

УДК 75.03:75.052(477) «19»
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-3-13>

Ірина СОЛЯРСЬКА-КОМАРЧУК,
orcid.org/0000-0002-3229-9153
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(Київ, Україна) irasolarsky@gmail.com

ВПЛИВ «СУВОРОГО СТИЛЮ» НА ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОЇ СТИЛІСТИКИ І.-В. ЗАДОРОЖНОГО

В полі зору даного дослідження постав «суворий стиль», котрий більшість вітчизняних дослідників вважають відгалуженням соцреалізму. В роботі акцентуються стилістичні, сюжетні особливості цього стилю доби хрущовської «відлиги», котрі розглядаються поза ідеологічною заангажованістю. Зазначається, що особистість мистця сильніша за будь-яку систему. Цей період (1945–1955) більшість науковців вважають часом зародження українського неофіційного мистецтва. В зв'язку із цим метою роботи стало з'ясування, які саме характеристики «суворого стилю» спонукали окремих митців, зокрема, І.-В. Задорожного, до пошуку індивідуальної манери, відмінної від методів та ідеології соцреалізму. Московські митці запропонували переглянути мистецтво 20-х – 30-х років, яке, як відомо, у кожній радянській республіці мало свої особливості. Це один із потужних аспектів, котрий спричинив інтерес у окремих художників до відродження національних мистецьких традицій. Згодом це приводить до пошуку власної художньої стилістики. Також «суворий стиль» став першою спробою в мистецтві заговорити «людською мовою». Портрети людей праці, довкілля, у творах митців «суворого стилю» отримали національний колорит, що фіксує інтерес художників до історії власного народу та пережитих ним трагедій. Таким чином, актуалізується феномен художнього мислення, носієм якого є мистець. Завдяки цьому забезпечується збереження та розвиток національної мистецької традиції, у функціонуванні якої задіяний світогляд народу. Етноархетипи отримують в мистецьких пошуках цікаві образно-пластичні трактування, адже зображення їх за допомогою метафор та символів формує авторську художню стилістику. Демонструванням такої закономірності є приклад із образом дерева, котрий в українському світогляді асоціюється з архетипом Роду, його славою та продовженням. В зв'язку із цим аналізуються зображення дерева на стіні скельного святилища у селі Буша, в іконографії народного образу Козака Мамая, картині-іконі М. Бойчука «Під яблунею», картині Тимофія Бойчука «Жінки біля яблуні» та у цілому ряді робіт І.-В. Задорожного. У роботах дослідників творчості цього мистця вказано, що зміна манери письма та формування властивої йому стилістики відбулась у 60-х роках, під впливом «суворого стилю». Художник багато приділяє темі війни, через яку розкриває трагедії втрат власного народу. Підтвердженням цього стала його знакова картина «Мої земляки» (1963–1965). Окрім сюжетів, «суворий стиль» дозволяє Задорожному користуватися площинністю, котра властива була вітчизняним як іконопису, так і примітиву. У його монументальних роботах відчутний вплив принципів М. Бойчука. Зокрема, синтез візантійсько-руських іконописних традицій з декоративізмом і символізмом народного примітиву. Сакралізація мистецької форми, яку використовує Задорожний, покликана через кожного персонажа продемонструвати могутню духовну силу українського народу. Як раз образи матері у вигляді зображень Оранти чи Матері та Сина у творчості мистця є апогеєм його осмислення єдності українського роду і його подальшої долі. Одна з останніх робіт майстра, написана після Чорнобильської катастрофи, «На вічній дорозі...» (1988), де знову ж Матір та Син, емоційно переживаються з роботою О. Новаківського «Святоюрська Мадонна» (1935). Образи Матері Богородиці виконані технічно у митців по різному, однак, символічний зміст засвідчив їх приналежність до однієї художньої традиції.

Ключові слова: національна художня традиція, художнє мислення, світогляд, метафора, архетип, М. Бойчук, монументальний стиль.

