

Ілюстрації Марії Котляревської до поеми Генриха Гейне «Німеччина. Зимова казка» (Частина 2) The Illustrations by Maria Kotlyarevska to the Poem “Germany. A Winter’s Tale” by Heinrich Heine (Part 2)

УДК 75.046.3(477):821.112.2-1Гейне
DOI: 10.31500/2309-8813.20.2024.318958

Олег Сидор

Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу соціокультурних досліджень мистецтва, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України
e-mail: ogibelinda@ukr.net

Oleg Sydor

Ph.D. in Art Studies, Senior Research Fellow in the Department of Socio-Cultural Studies of Art, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine
orchid.org/0000-0002-4777-1916

Анотація. У статті проведено порівняння ілюстративного циклу Марії Котляревської з іншими творами авторки, передусім ілюстраціями (до творів Первомайського, Котляревського, Пушкіна, Беранже). Також виявлено політико-психологічні тенденції 1930-х, притаманні українській творчій інтелігенції, унісонність їх із глобальними світовими процесами того часу.

Ключові слова: Марія Котляревська, бойчукізм, ілюстрація, націонал-комунізм, анархізм.

Постановка проблеми. Вже описаний ілюстративний цикл до поеми Гейне у першій частині нашої розвідки було зіставлено з ілюстраціями інших митців до цього ж твору. Тепер варто порівняти його з творами самої мисткині, її опініями — і настроями доби, яку інакше, аніж переламною, складною, трагічною (епітетів забракне...), не назвеш. Звісно, більшість наших тверджень лишиться на рівні здогадок: митець зазвичай не декларує політичних вподобань, а якщо і трапляється таке диво, то не конче через власну переконаність, а через бажання лишатися у руслі свого часу, не відставати від колег-сучасників, зрештою — просто зберегти свою окремішність в умовах, коли існування такої менш за все гарантовано вередливою владою. (Однак нечисленні вислови авторки з цього приводу дозволяють припускати рівень її усвідомлення своєї відповідальності: «графікам... годі схватися за мальовничість. Найменший рух графітової руки означає вибір» [20].) Про вагання між настановами «згори» та власною творчою інтуїцією теж можна лише здогадуватися, максимум — припускати.

Але якщо ми проігноруємо цей чинник, то опинимося сам на сам із твором, який постане загадково-іманентним, керованим лише своїми внутрішніми законами, що насправді химерно залежать геть від усього довкола: як від мізерної побутової обставини, що так і лишиться для нас загадкою за семи печатями; як від туманного передчуття чи спогаду; як від теоретичної настанови, повз якої вже неможливо пройти, так і від будь-чого іншого. Артефакт — складний мікст випадкового та виваженого, кривого та вороже-зовнішнього, і диференціювати усі ці чинники ми не завжди спроможні.

Актуальність теми. Окрім чергової ліквідації «білої плями» в історії мистецтва, важливим лишається означення конфігурацій тих ілюзій, яких не до кінця позбулося українське суспільство навіть у першій чверті ХХІ століття, покладаючи надії на «червоний популізм» зі Сходу, який нині позбувся докучливого «колірного» епітету і дедалі частіше виступає у своїй неприховано агресивній іпостасі. Твори мистецтва у цьому сенсі є тим цінніші, що не ставлять собі за мету

свідоме розкриття політико-економічних тенденцій, але саме завдяки своїй «прекрасній легковажності» мимоволі прохоплюються на рахунок того, що для нас є вкрай важливим і про що фахівці зазвичай говорять, надто загрузаючи в упереженості та професійній лексиці. Останньої митці зазвичай позбавлені, позаяк їхньою метою є вирішення власне художніх завдань.

