

DOI <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2021-4-7>

ФЕНОМЕН ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКІВ ДНІПРОВСЬКОГО АНДЕГРАУНДУ «ОГРІНСЬКЕ КОЛО»

Володимир Маліков,

аспірант

Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв

(Київ, Україна);

мистецтвознавець

Музею українського живопису (Дніпро, Україна)

ORCID ID: 0000-0002-1905-5373

vmalikov@dakkkim.edu.ua

Анотація. Актуальність статті коріниться у студіюванні однієї з траєкторій розвитку неофіційного мистецтва дніпровського регіону 1970–2000-х рр., яке розвивалося в умовах «закритого» міста і не вкладалося в парадигму соцреалізму. Стаття вводить до наукового обігу творчий доробок митців «огрінського кола», визначаючи дефініцію об'єднання як мистецький феномен і андеграундний формат творчої резистенції. Метою статті є аналіз художніх практик «огрінців». Серед методів наукового дослідження мистецтвознавчий аналіз застосовано на основі комплексної систематизації, порівняння й узагальнення. Цей підхід дозволяє зробити низку важливих висновків. «Огрінці» не вступали в жорстку конфронтацію з реаліями, не зважали на відсутність можливості експонування, знали на історії України, цінували українське і світове модерне мистецтво, відмовилися від архаїзмів або ж наслідування невластивих українській культурі формальних рішень. Художники вміло послуговувалися естетикою наїву та джерельною базою народних орнаментальних розписів, фахово ставилися до лексики декоративності, спиралися на трансформацію первинних вражень від природи, чітко орієнтувалися на питому українську систему мистецьких архетипів. Окреслений дискурс має стати каталізатором подальших досліджень феномена явища «огрінського кола».

Ключові слова: дніпровський андеграунд, пленер, живопис, графіка, народне малярство, наївне малярство, декоративне мистецтво.

THE PHENOMENON OF CREATIVITY OF THE DNIPRO UNDERGROUND ARTISTS “OGRIN CIRCLE”

Volodymyr Malikov,

Postgraduate Student

National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv, Ukraine),

Art Critic

Museum of Ukrainian Painting (Dnipro, Ukraine)

ORCID ID: 0000-0002-1905-5373

vmalikov@dakkkim.edu.ua

Abstract. The relevance of the article is based on the study of a certain trajectory of the development of the informal art of the Dnipro region in the 1970-2000s, which was created in a “closed” city and did not comply with the paradigm of socialist realism. The article introduces the creative work of artists of the “Ogrin circle” to the scientific context, establishing the definition of association as an artistic phenomenon and an underground format of creative resistance. The aim of the article is to analyse the artistic practices of “ogrintsi”. Among the methods of scientific research, art analysis is applied on the basis of complex systematization, comparison and generalization. This approach allows us to draw a number of important conclusions. “Ogrintsi” did not come into a fierce confrontation with the existing circumstances, did not take into account the lack of exhibiting. They knew the history of Ukraine, appreciated Ukrainian and world modern art. They abandoned archaisms

or imitation of formal decisions uncharacteristic of Ukrainian culture. Artists skilfully used the aesthetics of naivety and the source base of folk ornamental paintings, professionally treated the vocabulary of decoration, relied on the transformation of primary impressions of nature, clearly focused on the specific Ukrainian system of artistic archetypes. The outlined discourse should become a catalyst for further research into the phenomenon of the “Ogrin circle” phenomenon.

Key words: Dnipro underground, plein air, painting, graphics, folk painting, naive painting, decorative art.

Вступ. Авангардний рух першої третини ХХ століття представив новітні філософські та естетичні ідеї, став каталізатором розвитку прогресивного мистецтва в усьому світі. Однак в Україні модерне та авангардне мистецтво було силоміць зупинене на злеті. Історія української образотворчості від другої половини ХХ століття пройшла антагоністичними шляхами, перебуваючи в перманентному стані протистояння радянській системі. Полівимірність її характеристик зумовлена нерівномірною диференціацією творчих сил. Доба «відлиги» дала старт процесам, що з року в рік поглиблювали прірву між офіційно визнаним та суто індивідуальним, іманентним. Дніпровський андеграунд у сучасному мистецтвознавчому дискурсі не є всебічно вивченим явищем із широким спектром неофіційних осередків, персоналій і понять.