Iryna SOLIARSKA-KOMARCHUK,
orcid.org/0000-0002-3229-9153
Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Art Expertise
National Academy of Culture and Arts Managers
(Kyiv, Ukraine) irasolarsky@gmail.com

THE INFLUENCE OF THE “STRICT STYLE” ON THE FORMATION OF THE ARTISTIC STYLE OF I.-V. ZADOROZHNYI

This study focuses on the «strict style», which most domestic researchers consider to be an offshoot of socialist realism. The work emphasizes the stylistic and narrative features of this style of the Khrushchev Thaw, which are considered without

ideological bias. It is noted that the artist's personality is stronger than any system. This period (1945–1955) is considered by most scholars to be the time of the birth of Ukrainian unofficial art. In this regard, the purpose of the work was to find out what characteristics of the «strict style» prompted individual artists, in particular I.-V. Zadorozhnyi, to search for an individual style that was different from the methods and ideology of socialist realism. Moscow artists proposed to revisit the art of the 20s and 30s, which, as we know, had its own peculiarities in each Soviet republic. This is one of the powerful aspects that caused some artists to become interested in reviving national artistic traditions. Subsequently, this leads to the search for one's own artistic style. Also, the «strict style» was the first attempt in art to speak the «human language». Portraits of people of labor, the environment, in the works of artists of the «strict style» acquired a national flavor, which captures the artists' interest in the history of their own people and the tragedies they experienced. Thus, the phenomenon of artistic thinking, which is carried by the artist, is actualized. This ensures the preservation and development of the national artistic tradition, which is based on the worldview of the people. Ethno-archetypes receive interesting figurative and plastic interpretations in artistic searches, because their depiction with the help of metaphors and symbols forms the author's artistic style. The example of the image of a tree, which in the Ukrainian worldview is associated with the archetype of the Family, its glory and continuation, is a demonstration of this pattern. In this regard, the article analyzes the image of a tree on the wall of a rock sanctuary in the village of Busha, in the iconography of the folk image of Cossack Mamai, in M. Boichuk's painting-icon «Under the Apple Tree», Tymofii Boichuk's painting «Women by the Apple Tree», and in a number of works by I.-V. Zadorozhnyi. In the works of researchers of this artist's work, it is stated that the change in the manner of writing and the formation of his inherent style took place in the 60s, when the «strict style» was spreading. The artist devotes a lot of attention to the theme of war, through which he reveals the tragedies of the losses of his own people. This is evidenced by his iconic painting «My Countrymen» (1963–1965). In addition to the subjects, the «strict style» allows Zadorozhnyi to use the flatness that was characteristic of both Ukrainian iconography and primitive art. His monumental works are influenced by the principles of M. Boichuk. In particular, the synthesis of Byzantine-Russian iconographic traditions with decorative art and symbolism of folk primitives. The sacralization of the artistic form used by Zadorozhnyi is intended to demonstrate the powerful spiritual power of the Ukrainian people through each character. The images of the mother in the form of Oranta or Mother and Son in the artist's work are the culmination of his comprehension of the unity of the Ukrainian family and its future destiny. One of the last works of the master, painted after the Chernobyl disaster, «On the Eternal Road...» (1988), which again features the Mother and the Son, emotionally resonates with O. Novakivskiy's «Sviatoyurska Madonna» (1935). The artists' images of the Mother of God are technically executed differently, but the symbolic content testifies to their belonging to the same artistic tradition.

Key words: national artistic tradition, artistic thinking, worldview, metaphor, archetype, M. Boichuk, monumental style.

Постановка проблеми. «Суворий стиль» на сьогоднішній день в українському мистецтвознавстві потребує більшої пильності та дослідження. Не дивлячись на звинувачення у прихильності до пануючої радянської влади, він став першим важливим кроком до прагнення свободи – творчої, особистої, інтелектуальної. «Першою оприлюдненою ластівкою «відлиги» в українському мистецтві став «Суворий стиль», хоча цей напрям був радше компромісним, ніж революційним. Його можна вважати модифікацією соцреалізму при спробі звільнити мистецтво від зайвої бравурної пафосності тематичної картини» (Петрова, 2015; 19). Слід обережно приймати таке однозначне його розуміння, враховуючи, що тогочасна свідомість переживала це явище інакше. Нинішній знавець, котрий в умовах декомунізації оцінює художні здобутки радянського минулого, інтерпретує їх залежно від сучасного контексту. В такому випадку необхідна позиція абстрагування від контекстів взаємодії влади і митця, культурно-соціальних умов та ментального клімату. Не слід забувати, що якою б сильною не була система, особистість завжди перемагає, особливо, коли йдеться про мистців, у творчості яких талант стає інтуїцією «бачення» світу, людини, стосун-

ків і навіть шпарини «суворого стилю» стали для них можливістю для істини. Тому й вважає багато науковців саме 1946–1955 рр. часом зародження неофіційного мистецтва. «Те, як змінювалося офіційне мистецтво в післявоєнний період, добре демонструє такий його феномен, як «суворий стиль». Молоді митці 1960-х років практично всі пройшли цей етап незалежно від того, якого напряму набула їхня творчість пізніше (мова про Віктора Рижих, Олександра Дубовика, Віктора Зарецького, Ігоря Григор'єва та інших)» (Баршинова, 2019).