Аналіз останніх досліджень. На відміну від першої частини нашого дослідження ми користуємося не так мистецтвознавчими розвідками та іконографічними матеріалами (які, звісно, теж не ігноруємо і з яких, власне, ми й виходимо у своїх роздумах; з них на першому місці стоїть каталог дніпропетровської виставки Марії Котляревської 2012 року, який містить, окрім усього іншого, чи не усі статті та спогади, присвячені мисткині [7]), як більш сучасними монографіями: політологічними (Микола Рябчук), історичними, зокрема на тему неоколоніалізму в мистецтві (передусім — у Еви Томпсон), не кажучи про культурологію та філософічне літературознавство (Володимир Єшкілев), а також праці «червоних теоретиків» цієї доби (Микола Скрипник). І, за прикладом Джона Рескіна, предметом розгляду стають твори, які опинилися не в епіцентрі провадження «генеральної лінії» мистецтва, а твори радше маргінальні, наприклад, ілюстрації до книжок не найбільш резонансних на тоді авторів, хоча і є серед них справжні класики.

Мета статті полягає у розширенні меж суто мистецтвознавчого дискурсу, збагаченні його «зонами» інших креацій. Творчість мисткині постає у контексті доби й долі, пронизаної усіма її нуртуваннями та сподіваннями, а один ілюстративний цикл порівнюється з іншими циклами, які, на наш погляд, є найбільш показовими для авторки.

Виклад основного матеріалу. У попередній частині йшлося передусім про художні якості графічного артефакту та його зв'язок з іншими графічними інтерпретаціями Генріха Гейне в СРСР. Та варто припустити, чим став ілюстративний цикл української мисткині для її розвитку — переламним пунктом? свідченням творчої деградації? зразком цілком зрозумілого на тоді

конформізму? А для усього мистецтва «розстріляного відродження»? А вже воно у своїй «образотворчій фракції» зазнало не менш разючих втрат, аніж серед літераторів чи представників театрального цеху; зрештою, було знищено чи не всіх приналежних до школи Михайла Бойчука, та й митцям-футуристам теж не було обіцяно охоронної грамоти. Збереглися ті, хто встиг вислизнути з-під «зон турбулентності», виїхавши до порівняно безпечніших осередків існування, у ролі яких ситуативно виступали Москва чи Казахстан (Олена Сахновська, Оксана Павленко, Сергій Кукурза), або занурилися у прикладну галузь, яка ще не видавалася такою загрозливою, як малярство, — як це, власне, й сталося з Марією Котляревською (котра на схилі життя вже вимушено звернулася до неї [11]). Усім їм однаково судилося сьорбнути лиха, на якийсь час забувши ідеали нещодавньої молодості.

Якщо дуже коротко: чим була типова бойчукістська композиція 1920-х у графіці та малярстві? Кристалічним мікрокосмом, у якому всі конфлікти замикалися і гармонізувалися, немов у творі декоративно-ужиткового мистецтва, лише з наявністю фігуративного нарративу. Якщо раптом до цього самозамкненого, на свій копил довершеного мікрокосму й проникають якісь незручні теми, поетика артефакту різко міняється в бік драстично-експресіоністичної («Голод», «Не дамо куркулям гноїти насіння», «Викрили шкідника» Софії Налепінської-Бойчук, «Обивателі під час громадянської війни» Марії Котляревської), та загалом усім, навіть вкрай драматичним подіям знаходиться внутрішнє пояснення чи виправдання у контексті артефакту, не кажучи про внутрішню ситуаційну логіку; неспроста ж такий активний критик бойчукізму, як Гео Шкурупій (а одностайності навіть «серед своїми» ніколи не було, і це дуже підточувало зсередини українське мистецтво), назвав одну з гравюр Налепінської-Бойчук «робфаківською ідилією» [26, с. 32]. Цей чи інший твір виступає як дуже врівноважена графічна студія майже геральдичного рівня виразності («Барвінок» Івана Падалки та Тимка Бойчука, «Дівчина», «Дівчина з сачком» Марії Котляревської, шевченківський цикл Василя Седяра), ілюстративна інтенція часом

відіграє другорядну роль (заставка Марії Котляревської до «Легенди» Миколи Хвильового), але часом посилює внутрішню напругу першоджерела, створюючи «подвійний сенс» образу (шевченківські ілюстрації Софії Налепінської-Бойчук). Звідси випливає і любов до ініціалів, які складають основне причарування ілюстрацій Марії Котляревської до «Трипільської трагедії» Леоніда Первомайського — але вже тут відчутно надлом, що є початком краху ідилії. І далі творчість її розвивається в іншому руслі...