Дослідження творчих практик тут завжди було утрудненим на тлі дещо провінційного характеру дніпровського мистецького процесу. Тому діяльність неофіційного об'єднання огрінських митців у цій проблематиці висвітлювалося доволі побіжно в розвідках О. Годенко-Наконечної, В. Кулічихіна, О. Половної-Васильєвої, О. Світличної, В. Старченка. Зокрема, О. Годенко-Наконечна виявляє характерні риси творчої методи В. Падуна: «Йому як представнику місцевої так званої «ігринської школи» були притаманні захоплення українськими красвидами, обожнення природи, прагнення розкрити її таємниці, дійти до суті божественного замислу, досягнути космічні закони краси і гармонії. Його пейзажі, написані на основі вивчення натури, перетворювались на знаково-філософські образи» (Hodenko-Nakonetchna, 2018). На думку дослідниці О. Половної-Васильєвої, творчість В. Падуна «базується на традиціях та світогляді українського народу, які втілюються і в декоративному орнаментальному розписі, і у декоративному живописі, що несе в собі символічне навантаження та ідеї, пов'язані із самоідентифікацією» (Polovna-Vasylieva, 2015: 86). У розвідці мистецтвознавиці О. Світличної дається влучна характеристика епохи: «Його [В. Падуна] на початку 70-х органи безпеки занесли до списку «свідомих націоналістів» за неприховане зацікавлення й пропагування «не відформатованої» української історії» (Svitlychna, 2019: 61). За визначенням мистецтвознавця В. Старченка, «Олександр Самійленко та Євген Деркач – «огрінці», які у своїй творчості поєднують народні традиції із здобутками імпресіонізму та постімпресіонізму» (Starchenko, 2011: 34). Мистецтвознавці В. Кулічихін та Л. Тверська акцентують на характері трансформації малярської пластики О. Самійленка в царині локального пейзажу, однак не розглядають наведені процеси в дискурсі неофіційного мистецтва.

Давно наспіла потреба ґрунтового аналізу художнього доробку одного з яскравих проявів мистецтва дніпровського андеграунду – «огрінської четвірки», зокрема встановлення витоків особливого характеру творчих практик митців. Як відомо, Огринь (Ігрень) – колишнє стародавнє поселення, нині один зі східних районів міста Дніпра. Virізняється він мальовничою місцевістю на берегах річок Дніпра, Самари та Шиянки. Саме тут на початку 1970-х років розпочали свій шлях учасники огрінського гурту митців: Валерій Гречаний (1941–2012), Євген Деркач (1940–2021), Володимир Падун (1942–2016), Олександр Самійленко (1945 р.н.).

Основна частина. Народжене на початку ХХ століття модерне мистецтво продовжувало жити, незважаючи на вирвані радянською системою десятиріччя. До закритого суспільства інформація знаходила свій шлях, актуалізувала справедливість особистісних настанов, прагнень і переконань. Молоді огрінські митці в різний спосіб дізнавалися про важкі та драматичні спроби опору.

«Порівняно з іншими республіками СРСР ідеологічний тиск в Україні був особливо жорстким, до загальнорадянської цензури додавалася місцева, внутрішньореспубліканська» (Sklyarenko, 2018: 13). Вступивши в епоху 1970-х, художники «огрінського кола» стикнулися насамперед із жорсткими реаліями, сформованими місцевою кон'юктурою. Не виявляючи лояльності до панівних реалій, вони блискавично потрапляли під нагляд владних структур, а для інших верств населення просто ставали персонами сталого занепокоєння. Зокрема, заборонялося демонструвати прихильність до української мови, цікавитися рідною культурою і, головне, відкрито ідентифікувати себе в наведеному дискурсі. У праві експонування власної творчості «огрінцям» було відмовлено. Художники на цей факт не зважали: зрештою, полемізувати з усталеними нормами тогочасного мистецтва було б марнуванням життєвих сил. Кожен учасник гурту вирішив поринути в роботу, презентувавши альтернативну мистецьку оптику, яка стане переконливою відповіддю на репресивне повсякдення. Знаючись на особливостях соцреалістичної доктрини, фрагментарно досліджуючи світові мистецькі практики, вивчаючи народну традицію, «огрінці» набули бажаної версії візуального апгрейду, що дозволив їм відтворювати дійсність у той характерний спосіб, який виявляється на основі їх творчого поступу від стартової лінії до новітніх етапів. Окремі персоналії 60-х років ХХ століття зверталися до ретроспективного мистецького мислення, маючи намір здійснити реставрацію українського модернізму. «Огрінці» помірковано вбачали в минулому українського мистецтва не окремішні суб'єкти реновації, а радше точки опертя, які можна було взяти за основу самобутнього авторського творення. Балансуючи між свідомими та інтуїтивними рішеннями, митці роблять вибір на користь андеграундного формату мистецького опору.

Учасники «Огрінської четвірки» утрималися від компромісної поведінки, до котрих неминуче штовхав час. Вибравши андеграундну площину, «огрінці» автоматично опинилися на маргінесах тогочасного мистецького процесу, але застрахували себе від будь-яких амбівалентних станів, поринувши у виміри творчої свободи. Ще однією показовою прикметою доби став так званий вечірній характер творчості – у вільний від трудової діяльності час.

Учасники гурту здійснювали спроби показати власну творчість на тогочасних тематичних виставках, але відбір, без сумніву, не пройшли. Однак із концептом офіційних місцевих експозицій «огрінці» знайомилися постійно, помірковано акумулюючи отриманий візуальний досвід. Зокрема, аналізували творчість відомих дніпровських митців Георгія Чернявського, Михайла Кокіна, а також багатьох їхніх сучасників.

