

УДК 75.071.1(477)Рад

Оксана Ламонова
(Київ)ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ
У ТВОРЧОСТІ КАТЕРИНИ РАДЬКО

У статті проаналізовано графічні цикли сучасної київської художниці Катерини Радько – «Опис Києва» (1998), «Чоловіки з села Межиріч» і «Прогулянки в пралісі» (об. – 2001).

Ключові слова: Катерина Радько, українська графіка 1990–2000-х років, станкова графіка, офорт, «козацьке бароко».

The article analyses the modern Kyiv artist Kateryna Radko's graphic cycles *Description of Kyiv* (1998), *Men from the Village of Mezhyrich* and *Strolling through the Untrodden Forest* (both – 2001).

Keywords: Kateryna Radko, Ukrainian graphic works of the 1990s–2000s, easel graphic art, etching, *Cossack Baroque*.

Катерина Радько закінчила Національну Академію образотворчого мистецтва та архітектури, майстерню книжкової графіки (керівник – професор Г. Галинська) у 1998 році, згодом – аспірантуру стажування кафедри графіки НАОМА (керівник – професор Г. Якутович) у 2001 році. У 1994 році молода художниця створює ілюстрації до казки Е. Т. А. Гофмана «Лускунчик і Мишачий король» (папір, гуаш), які стали початком цікавої авторської «Гофманіади» (у 2000 р. виникла графічна серія за мотивами роману «Життєва філософія kota Мура» (офорт), у 2003–2011 рр. – до новели «Дон-Жуан» (офорт, акварель, гуаш)); у 1996 році – оформлює комедію Мольєра «Міщанин-шляхтич», де звертається до офорта. Надалі саме офорт, як чорно-білий, так і кольоровий, стане улюбленою графічною технікою К. Радько¹. Але для дипломної роботи були обрані інші, дещо несподівані після такого щільного спілкування із західноєвропейською класикою, тексти.

Отже, літературною основою диплому молодої мисткині стала поезія Феофана Прокоповича – «богослова, письменника, поета, математика, філософа, перекладача, публіциста, науковця-гуманіста, ректора Київської академії, архієпископа Псковсько-Великолуцького та Нарвського, пізніше Великоновгородського, визначного українського діяча епохи бароко». Назва графічного циклу К. Радько – «Опис Києва» – є дещо умовною. У Ф. Прокоповича дійсно є вірш під таким заголовком, але художниця ним не обмежується². Завершений цикл складається з шести офортів – «Опис Києва», «Схід», «Захід», «Муж Київський (Архангел Михаїл)», «Чесна женитва» і «Полум'яне серце». Що ж до «образотворчого» джерела натхнення, то ним – природно й органічно – стала українська барокова графіка. «Часом в них виявляється схожість з “тезами” – розкішними гравюрами, присвяченими знаменним подіям, а часом – з книжковими ілюстраціями», – цілком справедливо пише про офорти «Опису Києва» К. Липа [13].

З «тезами» дипломні аркуші К. Радько зближує й велика та важлива роль тексту. Його в «Описі Києва» не просто багато – йому нерідко належить, по суті, ключова роль. Наприклад, офорти «Опис Києва», «Схід» і «Захід» (тобто такий собі «внутрішній триптих» безпосередньо за віршем Ф. Прокоповича, який дав назву усьому циклу) – це, по суті, майстерно виконані та пишно прикрашені *шрифтові композиції*³. К. Липа взагалі називає весь цикл «єдиною «чистою» шрифтовою композицією <...> – чарівною стилізацією під сторінку стародруку» [13]. Але це не зовсім справедливо. Наприклад, в офорті «Чесна женитва» тексту значно менше, а в офорті «Муж Київський» – і взагалі небагато. Але незмінним залишається гармонійний,

органічний зв'язок між шрифтовою, декоративною (орнаментальною) та, якщо можна так виразитися, «сюжетною» частиною кожної композиції.

Якщо розглядати «Опис Києва» не як «серію», аркуші якої пов'язані схожою стилістикою й «нанизані» на більш-менш умовний внутрішній «сюжет», а саме як «цикл», із чітким початком і не менш чітким завершенням, кожна складова якого має бути на своєму, однозначно визначеному місці, то «відкривати» його (як своєрідна «обкладинка») має саме аркуш «Муж Київський» – урочиста, але не позбавлена при цьому певної простодушності, постать архангела Михаїла, охоронця і захисника стародавнього міста. Джерелом натхнення для нього стали українські барокові зображення – причому не лише графіка, але й живопис, і навіть скульптура. Саме від бароко в «Мужа Київського» – парадоксальне, але при цьому дуже органічне поєднання динамізму й монументальності, граційність і легкість, цілком логічна для істоти, яка здатна літати. Навіть зброю свою, меч і щит, Муж Київський тримає не лише міцно, але й елегантно. Одночасно його неприхований рух праворуч – це саме «обходження дозором» міста, ввіреного для захисту. Утім, до нас – прочан, мандрівників, словом – глядачів – небесний вартовий ставиться цілком поблажливо – і не лише «пропускає», але й запрошує всередину циклу.

Місто «Мужа Київського» – дещо сюрреалістична, але виразна «архітектурна фантазія». Її складові різномасштабні – споруди, в яких можна вгадати браму Видубицького монастиря і «будинок гетьмана І. Мазепи» (зараз Музей гетьманства) на Подолі, зображені значно більшими за оточений мурами ансамбль із численних соборів і церков (Києво-Печерська Лавра?). І, немов світила (тим паче, що справді у променях), сходять над містом герби старовинних українських родів.

Продовженням циклу є той самий «внутрішній триптих» безпосередньо за віршем Ф. Проковича. Перший з аркушів – із назвою – є, по суті, майстерною шрифтовою композицією. Зображення – квітучі апельсинові дерева, потір, птах-сірін у намисті та очіпку, герби (серед яких, до речі, є й герб гетьмана Мазепи) – лише «прикраси на полях», такі собі графічні маргіналії, які, втім, не лише декорують аркуш, але й створюють певну атмосферу, «настроюючи» глядача (а радше читача) на потрібний лад – «бароковий», «український», «київський».