Аналіз досліджень. У процесі вирішення поставленої проблеми було використано ряд праць вітчизняних знавців мистецтва – О. Баршинової, О. Петрової, О. Дробот, Т. Журунової, О. Карпенко. Також використано дослідження в галузі історії (В. Березяк) та філософії (В. Дільтей).

Мета статті полягає у виявленні впливу творчих принципів «суворого стилю» на формування особливої художньої стилістики І.-В. Задорожного.

Виклад основного матеріалу. Прийнято вважати, що виникнення «суворого стилю» пов'язане з процесом хрущовської відлиги, коли офіційно відбулася критика культу Сталіна. Трагедія Дру-

гої світової війни, котра принесла лихо в кожную родину, стала для молоді тригером для творення бажаного нового, дійсно справедливого суспільства. Тому відбувається звернення до мистецтва 20-х – початку 30-х років, романтичного періоду існування держави, але кожна так звана радянська республіка мала свою мистецьку традицію та свої здобутки на початку ХХ ст. «Суворий стиль» дійсно має певні художні закономірності, але для багатьох регіональних мистців він став шляхом повернення до національної художньої традиції, до історії свого роду-народу, а, отже, шляхом пошуку власної образної мови. Таким чином, цей стиль, засуджений все таки владою у 1963 році, проявив своєрідність української, вірменської, московської (російської), естонської, латиської, литовської художніх традицій. Якщо міркувати про українських мистців, то «суворий стиль» був важливим для творчої молоді центральної та лівобережної України. Західноукраїнські художники, котрі потрапили до радянської реальності значно пізніше (1939, 1945) не пережили надзвичайно трагічних моментів фізичного нищення творчої інтелігенції, їм не потрібне було повернення до традиції та свободи вираження, вони самі стали цим джерелом для колег зі східних терен (Р. Сельський, К. Звіринський, Й. Бокшай).

Термін «суворий стиль» зазвичай пов'язують з ім'ям московського мистецтвознавця Олександра Каменського. Будучи лідером непокірних московських критиків і ідеологом молодих шістдесятників, Каменський став одним з авторів розвішування виставки «30 років МОРХа» у 1962 році (Москва) та її громадським захисником. За таку позицію потерпав від гонінь та бід. На вказаній виставці він запропонував глядачам «Оголену» Фалька, «Плотогонів» Андронова, «Натюрморт з чорною куркою» Васнецова. Проза життя замінила пафос соцреалізму. Формуються певні загальні характеристики «суворого стилю», за якими можна його ідентифікувати, але, водночас, завдяки певним ознакам, можна вказувати і регіональне походження подібних творів.

Головною темою напрямку стала праця, кризь яку ми бачимо зосереджені, часто сумні, обличчя робітників та селян. Ці люди пережили війну, як і митець, що їх зображував. В окремих випадках, в роботах українських або вірменських художників, відчутні й трагедії народу, геноциди (голодомор, різня), вони показані дуже тонко, мовою символів, зрозумілих тим, хто їх пережив. В межах напрямку відслідковується інтерес до портрету, і тут йдеться не тільки про зосередженість на праці, часто зображення нагадують ликі і власне

вони є правдою життя. Зображуючи працю, особливо селян, художники «суворого стилю» використовують місцевий колорит, що відображається в зображенні природи краю, характерних видів трудової діяльності, одязі. Представники московської школи любили зображати людей, що підкорюють природу – плотогони, геологи, працівники бурових вишок тощо.

До загальних особливостей «суворого стилю» слід також віднести окремі композиційні риси – міжперсональна роз'єднаність, фронтальна композиція дійових осіб, немов би розрахована на пильний погляд в очі глядачу, монументалізація. Також зазначають і узагальненість зображення, сплюснення простору, чітко наведені контури фігур, стилістична подібність до плакату, використання темного колориту. Усі ці особливості по різному осмислювалися та використовувалися регіональними митцям. Зокрема, в Естонії, де радянщина була незакорінена так глибоко, національно-романтичні традиції стали орієнтиром для мистців суворого стилю. В результаті, прояви останнього набували фольклорно-національного забарвлення. Характерним для цього регіону було й те, що у молодих естонських мистців швидко формувалися індивідуальні стилістичні характеристики, але за цих умов їм притаманний спільний принцип – експресивна, «промовляюча» візуальна форма.