«Огрінська четвірка» зацікавилася ідеєю творчої інтерпретації історичних локацій нижнього Присамар'я (Огринь, Одинківка, Ксенівка, Чаплі, Ягідне, селище Шевченко). Пленерна робота стала переконливим доказом: мистецтво має стати щоденною потребою.

У 80-х роках ХХ століття «огрінці» здійснили чергову спробу представити свій творчий доробок на одній із комсомольських виставок. Виявилось, що в епоху пізньорадянського періоду твори художників вкотре зазнали нищівної критики. Вердиктом стала суб'єктивна думка одного з відомих дніпровських скульпторів, який, за відсутності позарадянського мистецького досвіду, ігнорував виразні авторські шляхи своїх колег.

Митці Огрині поринули у вільне мистецьке життя та самоосвіту. Естетичною домінантою вони бачили колір, персоніфікували усталену лексику декоративності, утрималися від неконструктивних метаморфоз малярської техніки. Вірили, що єдність думок і прагнень не зникне в часі, натомість стане ідейно-філософським явищем. «Школу спеціально ніхто не організував, вона виникла сама по собі» (Polovna-Vasylieva, 2015: 249). Нині часто можна почути означення «огрінська школа». У дискурсі мистецтвознавства така дефініція буде не зовсім правильною. Проте, незважаючи на особливості детермінації, огрінський мистецький феномен однозначно відбувся, увійшовши в історію української образотворчості.

У другій половині 80-х років ХХ століття на теренах Дніпропетровська з'явилося неформальне мистецьке об'єднання «Степ», осердям якого стали Сергій Алієв-Ковика, Володимир Бублик, Володимир Лобода, Людмила Лобода, Олександр Нем'ятий, Петро Пшевлоцький, Анатолій Сологуб. «Огрінці» та «степовики» підтримували товариські стосунки, позаяк і в мистецькій системі координат мали багато точок перетину.

Український степ зберігає пам'ять про попередні культури, а його візуальна «іконографія» втілилася в новітній образотворчості. Звернення до різних мистецьких царин, експерименти з технікою, подорожі селами Наддніпрянщини, збір фольклору та ужиткових предметів, постійна увага до питомого українського сегмента культури ввели до творчих практик митців нові змістовні одиниці, актуалізували альтернативні компоненти художнього досвіду.

Модерні екзистенції «степовиків» та «огрінців» мали синхронний характер генези. Нехтування усталеними поглядами, знищення стереотипів, віра у власні сили, гострота творчої інтуїції посилювали авангардну природу їхньої творчості. Степ набув символу неосяжних знань, живив натхнення, був і творчим простором, і домівкою. Народне мистецтво стало однією з основоположних точок становлення. Характер творчої реалізації корелювався з особистісним темпераментом кожної персоналії. «Степовики» трансливали власні візії лексикою рвучких ліній, несподіваними комбінаціями чистих кольорів, напруженістю, надривом, брутальністю, безкомпромісністю, постійним пошуком дискусій із реципієнтом. Образотворчість «огрінців» актуалізує мистецький індивідуалізм, акцентує на кольоропластиці та формотворенні, наочно демонструє генезу інтелектуального декоративізму.

Художники «огрінського кола» звикли триматися разом, віртуозно єднали інтуїтивне, інтелектуальне та візуальне в образну структуру, яка, з огляду на плюралізм авторських намірів, водночас видається цілком монолітним мистецьким феноменом.

Як відомо, на відміну від інших культурних центрів України, в радянському Дніпропетровську не було яскраво вираженого мейнстріму мистецького спротиву. «Огрінський гурт» дніпровських митців мав свого «старшого побратима» та ідейного натхненника – В. Гречаного. У радянський час для митців неофіційної гілки сутність андеграундного характеру творення не завжди асоціювалася з аскетичним способом життя. Позаяк, вступали до спілки художників, час від часу нагадували про себе в межах офіційних експозицій, досить часто брали замовлення, стаючи до праці оформлювача. Творчість В. Гречаного лежить саме у площині окресленого концепту дуальності. Досить символічно, що на звороті численних ескізів монументальних комбінатівських панно художник створював самобутні авторські візії. Творчість В. Гречаного і донині маловідома. Дві прижиттєві персональні виставки у Дніпрі час від часу привертала увагу до його персоналії. Однак здебільшого глядачі були позбавлені досвіду комунікації з мистецтвом, естетика якого споріднена з творчими практиками В. Гречаного. Знаючи, що художник отримав завершену мистецьку освіту і продовжував працювати в обраних стилістичних кодах – між цими двома фактами адекватної кореляції глядач здійснити просто не міг.