Два наступні аркуші є і композиційно, і сюжетно симетричними⁴. Масштабна панорама міста із високим берегом, укритим церковними спорудами (серед яких можна впізнати Лаврську дзвіницю, Успенський собор, дзвіницю Софійського собору та навіть, здається, Андріївську церкву, хоча вона в часи Ф. Прокоповича ще не існувала), і річкою, заповненою великими та малими кораблями, під захистом величезного та поблажливого Сонця – це «Схід». «Захід» із Місяцем, який вже потихеньку зникає за нижнім краєм гравюри, дає більш широкий план київського життя. Утім, якщо придивитися, йдеться зовсім не про «побутові сценки» на тлі лаврських стін – адже у «ролях» городян виступають персонажі відомих і навіть хрестоматійних творів українського бароко. І якщо, наприклад, «Великомучениці Варвара і Катерина» (із колекції Національного художнього музею України)⁵ доволі органічно перетворилися на київських городянок, то інші сакральні сюжети – сходи Якова, а тим паче Розп'яття – з'являються радше як небесні видіння. Адже вечір не лише означає закінчення буденного, «ділового» дня, але й «розмиває» кордон між реальністю й потойбіччям, життям і мистецтвом, земним і небесним. Утім, «перетинання просторів» відбувається в офорті К. Радько майже непомітно, цілком природно і не без м'якого гумору. Великі шрифтові фрагменти доповнюють і остаточно завершують обидві композиції.

Органічність і природність, з якими вписується в цикл аркуш «Чесна женитва», є дещо несподіваними. Адже «Женитва» – цілком побутова, більше того – відверто кумедна навіть не «сцена», а «сценка». Але численні «невидимі нитки» – образні, композиційні, сюжетні, що протягуються між нею, «Мужем Київським» і особливо «Сходом», виявляються надзвичайно міцними. Отже: в «декораціях», відверто натхненних архітектурою київського бароко (передусім лаврськими спорудами) і при-

крашених кількома «апелсиновими деревами», легко відкрокували – і зупинилися «на авансцені» абсолютно щасливі, захоплені одне одним і трохи сором'язливі «молодята». Відчувається нагальна необхідність у якихось репліках. Тексту, елегантно включеного в загальну композицію офорта, – нібито й досить, але на «молодять» особливої надії, здається, немає – в таку хвилюючу мить вони просто не здатні будь-що вимовити. Коментувати події мають священник ліворуч, служка поряд із ним – і помітні у підніжжя апелсинових дерев три пари закоханих, які, треба розуміти, поки лише міркують над можливістю «чесної женитви». А в київському небі над ними усіма ширяють, поєднуючись, руки, а також палаючі серця та шляхетні герби.

Завершує цикл аркуш «Полум'яне серце»⁶.

Творчий «енергетичний заряд», закладений в «Описі Києва», виявився дуже сильним – і вимагав безпосереднього продовження. Так виник цикл «Чоловіки з села Межиріч»⁷. На перший погляд може здатися, що він надзвичайно близький до циклу за віршем Ф. Прокоповича і навіть є таким собі його графічним «сиквелом» (особливо це стосується офорта «Привид», якого прямо-таки не вистачає в «Описі!»). Але «Чоловіки з села Межиріч» – твір цілком самостійний і самодостатній, хоча й не позбавлений певних рис перехідності⁸.

Другий з «українських» циклів К. Радько є дещо загадковим. Справа в тому, що в різних регіонах України існує аж п'ять сіл під назвою Межиріч⁹. Яке саме з них надихнуло київську художницю? Шрифтова «вставка» в офорті «Полювання на дикого вепра» нібито дає на це питання вичерпну відповідь – «Село Межиріч Канівський район». Але чи відноситься це до усіх офортів серії? Можливо, мисткиня присвятила цикл *різним* Межиріччям, і задум її твору полягає саме в цьому? Тим паче, що «Привид» викликає асоціації радше із «Острозьким районом». Утім, за словами самої авторки, йдеться все ж таки про Межиріч Канівського району, обране це село з причин суто особистих (сімейних), а головним джерелом натхнення для неї узагалі стала пісня «Привид з Гаю» групи «Кому вниз».

Розглянемо детальніше окремі офорти циклу.

«Полювання на дикого вепра», як і деякі інші гравюри К. Радько, існує в двох версіях – чорно-білій та кольоровій, кожна з яких має свої художні переваги. Як курйоз можна згадати, що головний, сучасною мовою «бренд» с. Межиріч Канівського району – первісні житла мисливців на мамонтів¹⁰, тобто «полювання» для тутешніх чоловіків – зайняття в буквальному значенні цього слова «споконвічне». Одночасно художниця дещо навіть демонстративно не приховує «цитати» зі славетного «Розкішного часослова герцога Беррійського», а саме свого звернення до мініатюри «Грудень», яка також зображує полювання на вепра. Одяг трьох мисливців К. Радько дещо умовний (довгі пишні сорочки, металеві кіраси, шкіряні панчохи), а ось зачіски та вуса – точно як на барокових «сарматських портретах». Доволі умовною є також просторова побудова офорта: власне, сцена полювання, досить жвава і навіть не позбавлена кумедності (дякуючи позам і «міміці» численних мисливських псів, які беруть у бійці з вепром надзвичайно активну участь), виглядає зображенням на gobелені або настінним розписом у бляклих «осінніх» тонах (ідеться, звичайно, про кольорову версію офорта, де панують жовто-зелений і різні варіанти брунатного кольорів, із численними «вспалахами» білого). Це враження посилюється і підтверджується тим, що буквально поверх безпосередньо «полювання на вепра» розвішені різноманітні атрибути полювання – ягдташ, мисливські роги. Крім того, К. Радько зберігає вірність своїй симпатії до шрифтових композицій, включених у «тканину» зображення: це й назва офорта на тонкій білій стрічці, і «географічна адреса» на папірці під геральдичним нашоломником, і доволі урочиста «таблиця» в рамці, із викарбуваними на ній дещо загадковими рядками: «В Зеленім Гаю ніч, Бракує тільки снів»¹¹. Цей «коментар» привносить у трактування твору нові нюанси, перетворюючи його на нічний кошмар або епізод примарного «дикого полювання», причому несподіваність такого «відкриття» робить його особливо моторошним і більш загадковим.