(Ініціали зловісно відгукнуться у подальшій долі мисткині, і то двічі, і щоразу не з власної волі. Під час Другої світової війни карбуватиме готичним шрифтом прізвища німецьких вояків на надгробках; по війні, в ув'язненні, створюватиме написи, які маркують гендерну різницю для входу до табірної вбиральні [7, с. 10, 122]. Зазначмо суто українську любов до літер, водночас естетську і прагматичну: свого часу ідеолог націонал-комунізму Микола Скрипник особисто закупив для саратовського гуртка есерів друкарню на гумових літерах з пересувного набору на штемпелях, з прикрістю зазначаючи: «друкувати було дуже незручно... літери вгиналися і вискакували», через те невдовзі змушений був придбати нормальний шрифт [21, с. 6, 7], а про Нарбутову «Абетку», утім, незакінчену, годі й мовити.)

Перше враження таке: з ідилією справді покінено якщо не назавжди, то надовго. Ідеали націонал-комунізму (у мистецтві це означало: симбіоз революції і традиції, жадобу соціальної справедливості, помножену на енергію відновленого артканону — його футуристи, втім, створювали для себе заново) — без яких, будемо відверті, наші «славні 20-ті» навряд чи відбулися б у такому обсязі та з таким блиском... — тепер ці ідеали не просто збанкрутували, а раптом виявилися крамольними та водночас утопічними. Утім, свою справу зробили, українізацію зініціювали і значною мірою впровадили, попри шалений опір русофілів. Із самого початку тавровані компромісом (але щиро занепокоєні, зокрема, «занедбанням українського народного мистецтва», також «загостренням національної боротьби» серед різних угруповань, які мали місце в провідному у художньому виші України [22, с. 272]), вони,

як виявилось згодом, не здатні були стати надійною «парасолькою» навіть для своїх ідеологів, не кажучи про митців, які на них поклалися.

Основне ядро бойчукістів цього не втямило і продовжило наливати старе вино у нові міхи, але «міхам» вже було «оголошено (політичну) підозру». Так само надовго буде перекреслено своєрідну бойчукістську естетику, спрощено до принизливо-фольклорного струменя, до т. зв. ТРД (користуючись терміном Володимира Єшкілева [14]), себто тестаментально-рустикального дискурсу, відносний розквіт (і перезавантаження) якого настане вже у 1960–1970-ті, бо раніше його вперто пов'язуватимуть із націоналізмом. Не те щоб усе декоративне та фольклорне зазнаватиме цькування — але поява творів, виконаних у руслі ТРД, вимагатиме недвозначної, часом анахронічної прив'язки до сучасності, яка зводить нанівець сам сенс існування незалежного ТРД як такого.

Наскільки вагомим він був у 1920-ті, засвідчує трійка ілюстрацій Марії Котляревської до бурлескного твору французького пісняря П'єра-Жана де Беранже «Король Горох» (1926), відомого у класичному перекладі Володимира Самійленка. Суто гальський за іронією та життєлюбством, наповнений злободенними на той час натяками на деспотичне правління Наполеона Бонапарта з «придворною пишнотою Імперії... зростанням податків у країні» [4, с. 7], цей твір Котляревська органічно трансплантувала до українського культурного контексту. І так вдало, що глядача не полишає враження містифікації, мовби гравери хибно атрибутували, а проілюстровано насправді було життє якогось запорізького розбишаки барокової доби. Авжеж, ні: кожна з ілюстрацій взорує на якусь одну з шести строф літературного першоджерела, яка розповідає про полювання, маневри, плач над мерцем, а ще зберігся проєкт обкладинки, на якій Цар Горох — типовий Мамай з «оселедцем», якщо не старосвітський панок у колі догідливих молодичь та з куманцем на столику [3]. (З побіжного погляду на обкладинку зрозуміло, що книжка «Царь Горох» була російськомовною, тож «перевдягання», яке здійснила авторка, здогадно виглядає як легка фронда в контексті цього видання, як фрондою могла

