

Актуальний дискурс бойчукізму:
ілюстративний цикл Б. Бланка та М. Фрадкіна 1935 року
The actual discourse of boychukizm: illustration cycle
by B. Blank and M. Fradkin 1935

ОЛЕГ СИДОР

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник,
Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України,
ogibelinda@ukr.net

OLEG SYDOR

PhD in Art Studies, Senior research fellow,
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orchid.org/0000 0002-4777-196

Анотація. Стаття присвячена детальному аналізу ілюстративного циклу двох українських художників, послідовників школи Бойчука — Бера Бланка (1897–1957) та Мойсея Фрадкіна (1904–1974) до відомого роману «Легенда про Уленшпігеля» (1867) бельгійського прозаїка Шарля де Костера. Їх графічна інтерпретація є водночас і відображенням тоталітарних протиріч їхньої епохи, і викликом її умовностям. Їхній актуальний дискурс не позбавлений приреченості: вони сучасники сталінської диктатури, вони також є її жертвами. Але вони намагаються метафорично показати жах свого часу, втілений, наприклад, у тортурах інквізиції, переслідуванні інакомислячих. Проте ілюстративний цикл Бера Бланка та Мойсея Фрадкіна — радше роман без героя. Вони воліють зображувати натовпи людей, охоплених стражданнями (як це було прийнято в школі Бойчука). Цікаво, що митці залишили поза увагою й комічний елемент роману Костера, який був відкритий митцями повоєнної доби на основі теорії сміхової культури Михайла Бахтіна. Проте ілюстративний цикл Бланка і Фрадкіна — не лише пам'ятка свого часу. Задовго до Другої світової війни та Голокосту вони вже передбачали світові катастрофи на матеріалі європейської історії XVI ст. При цьому вони не відмовлялися від експресивно-декоративного стилю, властивого своїм учителям, і навіть продовжували цей стиль, дещо видозмінюючи.

Ключові слова: бойчукізм, дискурс, ілюстрації, наратив, макабр, «роман без героя».

Постановка проблеми. Митець за доби скаженого тоталітаризму, який і розділяє якісь його упередження, і сахається їх, — таким було становище митця-бойчукіста на початку 1930-х. Певно, розуміє, що сам клав наріжний камінь у побудову соцреалістичної естетики, та намагається переграти її, встигнути сказати «останнє слово», цього разу езоповою мовою. Полею для такого ризикованого дискурсу нерідко ставала класична спадщина, особливо іноземних (і, звісно, дозволених) авторів, де до пори, до часу вільно було висловлювати свої думки, на матеріалі сучасності вже цілком крамольні. Природно, такий дискурс не міг не бути контрверсійним та дещо плутаним, у чомусь іншому — сум'ятливим та еклектичним.

Продовжуючи неписані заповіді бойчукізму, він не міг не реагувати на запити сучасності, яка ці заповіді прагнула перекреслити, якщо й не зовсім скасувати.

Метою статті є поглиблений аналіз графічного дискурсу «пізніх бойчукістів» на прикладі одного-єдиного їх артефакту, саме ілюстративного циклу до роману Шарля де Костера «Легенда про Уленшпігеля» у принагідному зіставленні з ілюстративними циклами попередніх та наступних часів у СРСР (серед них — радянський митець українського походження Євген Кібрик) та за кордоном (зокрема, бельгійського символіста Фелісьєна Ропса). Забігаючи наперед, заважимо: дискурс харківських бойчукістів

виявився найменш гламурним та найбільш талановитим.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Віддаємо належне авторам, які роками цілеспрямовано вивчали проблематику та історію бойчукізму, передусім Ярославу Кравченку та Олегу Ф. Сидору, також графічну спадщину бойчукізму досліджували Ольга Лагутенко та Людмила Соколюк; усі перелічені твори свого часу були нами ретельно вивчені. Також варто назвати мистецтвознавчі розвідки Віктора Сидоренка та Олексія Роготченка, присвячені питанням українського тоталітарного мистецтва. Окремі грані їх було заторкнуто в нещодавно виданій монографії Лесі Смирної. Методологічно ми спиралися на лекції в Бозі упокоїної викладачки НАОМА, нашої навчительки Анни Заварової. Звісно, основним джерелом нашого дослідження був унікальний і добре збережений примірник книжкового видання 1935 р., без неймовірного віднаходження якого нами ця стаття не мала би жодного шансу на створення. З огляду на це ми уникаємо бібліографічного додатку, а висхідні дані книг — різних версій роману де Костера — називаємо в тексті.

Виклад основного матеріалу. Розгром школи Михайла Бойчука, який припав на 1936–1937 рр., попри брутальність урядових заходів, включно зі смертельними вирокami, які було винесено основним чільникам напрямку, не міг вмити перервати току художнього життя України чи навіть витіснити творчі знахідки, притаманні цій школі, замінивши їх на тоскні реалістичні кунштюки: таке сталося вже згодом, наприкінці 1940-х, коли об'єднану систему мистецтв усього СРСР було безжалісно кодифіковано, а відступників (з тих, що лишилися живі) — піддано обструкції. Але навіть у роки, які йшли зразу після страшних подій Голодомору, мистецтво не одразу перелаштувалося на «потрібний лад» і зберігало окремі, нерозтоптані крихти внутрішньої свободи.