Так чи інакше, порівняно з невинним, на перший погляд, але, як виявляється, доволі неоднозначним «Полюванням» – «Привид» викликає щось подібне на полегшення. Принаймні, тут все ясно вже з назви, тому – ніяких несподіванок! Нас попередили, що буде привид – отже, його ми й побачили. Більше того – прогулянка чорної тіні в лицарських обладунках сприймається як подія цілком природна та навіть звичайна. Тим паче, що Межирічський Привид, на відміну від більшості відомих людству примар, зовсім не занурений у вічну тугу й не намагається когось налякати. Він *має справи*. Ця парадоксальна, але у своїй системі координат цілком життєздатна, залізна логіка надає графіці К. Радько дещо інших обертонів. Світ або простір її графіки виявляється зовсім не чудернацьким, а просто – іншим. Такий собі звичайний простір із п'ятьма чи шістьма вимірами, де діють власні (інші!) фізично-геометрично-часові закони й панує власна (інша!) логіка. А парадоксальні й чудернацькі тут вже – *ми*. Тому, до речі, тутешні герої й дивляться на нас, глядачів, з такою підозрою¹². Геніями подібної «іншої логіки» були Льюїс Керрол і Едвард Лір, але К. Радько вона стане в нагоді передусім при ілюструванні Гофмана (особливо роману «Життєва філософія kota Мура» і новели «Дон Жуан»).

Але «парадокси інших світів» (до речі, в усіх значеннях цього словосполучення) – лише одна, хоча й важлива, складова «Привида». Друга складова і набагато видовищніша – це, звісно, українське бароко. Воно присутнє й у «Полюванні на дикого вепра», але – у вигляді доволі тонких алюзій і натяків. У «Привиді» ж бароко виливається – майже буквально – потоком щедрим і нестримним: герби, корони, нашоломники, горностаєві мантії, важкі дорогі тканини, навіть, так би мовити, «колекційна зброя» (старовинні пістолі). Справжнісінька «Ніч у музеї»! До того ж, якщо придивитися, уся ця розкіш раптом сюрреалістично проростає колючими стовбурами, розкидається гілками – й, урешті-решт, утворює Гай! До речі, привидів у цих барокових хащах чимало – і величний, як магнат, шляхтич (той самий, у якого «колекційна пістоль»), що, ймовірно, зійшов з «сарматського портрету», і маленький сумний «писар», і геральдичні фігури – складені з молитви долоні – які, якщо вже настав такий час, залишили свій герб – і ширяють у нічному повітрі разом із такою ж вільною тепер короною. Але того Привида, який, власне, і дав назву офорту – постать у чорних обладунках, із максимально простим (отже, гранично старовинним!) чотирьохчастинним гербом, уся ця розвесела компанія чомусь не цікавить. Він прямує своїм шляхом – імовірно, в інший Гай, ледь означений на обрії тонкими напівпрозорими лініями. І про який з цих двох гаїв ідеться в пісні – чергова межигірська таємниця!

Також зазначимо: щедре використання геральдики певною мірою замінило у цьому офорті звичайну в К. Радько увагу до шрифтових композицій. Адже єдиний «текст» у «Привиді» – це назва графічної серії, уміщена тепер у пишній бароковий картуш¹³.

Якщо в «Описі Києва» можна помітити вплив естетичної системи барокових тез, то «Прогулянки в пралісі» (2001) є «найтеатральнішим» з українських циклів К. Радько. Це дозволяє протягнути певні образні та змістовні «зв'язки-містки» («помістки» – в значенні «кін?») між ним та іншими «графічними театрами» художниці – «Міщанином-шляхтичем» і «Дон-Жуаном». Водночас «Прогулянка в пралісі» (так само як і «Чоловіки з села Межиріч») не має якоїсь літературної основи, тобто є виключно авторським «театром для себе».

Ми вже бачили, що, навіть використовуючи цілком конкретне «літературне першоджерело» із абсолютно зрозумілим сюжетом, К. Радько створює перш за все власний простір, насичуючи його особистими, іноді доволі суб'єктивними, хоча й незмінно виразними символами. У «Прогулянці в пралісі» її авторська свобода є необмеженою. Цикл насичений гротеском та іронією, що нерідко балансують на межі «чорного гумору». І все ж таки неважко вбачити (а тим паче відчутти), що саме стає для художниці об'єктом натхнення. Це знов-таки культура українського бароко. Можна було б сказати, що це – культура українського барокового театру, але, на жаль, ця сфера є добре знайомою лише вузьким спеціалістам. Утім, складно визначити, чи свідомо

К. Радько, тобто суворо науково, «за документами», «реконструювала» бурсацькі вистави, чи то обрала інший, для митця зазвичай вигідніший і плідний шлях – і довірилася головним чином художній інтуїції (що, звичайно, аж ніяк не виключає «роботи з документами!»). Так чи інакше, глядач бачить кінцевий, дуже виразний, хоча й дещо несподіваний результат.