В. Гречаний закінчив Дніпропетровське художнє училище, з 1964 по 1970 рр. навчався в Київському художньому інституті у творчій майстерні Тетяни Яблонської. Художник здобував освіту протягом сприятливої доби – український мистецький спротив набував обертів, а у творчому поступі митців виявлялася ідея так званої «реставрації модернізму». «Тетяна Нилівна була однією з перших «шістдесятників», які докорінно змінили зміст і спрямованість, поетику усього радянського мистецтва того часу» (Verba, 1992: 27). Постать Тетяни Яблонської увірвала в себе усі протиріччя епохи. Більше того, вона сама була уособленням єднання внутрішніх протистав, кожним новим творчим етапом полемізувала з попереднім. Однак в означену епоху мисткиня зверталася до джерельної бази народної творчості та мистецтва «бойчукістів».

В. Гречаний не оминав змоги ставити під сумнів як методологію тогочасного викладання спецдисциплін, та і критично ставитися до офіційного мистецтва загалом. З 1970-х років

у Дніпропетровську художник почав працювати у виробничо-художньому комбінаті Художнього фонду України. Це – вимушена зайнятість митця в межах офіційного артпроцесу. Вповні онтологізм В. Гречаного відбивається в роботах, створених протягом вільного від основної праці часу. Стартовою точкою було вибрано жанр краєвиду, майстернею – місцини Присамар'я, однодумцями стали Є. Деркач, В. Падун, О. Самійленко. До слова, серед побратимів В. Гречаний мав значний авторитет, оскільки, окрім природного висловлення власної думки, міг дати дієву фахову пораду.

Ретроспективний огляд творчого пласту мистця викликає внутрішню полеміку: як фаховий художник-монументаліст може водночас тяжіти до вкрай шляхетної камерності у станковому доробку? Довга та спостережлива безпосередня комунікація автора з натурою допомогла спрямувати масив отриманих навичок і знань на особливий характер трансформації прийомів творчості.

Примітними є камерні замальовки краєвидів середмістя Дніпра, виконані кульковою ручкою. Тут і увага до дрібних деталей, візуальна достовірність, відчуття вхопленої миттєвості, і певна доля суворої архітектурної стриманості малюнка та відчуття перспективи, і одночасне відчуття живості, безпосередності, атмосферності міських візій (серія «Краєвиди середмістя Дніпра», 2000-ні рр.).

Ще одна нетипова графічна серія мистця середини 1970-х років – зображення метеликів, жуків, бабок, світ яких у мистецтві нерозривно пов'язаний з алегоріями. Від усталених міфологем Стародавньої Греції, Риму та Єгипту образи комах протягом різних мистецьких епох набували розмаїття символічних конотацій. Тваринний мікросвіт, втілений у різних за форматом точних акварельних малюнках В. Гречаного, – достеменно окремішня тема, що варта вивчення. Образи, які вирують у них, – однозначно не про ілюстративну достовірність ентомологічної царини. Однак вони і не про мистецький символізм. Нехай і віддалено, творчу зацікавленість художника світом комах можна порівняти з артпрактиками митців доби ар-нуво. Зокрема, в роботах Ежена Сегі знаходимо як поодинокі ретельно опрацьовані малюнки комах, так і численні варіації патернів-принтів, які вкладаються в парадигму образотворчості доби модерн. На відміну від примхливого та амбітного напряму минулого, малюнки В. Гречаного асоціюються саме з українською візуальною культурою і не сприймаються як художній матеріал, ізольований від інших серій митця.

Серед пейзажного доробку автора, що змальовує локації Присамар'я, слід виокремити кілька форматів пластично-образних трансформацій. «Серед них [пейзажів] продовжую жити. Вони, близькі, зрозумілі й красиві, дають велику підтримку життю. Далеко не треба мандрувати за красою – все це бачу й малюю...» (Shcherbyna, 2021: 10).

В акварельних та гуашевих аркушах В. Гречаний експериментує з формою, барвами, комбінаторикою композиційних планів. Не маючи на меті продемонструвати ефектні мистецькі ходи, автор створює унікальні візії краєвидів Присамар'я. Дещо фовістична гаряча колірна гамма, експресивна манера малярства лише підкреслюють багату природу краю. Панорамність, плановість, динаміка ритмів композиційних елементів кожного аркуша демонструють монументальний підхід у вирішенні формально-образних завдань. Влучним у наведеному дискурсі є зауваження мистецтвознавиці Ольги Щербини: «...часом живопис Валерія Гречаного десь перегукується з величними пейзажами у виконанні народів Кавказу» (Shcherbyna, 2021: 11).

З часом митець прийшов до нових метаморфоз пейзажних візій: образотворчої естетики на кшталт «вітражного» малярства. Художник емоційно реагував на такі аналогії. Адже дійсно в такий спосіб автор не мав на меті здійснити банальну спробу інтеграції прийомів із царини монументального мистецтва у станкових практиках. Художник приходить до зваженого інтелектуального декоративізму. Його краєвиди вже виступають взірцем певної структурованої семіотичної системи. Зберігаючи насичену експресивну тональність та повноту форм, митець

організує кожен структурний елемент композиції упізнаваним «гречанівським» патерном за допомогою туші та пера (серія «Огрінські краєвиди», 2000-і рр.). Декоративна двовимірність пейзажної панорами не здатна нівелювати закладені принципи перспективи та просторовості, як і раніше картинне тло організоване чітким поділом на плани. У спорідненому технічному виконанні з'являються монохромні зображення природи Присамар'я. Характер образності натюрмортів В. Гречаного також лежить у річищі народного мистецтва. Стилiстично вони тяжіють до зразків наївного малярства Придніпров'я: наочними є зворотна перспектива, локальність барв, гранична стилізація композиційних елементів та контурне опрацювання.