бути поведінка такого собі «старосвітського поміщика», який не цурався «хлопоманії» та ховав у скринях портрет Мазепи; про таких зухів збереглися достеменні історичні свідчення [18]). Байдуже, що заголовному героєві бракує головного атрибуту вбрання, який акцентує Беранже, — справді, де «та шапочка, що надівав, // як спав» [1, с. 20]? І чому зник важливий мотив бездіяльності Царя Гороха, засвідчений вже у першій строфі? Проби, так це дійсно наш чубатий, галасливий співвітчизник, бо який з нього «сусіда тихий» [1, с. 21]? Раблезианська стихія, більш притаманна іншим творам Беранже, стикається зі стихією літературного тезки (здогадно, далекого предка) Марії Євгенівни, породжуючи переконливий візуальний симбіоз. Яка там Європа! — вона ось тут, під рукою: поет-революціонер (котрого, до слова, у 1934–1935 роках видасть двотомником «Academia», прикрасивши ілюстраціями його сучасника Жана Гранвіля [9, с. 243, 258]) лише дає привід для «чужого бенкетування» — звільненої лінії, розкріпаченої плоти, розпруженого, воістину козацького духу. Звісно, проігноровано й потенційно макабричний бекграунд образу (так, міфічний Цар Горох фігурує вже на першій сторінці «Злочину і кари» Достоевського як докір героєві за бездіяльність, тобто нехить до вбивства, яке той все-таки вчинить). Він мисткині просто ні до чого — як і, страшно вимовити, сам Беранже, адже оригінальна назва його пісні — «Король Івето» (і так він фігурує у більш пізньому перекладі Миколи Терещенка), і на відміну від свого слов'янського аналога того героя оточувало чимало історій, пов'язаних із достеменними королями Франції.

Зате — суто українська любов до розбишак, збитошників, збурювачів спокою, усіляких фулюганів-уркаганів, пікаро, лацароні та апашів усіх мастей, які дратують мирного обивателя, котрий сам суттєво не змінився після 1917-го. Помітна вона й у «Махновщині» Котляревської, і в її ілюстраціях до шахрайського роману Алена Рене Лесажа «Жиль Блаз із Сетиньяна», до драми Фридриха Шилера «Розбійники», зрештою у «Китайських повстанцях» (утім, мінімально: ці герої заряджені нуднувато-ритмічним ордуном Орієнту, отже це «несправжні повстанці»).

Бачимо її і в творах сучасників мисткині — «Улюляєвщині» та «Махновщині» таврійця Олександра Тишлера, графічному аркуші Івана Падалки — інтерпретації шахрайського роману Франсиско де Кеведо «Історія життя пройдисвіта на ім'я дон Паблос», ілюстраціях учнів Падалки Бера Бланка / Мойсея Фрадкіна до іншого класичного шахрайського роману — «Легенди про Уленшпігеля» Шарля де Костера (див. [19]). Начебто придушена на той час анархічна селянська стихія сублімується у образотворчому мистецтві 1930-х у всіх її різновидах та модифікаціях. Або ж герой-трикстер, не конче в його руйнівному аспекті — хитрун-шахрай все-таки відрізняється від розбійника-душогуба, хоча обоє вони «в одному човні», — сприймається як своєрідне опонування владі, котра насправді щедро користалася послугами представників сумнівних соціальних прошарків. Однак ілюзія «неопанованого опонування», такої собі «кримінальної опозиції» пережила добу «суворого тоталітаризму», віродившись у 1960-х — в напівдозволеній бардівській пісні та діалогії Олега Чорногуза про «аристократа з Вапнярки», у наш час — в регіональному культурі батьки Махна, до якого долучився навіть Сергій Жадан, та романах Василя Шкляра.

Але ще в 1920-ті українська література намагається осмислити феномен вітчизняної анархії, із захватом та острахом описуючи її не надто привабливих репрезентантів:

... Бісові діти!
 Душі пропалені палом дотла!
 В них ще жили лісові звички
 Стихія, сваволя, розгул степовий
 І холодок смутної кринички
 Під довгими пасмами хмурих вій».
 Далі — з того ж приводу:
 «Ви обросли коростою грабіжництва,
 Лепом гвалтувань, брудом нальотів... [12, с. 52, 55].