Безпосередньо сценою з вистави здається офорт «Скорпіони! Ви оскаженіли!»¹⁴. Вистава ця залишається назавжди невідомою, але вгадати її сюжет, здається, неважко. Це історія Героїні – напевно, навіть святої мучениці, яка зазнала тяжких випробувань і страждань, витримала їх гідно й мужньо, але тепер має бути страченою. Порятунку (тим паче помилування) вона не чекає – і назва офорта є, здається, її останньою реплікою, як-то сьогодні кажуть, «слоганом» усієї історії. «Слоган» героїня супроводжує виразним, навіть красномовним жестом. Пояснює ж цю репліку візерунок на одязі ката – якщо сукня героїні (з довгим шлейфом) укрита зображеннями людей, то на його вбранні – саме чорні скорпіони. Символізм такого декорування не викликає сумніву, але – особливо стосовно героїні – залишається дещо загадковим. Що мають означати ці численні, на вигляд веселі та жваві персонажі, із високо до надмірності підібраними пеленами? Гріх блуду, в якому звинувачують героїню? Отже, вона ніяка не мучениця, а блудниця? Але «схрещення рук, схрещення ніг» на її одязі нагадує радше танок (хоча й дещо розкутий), аніж щось серйозніше. Не схожі ці персонажі й на демонів, якими розписували покаянне вбрання засуджених еретиків¹⁵. До речі, і засудили героїню зовсім не до спалення живцем, а до страти шляхетної, навіть аристократичної – їй, немов королеві, мають відрубати голову мечем (саме так, нагадаємо, страчували і деяких святих, яким не змогли зашкодити будь-якими іншими тортурами)¹⁶.

Скорпіони ката, численні й нерухомі (майже незворушні – як і належить геральдичним фігурам), ніяких питань нібито не викликають. Правда, якщо добре придивитися, одяг цього героя також не позбавлений деяких дивовижностей: каптур, який, за логікою, має завершуватися знов-таки скорпіоном (як «нашоломник»), прикрашає химерна фігура, що є водночас і постаттю крихітної людини, яка обіймає голову ката, і рукою, жест якої є не менш красномовним, ніж жест самої героїні. Утім, чимало питань викликає й сам кат, із його тонким й інтелектуальним (щоб не сказати просто – вродливим) обличчям садиста. Отже – замість грубого насилля (шафоподібний і дурнуватий велетень у червоній масці з прорізами для очей – загальновідомий, традиційний, «коміксовий» образ ката) маємо щось набагато складніше – і страшніше. Навряд чи йдеться і про варіацію на тему «Прости йому, адже не знає, що робить». Радше складається враження, що ката і героїню пов'язують якісь додаткові – крім, так би мовити, «професійних», для всіх очевидних і явних – стосунки, і це не банальна історія знедоленої любові, а щось зовсім інше, і саме в цьому – ключ до всієї історії про оскаженілих скорпіонів. Утім, усі ці надмірні психологічні тонкощі дещо нівелюють дуже умовні і суто декоративні квіти, схожі на візерунки для вишивки.

Якщо «Скорпіони! Ви оскаженіли!» – безсумнівна «висока трагедія» (з елементами міраклю), то кольоровий офорт «Хоч би що не сталося, не піду на крайнощі»¹⁷ – сцена «чорної комедії». Його герой, імовірно, такий собі прихильник учення про «непротивлення злу насильством» – потрапив у скрутну ситуацію й має змогу перевернути шановану ним теорію безпосередньо практикою. Герой добре озброєний, більше того – озброєний аж ніяк не гірше (якщо не краще) своїх ворогів – страшених велетенських ведмедів з «пралісу»: в них, звичайно, є ікла й пазури (причому й ті, й ті – доволі довгі й гострі), але герой має аж два кинджали, а також ікла. Звичайно, не такі довгі, як у суперників, але це все одно несподіванка (принаймні для ведмедів). Отже, всі дійові особи «озброєні до зубів». Чесного двоюбою, щоправда, не буде – ведмедів все ж таки двоє. Але не відбудеться й битви – адже це ті самі «крайнощі», йти на які герой відмовляється. Що далі – сказати важко. Можна, звісно, припустити, що ведмеді також є прихильниками вищезгаданої теорії – чи ставляться до неї з повагою, але це припущення чомусь не здається переконливим.

Як не дивно, сюжети офортів «Скорпіони! Ви оскаженіли» і «Хоч би що не сталося, не піду на крайнощі» є насправді не просто дуже схожими. Вони фактично дублюють один одного: і там, і там герой стикається із сильним і озброєним Злом, але обмежується, так би мовити, «попередженнями». Ніхто не заважає глядачеві припустити, що героїня «Скорпіонів» уже наступної миті отримує – в той чи іншій формі – допомогу надприродних сил, а герой «Крайнощів» все ж таки використовує свої кинджали та ікла за призначенням з такою професійністю, що ведмедем мало не здається. Але подібні очікування викликані хіба-що підсвідомим бажанням «хепі-енду». Одночасно гранична подібність двох сюжетів лише підкреслює й навіть загострює різницю їхнього трактування. «Скорпіони» також не позбавлені певної іронії, але тут панує все ж таки драматизм (навіть романтичний). «Крайнощі» ж – це відвертий гротеск, який розпочинається вже в назві, занадто довгий і нуднуватий (це саме «голос героя», який замість того, щоб діяти, починає міркувати і філософствувати¹⁸). До того ж останні залишки будь-якої «трагічності» (чи, принаймні, «кривавості») ситуації знімає її відверта театральність.

