність простору, в глибину століть робили Чюрльоніса художником надзвичайно широким і глибоким, що зробив далекий крок поза вузьке коло національного мистецтва» [3]. Письменник Ромен Роллан у листі до вдови художника, зокрема, написав: «Мене вражає одна композиційна риса його картин: вид безкраїх далей, що відкривається чи то з якоїсь вежі, чи то з дуже високої стіни. Не можу зрозуміти, звідки він міг черпати ці враження в такому краї, як ваш, в якому, наскільки я знаю, навряд чи можуть знайтися такі мотиви? Я думаю, що він сам повинен був пережити якусь мрію і те відчуття, яке нас охоплює, коли ми, засинаючи, зненацька відчуваємо, що витаємо в повітрі» [4].

Зовнішня рецепція малярських фантазій Чюрльоніса частково підкріплюється словами самого автора: «Я накопичу сили і вирвусь на свободу. Я полечу в дуже далекі світи, в краї вічної краси, сонця, казки, фантазії, в зачаровану країну, найпрекраснішу на землі. І буду довго, довго дивитися на все, щоб ти про все прочитала в моїх очах», – записав він у своєму нотатнику [5]. І ще: «Я мандрую широкими обр'ями свого омріяного світу, і гарно мені в ньому» [6]. Чимало дослідників, слідуючи таким авторським орієнтирам, наполягає на саме такому відсторонено-міфологічному моделюванні Чюрльонісом уявного простору. Але чи є це основною мотиваційною точкою образотворчості митця?

Тут слід звернути увагу на деякі подробиці творчої біографії Чюрльоніса. Захоплення малярством до нього прийшло вслід за професійним вишколом як музиканта і композитора (1894–1899). Лише з 1902 року розпочинаються його студії малярства. На той час він уже був автором симфонічних поем і творів інших академічних музичних форм. Схоже, синестезійна природа його світовідчуження настійно вимагала включення в поле його діяльності галузей візуальних мистецтв. І все ж, чого в цьому «внутрішньому натиску» було більше: інтуїтивного чи усвідомленого чинника?

Згідно з еталонною прикметою символізму – синтетичним відчуттям різних мистецтв, може здатися, що залучення пластичних засобів було необхідне автору для дальшого «перехоплення» своїх асоціацій та алузій, які ще не розвинулись у вимірі музики. Насправді ж і музичний, і малярський складники були підпорядковані пробудженому національному єству Чюрльоніса. Омріяний світ для нього – не абстракція і не надумана «інша реальність», а принципово «свій» ландшафт, «свої» енергетичні і сакральні точки, нехай і в складній семантичній оправі. Наявність у композиціях цитат і ремінісценцій з японської, єгипетської, індійської та інших культур, елементів космогонічних та астральних міфів не означала зумисного дистанціювання митця щодо литовських етнонаціональних культурно-сміслових ідентифікатів, щодо містичних відлунь рідних йому ландшафтів. Чуттєвість литовця, що в безбережжі почувань розлилась у музичних шедеврах Чюрльоніса, синестезійними каналами передалася пластично-візуальним фантазіям автора. Відтак тема його Батьківщини з кожною новою сонатною чи сюїтною формами в малярському (графічному) еквіваленті розкрилася не менш виразно, ніж у симфонічних поемах Едварда Гріга чи Бедржіха Сметани.

Чимало спільного можна помітити у творчості Чюрльоніса та українського митця Юхима Михайліва. Один із дослідників, Григорій Майфет, серед іншого, вбачає відмінність між ними в тому, що «творчість Михайліва здебільшого національна, тоді як твори Чюрльоніса найчастіше дають абстрактну символіку» [7]. У цьому, як і в більшості інших випадків, дослідник апелював до окремих елементів морфології творчості Чюрльоніса, не охоплюючи її повноти, а точніше – її духу. Але для розуміння національного (литовського) ества цього митця слід оперувати його творчим доробком як певною міфологічною моделлю. Саме цю особливість, на нашу думку, підмітив Ю. Михайлів, захопившись мистецтвом Чюрльоніса й ідучи до розкриття смислів української історії та системи етнонаціональних духовних і морально-етичних цінностей певною мірою схожим шляхом. Тут можна знайти близькі й віддалені аналогії, але Михайлів і не міг вибудовувати свій уявний світ за такими ж знаковими маркерами, як це робив Чюрльоніс. Натомість можна твердити про очевидність факту *міграції національних збудників*, що особливо інтенсифікувалася після серії виставок Чюрльоніса в Москві, Києві та інших містах Російської імперії.

За інших творчо-психологічних мотивацій цю ж тенденцію своєрідно підхопив і Кость Піскорський, який мав дещо інше розуміння мови сучасного мистецтва. Для його методу більше властиве поняття «конструювання простору», а в семантичному плані він уже схилився до урбаністичного вектора розвитку символізму. Чимало паралелей з Чюрльонісом можна знайти і в творчому доробку галицького графіка Івана Крушельницького, доля якого в молоді роки була пов'язана з Віднем. Твори Крушельницького є рідкісним прикладом поєднання різних локальних варіантів модерну, але на рівні символічної моделі в них також є тонкі апелювання до українського національного джерела – насамперед у площині екзистенції і меланхолійних станів. Окремі посили до фантазій Чюрльоніса можна вбачати і в творах П. Холодного, І. М'ясоєдова, І. Мозалевського, М. Жука, П. Ковжуна. Якщо для когось з українських митців звабливою була містичність і загадковість метафоричних світів литовця, то національно налаштовані художники відчували у смислового наповненні його творів потужний національно-ціннісний імператив. На нашу думку, саме це було головною інтригою у сприйнятті українцями литовського феномену.