Поема Леоніда Первомайського вважається чи не головною літературною інспірацією творчості Марії Котляревської. Заснована на історії Трипільського походу загону комсомольської молоді Києва наприкінці червня — на початку

липня 1919 року проти армії отамана Зеленого (Данила Терпили), якому вдалося вщент розбити супротивника, вона передає лише основні моменти історичної події, роблячи акцент не так на героях-комсомольцях і, звісно, не на повстанцях, а на... колишніх бійцях бунтівних загонів (тут — Никифора Григор'єва), які перекинулися на бік «червоних». Наведена вище цитата стосується саме їх, а проте, лише комсомольці перераховані у поемі вибірково-поіменно. Абсурдний, як більшість радянських молодіжних зв'язів (Зої Космодем'янської, бійців «Молодої гвардії» на Донеччині), в яких згодом пропаганда виокремлювала лише аспект жертвності, позаяк практичного ефекту вони не мали, — їхній вчинок / подвиг аналогічно був інтерпретований і в українському (радянському) мистецтві. Наприклад, у фільмі Олександра Анощенка-Анода, який так і називається: «Трипільська трагедія» (1929), наратив збудовано у формі сповіді колишньої прибічниці отамана, яка, вжахнувшись його масакрів, переходить на бік «червоних», супротивники яких мордують бранців, зокрема здійснюючи їх на дибучи закопуючи в землю живцем, а бранок, наповівши оковитою, гвалтують. Мав рацію Віталій Бендер, згодом назвавши фільм «скастрованою історією про відоме повстання» [2, с. 52]. Натомість в оповіданні В. Домонтовича з ідентичною назвою «Трипільська трагедія» більше йдеться про повстанців, а про долю комсомольського загону оповіджено під сурдинку величного пейзажного мотиву, який супроводжує селянина Пилипа, котрий невдовзі сам повстане, тікаючи з радянського табору, ніби надихнувшись прикладом «старших»; жодних звірств тут не згадано, але мовиться про нагінки на колишніх отаманських прибічників (не повертається язик назвати їх «бандитами») та мигтить на видноколі цегляний «пам'ятничок» полеглим, прикметно — «пофарбований у темно-синю барву» [13], себто тиражний зразок наочної радянської агітації.

Мисткиня, інтерпретуючи згадану історичну подію, не приховує її трагічного підтексту, але уникає офіційної версії, за якою вороги радянської влади були патологічними садистами,

ба більше: за сюжетом поеми, те, що деякі з них отримали «другий шанс», чимало вартує. Так, вони часом недоладні, розхристані, нарвані, कुдлаті, та вже «свої». Для неї вони — породження природи, яка може і вишкіритися на своїх мешканців, і згубити їх, закрутивши наглим вихором. Більшість композицій ілюстративного циклу — колоподібні. В одній зі сторінкових ілюстрацій такий мотив впливає з кінного «лету» загону, у іншій, яка форматом наближена до заокруглено-квадратного, сам цей формат спонукує до такого сприйняття, а ще — рух вітряка на другому плані гравюри. Схоже спостерігаємо в ініціалах, конфігурація яких коливається між колом та овалом і в яку вписано практично усі сюжетні мотиви (між якими мовчазно поставлено знак рівності, хоча яка може бути рівність між умовним релаксом та безумовним масакром?): танцю, бійки, руху тачанки, маніфестації, падіння тіла з Дніпрової кручі і рову, наповненого мерццями. Можливо, лише статична сцена, як селяни читають газету (здається, авторка її домислила — у поемі прямо не сказано про щось таке), вибивається з цієї схеми, але й тут Котляревська вправно долає хибу, орнаментально «загратовуючи» композицію. Загалом же тло усіх гравюр щільно заповнено зображеннями, а там, де їх немає, характерний сріблястий штрих моделює просторові паузи. Таким чином, графічний «страх пустоти» приводить до стихійного пантеїзму, за уявленням якого анархізм (як і на свій копил більшовизм) теж є породженням природи — жорстоким, неблаганним, а однак неспростовним.