Жити в андеграунді можна і сьогодні. В час, коли митець не має намірів вкотре встановлювати вартісні орієнтири власної творчості чи конкурувати з процесами стрімкої комерціалізації як зразків українського мистецтва, так і його численних ерзаців. У наведеному дискурсі постає ім'я Є. Деркача, який із дитинства плекав мрію про мистецький шлях. З 1957 по 1965 рр. здобув освіту у Дніпропетровському художньому училищі за фахом «художник-живописець». На той час програма викладання в училищі цілком відповідала вимогам підготовки майбутніх митців в умовах радянської дійсності. Але доба так званої мистецької відлиги для культурного середовища Дніпропетровська все ж позначилася однією знаковою подією: викладацьку діяльність в училищі розпочинає випускник Латвійської академії мистецтв Яків Калашник, одна з ключових постатей дніпровського мистецького спротиву.

З 1965 по 1971 р. Є. Деркач працював художником конструктором у КБ «Південне», познайомився з В. Падуном. З 1971 р. працював у виробничо-художньому комбінаті Художнього фонду України. Але спілкування з іншими митцями-побратимами – О. Самійленком та В. Гречаним, – спільні пленери та вечірні штудії відволікали мистця від буденності основного місця роботи, відкриваючи шлях до розбудови власного мистецького бачення.

У творчому арсеналі Є. Деркача є кілька робіт, що технічно наслідують малярські прийоми вчителя. Наочним стає особливий фрагментарний характер формотворення. Однак подальша плідна праця майстра формує основи його ідіостилу. Зацікавленість українською культурою, здобутками козацької доби, звернення до техніки петриківського малярства і синхронне вивчення творчої методики старих майстринь приводять мистця до особливого бачення локальних краєвидів, що резонує з творчими практиками народних живописців Надпоріжжя.

Значна частка мистецького спадку Є. Деркача – етюдний матеріал. Однак у сенсі означення творчих координат художника він більш ніж красномовний. Уся повнота пошуку форми, світлотіньових градацій, безпосередність вражень від природи виявлені в картинах «Новоселівка» (1980), «Поле» (1997), «Ранок у полі» (1997), «Павлівський ліс» (1999). Виключно художнім матеріалом із превалюючим складним тональним живописом є твори «Осінь Самара» (1960), «Павлівський ліс» (1980). Авторське новаторство позначилося на особливій малярській манері та роботі з розчинником: олійна фарба часом набуває акварельної прозорості, подекуди майстер застосовує прийом продрюпування фарби по сирому картону («Нічний краєвид», 1970-ті рр.). Істинна зацікавленість повнотою степової культури із символічним відлунням знаходить своє виявлення у творі «Осіньний степ» (1988), в якому влучно перетинаються зважена декоративність та авторська упізнавана палітра барв.

Для Є. Деркача мистецтво не стало ключовою справою життя. Однак його фахове зростання не зупинялося, що переконливо демонстрували результати його епізодичних творчих практик. Бодай більше, у розвиток питомо українського мистецтва він зробив значно вагоміший внесок порівняно з практиками фахових художників, які протягом життя перманентно перебували в офіційній мистецькій площині.

В. Падун добре відомий дніпровським поціновувачам мистецтва як непересічний художник, один з інспіраторів заснування творчого об'єднання української інтелігенції у Дніпропетровську кінця 1980-х – початку 1990-х рр. З 1964 по 1968 рр. навчався у Дніпропетровському худож-

ньому училищі, отримуючи фахові знання під керівництвом Віктора Загубибатька, учня Я. Калашника. Світоглядні та мистецькі засади В. Падуна розвивалися дуже стрімко. Вже на той час він усвідомив, що, складаючи опозицію мистецтву соцреалізму, не завжди доцільно рівнятися на кращі здобутки зарубіжного мистецтва сучасності. Варто було лише здійснити погляд на історію української образотворчості, відкинувши результати штучно насаджених деструктивних впливів.

В 1968 р. після закінчення училища В. Падун вступає до Ленінградського вищого промислового училища ім. Віри Мухіної (нині Санкт-Петербурзька державна художньо-промислова академія ім. Олександра Штігліца) на факультет монументального живопису. Так сталося, що один із кращих фахових учбових закладів Союзу не задовольнив творчих потреб молодого митця, який вже володів широким спектром знань та навичок. В. Падун повертається до Дніпропетровська, стаючи на шлях пошуку власних ліній творчої реалізації. Наприкінці 1960-х він знайомиться з «огрінцями». Саме в цей період своєчасними стають фахові поради В. Гречаного: важливо не повторювати вже впізнавані образно-пластичні концепції, слід спиратися на інтуїцію, первинність відчуттів і, безумовно, шукати точки опертя в українській історії та народному мистецтві.