До того ж, хтось із бойчукістів опинився на еміграції (зазвичай заздалегідь, як Микола Азовський, Роберт Лісовський), хтось переїхав до столиці СРСР, де вимоги до мистецтва начебто не були

такі суворі (так вчинили Антоніна Іванова, Олександр Мизін, Оксана Павленко, Мануїл Шехтман), хтось шукав рятунку в інших союзних республіках (у Грузії, як Микола Касперович). Те, що вже не могли собі дозволити з фізичних причин вогді творчої школи, де-не-де дозволяли собі учні або ж учні учнів. Навряд чи свідомо, скоріш за законом інерції, і менш за все «тримаючи дулю в кишені». Навіть найпослідовніші з бойчукістів були загалом лояльними до влади радянськими людьми, які, однак, бачили майбутнє своєї країни дещо інакше, аніж партійні верховоди (ілюзія націонал-більшовизму). А, може, набуті у бойчукістів технічні навички все ще намагалися вжити на користь новій добі, наївно вважаючи таке поєднання органічним і дозволеним; там, де «родимі плями» т. зв. формалізму не різали око, це могло зійти з рук.

Харківська гілка бойчукізму дала Україні такі визначні імена, як Василь Вовченко, Олександр Довгаль, Марія Котляревська, Іван Падалка. Майстри графічного мистецтва — Бер Пінхусович Бланк, учень останнього з названих тут митців, що викладав у місцевому Художньому інституті (але також Семена Прохорова, Михайла Шаронова, яких до школи Бойчука важко залучити) та Мойсей Залманович Фрадкін, котрий теж навчався у цьому ж виші, — вступають у творче життя саме у зловісні-горезвісні 1930-ті. Перший набув слави ілюстраціями до творів Вільяма Шекспіра, Джонатана Свіфта, Максима Рильського, Павла Тичини, другий — до повістей Шолом-Алейхема та казок Івана Франка. Серед їхніх творів не останнє місце належить графічній інтерпретації роману визнаного класика бельгійської літератури XIX ст., виданого 1867 р.

Книга Шарля де-Костера (на той час побутувало саме таке написання прізвища автора — з використанням дефісу, який надалі зникне з вітчизняного вжитку) «Легенда про Тіля Уленшпігеля» (назва — без подальших уточнень у дусі старовинних видань, які вже повністю називаються деякими виданнями радянськими, повоєнної доби: тут ці уточнення займають до чотирьох рядків додатку) в інтерпретації Бера Бланка та Мойсея

Фрадкіна постає як єдиний, винятково цілісний книжковий організм, а не як, приміром, книга, прошарована зсередини ілюстраціями-вставками, як це бачимо на прикладі публікацій роману 1946 р. (у «Гослитиздате» з використанням композицій Фелісьєна Ропса) чи 1972 рр. (у видавництві «Молодь», де Костерів текст не вперше представляє Євген Кібрик). До останньої повернемося згодом, а тут зазначимо, що вищезазначене розуміння книги як артефакту зародилося на так давно, а точніше за «срібної доби», до чого приклали руку й українські митці (наприклад, Георгій Нарбут з оформленням казок). Продовження ця тенденція отримала у 1920-ті, в часи, за висловом Дмитра Горбачова, «голодного Ренесансу». Відгуком цієї культури і виявилася книга 1935 року, проілюстрована двома харківськими художниками у період, коли цей Ренесанс стрімко добігав кінця, а життя більшості його репрезентантів було поставлено під знак запитання. Але українська книга — як, може, й не цілком самодостатній, але дуже вагомий і цінний артефакт — вже отримала (і ще мала) право на існування. На що вказівка — вже з самого початку книги, на форзаці: «супер-обгортка, фронтиспис, форзац, титулка та ілюстрації З. Бланк та М. Фрадкін». Не повинна комизити нас друкарська похибка в імені першого з авторів, як і своєрідне написання четвертого з п'яти книжково-графічних термінів, — не вони визначають питому вагу значущості творчого доробку. До речі, мусимо вказати ще й на третього співавтора, який тут сховався у тіні «вихідних даних» вже наприкінці книжкового блоку: це Ісак Хотінок, який виступив у ролі художнього редактора, автор, відомий згодом обкладинкою першої УРЕ та шевченківськими медалями. Зрозуміло, що його внесок до справи оформлення книги є незіставним з внеском двох вищезгаданих графіків, але свій шмат справи він виконав бездоганно.

Вже зворотний бік палітурки, т. зв. дублера, налаштовує глядача аж ніяк не на комічно-розважальний реєстр сприйняття — яке цілком не виключається і навіть може переважати за якихось

інших умов. (Автор цих рядків може це засвідчити на прикладі читання роману українськими підлітками середини 1970-х, своїми однокласниками, які видзьобували з тексту передусім сміховинні та сороміцькі сцени, навіть обзиваючи деяких ровесників іменами героїв книги — так, ласун-товстун був, звісно, «Ламме Гудзаком» і його це не тишило.) Але тут найжачений ліс понад чотирьох десятків списів, алебард, пік — образотворче означення загрози, водночас готовності гідно відповісти на неї. Відтак книга одразу набуває позірно-мілітарного спрямування, чому сприяє виключно червоний колір тільки-но перелічених предметів озброєння, ще й скомпонованих на книжковому розвороті в енергійно-діагональному ракурсі. Вже далі помічаєш заспокоїливе рожеве тло та інший наративний атрибут, поміщений рівнем нижче «броні»: знамено, кількістю двох одиниць, над яким «бронь» відверто вивищується, але не зовсім притлумлює. Композицію без анінайменших змін повторено і на завершення книги, що промовляє на користь її декоративного, а не агітаційно-плакатного рішення.

А, можливо, жмуток середньовічних предметів, покликаних «колоти-різати» ворога в бою, є логічною відповіддю на витіснений візуальний символ на обкладинці, серце Уленшпігеля, в центрі якого вгадується мішечок химерної конфігурації, — чи не попів Клааса, який стукає в оте саме серце Тіля? Відповіддю відомсти на криваву розправу з батьком героя? На жаль, ми позбавлені можливості оцінити оригінальність суперобкладинки, що, без сумніву, теж відігравала роль у створенні відповідного образу книги, суперобкладинки, що завжди є найвразливішою частиною її організму: в нашому примірнику, який зберігся з часу виходу в світ у всьому іншому чи не бездоганно, її бракує.