Зважаючи на це слід нагадати про важливість художнього мислення, котре власне й формує, підтримує та забезпечує розвиток національної мистецької традиції, адже кожен талановитий мистець зростає у світоглядному полі власного народу. Аналізуючи закономірності утворення світогляду, німецький мислитель В. Дільтей зазначив, що «реальність цього Я, інших людей і речей, що оточують нас, як і закономірні відносини між ними, утворюють основи життєвого досвіду та емпіричної свідомості, що виникає в ньому» (Дільтей, 2009; 152). Вчений звертає увагу, що всі світогляди, вирішуючи загадкові питання життя, керуються однаковою принципом: вони постають у якості чіткої системи, у котрій на основі одної картини світу вирішуються важливі питання про значення й сенс світу. Таким чином, формується ідеал – вище благо, основні принципи життя. В такому контексті слід наголосити про важливу роль метафори, котра стала первинним засобом трактування світу ще з часів архаїки, але не втратила своєї актуальності й до нині, широко використовуючись у художньому мисленні. Як мовна фігура, метафора, застосовується для порівняння одного предмету чи явища з іншими для стиліс-

тичного ефекту, але у художньому світі вона цінна як засіб трансляції сутності неоясненого через інші, використовуючи їх подібність чи контраст. Вперше про метафору заговорив Арістотель і з того часу вона стає предметом роздумів багатьох філософів. Зацікавленість пов'язана з тим, що вона – результат пізнавальної природи людського мислення. «Образна метафора виконує характеристичну функцію: означувальна (образна) метафора виконує завдання зі створення «невидимих світів» – внутрішнього ландшафту художника із калейдоскопом натяків, символів, аналогій, емоційних вражень» (Петрова, 2015; 103). Метафора в художньому світі стає широким полем прояву архетипів, в основі останніх, за К. Г. Юнгом, лежить певна праформа. Тому архетип це найдавніший праобраз. Цікаво, що архетип як праформа, постає перед мистцем як осяяння, без участі логічного мислення, адже художнє мислення має інші закономірності пізнання світу та його трактування. Слід наголосити на позиції Юнга, який вважав, що архетипи постають з глибин психічного джерела, яке власне й пов'язане з світоглядом певного народу. «Архетип – це тенденція формувати такі репрезентації мотиву, які можуть сильно різнитися в деталях, не втрачаючи основної структури. З архетипом може асоціюватися велике розмаїття символів» (Петрова, 2015; 102). Це твердження гарно підтверджує феномен неперервності художньої традиції, виробленої у віковичних глибинах певної етноментальності. До слова, символи відіграють велику роль у образотворенні, але метафора є первинною, забезпечуючи цілісність праформи чи першообразу. Як приклад, можна навести архетип роду, котрий часто передається через символ дерева, зокрема, в українській традиції він набуває власної іконографії. В такому значенні вперше дерево можна побачити, як вважають окремі дослідники, у найдавнішому скельному храмі України у с. Буша (Вінничина, Ямпільський р-н), у барельєфі на стіні скелі, датування її знаходиться у межах I–XVI ст. Цей скельний храм відкрив світу у 1883 році професор В. Антонович. На рельєфі зображене безлисте дерево, на одній з гілок якого сидить півень. Під деревом, схилившись, молиться людина. За нею на підвищенні стоїть величний олень. В центрі композиції, зверху, між рогами оленя і гіллям дерева – прямокутна рамка, в якій ще наприкінці XIX ст. простежувався напівстертий напис, котрий пояснював сюжет пам'ятки («Азм єсмь Миробог жрец Ольгов»). Одна з версій трактування зображення говорить, що це був храм Володарки Землі, яка діє в підземному світі, тому храм під-