У той час відбувається переламний етап у творчому поступі художника. Позбавляючись скутості та заборон, які мали радше внутрішній характер, В. Падун починає працювати над мистецьким матеріалом, що конче відрізнявся від робіт, створених на перших спільних пленерах. Нових формально-образних втілень його мистецтво набуває після дослідження та опанування основ петриківського декоративно-орнаментального народного малярства. Для художника важливим було в історичному дискурсі дослідити семіотичну систему хатніх настінних розписів, а також звернути увагу на ранній період побутування петриківського розпису як самостійного станкового виду мистецтва. Чи не тому В. Падун високо цінував та добре знався на стилістиці письма старих майстринь: Надії Білокінь, Орини Пилипенко, Параски Павленко, Тетяни Пати, які «оберігали естетичні та етичні архетипи орнаментики й декоративного сюжету, розвивали традиції та становлення індивідуального сприйняття світу в декоративно-орнаментальних образах» (Starchenko, 2004: 23).

Феномен ранніх петриківських мальовок криється в особливій стилістиці: традиційні народні орнаменти в почасти напівпрофесійному та наївному виконанні часом набували авангардного декоративного трактування.

У межах наведеного дискурсу лежить загальна мистецька траєкторія В. Падуна. Знайомі краєвиди або ж впізнаваний мікросвіт флори поставали в композиціях митця у особливих візіях, що влучно балансували на зламі реалістичного та декоративного, професійного та наївного. Однак ця рівновага ніколи не здавалася хиткою: автор виконував для кожної окремої композиції розробку власної кольорової схеми з основними барвами на засадах взаємодоповнення або контрастів.

Звертаючись до петриківського малярства, В. Падун лишався відданим творчим практикам старих майстрів, створив значну кількість авторських мальовок, інтегрував засади народного малярства в оздоблення інтер'єрів та архітектурного середовища під час виконання замовлень у виробничо-художньому комбінаті Художнього фонду України. Влучність малюнку та відчуження кольору були властиві практикам митця вже за часів навчання. У цьому контексті постають графічні твори «Мишко» (1973), «Поет» (1983), «Тиквач» (1985).

Епізодично звертаючись до естетики наїву, мистець намагався повсякчас переосмислювати цей напрям. Чорно-білий двовимірний графічний метод низки творів посилює емоційні відчуття художника від звернення як до ключових архетипів українського колективного несвідомого, так і до нечисленних жанрових сцен. Особливого символізму набуває графічний твір «Подвір'я Надії Білокінь», 1982. Народна естетика образотворчості властива творам митця

1960-1970-х рр.: «Маячка» (1970), «Небесні черешні» (1969), «Життя земної кори» (1971), «Космічна яблуна» (1969), «Рідна хата» (1970). Десятиліття потому художник виходить на новий рівень образності. Колір стає більш локальним та дзвінким: «На Кільчені» (1983), «Дуби» (1978), «Після заходу сонця» (1982), «Могилівська груша» (1982), технічною домінантою стає особливий композиційний прийом, завдяки якому автор прагне охопити якомога більшу оптичну площину, наявність різних за тоном абрисних ліній композиційних елементів посилює відчуття світлопросторового середовища («Одинківський амфітеатр», 1985; «Тополі», 1985»).

У пластичних пошуках В. Падуна важко виокремити певну періодизацію. Тим не менш дослідники його творчості акцентують на так званому «смугастому» періоді творчості. Виходячи з назви, вирізняльною формою, з якої утворені композиційні елементи картинної площини, є концентричний набір смужок. Оглядаючи твори митця доби незалежності, можна прослідкувати динаміку змін пейзажних візій «смугастою» лексикою («Сонце», 1997; «Ліс», 1997). У творчості художника такі прийоми не новоявлені. Низка творів діалогово перетинається з ранніми роботами на кшталт «Стовбури» (1979), «Легенький вітерець» (1987). Окремі полотна дуже влучно демонструють основоположний принцип роботи В. Падуна – від побаченого з натури до створеного на враженні. Все просто. В роботі «Степові стовпи», 1997 можна одразу вглядіти знайомий багатьом оптичний ефект так званих сутінкових променів. На полотні означена візія постає у форматі гранично вільної образотворчості. Отже, місце подібних творчих шукань В. Падуна слід шукати в нетиповій системі координат: фігуративне – народне декоративне – абстрактне.

Феномени творчого та особистісного влучно характеризують сучасного дніпровського художника О. Самійленка. За численними проявами радянської політико-ідеологічної доктрини митець спостерігав відсторонено, розуміючи, що будь-які його думки, прагнення, дії будуть апіорі далекими від офіційних вимог. Підтримку та розуміння знайти було неможливо, ірраціональна дійсність лише поглиблювала особистісну драму. Однак із плином часу О. Самійленко не змінився, лишаючись ерудованим, шляхетним та скромним оптимістом із мудрими та поміркованими поглядами на життя.