Далі увагу привертає фронтиспис, вирішений більш у алегоричному, аніж реалістичному ключі: на правому боці — свічадо (що є візуалізацією імені героя, яке означає в перекладі «я твоє дзеркало»), в якому віддзеркалено біля півтора десятка людиноподібних потвор. Свічадо зліва

підтримує молода людина в одязі того часу, згори на ньому — сова з розкинутими крилами, символ мудрості. На лівому боці (титультний аркуш) — двоє воїнів, гез та іспанець, зі списками в руках, фланкують продовгастий овал, в якому читаємо вихідні дані книги: її (неповну) назву та ім'я-прізвище її автора; на умовному підніжжі, складеному з десятка паралельних штрихів, — назву видавництва: «Молодий більшовик». Згори репрезентаційного овалу — така сама сова, лише крила її трохи більше розчахнуті — друга візуальна рима цього аркуша після овалу-свічада.

Обидва зображення доповнюють одне одного та володіють привілеєм позірної самодостатності: правостороннє натякає на одне завдання книги — викриття суспільних гріхів, інше, лівостороннє — вказує на завдання, яке випливає з попереднього і вимагає покари нечестивцям, водночас репрезентує саме видання як таке. Але якщо праворуч спостерігаємо помірне порушення симетричного порядку, то ліворуч композиція є суворо зрівноваженою: мовби зміст одного зображення, туманного та кривого, як дзеркало, що є його основним атрибутом, непомітно сповзає до зображення співприлеглого, яке, мовляв, висловлюється абсолютно недвозначно. З іншого боку, умовність описаного нами овалу справа зрівноважується майже натуралістичною матеріальністю свічада з лівого боку (можна розгледіти навіть кручені, зазедве не маньєристичні ніжки підставки).

Де тут, власне, Тіль Уленшпігель? — питання, до якого ще повернемося згодом, якраз вперше і спадає на думку. Про нього заявлено недвозначно, та навряд чи є ним чепурний молодик у капелюсі з пером, який знічев'я спирається на свічадо: надто вже він усереднений як на героя тлустого роману (хоча певна хвацькість прозирає, обіцяючи з його боку карколомні каверзи, але ж вбраний він «по-панськи», що ватажку народних мас аж ніяк не пасує). Ще менш його можна уявити в образі млявого воїна-плебея (хоч він і не надто відрізняється від Тіля, яким його представлено на заставці до книги другої, де той, поруч

з вірним зброєносцем Ламме Гудзаком, прямує своїм шляхом верхи), візаві якого — такий же геральдично млявий ворог, поготів ж про нього нічого не йдеться у назві книги, тож «ділити» її з супротивником не має сенсу. Отже, перед нами, всупереч обіцянці, «роман без героя».

Про що ж тоді? Відповідь отримуємо одразу після споглядання першої сторінкової ілюстрації та заставки до першої ж книги: про жорстоку добу, про злигодні її сучасників. На ілюстрації, яка розпочинає наративний ряд книги (шмуц-титул 1-ї книги-розділу), показано моторошну релігійну ходу на вулицях Вальядоліда з нагоди народження наступника іспанського престолу, описану аж у 7-му розділі першої книги — попередні шість (за виїмком 4-го) присвячені народженню та вихованню героя (який, звісно, не дофін), але про це дізнаємося лише з третього зображення цього «книжкового підрозділу». Бо заставкою є гіпералегоричне зображення карти Фландрії, яку з обох боків роздирають пазуристі лапи її ворогів, світського та клерикального походження. Два візуальних макабри на один книжковий розворот — чи не забагато це?

Зате майже з порогу названо головного ворога: церкву з вервечкою її догідників. (Навіть Габсбургам не так перепадає на горіхи — в чому прагматична логіка радянської доби: де ті Габсбурги в 1930-ті, а де носії «опіуму для народу»? Одних розвіяв повоєнний вихор, зруйнувавши їхню імперію, зате інші ще не вицахли вповні і наразі загрожують червоній владі.) Аж до останнього, найменшого за розмірами зображення в книзі не згасатиме гнів митців проти товстих попів, ченців, інквізиторів, їхніх найманців та лакуз. Однак не все так просто навіть у цьому плакатному за духом зображенні: в правому нижньому кутку його спостерігаємо персонажа, вбраного скелетом, який гуде в розлогу дудку. Крім натяку на макабричну «помпу фунебріс», він адресує нашого сучасника і до традиції латиноамериканських карнавалів, які сміливо загравали з образом смерті (і про це вже знали люди ХХ ст., навіть в Країні Рад: до таких традицій апелює Сергій

Ейзенштейн у своєму незакінченому фільмі «Хай живе Мексика!»), отже й до ризикованих витівок Уленшпігеля, що їх тут, попри чисельність називання, показано якраз і не буде; віддаленим наслідком їх можна хіба вважати останню з кінцівок книги, але це стає очевидним не одразу.

Лише перша міжсторінкова ілюстрація присвячена герою: Клаас, розчинивши вікно, підносить догори, до сонячного диску, огорнутого хмарами, як геральдичний картуш (хоч дія й натуральна, але стилістика опису не порушується), благословляючи його променями світила. Хотіли автори чи ні, але в цьому випадку спиралися на релігійні барокові композиції XVII–XVIII ст. (наприклад, «Недріманне Око»). Те, що така — нині очевидна — паралель не вислідковувалася глядачем, бо могла б одразу втрапити в розряд крамольних, свідчить про рівень секуляризації (читайте: невігластва) радянського суспільства початку 1930-х.