земний. Олень – символ сили, що діє на поверхні землі, птах – символ вогню. Тобто разом можна побачити матеріальний символ Всесвіту. Інша, більш переконлива, яку висловлює та підтверджує дослідник В. Березяк, детально вивчивши історію села, топоніми, гідроніми, пов'язує зображення з трагічними подіями (спалення татарами до тла у 1524 р.), в результаті яких живою залишилась одна мешканка. Дослідник приходить до наступного трактування сюжету: «Зліва зображено «Дерево Життя». Воно змальовано схематично, без листя. Підкреслимо, що митцю вдалось звернути увагу дослідників пізніших часів на цю характерну особливість. Бушанське дерево відображає зворотню сторону буття – смерть. Адже на його мертвій, сухій гілці сидить півень, який уособлює собою душі загиблих мешканців містечка» (Березяк, 1994; 117). У центрі рельєфу ж зображено жінку Бушу, котра молиться за загиблі душі. «Жінка уособлює собою продовження людського роду, невмирущість і нездоланність життя» (Березяк, 1994; 117). Цікаво, що описане зображення до нині викликає різні трактування через збіг символів. У язичників півень був символом сонця, вогню, ранкової зорі, часто був задіяний у жертвопринесеннях, а олень – символ сходу сонця. Водночас, і олень, і півень входять в число християнських символів. Дослідник Березяк наводить цікавий факт про дерево: в цій частині Поділля, на кладовищах можна побачити хрести у вигляді дерева з обрубаним гіллям, які символічно перегукуються з Бушанським деревом на рельєфі. Неоднозначність ситуації щодо трактування зображення пояснюється тим, що в XVI ст. поруч з християнством побутувало язичництво, «поряд з офіційним християнським мистецтвом побутує мистецтво народне, підвалини якого закладались в часи дохристиянські» (Березяк, 1994; 117). Образ дерева згодом потрапляє у твори мистецтва християнського змісту.

Слід нагадати про ще один сакральний для українців твір, де в сюжеті присутнє дерево, Козак Мамай. Протягом кількох століть «Мамай» займали найпочесніші місця в оселях. Їх зображення вироблялися по всій Україні, від Карпат до Слобожанщини і Херсонщини. Образ «Козака Мамай» був традиційним і майже без змін повторювався 200–300 років. Найдавніша зі збережених до нашого часу картин датується 1642 роком. В іконографії сюжету на задньому плані знаходиться дерево-дуб. Це дерево «стверджує довговічність народу, його невмирущість, безсмертність» (Клос, 2007). Тобто як і в попередньому сюжеті дерево уособлює рід, має зна-

чення Світового Дерева Життя, яке рясно прикрашало ужиткові предмети українців. Адже символ дерева здатний передати метафору єдності роду: коріння – минуле, стовбур – сучасне, крона – майбутнє.

Дерево-символ присутнє в картині-іконі М. Бойчука «Під яблунею» (мальована темперою по золоту на дошці), ймовірно датування 1912–1913 роки. Бойчука вважають засновником національної школи монументального мистецтва. «Сюжетний образ полотна глибоко символічний – навіяний образом «Плодючого дерева», «Садом» Григорія Сковороди, а тому містить у собі глибинний підтекст, що потребує прочитання в різних планах, охоплює цілий вузол художньо-естетичної та моральної проблематики. Картина «Під деревом» – це образ-символ, алегорія конкретної ідеї, а головне – програмний концепт» (Козирєва, 2018). Картина з подібним сюжетом та значенням є і у брата М. Бойчук, Тимофія – «Жінки біля яблуні» (1920).

Із «суворого стилю» розпочинав свій нелегкий шлях геніальний український мистець І.-В. Задорожний (1921–1988), що також у своїй творчості широко використовував символ дерева як архетип роду-народу. Його «дерева», що присутні майже у всіх картинах, демонструють трагедію українського народу – пережитого геноциду, голодомору, та біль втрат Другої світової війни: «Самота» (1983). Але на інших роботах вони стають символами майбуття, продовження українського роду: «Вселенська вечеря» (1987–1988), «Весілля» (1965–1967), «Садкам цвісти» (1970), «Мамай» (1981–1982), «Хліб насущний» (1984–1985).

Виконуючи замовлену від влади роботу «Богдан Хмельницький залишає заручником кримському хану свого сина Тимоша» (1954), як вважає О. Карпенко, стався його світоглядний і творчий перелом, а не з «Моїх земляків» (1963–1965), як вважає дехто з мистецтвознавців. Дослідник міркує, що Задорожного чимось вразив вчинок Богдана – заради Батьківщини пожертвувати сином. «Цю національну якість він огранив, ніби алмаз і показав усьому світові: українці – не шароварні гречкосії, а великі воїни, здатні на величні вчинки. І як не розгледіли цербері тодішнього режиму в цьому сюжеті крамоли» (Карпенко, 2023)? Важливо, що козацька й татарська одіж, зброя предмети побуту виписані з ретельною точністю. Відчувається, що художник досягнув найвищого ступеня перевтілення в образ героя та перенесення в його час.