Художник не отримав фахової мистецької освіти, однак пройшов змістовні етапи творчого становлення. У дитячі роки відвідував мистецький гурток, в юнацькі роки під час військової служби не оминав увагою провідні музеї Санкт-Петербурга.

Після повернення до Дніпропетровська О. Самійленко продовжує спілкуватися з однодумцями-побратимами В. Гречаним та Є. Деркачем. Мешкаючи практично поруч на Огрині, митці перманентно знаходили час на творчість. Згодом з «огрінцями» свій перший виїзд на етюди здійснить В. Падун. Він був глибоко вражений тамтешніми краєвидами, силою особистості кожного з митців, можливістю вільного спілкування, що стане для нього постійною магнетичною силою. Увесь мистецький доробок О. Самійленка укладений послідовною концепцією в полі ідентичних образних та пластичних пошуків.

Дослідники воліють означити стилістичний код творчості мистця. О. Самійленка завжди вабила самоосвіта: він плідно вивчав літературу, присвячену імпресіонізму, постімпресіонізму, експресіонізму та модерним течіям. Але якби митець взяв готову формулу конкретного напрямку – будь-який його подальший творчий крок був би позначений афектовано простим характером образотворчості. Однак перманентна дистанційна комунікація з досвідом світових митців для художника мала аналітичний характер. Розуміння особливостей провідних європейських творчих практик, осягнення ідейно-філософських засад, виокремлення техніки та манери виконання будувало його власну мову.

«Народне мистецтво має займати стовідсоткову позицію в душі», – каже О. Самійленко. Слід згадати, що певний пласт народної творчості за радянських часів насильницьки зазнав низки

метаморфоз. Маніпулятивна політика тоталітарного режиму на власний розсуд вилучила небажані сторінки історії, а також згадки про окремих персоналій. Натомість явила своє бачення українського народного мистецтва – трансформованого, позбавленого притаманної йому глибини, знекровленого, лубочно-святкового. Але й тут знання та тонка інтуїція вели митця правильним шляхом. У фокус уваги майстра потрапляє українська ікона, лексична система орнаменталістики вишиванок, аналіз мистецького досвіду представниць наїву Марії Примаченко та Катерини Білокур, а також майстринь петриківського розпису Тетяни Пати, Надії Білокінь, Ярини Пилипенко та багатьох інших. В означеній багатовекторній системі координат художник не претендує на окремішне місце, однак поміж цих вібрацій невпинно шукає себе.

О. Самійленко не відчував достатньої впевненості у власних силах, на відміну від своїх побратимів. Внутрішня боротьба часом була непримиримою: доводилося знищувати власні твори, повертати себе до умовної стартової лінії. Однак без вагань та дискусій із «собой вчорашнім» не відбулося б належного гарту особистості.

У 1960-х роках О. Самійленко згадує щирий подив від знайомства з альтернативним мистецтвом. Саме тоді перед його очима поставала «іншомовність» окремих авторських практик, стилістика яких єднала український барочний іконопис, риси авангардних течій ХХ століття, естетику образотворчості народного мистецтва. Виразність «самійленківської» пластики простежується і в ранніх роботах. У них відчуваються технічні обережність та зваженість, живописна палітра будується на нюансах, структурні компоненти краєвидів прописуються охайно та вивірено, розмежовуючись часом «живописною графічністю» окремих елементів («Тополі», 1980-ті рр.).

Спокійні роботи не здатні бентежити розум та відчуття. Тому кольоропластика полотен Самійленка стає дедалі розкутішою, окремішні плями не полемізують між собою в окреслених композиційних межах. Природа в різних порах року та станах доби завжди динамічна, пластична, жива, вагома, сповнена вітальної енергії. Вона змінює характер від монументальності до камерності, від святкового піднесеного буяння до символічної багатозначності, іноді трактування дійсності набуває емоційних нот, часом, візії стають більш споглядальні та внутрішньо зосереджені.

Краєвиди О. Самійленка дистанційовані від безпосередньої описовості, вони позачасові. Стикаючись із вирішенням новітніх естетичних завдань, прагнучи образної довершеності, автор винайшов пластику, позначену мистецькою індивідуальністю та творчою новизною, наскрізно загартовану від законів архаїзації («Стара верба біля дороги», 1990; «Пейзаж з коровою», 1996). Його натюрморти лише умовно можна назвати декоративними. У них постає теплий, близький живий світ речей. Із різних ракурсів погляду такі композиції, з одного боку, модерново-рвучкі, з іншого – успадкували виразну площинність форм і барв народного наїву. «Справді інтелігентне і чесне ставлення до народного малярства спостерігаємо <...> у художників «огрінської школи» В. Гречаного, В. Падуна, О. Самійленка...» (Starchenko, 2007: 27).