Усього автономних «повноростих» ілюстрацій у книзі налічується дев'ять, вони прошаровують книжковий блок не надто рівномірно: деякі книги, саме друга і четверта, зовсім позбавлені їх, а остання прикрашена тільки однією ілюстрацією, відтак початок книги відзначено більшою візуальною насиченістю, ніж її кінець. Та якби на цих ілюстраціях все й окошилося, не варто було б порушувати питання ілюстративного циклу. Але їх доповнюють п'ять шмуцтитулів, п'ять заставок, п'ять кінцівок — згідно кількості розділів-книг; про фронтиспис і титул було сказано раніше. Розгляньмо їх почергово.

Отже, теми шмуцтитулів: вже нами описана релігійна хода в серпанку вогнищ та з блазенським королем на ношах (книга перша); алегорично-натуральний натовп поколінкованих фландрійців під п'ятою Габсбургів, і теж у вогненній облямівці (книга друга); ще одна алегорія, тепер з трьох частин: пекельні муки нагого люду, над яким никають глитаї та попи, над якими, в свою чергу, вищується король, до ніг котрого двоє підпанків складають награбовані скарби (книга третя); масове аутодафе, якому блюзнірськи «акомпанує»

піднята д'горі рука інквізитора (книга четверта); рішуче наступальний марш гезів на чолі з Уленшпігелем та Неле, ліс найжачених списів акомпанує мілітарним мотивам зворотних сторінок палітурки (книга п'ята).

Домінантним мотивом п'яти перелічених шмуцтитулів є мотив тілесного страждання та смерті — чи принаймні принизливого упокорення, яке аж ніяк не унеможливує всього названого напередодні. Войовнича діяльність гезів проявляється майже під самими лаштунками дії як відповідь на умовну «останню краплю, яка переповнила чашу» (слоган, який згодом використовуватиметься як привід до інтервенції), хоча в тексті роману про них йдеться значно раніше, та й руйнівна клоунада Уленшпігеля може бути витрактувана як гезівська агітація проти ворожого панування, проте про неї в графічних зображеннях не йдеться зовсім. Тема «ворожого вогню» віддзеркалиться також в одній з міжсторінкових ілюстрацій, тема дружнього поступу повстанців — у кількох заставках і доволі різнобічно.

Однак на рівні стилістики подібної єдності ніби й не спостерігаємо. Кілька сцен — явно умовні, аж схематичні, інші — підкреслено натуралістичні, останніми книга починається та закінчується. Тричі запитано вогневу стихію (ще в одній з ілюстрацій, «пекельний», вона передбачається), щоразу зі зловісним, лиходійним підтекстом. Водночас сувору рамку обрамлення розірвано, ще один раз біла площина заповнює майже третину зображення (і завжди це ілюзорні виходи, «повітря» впускається у простір гравюри, але не вливається ні до чиїхось «лежень», не вносить «полегші»). Однак відчуття стилістичного різнобою не виникає — рятує прийом колірної тонованості усіх без винятку ілюстрацій. Почергово: світло-палевий (три перших шмуцтитулів), біло-помаранчевий, насамкінець сизуватий, з яким пов'язано втілену організованим натовпом гезів тривожну надію, яку наступні ілюстрації не підхоплюють, зводячи все на гум, і не найвищого ґатунку.

Як щодо цього в ілюстраціях міжсторінкових? Образні теми їх є такими: сонячне хрещення

героя руками його батька; ліс повішених та натовп біженців, що йде повз них; ще одна релігійна хода, тут — без карнавальної облямівки; інквізиційне катування водою оголеної Катліни; загибель Клааса на вогнищі, згряя ворон над ним (книга перша); знавіснілий натовп прочан і калік; натовп голих людей, яких підганяють двоє іспанських вершників; бенкет у таверні; садистична втіха Філіпа III, який мордує котів у «живому клавесині» (книга третя); гротесково тлустий чернець у клітці (книга п'ята).

І цього разу лейтмотивом зображень знову є примусові страждання великих мас народу Фландрії. (Хто б міг подумати, що в ХХІ ст. це раптом продовжиться на українських теренах? — а наш текст писався до 24 лютого 2024 року.) Прикметно, що навіть коли ситуація вирішується на користь скривджених (так, голих людей рятує Уленшпігель, із засідки застреливши їхню сторожу), це відбувається поза межами зображення, в якому ніщо не вказує на подібний катарсичний фінал. (Смерть Тілевого батька продемонстрована як ролан-бартів «фотошок», а не рішучий поштовх до відомсти, про «попіл Клааса», який «стукає у серце» Тіля, здогадуємося лише з обкладинки — дійсно, лише здогадуємося.) І цього разу нагота свідчить про беззахисність індивіда, його тілесну розчакнутість принизливим мукам. Але й страждання ворога (останнє з перелічених зображень) не виконує компенсаторної функції, як і раритетна для цієї книги сцена начебто релаксивної гульні не виглядає веселою втіхою для змучених героїв. Навіть анімалістичний мотив, не менш рідкісний у цьому циклі (не беремо до уваги коней, яких зображено лише разом із вершниками), є ще одним приводом для показу чергового жакіття на адресу «братів наших менших».

Лишилося оглянути тематичні мотиви заставок та кінцівок. Вони є наступними. У першому випадку — згідно черговості книг-розділів: пазуристі лапи над картою Фландрії; кінна подорож Тіля і Ламме; повсталий народ, озброєний косами та сокирами; флотилія гезів; мирний краєвид

містечка з вершником. Нарешті, кінцівки: алегорія змагання двох монархів у вигяді щук, на які вдягнено однотипні корони з хрестами; іспанський солдат тягне за собою два лантухи награваного збіжжя; коваль кує списа на ковадлі; Ламме бере в полон ворога-ченця; чернець (вже інший) щодоуху тікає від воскреслого з мертвих Уленшпігеля.