Парадокс — явно авторці відомий, — що на цій пріодні українці стикнулися з іншими, тими, які невдовзі почнуть справу «культурного ренесансу»: так, «особоуповноваженим “Совета Оборони” в справі боротьби з повстанською задніпровською дивізією отамана Зеленого» [21, с. 20] був майбутній нарком освіти Микола Скрипник (до слова, фактичний земляк нашої авторки). А от ще питання: чи передбачала «Україна отаманська» власний проєкт «культурного ренесансу»? Хоч як би не поважали вченість селянські ватажки, а такі питання не були для них першочерговими — для такого необхідною є міцна централізована держава з великими містами

і видавничими, педагогічними, виставковими потужностями. Але в героях поеми Котляревська вбачає якщо й не витязів, гідних наслідування, то принаймні колоритних персонажів, вартих захоплення, — зразок «негативного причарування», у світлі якого постав у Польщі 1990-х образ Івана Богуна після перегляду стрічки Єжи Гофмана «Вогнем і мечем». Лише в графіці української художниці головує не окремий герой, а хаотична народна маса, байдуже яка: «червона» чи «зелена», чи «вчорашньо-григор'ївська».

У порівнянні з цими творами гейневський мініцикл Марії Котляревської засвідчує хоч й не конче усвідомлюване, але цілком достеменно, якщо не вперте тяжіння до «каменів Європи» — хай навіть у їх гротесковій інтерпретації: хоч це й минуле, інфіковане власними негараздами, але воно позбавлене як дубової деспотії, так і безоглядної анархії. Німеччина доби романтизму начебто не така й осоружна в порівнянні з державою Миколи I — адже згадана вже «Зимова казка» була написана лише за якісь шість років опісля смерті Пушкіна, за якусь декаду — після появи на світ його «Мідного вершника», що його теж проілюструвала Марія Котляревська (і який, продовжуючи порівняння, так само зловісно нависав над своїм містом, як безіменний бовван у творі його молодшого сучасника, але принаймні так відверто не претендував на політичне домінування). Саме миколаївській епосі завдячуємо одинокою появою російського інтелектуала-дисидента (явище, яке Німеччина знала вже з попередніх століть), і на цих шальках терезів ображеному і самотньому уродженцю Київщини Володимиру Печеріну з його аморфною «тугою по закордонню» [17, с. 151] протистоять когорти попередників і наступників: від Шилера до Маркса, від Лютера до Ніцше, від Генриха Гейне до Стефана Георге; більшість з них, однак, були дисидентами принагідними, останній у цьому переліку — лише останні кілька років життя.

Утім, «західництво» Марії Котляревської не було її власною примхою, ба більше: воно вписувалося в тренд напівмовчазного «українського опору» інтелігенції, яка після травми Голодомору (та й раніше) відчайдушно шукала «точки

опори» у європейському закордонні (а воно не завжди квапилося зі зичливою відповіддю). Річ не лише у «психологічній Європі» та відомому векторі «геть від Москви!», що його озвучив Микола Хвильовий (певно, і від Ленінграду / Петербургу / Петрограду). Більшість українських митців упродовж 1920-х — на початку 1930-х виставлялися у Парижі та Венеції, пожинаючи славу й призи (сама ж Котляревська у зоряний для неї період 1930–1934 років показала свої твори як мінімум у п'яти європейських містах [7, с. 106], і вже в останні роки життя відвідувачка помітила у її майстерні репродукцію «Трьох музик» Фернана Леже [7, с. 124], а, скажімо, не хорових полотен Сурікова чи Пластова) — таке згодом і увявити собі неможливо. Майже серйозно позирав на Варшаву Малевич... І досить погортати сторінки «Нової генерації», аби впевнитися, що російсько-радянський ілюстративний додаток тут беззастережно поступається місцем додатку, запозиченому із західної практики: окремі числа персонально присвячені творчості Клеє, Пікасо, Швітерса, Ле Корбюзьє тощо — зауважмо, що переважна більшість цих авторів на той момент не висловлювали виразних компліментів на адресу Країни Рад (наприклад, Пікасо стане членом компартії вже після війни, Клеє так і обмежить позапартійним пацифізмом, а Ле Корбюзьє навіть зогрішить співпрацею з режимом Віші). Нарешті, популярним в українській літературі стає жанр розлогого іноземного репортажу, де кризь (неминучу) критику чужого соціального устрою прориваються нотки захоплення європейським життям — і, звісно, європейським побутом і мистецтвом. «Не гаркають, а чемно прислужують одне одному» — так описав звичайний норвезький пансіон (у іншому ж місці прохопився, згадавши старовинну церкву: «бойчукісти полопалися б од заздрощів» [27, с. 573, 615]), скандально відомий Валерій Поліщук, близький друг Марії Котляревської [7, с. 9]). Поготів, «старий Захід» не всує розглядався в ролі молодого союзника СРСР: можна сказати, що «з хвилину на хвилину» там очікувалася пролетарська революція... та з кожним роком («хвилюною») таке очікування сходило на пси, відтак ілюзій ставало менше.