Стан художньої резистенції в певних аспектах лишається актуальним. Нині існує багато чинників, з якими художник змушений полемізувати. Окрім тотальної комерціалізації артпроцесу, завжди лишається фронт боротьби із профанацією в мистецькій царині, девальвацією творчої сутності. Здійснити опис художнього досвіду О. Самійленка лексикою певних стилістичних течій – процес нераціональний. Інтелектуальний декоративізм, альтернативна колористична оптика, модерна екзистенція його творів і нині здатні резонувати із сучасними естетичними викликами.

Висновки. Прагнення «огрінців» у власний спосіб трактувати краєвиди Придніпров'я з часом сублімувалося в цілком сформоване мистецьке явище із власною філософією, складною системою естетико-семіотичних концепцій, ставши альтернативною версією українського мистецтва спротиву в локальному вимірі. Складниками цього феномена стали творчі шляхи кожного митця, зафіксовані в персоналістичних кодах візуальності.

Для В. Гречаного такий код втілюється, по-перше, у переформатуванні отриманих академічних навичок у Київському художньому інституті. По-друге, в царині монументалістики йому вдалося віднайти морфологію модерного мистецтва. У своїх станкових творах він досяг витонченої майстерності, створюючи композиції на тонких балансах просторових елементів, утримуючи рівновагу порожнечі і плям, ліній та барв. У технічних прийомах В. Гречаний дійшов до манери, яку можна означити як інтелектуальний декоративізм.

Є. Деркач пішов аналогічним шляхом переосмислення знань, отриманих від блискучого майстра, митця-шістдесятника Я. Калашника. Повсякчас змінюючи живописну пластику, художник створював краєвиди, переконливі у правдивості, збалансовано декоративні, наділені тонкими рисами народної образотворчої естетики.

Семіотична система творчості В. Падуна заснована на численних архетипічних символах, його бачення природи пантеїстичне за своєю сутністю. Мистець вивчав джерельну базу українського народного мистецтва, знайшовши витoki власної образної декоративної манери з річища вражень та відчуттів.

Творчість О. Самійленка зросла на уважному спогляданні природи, глибинному вивченні історії українського та світового мистецтва, позаяк пройшла вона крізь зацікавленість постімпресіонізмом, експресіонізмом, знайомством з авангардними течіями та, безумовно, сконцентрована на тлі палкої любові до народного, напівпрофесійного та наївного мистецтва Надпоріжжя.

References:

1. Hodenko-Nakonechna O. (2018, September 13). Steppe artist. Exhibition in memory of Volodymyr Padun. *Museum of the Ukrainian Diaspora*. https://museumdiaspora.blogspot.com/2018/09/blog-post_13.html
2. Malikov V.V., Shcherbyna O.S. (2021). Ohrin. Mysttsi dniprovs'koho andegraundu 1970-kh–1990-kh rr. (Ogrin. The artists of the Dnipro underground of the 1970s–early 1990s). ART-PRESS, 88 (in Ukrainian).
3. Polovna-Vasylieva O.A. (2015). Oseredky nonkonformizmu Dnipropetrovshchyny druhoi polovyny XX stolittia (Centers of nonconformism of the Dnipropetrovsk region of the second half of the XX century). *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya Mystetstvo*, Vol. 16. Ch. 1, 247–254 (in Ukrainian).
4. Polovna-Vasylieva O.A. (2015). Tvorchyi shliakh Volodymyra Paduna (Volodymyr Padun's creative path). *Tradytsii ta novatsii u vyshchyi arkhitekturno-khudozhnii osviti. Seriya Mystetstvoznavstvo*, 4, 84–87 (in Ukrainian).
5. Svitlychna O.M. (2019). Khudozhnie zhyttia Katerynoslava–Dnipropetrovska kintsia XIX–XX stolittia (The artistic life of Katerynoslav—Dnipropetrovsk of the end of the XIX–XX centuries). *Tsentr uchbovoi literatury*, 192 (in Ukrainian).
6. Skliarenko H. (2018). Ukrainski khudozhnyky z vidlyhy do Nezalezhnosti (Ukrainian artists from the Thaw to Independence). *ArtHuss*, 2018, 1, 288 (in Ukrainian).
7. Starchenko V.I. (2004). Navchalnyi posibnyk do vyvchennia kursu “Dekoratyvno-uzhytkove mystetstvo” (Textbook for the study of the course “Decorative and Applied Arts”). RVV DNU, 44 (in Ukrainian).
8. Starchenko V.I. (2007). Narodne i naivne stankove maliarstvo Nadporizhzhia (Folk and naive easel painting of Nadporizhzhia). *Dniproknaha*, 224 (in Ukrainian).
9. Starchenko V.I. (2011). Tradytsii ukrainskoho narodnoho mystetstva u tvorchosti profesiinykh khudozhnykiv Prydniprovia 20 st. (Traditions of Ukrainian Folk Art in the Works of Professional Artists of the Prydniprovia of the 20th Century). *Borysten*, 10, 32–35 (in Ukrainian).
10. Verba I. (1992). Per aspera ad astra. *Obrazotvorche mystetstvo*, 4, 27–29 (in Ukrainian).