Тема війни, яка також є формальною прикметою «суворого стилю», у творчості Задорожного

отримала свій ракурс, ракурс болючої правди. Щоб позбутися болю війни, він розпочав у 60-х, коли вже проживав неподалік рідного Ржищева (поруч з Букринським плацдармом), на полотні переносити пережите. «Художник мав величезний досвід війни, тож міг би з чистим сумлінням спертися на нього, проте люди з цього великого яру біля Дніпра, вочевидь, знали про неї якусь іншу правду, ще страшнішу, ніж знав він» (Карпенко, 2023). Завдяки цьому спілкуванню мистець у 41 рік знову став українцем. Почав спілкуватися рідною мовою, яку привіз і до Києва. Колеги кепкували з нього, навіть поза очі стали називати націоналістом. Картина «Мої земляки» («На місці минулих боїв», 1963–1965) вийшла незвичайною, без парторгів, переможців соцзмагань. Вона, водночас, містить сум і надію, це «парад селянської перемоги над війною, безпросвітністю, голодом, руїною та стражданням» (Карпенко, 2023). На обрії – придніпровські крутосхили із зібраним жнивом, на передньому плані – молоденька яблунька із першими плодами, символ відновлення та надії. В центрі зображені люди, не колгоспні раби, а величні земляки, не зламані горем та працею. Тут є фронтовик на милицях, бабуся із саморобною ковчійкою та художник з мольбертом. Вочевидь, це сам митець як частина свого роду. В очі кидаються обличчя-ликі темні та суворі, спрацьовані руки, котрі здатні творити майбутнє, а ще взуття, що здається приросло до ніг кожного персонажа. Контрастом до вказаних елементів земляків сприймається їх білий чистий одяг, що немов символізує дух народу, що попри гіркі втрати не зрадив вірі у силу любові та Творця. Подібний прийом з білим, як символом чистоти, притаманний роботі М. Бойчука «Молочниця», 1922 р. Картина «Мої земляки» змінила життя мистця та його родини, адже Задорожний опинився під наглядом влади. Картини не брали на виставки, а на купівлю накладена була негласна заборона.

Одним із вагомих здобутків І.-В. Задорожного стали монументальні твори, завдяки яким він реалізував народні традиції, а також мав змогу якось втікти від пильного «ока» системи. Творив він у різних містах і селах: для Київського університету він створив вітраж «Т. Г. Шевченко і народ», для палацу культури Кременчука – мозаїку «Моя Батьківщина», вітраж «Наша пісня – наша слава», вітраж «Намісто», мозаїку «Ніжність», розписи «Криничка», «Калинова сопілка» й інші у селі Калита на Київщині, вітраж «Космос», розпис «Народження технічної думки», металопластику «Робітничий хорал» у Павлограді, панно «Свято

Лади», gobелен «Кий» та пантеон поганських богів, виконаних для готелю «Либідь», оформлення Меморіального музею Михайла Коцюбинського в Чернігові.

Не має прямих доказів використання Задорожним творчих принципів М. Бойчука. За життя художника Бойчук ще вважався забороненим. Однак, вище описані спільні мотиви та їх символізм підштовхують до припущення, що Іван-Валентин продовжив та збагатив традиції бойчукістів. Відомо, що він багато читав, купував книги, досліджував мистецтво і, мабуть, не тільки народне – творчість О. Ганжі чи М. Приймаченко. Як вище зазначалось, М. Бойчук – засновник національної монументальної школи. У поняття монументального стилю «вкладає не так широкоформатне, масштабне за розмірами, як піднесене й величне щодо образності, значущості теми, філософсько-концептуальної наповненості етико-естетичної концепції» (Козирева, 2018). Саме такий принцип можна відслідкувати і в монументальних роботах І.-В. Задорожного.

Розмірковуючи про спадкоємність та відчуття єдності в художній традиції Бойчука та Задорожного, слід нагадати ще один спільний аспект – іконографічність. Як вважають знавці, індивідуальна творча місія Бойчука визріває в час творення вже згаданої роботи «Під яблуною» (1912–1913). «Адже саме тоді чітко окреслюється індивідуальна творча місія митця щодо створення національного монументального стилю шляхом синтезу візантійсько-руських іконописних традицій з декоративізмом і символізмом народного примітиву» (Козирева, 2018). Продовження таких принципів національного монументального стилю можна спостерігати і в роботах Задорожного. Якщо він зображує людей, чи то історичних персон – Добротвору, Марусю Чурай, Аттілу, математика Кондратюка, філософа Сковороду тощо, чи простих своїх земляків, то намагається розкрити їх духовний світ, велич людини, котра змогла досягнути суті своєї божественної природи. Автор подекуди використовує систему реєстрів подібно до житійних ікон (Фундатор кийської школи, іконописець Аліпій, 1981–1985; Аліпій, 1973–1975). Використання площинності, яка суперечить реалістичному живопису, також є відсилком до іконопису. Цей прийом автор використовує як засіб конструювання іншого світу і, відповідно, є потреба у незвичних законах просторового вирішення перспективи. «Він підійшов до сакралізації мистецької форми, коли усвідомив необхідність ідентифікації особистості з власним етносом, «націоналізації» творчості, – це період 1960–80-х років, коли в мистецтві активі-