Можливо, мініатюрний характер зображень раніше провокував почасти ідилічний їх характер? Справді, непросто на малому клаптеві паперової площини розгорнути всілякі «ворожі вихори», та авторам це вдалося — наприклад, у заставці та кінцівці до книги першої, настроїв яких нізащо не назвеш заспокійливим. Зазвичай, довелося обмежитися двома, частіше — одним персонажем (натовп гезів як виняток, але і його тут інтерпретовано декоративно). Але з десяти перелічених книжкових прикрас як мінімум чотири зосереджені на персонажах яскраво негативних; з них книга починається, ними, ним книга закінчується. І нехай в першому випадку ми бачимо, так би мовити, «наступальну операцію» (алегоричну: «мовою пальців»), а в останньому — втечу (достеменну, букв.: задерши рясу), але триумфом чи хоча б радістю відомсти тут не пахне.

Уваги вартує сам граверний штрих двох авторів, притім індивідуальний внесок кожного з них виокремити не уявляємо за можливе. (Теж на свій копил бойчукістська настанова: злиття індивідуальних творчих волінь в одному артефакті, та провадилася вона передусім у фрескописах, гравюра вважалася справою суто індивідуальною.) Лінія кипить, клубочиться, шипить, закута рамкою зображення, — наче риба б'ється в садку, не маючи змоги вирватися на волю, за межі графічної рамки. Колись штрих Олени Сахновської (в ілюстраціях до «Лісової пісні») влучно назвали «сріблястим», читайте: ліричним, поетичним, ніжно-чутливим тощо. Тут спостерігаємо діаметрально протилежне: штрих нервово-уривчастий, колючий, наче в'їдливий, бо немає й приводу для чогось іншого. А точніше, митці вперто проходять повз любовних сцен Уленшпігеля з Неле, «муза героя»

спливає лише воднораз та під кінець у якості Тілевого акомпанементу; Сооткін взагалі відсутня тут, Клаас — лише як першодвигун дії, подоба Сафаофа... І як жертва, згорілий мрець опісля аутодафе, впізнаваний лише фабульно. Тричі зате виникає Лемме Гудзак, один раз зі спини у гуртовій сцені — звісно, обжерства в таверні.

Декоративний характер зображень, як це заведено у бойчукістів, — безумовний, але ця декоративність не зовсім нормативна, позбавлена ідилічного самозаспокоєння (що можна віднайти навіть у деяких рустикальних сценах «Кобзаря», інтерпретованого Василем Седлярем), з одного боку, а з боку іншого — не компенсована апробованими деформаціями експресіоністичної поетики (як це бачимо в «Голоді» Софії Налепинської-Бойчук). У цьому випадку декоративність наче вивернуто зі споду, мов рукавичку: підпорядкування творчих засобів одному, зваженому ритму та створення специфічно барвистої фактури не має на меті утвердження непорушного, а, отже, в чомусь мудрого порядку буття. Останнє взагалі позбавлено не те що стерпної логіки — воно представлено мов якийсь кошмарний антисвіт, існування якого внаслідок свого ж кричущого абсурдизму не може тривати надто довго, але воно все триває та триває, «прикрашаючись» новими подробицями, «вдосконалюючись» новими кошмарними «нюансами». Компенсаторного фіналу за цих умов чекати не слід, хай би як не дарував його читачеві Шарль де Костер; у образотворчості свої, автономні закони.

Основне враження, яке полишають ілюстрації Бера Бланка та Мойсея Фрадкіна: карнавал макабрів, фабрика жакіть, нескінченний горор, якому не має розради та відомсти кривдникам (надто слабка втіха — начинити черево ченця смакошами, аби його вага перевищила вагу Тілевого зброєносця). Із загальної кількості графічних одиниць різного формату та призначення (а їх тут двадцять вісім), подібна тематика — разом із загрозливо-мілітарною — поширюється на 22 зображення, себто займає 78,5 %. Без урахування додаткової тематики число зображень

ніби сягає чотирнадцяти, себто рівно половини від загальної кількості. Але рівновага ця суто арифметична: більшості «страшних картинок» відведено цілу сторінку, нерідко вони виступають окремим блоком, як тараном (у книзі першій), тоді як сцени ідилії (дуже умовної) виглядають «прохідними епізодами» та не формують базису враження. Перших більше за просторовою масою, не кажучи про нескасовну переконливість натуралістичного, майже тактильного жаху, наближеного впритул до нашого ока. Звісно, зображення другої категорії, по суті книжкові віньєтки, не можуть змагатися з ними за рівнем впливу на глядача. В одному випадку спостерігаємо спалахи нічим не вгамованої ворожої люті, в іншому — декоративні візерунки.

Зайве казати, що в першоджерелі Шарля де Костера нагромодження тортур і страт хоч якось «рятуються» сценами Уленшпігелових вигадок, витівок, розіграшів — на цьому згодом зосередить увагу Євген Кібрик, і не схибить. Але в середині 1930-х не це видається важливим, поготів актуальним: за висловом поета, «розривається серце від муки», хоча на попіл Клааса, який стука в серце самого героя, лише натягнуто. Скажімо так: це — найдепресивніша інтерпретація «Легенди...» з усіх, нами досі побачених, не виключаючи дуже похмурого, злого, панеротичного Ропса, який саме в цьому випадку віддав перевагу середньовічній, для нього рятівній, стилізації, тож і око глядацьке не вельми вразив, і радянських цензорів ошукав, сам про те не здогадуючись.