Офорт, який дав назву серії – «Прогулянка в пралісі» – виконано в дещо іншій стилістиці. Замість драматичних за своєю природою міраклю та фарсу тут пропонується радше балет! Назва ж тепер – не ключова репліка головного героя, а щось подібне до гранично скороченого лібрето, що, як завжди у К. Радько, є дещо загадковим. Адже зрозуміло, що ніяка це не «прогулянка». Тоді що? Полювання – оскільки головні герої зображують (знов-таки не приховуючи театральної умовності того, що відбувається) вовка і, приміром, оленя? Чи все ж таки битва, позаяк тло щільно вкрите тілами загиблих? Причому, якщо одяг загиблих воїнів – середньовічний, то зброя двох центральних постатей, – короткі мечі – відсилає до античності, у той час як безпосередньо подоба цих «вождів» – очевидно, первісні або радше, міфологічні часи (адже це, нагадаємо, все ж таки Праліс), коли якийсь загадкове Плем'я вовка оголосило тотальну війну не менш загадковому Племені оленя. Хто переміг – зрозуміло, хоча битва, здається, була жорстокою для обох сторін. Саме «сторін» – не армій! Адже, якщо придивитися уважніше, усі загиблі майже не відрізняються один від одного – ані одягом, ані зброєю. Означати це може, приміром, нагадування про те, що усі вони – з гуманістичної точки зору – однакові: й ті, і ті – усього лише люди (хоча їхні лідери – тварини, більше того – люди, які хочуть стати максимально подібними до тварин). Але можливим є й інше трактування: ніякого Племені вовка взагалі немає, і проти армії на чолі з вождем-Оленем бився лише один надмогутній воїн – той самий Вовк. І саме він переміг. Узагалі, якщо придивитися, вожді володіють може й не однакою, то дуже схожою зброєю. Мечі в них майже рівноцінні. Спис Оленя значно довший, але тонший – немов величезна стріла – і до того ж зламанний: здається, «вовк» його просто «перекусив». Крім того, в активі Оленя – швидкість, на яку він, здається, як на останній шанс, і розраховував, поки не отримав поранення у стопу тим самим «вовчим» списом, значно коротшим, але й набагато надійнішим: поранення не смертельне (хоча й неприємне), але в цій конкретній ситуації фатальне. Отже, при всій гротескності й іронічності «вистави», ідеться в ній про остаточну перемогу тотального Зла. Наслідки ж, як то кажуть, – «див. вище», у «Скорпіонах» і «Крайнощах».

Утім, можна «прочитати» цей дещо загадковий офорт і дещо інакше – саме як «полювання» – численних мисливців-воїнів на звіра страшного й небезпечного – вовка (чи, можливо, ще гірше – напіввовка-напівлюдину, тобто вовкулака?). Якщо так, то закінчилося полювання загибеллю всіх його учасників, у той час як потенційна «здобич», здається, зовсім не постраждала – лише не на жарт розлютилася. Щоправда, при такій трактовці абсолютно незрозумілим стає другий головний персонаж – людина-Олень. Але висновки залишаються тими ж самими¹⁹.

Якщо в основі «Скорпіонів», «Крайнощів» і «Прогулянки в пралісі» – певний сюжет, «дія», яку глядач може реконструювати чи, в усякому разі, зрозуміти на основі

фінальної, «підсумкової» репліки («Скорпіони» та «Крайнощі») або кінцевої ситуації («Прогулянка в пралісі»), то офорт «Поява сонця» (незважаючи на назву, в якій нібито згадується саме «дія») демонструє радше «стан». «Поява» тут також фігурує, причому виявляється вже навіть не умовно-гротесковою, а майже сюрреалістичною: диск сонця (у традиційному вигляді обличчя) «відпускають» у небо руки дивної істоти: її можна було б вважати актором старовинного лялькового театру, якби вона не ширяла в повітрі! До речі, ефектність і виразність (і театральність!) цього загадкового персонажа К. Радько ще довго «не відпускали» – схожа, лише більш моторозна, «антропоморфна конструкція» виникне пізніше в «Дон Жуані» (але там вона все ж таки не ширяє, та ще й так комфортно). І все ж стан двох інших героїв офорта – воїнів – чомусь привертає значно більше уваги. Тобто сюжет композиції насправді – не «поява сонця», а реакція на цю появу. Чому так – зрозуміти важко. Одне з можливих пояснень: воїни – люди, а виконавці законів «небесної механіки» (навіть якщо йдеться лише про барокову виставу) – істоти іншої природи, аналогічно, як і саме «світило». Співчувати «світилові», звісно, складно, у той час як на місці людей, які стали свідками неймовірного явища, кожен може уявити себе без надмірних зусиль.

Утім, явище, що відбувається, або, точніше, саме несподіваність цього явища для свідків є не зовсім зрозумілою. Що, власне, сталося? Сонце з'явилося вперше (адже це все ж таки «праліс»)? Або невчасно? Чи, наприклад, із заходу? Або, нарешті, з'явилося після не менш загадкового зникнення чи навіть викрадення? Але свідки демонструють не радість чи полегшення (логічніші при такому «сценарії»), а саме здивування. Більше того: свідки ці, озброєні воїни в середньовічному одязі, у смугастих панчохах і з нашоломниками у вигляді вепрів, викликають очевидну асоціацію з іншими воїнами-свідками – тими, що стояли при хресті, і тими (можливо, тими ж?), що охороняли гробницю. До речі, довелося їм бачити і деякі небесні знамення, але протилежного характеру: не появу сонця, а якраз його зникнення. Так чи інакше, загадковість офорта не відміння його, так би мовити, позитивності. У всьому циклі про Праліс історія про появу сонця – найпозитивніша. Ніхто не гине. Усі в безпеці. Правда, відбулися певні зміни, наслідки яких поки що остаточно незрозумілі. Але вистава вже розпочалася. Чи вже закінчилася ²⁰.

«Графіка Катерини Радько – дивний сплав усеосяжної казковості та елегантної іронії. Бажання досягнути зворотній бік існуючого, вміння заглядати за завісу реальності та відкривати чудесне в буденному <...> не перетворюється, однак, ані в абсолют, ані в своєрідну догму. Можливе містичне перетворювання найпересічніших сюжетів <...>» [11]. Ця характеристика творчості мисткині, надана 1997 року, є цілком слушною й нині. І роль «української складової» у її доробку залишається незмінно важливою.