зувався процес ототожнення художнього образу з народною культурною традицією» (Журунова, 2001; 45).

Апогеєм сакралізації, якщо оглядати сюжети творів Задорожного та їх героїв, слід вважати образ Матері. Кожна жінка-матір, котру зображував автор, наділена потужною духовною силою – чи в прийнятті горя, чи в моменті продовження життя, чи у настанові для сина: «Сину, збагати світ». Звичайно, що втрата власної матері у ранньому дитинстві та подальші поневіряння сироти, вплинули на особливе ставлення Івана-Валентина до жінки-матері. Однак, його власна історія переплітається із роздумами над сумною долею власного народу, і, в такому випадку, образ Матері стає багатозначним і найсильніше проявляється у вигляді Оранти («Чучинська Оранта», 1982). Емоційно насиченими є роботи із зображенням Матері та Сина, адже в них проявлене болюче відчуття і материнського болю за його нележку долю, і непохитна віра у його сили, котрі мають переобразити Світ («Богородиця», 1987; «Ластівки», 1985, «Сину, збагати світ», 1988). Нелегка доля українського народу, що в чергове постраждав після катастрофи на ЧАЕС, спонукала майстра створити твір «На вічній дорозі...» у 1988 році (повний напис на самому зображенні – «На вічній дорозі розіп'яті ми»). Робота монохромна, місцями синій колір, котрий є основним, згущується у чорний. У площинному форматі, такий прийом ще більше посилює емоційне враження. Чорна від горя Матір вкотре жертвує, точніше – офірує Сина. Зображена дорога подібна на зловісну тінь, зазіхаючу, відбираючу, немилосердну. Ця робота за силою емоцій, роздумів, пов'язаних з долею українців, надзвичайно перегукується з незавершеним образом «Матері Милосердя» (1935), який створював для собору Святого Юра у Львові інший вітчизняний геній, Олекса Новаківський. Знаково, що вказані твори – «Святоюрська Мадонна», «На вічній дорозі...», для обох митців стали підсумком попередніх творчих робіт над темою Богородиці (О. Новаківський), або ж Оранти (І.-В. Задорожний), їх формально-пластичних пошуків та образних рішень. Ці твори, що створені у різний час (1935, 1988), наділені експресією, проявленою у випадку О. Новаківського у силі лінії, у І.-В. Задорожного у силі пластики кольору. Архетип Матері, як основи продовження Роду, по різному проявився в іконографічних образах Богородиці-Оранти зазначених авторів, та, однак, засвідчив їх приналежність до одної художньої традиції.

Висновки. В умовах тоталітарної системи «суворий стиль» став потужним поштовхом для

молодих мистців до вивчення національних мистецьких традицій, світових художніх тенденцій, реалізації бажання віднайти власну образну систему та методи її втілення. Новаторські пластичні та сюжетні рішення спонукали українських художників до перегляду власної спадщини, осмислення історичної минувшини. Саме