Важко спекатися думки, що ілюстрації двох українських митців до книги бельгійського письменника кінця XIX ст., яка описує події другої половини XVI ст., є передвістям катаклізмів найближчого до згаданих митців десятиліття: сталінських репресій, Другої світової війни з Голокостом, навіть ядерної загрози. (Чи спогадом про події двох десятиріч попередніх, які мало чим поступалися переліченим вище, хіба загальною кількістю полеглих.) Перебільшувати проникливість авторів не варто: відчуття світової біди вже давно ширяло в етері Європи «з околицями»,

вряди-годи забиваючись оптимістичними гаслами класового чи якогось іншого гатунку, але тут воно проступає чи не в кожному штриху — суворого та недвозначного.

Натомість цикл ілюстрацій Євгена Кібрика до «Легенди про Уленшпігеля» не має чіткої орієнтації на книжкове видання, хоч видавався однією книгою доволі часто, значно частіше, ніж ілюстрації Бланка/Фрадкіна, що, здається, всього один-єдиний раз і вийшли в світ отим виданням, яке припало описати нам. В долях згаданого творчого тандему та іншого нашого співвітчизника, уродженця півдня України (на початку 1900-х на його батьківщині навіть працював окремий меморіальний музей у Вознесенську, влаштований ентузіастом, армійським відставником) є чимало спільного.

Як і його ненабагато старші сучасники, Кібрик був виучнем нереалістичної, скажімо так, школи, у чомусь навіть радикальнішої за бойчукістську, — Павла Філонова, — засад якої, втім, хутчіше зрікся. Як і вони, чи не всю творчу наснагу віддав книжковій ілюстрації, але досяг більшої слави, і слава ця є заслуженою. (Особливо на Тараса Бульбу нині дивимося саме його очима, також і на героїв повісті Ромена Роллана «Кола Брюньйон», о диво, схвалені французьким літератором, що трапляється вкрай нечасто.) Та пов'язав свою кар'єру-діяльність з метрополією, а не провінцією, номінально ставши митцем російським, що не перекреслило його — часом несвідомих — українських симпатій (відчутних в ілюстраціях до тої ж повісті Гоголя).

Літографії Кібрика є вже не прикрасою-прикметою книжкової сторінки, а виразним доповненням до неї, композиціями живописного стилю з чітко визначеною фабулою, в чому вбачаємо вплив поетики соціалістичного реалізму, до якого автор пристав уже в 1930-ті, якої тримався й надалі та яку зумів наповнити індивідуально-гуманістичним змістом і настроєм, до мінімуму звівши одіозність її концепцій. На користь автора промовляє значна кількість варіантів одного й того ж твору; як у такому випадку чинили Бланк і Фрадкін, ми не знаємо, хоча й тут важко

припустити імпровізаційність артефакту: кожна їхня композиція визначається глибокою, навіть якоюсь важкуватою продуманістю задуму — який у Кібрика відливається майже в непорушну, нескасовну формулу втілення образу.

Окрім цього, Євген Кібрик свої роботи створював вже невдовзі, за якихось два-три роки, але таке враження, ніби це сталося у повоєнний час, коли було вповні перетравлено досвід світової війни, відтак — загострено увагу на окремій людській персоні, яка дала свій внесок у перемогу. Та, як бачимо, пряме ототожнення «духу часу» з мистецьким почерком, який ніби йому акомпанує, не завжди себе виправдовує — часом митець виривається попереду своєї доби, як би мало вона тому не сприяла. Кібриків Уленшпігель у виданні 1935 р. наче й відсутній, принаймні, застряглий на маргінесі ілюстрацій — сучасник середини кривавого ХХ ст., а не ровесник Пізнього Північного Ренесансу. Ба більше: він всотав гідність персонажів Ренесансу італійського, «помноженого» на грубуватий гезівський колективізм: Тіль стоїть лицем до злигоднів, незворушний та гармонійний, мов святий Себастьян Антонелло де Мессіні (але ще не Андреа Мантені, і, звісно, без стріл).

Але переважає в цих композиціях — беремо за основу «молодіжне» видання 1973 р. в серії «Джерело» (звісно, сам Кібрик створив їх у кілька разів більше, але ми вибрали найбільш масове за українським накладом видання) — образ головного героя. З чотирнадцяти сторінкових ілюстрацій (повторимо, це є тогочасним редакційним вибором, якщо не вимушеною селекцією з огляду на формат серії, який припускав лише певну кількість ілюстрацій) Тіль Уленшпігель з'являється аж у одинадцяти («монопольно» — в трьох; пор. з його вірним супутником Ламме, який «повноважно» присутній в ілюстрації лише один раз), а крім того, ще й прикрашає обкладинку, яка повторює 9-ту за ліком ілюстрацію. Натомість Бланк з Фрадкіним мовби й «не помічають» героя... Насправді ж його «не помічає» сама доба, налаштована віншувати (чи оплакувати/

поважати/рахуватися) людні маси, а не їхніх верховод — якщо ті не визнані на найвищому рівні, а з Тілем такого ще не сталося.

Повчально було б зіставити два перелічені ілюстративні цикли трьох українських авторів з ілюстраціями менш відомими, з періоду наступного, а саме 1975 р. (майже півсторіччя опісля де-Костероного видання у «Молодому більшовику»), коли з'явилася нова інтерпретація «Легенди...». Вийшла вона вже не книгою, а у форматі підбірки просвітницьких листівок, книжкової реінкарнації не вдостоївшись. Мова йде про шістнадцять поліхромних композицій (плюс два пейзажних мотиви на обгортці) Юрія Іванова, що побачили світ у московському видавництві «Изобразительное искусство», не створивши помітного резонансу в суспільстві: надто сильною була магія Кібрикових знахідок, на додачу — авторитет ліноритів Франса Мазереля (твори Бланка/Фрадкіна, не кажучи про вже про зовсім одіозного Ропса, були спокійнісінько забуті).