Натомість на власній батьківщині піднімав голову вже нічим не прикритий деспотизм східного типу, орієнтований на власні резерви та творчі здобутки — що не тішило навіть затягих імперців на взір Міхаїла Булгакова, який свій популярний роман, за однією з версій, написав, утіливши в ньому абсурдну мрію про «американську допомогу» (за версією Александра Еткінда, в образі Воланда віддзеркалився радше посол США Булліт, та аж ніяк не Сталін), хоч така надія, природно, була утопічною. Операція Go West! закінчилася пшиком...

Цього всього українська мисткиня не могла не помічати і, звісно, реагувала по-творчому, асоціативно та химерно, як у викривленому свічаді. Швидко настане кінець і цим ілюзіям, а заради виживання доведеться принаймні імітувати радянську однотайність — яка часом скидалася на зомбічну химерію (хоч насправді це лише ілюстрація 1933 року до дитячого вірша Наталі Забіли, в якому мало дитячого).

Все скінчено, а далі — поступове скочування до рівня хирлявого реалізму (цей процес перервали сім років радянського ув'язнення, якого Котляревська зазнала в повоєнний час — утім, школу її вчителя було розгромлено ще в середині 1930-х [16, с. 261, 262]), «маленький ренесанс» у 1960-ті — звісно, з реверансами у бік влади, сумлінне студювання — вже не національних, а загальносоюзних революційних тематик, хоч і темперованих у територіально-краєзнавчому аспекті: «Завод-сад» (1961), «Пам'ятник Леніну в Дніпропетровську», «Будинок Бабушкіна» (1969), також «Безпритульні» (1977). Останній твір насправді є портретом Дзержинського в колі дітей — до слова, однойменний лінорит 1926 року, виконаний у бойчукістській стилістиці, обійшовся без «владної опіки». Не забувала Шевченкового спадку («Катерина», 1964), але політкоректно звернулася й до російської народної казки («Козлик», 1961 — пор. з «Похоронами козла», виконаними у 1955 році, лише тепер техніку лінориту змінила акварель) [6, с. 15, 13]. Домінує в ці роки у неї все-таки інший стилістичний струмінь, а найбільш пріоритетним жанром стає екслібрис, і серед замовників — молодші нащадки фольклорної традиції (не водночас — Тетяна Яблонська, Михайло Дерегус) та її творчі

ровесники з 1920-х, деякі з яких також пережили своєрідне «очищення» у 1960-х, долаючи конформізм попередніх десятиріч (передусім це стосується Миколи Глуценка, меншою мірою Петра Панча, Олександра Копиленка, старої пам'яті Леоніда Первомайського), інші активно вивчали добу її молодості, де тільки вдавалося, пропагуючи її здобутки, ще не вповні на тоді реабілітовані (екслібрис Дмитра Горбачова 1982 року був вирішений як необойчукістська композиція). Є своя логіка в тім, що твори Первомайського, до одного з яких вона зверталася за доби «селянського ренесансу», в 1970-х оздобили нонконформісти нової формації — Віктор Мельниченко і Ада Рибачук, мовби підхопивши естафету старої мисткині. Судячи з її епістолярної спадщини, яка збереглася, жваво листувалася із друзями юнацької пори, як-от з Оксаною Павленко чи дружиною Івана Сенченка Оленою Компан [25, с. 147, 171], лишила по собі ностальгійні спогади про свого вчителя Івана Падалку. І, нарешті, чи не є її гравюра «Кручі» (1982) віддаленим спогадом про кручі Трипілля, які вона колись зобразила, ілюструючи ту саму поему Первомайського, тільки тут вони більш камерні, низькорослі, щоб не сказати — «одомашнені»?