за таких умов творчі пошуки І.-В. Задорожного перетворилися у самотню художню стилістику. Пізнаючи та реалізуючи світогляд свого народу, мистець занурюється у глибинні сенси, закликаючи, таким чином, своїх земляків до свободи, розвитку, творення, що не співпадало з радянською ідеологією.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баршинова О. Вихід із тісняви. 1.09.2019. URL: <https://tyzhden.ua/vykhid-iz-tisniavy/> (дата звернення: 12.02.24 р.).
2. Березяк В.В. Бушанський скельний рельєф. *«Археологія»*. 1994. №3. С. 113–121.
3. Дільтей В. Типи світогляду і виявлення їх у метафізичних системах // Філософія: хрестоматія (від витоків до сьогодення): навч. посіб. / за ред. акад. НАН України Л.В. Губерського. Київ : Знання, 2009. С. 150–162.
4. Дробот О.А. Від натуралізму до новітньої інтерпретації прадавніх образів (Іван-Валентин Задорожний). *Вісник ХДАДМ*. 2009. № 5. С. 54–59.
5. Журунова Т. Побудована на дуалістичній рівновазі: До 80-річчя від дня народження І.-В. Задорожного. *Образотворче мистецтво*. 2001. № 2. С. 45–46.
6. Задорожний Іван-Валентин. URL: http://archive-uu.com/ua/profiles/ivan-valentin-zadorozhnyj/catalog/paintings_ivz (дата звернення: 12.02.24 р.).
7. Карпенко О. Іван-Валентин Задорожний: Створи собі клімат Совісті. 2023. URL: <https://uain.press/blogs/ivan-valentin-zadorozhnyj-stvori-sobi-klimat-sovisti-1286063> (дата звернення: 15.02.24 р.).
8. Клос А.І. Архетипічні образи Козака Мамає в системі вітчизняної військової підготовки. *Наукові праці історичного факультету Запорізького державного ун-ту*. Запоріжжя : Просвіта, 2007. Вип. XXI. 560 с. URL: <https://svit.in.ua/stat/st33.htm> (дата звернення: 20.02.24 р.).
9. Козирева Т. Картина-ікона. 2018. URL: <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/kartyna-ikona> (дата звернення: 20.02.24 р.).
10. Петрова О. Третє Око : Мистецькі студії : Монографічна збірка статей / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ : Фенікс, 2015. 480 с.

REFERENCES

1. Barshynova O. (2019) Vykhid iz tisniavy. [A way out of the quagmire]. URL: <https://tyzhden.ua/vykhid-iz-tisniavy/> [in Ukrainian].
2. Bereziak V. (1994.) Bushanskyi skelnyi relief. [Bushansky rocky terrain] *«Arkheolohiia»*. «Archeologiya», № 3. 113–121. [in Ukrainian].
3. Diltei V. (2009) Typy svitohliadu i vyjavlennia yikh u metafizychnykh systemakh. [Types of worldview and their manifestation in metaphysical systems] *Filosofia: khrestomatiia (vid vytyokiv do sohodennia): navch. posib. / za red. akad. HAN Ukrainy L.V. Huberskoho. Philosophy: a textbook (from the origins to the present): a textbook / edited by Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine L.V. Huberskyi*. 150–162. [in Ukrainian].
4. Drobot O. (2009) Vid naturalizmu do novitnoi interpretatsii pradavnykh obraziv (Ivan-Valentyn Zadorozhnyi). [From Naturalism to the Newest Interpretation of Ancient Images (Ivan-Valentyn Zadorozhny)] *Visnyk KhDADM*. Bulletin of the KhDADM, № 5. 54–59. [in Ukrainian].
5. Zhurunova T. (2001) Pobudovana na dualistychnii rivnovazi: Do 80-richchia vid dnia narodzhennia I.-V. Zadorozhnoho. [Built on dualistic equilibrium: To the 80th anniversary of the birth of I.-V. Zadorozhny] *Obrazotvorche mystetstvo*. Fine arts, № 2. 45–46. [in Ukrainian].
6. Zadorozhnyi Ivan-Valentyn [Zadorozhny Ivan-Valentyn]. URL: http://archive-uu.com/ua/profiles/ivan-valentin-zadorozhnyj/catalog/paintings_ivz [in Ukrainian].
7. Karpenko O. (2023) Ivan-Valentyn Zadorozhnyi: Stvory sobi klimat Sovisti.
8. [Ivan-Valentyn Zadorozhnyi: Create a climate of Conscience]. URL: <https://uain.press/blogs/ivan-valentin-zadorozhnyj-stvori-sobi-klimat-sovisti-1286063> [in Ukrainian].
9. Klos A. (2007) Arkhetypichni obrazy Kozaka Mamaia v systemi vitchyznianoї viiskovoї pidhotovky. [Archetypal images of Cossack Mamai in the system of national military training] *Naukovi pratsi istorychnoho fakultetu Zaporizkoho derzhavnoho un-tu*. Scientific works of the historical faculty of Zaporizhzhya State University, XXI. URL: <https://svit.in.ua/stat/st33.htm> [in Ukrainian].
10. Kozyrivna T. (2018) Kartyna-ikona. [Picture-icon]. URL: <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/kartyna-ikona> [in Ukrainian].
11. Petrova O. (2015) Tretie Oko: Mystetski studii : Monohrafichna zbirka statei [Third Eye : Artistic Studies : A monographic collection of articles]. [in Ukrainian].