Барвисті, аж масні, переповнені колоритними деталями, вони полишають враження малярських картин, зменшених до необхідно ілюстративного розміру і позбавлених багатих обрамлень. «Затиснутий» з усіх боків «варіантами» талановитіших артпопередників, російський автор був змушений шукати інших інтерпретаційних шляхів. Сприяв йому й час — порівняно безхмарної радянської стабілізації, водночас — зародження карнавального стилю в мистецтві, який прищепив його сучасникам смак до історичної стилізації, пригальмувавши актуальні паралелі, на тоді — недоречні. Тож у цих творах-листівках буває неприхована, аж надмірна радість життя, жартування та гедонізму, який красномовно втілює образ Ламме Гудзака, котрий разом зі своїм товаришем аж надто скидаються на персонажів фільму Алова/Наумова «Легенда про Тіля», що його було відзнято саме в ці роки (але там трагічному первню було віддано належне у першій серії, а друга просто «не вийшла», зблякла на її тлі; до речі, за «високу культуру образотворчого рішення» фільм отримав відзнаку на Єреванському

кінофестивалі). Це — ситі, не посмуговані сумнівами люди, для яких життя загалом уявляється химерними святом, яке не псують, а прикрашають окремі ризиковані моменти, не більше того.

Трагічних, просто травматичних мотивів (які домінують у графічному циклі 1935 р.) тут немає зовсім, якщо не рахувати сцени 5-ї: Тіль та Соткін наближаються до остиглого вогнища, яке, втім, лишається «поза кадром». (Жодних тортур, жодних інквізицій — які превалюють в циклі харківських митців, яким довелося стати сучасниками ГУЛАГу та гестапо). Більш-менш драматичними є також дві батальні сцени, з яких лише одна — придушення повстання іспанськими військами — містить у собі трагічний підтекст, але також і зародок спротиву, вагітного перемоги в майбутньому. Усі інші (Уленшпігель оголює зад перед імператором, розважається в таверні чи бавиться пародійним двобоєм, сидючи на віслюку) відгонять відвертою сміховою стихією. Певну данину віддано й ліричним сценам («лінія Неле»), які органічно прилаштовуються до сцен комічних, бурлескних, майже сороміцьких: 1970-ті — час популярності книги Михайла Бахтіна про Франсуа Рабле і сміхову культуру Ренесансу (перше радянське видання — 1965 р.), книги, яку іноді сприймали надто спрощено, проєктуючи на інші твори, наче суголосні французькому письменнику-сатирику, насправді — в кращому випадку — ледь дотичні до нього.

Основна риса героїв ілюстративного циклу 1975 р. — самовдоволені ситість, звідси — сцени бенкетів, обжерств, мухлювань — які взагалі-то й складають лівову частку романного тексту і якими Уленшпігель і вславився у віках (як Ламме — своїм потуранням власному череву, яке, втім, було витлумачене автором як «череву Фландрії»). Однак досить порівняти одну з таких сцен, що, здається, більше апелює до поетики народної книги, на сторінках якої вперше і виник наш герой, зі сценою з ілюстрацій Кібрика, де Тіль у ролі художника представляє загалу порожнє полотно як викінчений мистецький твір, на тлі якого він красується власною персоною (після Гільберта/

Джоржа таке не видається чимось неймовірним, але ж вони представляють собою ХХ ст.): акт екзистенціальної драми, а не привід до гумливого реготу. А у митців 1930-х такі сцени відсутні взагалі: традиційний «класовий аналіз» не знав, що з такими сценами чинити, на яку полицю їх покласти.

Повертаючись до ілюстративного циклу Бланка/Фрадкіна, зауважимо, що він з усіх перелічених, певно, найбільш «незручний», не придатний для зручної глядацької медитації, милування віртуозною маестрією творчого штриха (яка тут, попри все, є, ба навіть одразу кидається в очі). Він зачіпає за живе, торігає, нуртує душу — на кшталт агітаційного плакату воєнного часу (на такий доведеться чекати вже недовго). От лише плакат, лишаючись у своїй жанровій ніші, не претендує на глибші сенси, тож його прямолінійна, ситуативно-песимістична інтонація не є їхнім виразником, тоді як в книжковій ілюстрації вже сама наявність тексту вказує на багатозаровість змістових виразів.

Вже в ці часи скритиковані за «рецидиви бойчукізму» Бланк/Фрадкін пішли на поступки пануючій ідеології (з якою загалом учні школи Бойчука відверто й не ворогували, протиставляючи їм витончену і не-соціалістичну форму), але основний масив ілюстрацій подали саме в бойчукістському дусі. Це — декларація площинної умовності всупереч тривимірному, в дусі станкового малярства, трактуванню ситуацій. Це — суворість викладу дії на противагу офіційному оптимізму (зразком якого, наприклад, є ілюстрації Олександра Довгаля до збірки поезій Павла Тичини 1939 р.). Це — повсякчасне обігрування потворних сторін людського буття, чого радянський реалізм уникав, припускаючи це дуже фрагментарно та за особливих умов, дозволяючи лише певним художникам (на кшталт Курчиніксіва з їх гротесковим «Кінцем», написаним декадою пізніше).