¹ «Офорт – одна з найскладніших і трудоемких технік друкованої графіки. Але, вірогідно, й найвиразніша, бо дозволяє створювати напрочуд різноманітні ефекти – від напружених пластичних ліній до сріблястого серпанку сфумато. К. Радько володіє усіма технічними премудростями, що дає їй можливість створювати вельми своєрідні роботи, які впізнаються з першого погляду» [13].

² «<...> там на кожному аркуші <...> йдуть ще й українські народні замовляння, паралельно з академізмом віршів», – коментує «Опис Києва» К. Радько.

³ Про віртуозність і різноманітність шрифтів мисткині пише й К. Липа: «Катерина Радько порадувала ще однією дивовижною – чудовим використанням шрифтів. В наш нудний час, коли кожний персональний комп'ютер містить превелику кількість гарнітур, майстерність рукописного накреслення літер (а це цілий жанр графічного мистецтва) починає потроху забуватися – не тільки «користувачами», але, схоже і самими художниками. Шрифти у роботах художниці, як правило, не є самоціллю – дотримуючись традицій української барокової гравири, витончено оформлений текст виступає і продуманим композиційним акцентом, і пояс-

ненням зображення. Саме тому аркуші не потребують етикетажу – все, що потрібно повідомити на словах, самим вишуканим образом уплетене в зображення. В роботах Радько вишукано обігруються і барокова антиква, і стилізований під неї «нарбутовський» шрифт, і скоропис у дусі XVII–XVIII ст., що його часом називають “козацьким письмом” [13].

⁴ «Опис Києва» Ф. Прокоповича розпочинається так: «В місті шумить плескіт вод Борисфена, де сходить Люцифер, Тягнеться місто до гір там, де волочить ніч день. Гострі вершини оточують західні міста квартали, Хвиля об берег б’є той, що до Аврори лежить» [2, с. 148]. У наступних рядках (усього вірш містить їх 40) продовжується це зіставлення-протиставлення східної (прирічної) та західної (гірської) частин міста, для чого використовуються міфологічні образи, головним чином «ранкової» та «вечірньої» зірок (окрім Люцифера й Аврори, це Геспер, Фосфор («Той, що несе світло»), Титан (імовірно, титан Гіперіон («Той, хто йде зверху»), батько Геліоса (Сонця), Селени (Місяця) та Еос (Світанку)), які автор намагається не повторювати. Також згадується Фетіда («З заходу пасмо гірське захищає це місто велике, Знову ж зі сходу пливе близько Фетіда під ним») – напевно, як водне (морське) божество [2, с. 148–149].

⁵ Цей прийом, узагалі доволі розповсюджений, у цьому випадку несподівано перегукується зі сценарієм Сергія Параджанова до нездійсненого фільму «Київські фрески» («Фреска № 10»): «...Пустая рама... с надписью «Веласкес». Натирают пол хранительницы музея... натирает пол юная инфанта Маргарита. Она улыбается спящей «женщине»... Кажется, что инфанта танцует «Галэрду»... Она кланяется «женщине», тянется к ней рукой... «Женщина» взрагивает» [14, с. 54].

⁶ Сама К. Радько ставиться до нього дещо критично, а тому детально ми його не розглядаємо.

⁷ Авторська назва, яка фігурує і на шрифтовій композиції, і безпосередньо в самому офорті. Але правильно все ж таки «Межиріч».

⁸ «Художниці притаманне те відчуття історії, що виникає не від освіченості (в якій, звісно, важко сумніватися), а від емоційної або навіть світоглядної спорідненості з певною добою. Доба ця – українське бароко XVII–XVIII ст. І справа навіть не в тому, що К. Радько вдається розгледіти у сільських дядьках з Київської області їхніх веселих предків в розкішних жупанах («Чоловіки з села Межиріч»). Уже в самій масштабності аркушів, композиційній будові, точному відчуттю деталей, м’яких переливах тонів (від глибокого чорного до сріблясто-сірого), і в темах робіт прослідковується зв’язок з творами відомих граверів епохи бароко» [13].

⁹ Дніпропетровська область, Павлоградський район; Запорізька область, Пологівський район; Рівненська область, Острозький район; Сумська область, Лебединський район; Черкаська область, Канівський район.

¹⁰ Мамонти (як щитотримачі) потрапили навіть на герб села.

¹¹ Насправді це рядки зі згаданої вище пісні «Привид з Гаю», але записані, так би мовити, «на слух», по пам’яті. У групи «Кому вниз» насправді: «В Зеленім Гаю ніч Рахує кілька днів».

¹² «Честертон сказав колись, що парадокс – це істина, яка встала догори ногами, щоб на неї звернули увагу. Графічні експерименти К. Радько, однак, дещо іншої природи – вони нічому не вчать, більше того – вони ні на що не натякають (знов-таки в «повчальному» плані), а істини, які викладає художниця, нагадують радше записки відважного вченого, який вирішив зафіксувати свої враження від знайомства з п’ятивимірним світом. Це не абсурд і антиутопія, а залізна логіка, тільки інша. Саме тому в найнеймовірніших офортах К. Радько (перш за все у розкішній серії, присвяченій українському бароко) панує дивна атмосфера природності, а також спокійної діловитості, якої сповнені навіть тутешні привиди [8, с. 47].

¹³ Зазначимо, що без спеціальних застережень з боку художниці, «Опис Києва» і «Чоловіки з села Межиріч» сприймаються іноді як єдина серія! Наводимо відповідні відгуки (ідеться про виставку 2008 р. в київській галереї «Майстерня»): «Её работы – гротескные, парадоксальные, ироничные и изысканные <...>. <...> это избранное в авторской редакции. Во всяком случае, присутствует едва ли не всё самое лучшее и нашумевшее – “Косовский кроль”, удивительный цикл по мотивам украинского барокко (“Охота на дикого вепря”, “Скорпионы! Вы взбесились”, “Призрак”, “Муж вооруженный”, “Честная женитьба”); иллюстрации к гофмановским “Житейским воззрениям кота Мурра”, среди которых прямо-таки блистает “Портрет Крейсера с котом Мурром” <...>. Немало и новых работ. В них Екатерина Радько интересно экспериментирует с цветом, а главное – обнаруживает неожиданную тягу к камерности, почти интимности таинственных фантазий (“Ночные странствия”» [11]; «Удивителен обширний цикл по мотивам (или скорее “на мотивы”) украинского барокко <...>» [10].