Досі як доказовий матеріал ми розглядали фрагменти творчості професійних художників-символістів. Але в українському мистецтві є ще один промовистий взірць самотньої символічно-міфологічної моделі світу з виразним етнонаціональним стрижнем. Відважуючись на таку паралель, ми наголошуємо на тій же механіці міграції символічних конструктів, які по-новому розкривали естетичну природу мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ ст. Ідеться про один з беззаперечних шедеврів українського модерну – дерев'яну скриньку, виконану гуцульським майстром Марком Мегединюком. Цей невеликий ужитковий предмет є цілим космосом у контексті моделювання Всесвіту. Водночас у цьому творі розкривається український етнічний первень на висоті художньо-естетичних пріоритетів епохи не менш оригінально, як це відчитуємо з творчості Чюрльоніса.

Отже, наші спостереження можна звести до таких кількох структурованих позицій:

1. Образотворча спадщина М. К. Чюрльоніса становить складну полісемантичну систему, «вплавлену» в екзистенційну та етносвідомісну ідентичність автора. У такому полісемантичному полі вся комбінація символів підпорядкована етнонаціональній і світоглядній парадигмі Чюрльоніса.

2. Резонансність імені Чюрльоніса викликана як містичним характером його образних пошуків, так і виразним литовським національним підґрунтям авторської антропології часопростору.

3. Динаміка зацікавлення творчістю Чюрльоніса українськими митцями-символістами спричинена синхронними (щодо нього) пошуками української національної міфології в сфері образотворчого мистецтва.

4. Досвід українського образотворчого модерну вказує на складний сплав універсальних та етнонаціональних рис, які розкрилися через диференційовані версії символізму з відповідними образно-виражальними засобами.

1. *Жайдіте Г.* Мікалоюс Константінас Чюрльоніс і його сучасники // М. К. Чюрляніс і його сучасники. – К., 2008. – С. 8.
2. *Лаукайтене В.* Творчість М. К. Чюрльоніса // М. К. Чюрляніс і його сучасники. – С. 17.
3. Цит. за: *Шапошникова Л. В.* Тернистый путь Красоты. – М., 2001. – С. 181–203.
4. Там само.
5. Там само.
6. Цит. за: *Жайдіте Г.* Мікалоюс Константінас Чюрльоніс і його сучасники. – С. 7.
7. *Майфет Гр.* Творчість Ю. С. Михайлова – спроба нарису // Юхим Михайлів: його життя і творчість. 1885–1935. – Нью-Йорк; Лондон; Париж; Торонто : Видавничий фонд владики Мстислава, Митрополита Української автокефальної православної церкви в діаспорі, 1988. – С. 35.

Ольга Тарасенко
(Одеса)

ЗНАЧЕННЯ СПАДЩИНИ МИСТЕЦТВА ДАВНЬОЇ РУСІ У ТВОРЧОМУ САМОВИЗНАЧЕННІ МИХАЙЛА ВРУБЕЛЯ

У статті розглядається київський період творчості М. Врубеля, упродовж якого формувався художній стиль майстра. Показано, що на відміну від середньовічного живопису, де духовність має позаособовий вияв, одухотвореність творів М. Врубеля – психологічна, емоційна, тобто в її основі лежить індивідуальне світосприйняття, притаманне людині нового часу.

Ключові слова: Михайло Врубель, Давня Русь, художня мова, символізм, простір.

The Kiev period of work of work is described during which occurred the formation of artist's creative style. It is shown, that contrary to medieval painting where spirituality has impersonal depiction the spirituality of Vrubel painting is psychological and emotional as it has individual understanding of the world typical to the New time human.

Keywords: Vrubel, Old Russia, artistic medias, symbolism, space.

Піонером творчого освоєння візантійського та давньоруського живопису був Михайло Олександрович Врубель (1856–1910). Замість запозичення конкретних прототипів та окремих живописних засобів майстер звернувся до притаманної візантійському мистецтву загальної експресії форми з її ритмічною організацією, колірною насиченістю, лінійною музичністю. Ще більшою мірою ця форма вабила художника своєю духовністю. Однак, на відміну від середньовічного живопису, де духовність має умовний, позаособовий вияв, одухотвореність творів Врубеля справді психологічна, емоційна, тобто в її основі лежить глибоко індивідуальне світосприйняття, характерне людині Нового часу.

Звернення М. О. Врубеля до давньоруського живопису було зумовлене збігом обставин – як загальних, так і особистих. У 1880–ті роки завдяки професору А. В. Прахову в Києві було розгорнуто живописні роботи не лише в новозбудованому Володимирському соборі, а й у соборі Св. Софії (XI ст.) і в соборі Кирилівського монастиря (XII ст.), де потрібно було створити образи для іконостаса, а також написати замість втрачених кілька нових композицій і керувати реставрацією стародавнього стінопису. Фрески Кирилівського монастиря були відкриті ще в 1860–ті роки. У той час стиль відкритих розписів не відповідав пануючому смаку і сприймався вихованими на академічних зразках художниками та істориками мистецтв як примітивні «невмілості», що прирікало фрески на неминуче «правильний» пропис. Через нерозуміння специфіки давньоруського мистецтва загинуло багато пам'яток. При записуванні середньовічних фресок виникало еkleктичне поєднання пізнього академізму, погано засвоєного Рафаеля і майже зовсім незрозумілого живопису Середньовіччя. Однак завдяки розміщенню при Кирилівському монастирі будинку для душевнохворих він опинився поза офіційним маршрутом паломників і, отже, поза роботами з упорядкування святинь офіційної «благоліпності», що