Значення ілюстрацій двох авторів до роману Шарля де Костера — не лише історичне. Вони окреслюють межу можливостей творчого методу,

який на той час вичерпав себе не лише з примусово-політичних причин (злочинність яких важко переоцінити). Віддаючи належне високій якості графічних артефактів, прозираємо в них надмірну напруженість, навіть перенасиченість: настроєву, фактурну, просто оповідну. Наратив тягнеться мовби на останньому подиху, який от-от перерветься. Нагромадження жажів не знаходить переконливого катарсису — авжеж, його і не відчутно було на тодішньому овиді, якщо не брати до уваги ілюзорних варіантів «примусового щастя». Мотив повстання-бунту, в якому бринить бездонний відчай, не переважає численних мотивів страждань народу Фландрії. Хіба поодиноким сцена, яка ілюструє народження героя, може вважатися сповненою надії, але з неї тільки й починається оповідь, а сторінкою раніше бачимо моторошну релігійну процесію як пролог майбутніх страт і екзекуцій.

Картина світу, створена двома авторами, позбавлена віради та втіхи, яку могла дати, наприклад, запізнена ретроспекція (але на цьому напрямку поставили хреста раніше, ніж на бойчукізм). Глибокий песимізм, їй притаманний, не притлумлюється й грубо-комічними мотивами. Байдуже, що остання графічна композиція, не рахуючи завершального фронтиспісу, цілковитого клону фронтиспісу початкового, зображає тріумфальне зганняблення «патера» (так у перекладі за редакцією В. Татарінова; у сучаснішому перекладі Є. М. Єгорової він фігурує просто як «священик»), який прийшов відспівати вмерлого Тіля, аж той повстав із мертвих і присоромив присутніх. Святий отець, з перекошеною фізією, тікає геть... Але ж головними в цій сцені є Тіль та Неле.

Однак подібний образ як мінімум двічі з'являється напередодні в особі ненажери-монаха, над яким збиткується Ламме (кінцівка 4-ї книги, де Гудзак женеться за ченцем; остання сторінкова ілюстрація: чернець у клітці жере чергову страву), що само по собі теж є образним клонуванням, якщо не свідомою тавтологією. Отже, образотворчі інтерпретатори роману віддали перевагу

антиклерикальний карикатурі — на той час дійсно актуальніший, аніж заклик до опору загарбникам (як і глузи над Габсбургами, про що вже було сказано раніше): лик останніх ледве вгадувався, а от представники ворожого владі кліру ледве не стовбичили під носом. Хіба навряд чи вирізнялися такими тілесними габаритами (далися взнаки понад півтора десятиріччя нагінок та примусових голодувань), та зрештою мова йшла про усталений образ ворога-попа. Попри все, ілюстративний цикл полишає враження якоїсь незакінченості, що не є провиною митців-графіків, а лише сумною даниною їх своїй епосі.

Але насмілимося припустити інше: цикл ілюстрацій доводить також певну кризу творчого методу, який «не годився» 1930-м — і, певно, «пішов (би) іншим шляхом», якщо б не примусове переривання току мистецького життя, відвертіше: фізична ліквідація радянською владою основних представників цього методу/напрямку/стилю. Учні, яких не заторкнула безпосередня розправа (але морального тиску вони вже не уникнули),

створюють несвідомий гібрид усталеного бойчукіського образу з образом новонародженим, соцреалістичним, обриси якого поки що туманні, що дає певний люфт для творчого маневрування, ще можливий у 1930-ті, вже неувийний у 1950-ті, навіть наприкінці 1940-х.

Висновки. Останній проблиск бойчукізму, його і дотепер актуальний дискурс — на книжкових теренах — був похмурим. «Ігри натовпів», якими захоплювалися бойчукісти, тут було наче доведено до логічного абсурду на матеріалі нідерландської історії боротьби за незалежність, яка, на щастя, не надавалася до прямої паралелізації з історією радянською, де основний терорчинився «не з того боку», от хіба лише представників кліру, як вже було сказано вище, ганили і тоді й кілька сторічч потому. Після седярового «Кобзаря» 1931 р. — це ще один літопис страждань, візуалізація «зла, що коять люди». Багатовікова віктимність українського народу втілювалася тут хоч і опосередковано, але не менш жакітно та переконливо.

Oleg Sydor. The actual discourse of boychukizm: illustration cycle by B. Blank and M. Fradkin 1935

Abstract. The article is devoted to detailed analysis of the illustrative cycle of the two Ukrainian artists, followers of the Boychuk school — Ber Blank (1897–1957) and Moses Fradkin (1904–1974) to the famous novel «The Legend of Thyl Ulenspiegel and Lamme Goedzak» (1867) by Belgian novelist Charles De Coster. Their graphic interpretation is both reflection of the totalitarian contradictions of their era and challenge to its conventions. Their actual discourse is not devoid of doom: they are contemporaries of Stalinist dictatorship, they are also its victims. But they are trying metaphorically show horror of their time, embodied, for example, in the torture of the Inquisition, the persecution of dissidents. Subsequent illustrators of that novel were not so pessimistic (especially, Evgeniy Kibrik, in the future — the brilliant illustrator of Nikolay Gogol and Romain Rolland), but they paid more attention to Thyl Ulenspiegel, informal Flanders rebel leader. However, illustrative cycle of Ber Blank and Moses Fradkin is rather a novel without a hero. They prefer to depict crowds of people engulfed in suffering (as it was accepted at Boychuk's school). There is little resistance to the invaders, which feels doomed in 1930s. But much attention is paid to the denunciation to the representatives of the clergy (they were especially persecuted by Soviet power). It is interesting that the artists also ignored comic element of Coster's novel, which was discovered by artists of the post-war era based on the theory of laughed culture of Mikhail Bakhtin. However, illustrative cycle of Blank and Fradkin is not only monument of its time. Long before the Second World War and Holocaust, they already foresaw the world catastrophes on the material of the European history of XVIth century. At same time, they did not abandon of expressive and decorative style characteristic of their teachers, and even continued this style, slightly modifying.

Keywords: boychukizm, discourse, illustrations, narrative, macabre, «novel without a hero».