¹⁴ До речі, походження дуже виразної та надзвичайно загадкової назви офорта має доволі кумедне пояснення. Сама К. Радько розповідає: «Фраза “Скорпіони, ви сьогодні оскаженіли” – це просто почутий моєю сестрою гороскоп по радіо, який вдало вписався та завершив концепцію композиції». Ось таке «літературне першоджерело!» І далі: «У “Скорпіонах” героїня попереджає глядача, до чого може довести відсутність почуття міри; можна вивести з себе будь-кого (у цьому випадку, людину в плащі зі скорпіонами)».

¹⁵ На «чоловічка з орнаменту у дами» К. Радько випадково натрапила в німецькомовній книзі («Щось до пророка Іезекіїля, до речі, про Страшний суд чи кінець світу») – «Це я вже усвідомила потім, коли використала. Тасується колода!». І далі: «Про “Скорпіонів”: плащ зі скорпіонами – це, здається, було у Фра Анжеліко на фресці з Голгофою».

¹⁶ Художниця згадує: «Мене в дитинстві дійсно вразило одне із зображень страти Святої – на першому плані страта, причому обличчя в усіх очужілі, нібито це не з ними відбувається, а на задньому плані відбувається звичайне нудне життя. Нічого неординарного». Безпосередньо у «Скорпіонах» художниця «відштовхнулася» насамперед від картини Ханса Бальдунга Гріна «Страта Святої Доротеї». До речі, мечем було страчено й іншу славетну святу – Катерину Олександрійську.

¹⁷ Назва офорта – два рядки з пісні «Осінь» групи «Воплі Відоплясова». Утім, її сюжет (герой настільки захоплений красою осені, що готовий кинути «читати трилера» – і вистрибнути у вікно) не має з твором К. Радько ніяких перетинів.

¹⁸ Це дещо нагадує аналіз роману Льва Толстого «Анна Кареніна» (а саме поглядів Левіна) в «Щоденнику письменника» Федора Достоєвського: «Представим себе таку сцену: стоїт Левин уже на місці, там, с ружьем и со штыком, а в двух шагах от него турок сладострастно приготовляется выколоть иголкой глазки ребенку, который уже у него в руках. Семилетняя сестренка мальчика кричит и как безумная бросается вырвать его у турка. И вот Левин стоит в раздумье и колеблется:

– Не знаю, что сделать. Я ничего не чувствую. Я сам народ. Непосредственного чувства к угнетению славян нет и не может быть.

Нет, серьезно, что бы он сделал, после всего того, что нам высказал? Ну, как бы не освободить ребенка? Неужели дать замучить его, неужели не вырвать сейчас же из рук злодея турка?

– Да, вырвать, но ведь, пожалуй, придется больно толкнуть турка?

– Ну и толкни!

– Толкни! А как он не захочет отдать ребенка и выхватит саблю? Ведь придется, может быть, убить турку?

– Ну и убей!

– Нет, как можно убить! Нет, нельзя убить турку. Нет, уж пусть он лучше выколлет глазки ребенку и замучает его, а я уйду к Кити» [3, с. 220].

¹⁹ Сама К. Радько так коментує цей офорт: «“Про Прогулянку”. Все та ж скандинавська тотемна тема, ну а прогулянка – Праліс сповнений небезпечностей, ось і прогулянка небезпечна. Так, тема вовкулака також там є. <...> я фіксувала чисто красу процесу, чим закінчиться епізод – абсолютно неважливо».

²⁰ Коментар самої художниці до «Появи сонця» є доволі складним: «У “Крайнощах” і “Появі сонця” – це відсилки до скандинавської міфології і тотемів, у “Появі сонця” – воїни налякані, намагаються уколоти сонце своїми списами, у сонця “ноги” схрещені під кутом, складаються у “четвірку”, число стабільності і ґрунтовності. Я відштовхнулася від аркану “Повішений” у Таро (читала згодом, що це варіація на тему Одіна, який висить на ясені, але я на цю трактовку не спиралася, мене просто у свій час заінтригувала постать та її поза)». Важливим джерелом натхнення для мисткині стали також шведські золоті бляшки для пластин, що прикрашали шоломи (VIII ст.; відтворення див.: Мифы народов мира. Москва : Советская энциклопедия, 1987. Т. 1. С. 288).

Джерела та література

1. «10 DESYATKA»: каталог виставки. Київ, 2004.
2. Аполлонова лютня. Київські поети XVII–XVIII ст. Київ : Молодь, 1982. 320 с.
3. Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1877 год. Январь-август. *Достоевский Ф. М. Собрание сочинений в 30 томах.* Ленинград : Наука, 1983. Т. 25. 470 с.

4. Історія українського мистецтва : у 5 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського ; голов. ред. Г. Скрипник ; наук. ред. Т. Кара-Васильєва. Київ, 2007. Т. 5 : Мистецтво ХХ століття. 1048 с.
5. Ламонова О. Протягиваєш руку – и рождається світ. *Києвські весті*. 1997. 26 червня.
6. Ламонова О. Семь гравюр Катерини Радько. *Контраст*. 2005. 25 червня.
7. Ламонова О. Семь житейских воззрений. *Києвські весті*. 2005. 29 червня.
8. Ламонова О. Сім гравюр Катерини Радько. *Наука і суспільство*. 2005. № 11–12. С. 47–48.
9. Ламонова О. Сім гравюр Катерини Радько. Київ, 2006. № 6. С. 190–192.
10. Ламонова О. Парадокси Катерини Радько. *Києвські весті*. 2008. 12 червня.
11. Ламонова О. Гофмановские мотивы. *День*. 2008. 19 червня.
12. Ламонова О. 24 художниці : Есе. Київ : КМЦ Поезія, 2010. 124 с.
13. Липа Е. Графика вне графика. *Понедельник*. 2003. 24 лютого.
14. Параджанов С. Киевские фрески. Сценарий (публ. Е. Левина). *Искусство кино*. 1990. № 12. С. 41–54.

References

1. «10 DESYATKA»: *An Exhibition Catalogue*. Kyiv, 2004 [in Ukrainian].
2. MASLIUK Vitaliy (compiler, preface's author, annotator). *Apollo's Lute. Kyivan Poets of the XVIIth–XVIIIth Centuries: A Collection*. Edited by Volodymyr KREKOTEN. Compiled and annotated also by Valeriy SHEVCHUK and Vasyl YAREMENKO. Kyiv: Youth, 1982, 320 pp. [in Ukrainian].
3. DOSTOYEVSKIY, Fyodor. A Writer's Diary for 1877. From January to August. In: Fyodor DOSTOYEVSKIY. *The Complete Works: in 30 volumes*. Leningrad: Nauka, 1983, vol. 25, 470 pp. (in Russian).
4. SKRYPNYK, Hanna (ed.-in-chief). *The History of Ukrainian Arts*. Scientifically edited by Tetiana KARA-VASYLYEVA. M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of NAS of Ukraine. Kyiv, 2007, vol. 5: *The 20th-Century Art*, 1048 pp. (in Ukrainian).
5. LAMONOVA, Oksana. You Hold Your Hand Out – and Light is Born. *The Kyiv Gazette*, 1997, June 26 [in Russian].
6. LAMONOVA, Oksana. Seven Etchings of Kateryna Radko. *Contrast*, 2005, October 25 [in Russian].
7. LAMONOVA, Oksana. Seven Worldly Views. *The Kyiv Gazette*, 2005, October 29 [in Russian].
8. LAMONOVA, Oksana. Seven Etchings of Kateryna Radko. *Science and Society*, 2005, 11–12, 47–48 [in Ukrainian].
9. LAMONOVA, Oksana. Seven Etchings of Kateryna Radko. In: Viktor BARANOV, ed.-in-chief, *Kyiv*, 2006, no. 6, pp. 190–192 [in Ukrainian].
10. LAMONOVA, Oksana. Paradoxes of Kateryna Radko. *The Kyiv Gazette*, 2008, November 12 [in Russian].
11. LAMONOVA, Oksana. Hoffmann's Motifs. *The Day*, 2008, November 19 [in Russian].
12. LAMONOVA, Oksana. *24 Female Artists*. Kyiv: Kyiv Youth Centre «Poetry», 2010, 124 pp. (in Ukrainian).
13. LIPA, Yekaterina. Graphic Art Unscheduled. *Monday: A Weekly*, 2003, February 24 [in Russian].
14. PARAJANOV, Sergei. Kyiv Frescoes: A Screenplay. Published by Efim LEVIN. In: Konstantin SHCHERBAKOV, ed.-in-chief, *Film Art*, 1990, no. 12, pp. 41–54 [in Russian].

SUMMARY

Kateryna Radko graduated from the National Academy of Fine Arts and Architecture (workshop of book art and illustration supervised by Professor Halyna Halynska) in 1998, and then completed her postgraduate studies and probation at NAFAA's Graphic Art Department (headed by Professor Heorhiy Yakutovych) in 2001. In 1994, the young artist created illustrations for

E. T. A. Hoffmann's fairy tale *The Nutcracker and the Mouse King* (paper, gouache), which became the beginning of an interesting author's *Hoffmanniana*. Thus, in 2000, a graphic series based on the Hoffmann novel *The Life and Opinions of the Tomcat Murr* (etching) appeared; in 2003–2011, she designed book illustration for the short story *Don Juan* (etching, watercolour, gouache). In 1996, she illustrated Moliere's comedy *Le Bourgeois gentilhomme*, with applying etching. Later on, etching, both black-and-white and coloured, would become a favorite graphic technique of Kateryna Radko.

However, the *literary basis* for the artist's degree thesis, the cycle *Description of Kyiv* (1998, etching), was a piece of poetry by Theophan Prokopovych of the same name (apart from it, other texts were also used). The cycle stands out by the artist's fascination with the Ukrainian graphic works of the *Cossack Baroque* era, namely the genre of *theses*. In their composition, she skillfully combined images (topic, allegorical and purely decorative ones) and a text written by hand and stylized as *Cossack writing*. Numerous additional allusions to masterpieces of Ukrainian painting, sculpture and architecture of the XVIIth–XVIIIth centuries were well intertwined with the artistic composition of the work. The series *Men from the Village of Mezhyrich* (2001, etching) has become a kind of continuation of her postgraduate thesis' cycle. The culture of the *Cossack Baroque* era is here interlaced in a paradoxical way, yet interestingly and fruitfully, with the lyrics of modern Ukrainian songs (e.g., lyrics of the group *Komu Vnyz*, whose genre musicologists define as *Gothic rock*). The series *Strolling through the Untrodden Forest* (2001, etching, watercolour) is full of irony, sometimes even grotesque, as well as accentuated theatricality. There are allusions to the *Cossack Baroque* (such as the seminarian performances) too; however, they grow to be more subtle and complicated, being once again complemented by realities of modern national culture (conf. songs of the group *Vopli Vidopliasoiva*) and even pseudo-culture (horoscope texts). In general, Kateryna Radko's graphic works are a highly interesting example of interpreting a national tradition in the Ukrainian art of the 1990s and 2000s.

Keywords: Kateryna Radko, Ukrainian graphic works of the 1990s–2000s, easel graphic art, etching, *Cossack Baroque*.