Повернімося у 1930-ті, коли мисткиню долали спершу «тривожні передчуття» (Людмила Соколюк) [7, с. 105], потім — розпач, фрустрація, відтак виникла спроба приборкати хаос... хоча б у межах графічного аркуша. Безпосередньо її «Німеччині. Зимовій казці» передують кілька нечисленних ілюстрацій до поеми Пушкіна «Мідний вершник», створених саме в очікуванні урочистої радянської глорифікації російського поета, приуроченої до 100-річчя його смерті. Чи помітив хтось макабр ювілею, накладеного на макабр внутрішньополітичної реальності? — хай там як, але саме з цієї умовної дати починається неприхована імперіалізація СРСР, на початку задуманого як антиімперський проєкт. Класик XIX століття якраз став владі у пригоді, аби своїм авторитетом легітимізувати цей «поворот управо», адже навіть у згаданій поемі стихійна критика абсолютизму переплітається з відвертим захопленням його, абсолютизму, здобутками, що відчутно вже від перших рядків, де фігурує «Петра твореньє» (і сам пролог є «проявом російської

імперської пихи» [23, с. 133]), а ось безіменних його будівельників (зокрема українських козаків) не буде згадано й надалі, хоча на горіхи отримають «убогий чухонец» та «надменный сосед», себто швед.

Свідомо чи ні, але Котляревська вступає у полеміку з імперським образом поеми, потрактовуючи її радше на критично-гоголівський лад. Пафос дематеріалізації, розвінчування кумира, виявлення і оприлюднення його змізеріння різко контрастує з настроєм, притаманним більш відомому ілюстративному циклу Євгенія Лансере (виконаному ще у 1903–1918 роках), який стовідсотково «прижився» у радянському книговидавництві, втрапивши навіть до нормативного, хоч і дещо ліберального 2-го видання «Дитячої енциклопедії» кінця 1960-х, а от твору Марії Котляревської така доля не судилася, і не лише через його меншу формальну довершеність. (Як не як, а її російський колега працював над своїм циклом понад півтори декади.) Ще б пак: проникливий аналітик «Мира искусства» так описує основний аркуш «Мідного вершника» в інтерпретації Лансере, що це скидається на мініпрограму тоталітарного суспільства: «фантастичний вершник, котрий переслідує героя, перетворюється на істоту, що володіє волею і пристрастю, а достеменна людина уподібнена тіні» [10, с. 119]. Останнє вимовлено ніби з інтонацією осуду, та він — як у Пушкіна, як і у Лансере — не виключає патетичного захоплення царем та його діяннями.

(Окрема тема — підступні обмовки радянських мистецтвознавців, нібито орієнтованих на Європу. От і знаходимо у вільнодумного, здавалося б, Валерія Прокоф'єва порівняння хрестоносців, які вщент руйнують Константинополь на картині Делакруа, з «посланцями історії», які «чимось нагадують грозову хмару, яка закриває сонце і вістить катастрофу, в якій, однак, *омолоджується світ*» [15, с. 104] [курсив наш. — О. С.]. Навряд чи написав би так шановний автор про пожежу Москви 1812 року).

Щодо творчості Марії Котляревської, зауважмо: її критицизм стосовно класичного спадку не передбачав т. зв. русофобії, адже вона запитувала й інші твори Пушкіна — повісті «Пікова дама», «Історія села Горюхіна», «Капітанська

донька» (1937), а про свій читацький пріоритет заявила у власному екслібрисі «Пушкініана М. К.» (1974) [8, с. 6].

Але не випадково у петербурзькій поемі хвиля потопу затоплює підніжжя Петрового монументу, наче обіцяючи кінець його владарюванню. І знову і знову бовваніє силуетний вершник (до якого більше пасувало б каламбурне означення харківського авангардиста Вагріча Бахчаняна: «мідний вершник без голови»), над яким змагаються усі стихії, хлябі земні та небесні, зводячи нанівець його монументальну веломовність, викриваючи його фантомність і претензії та моноладу. Повторення знайомого силуету (тричі — з поглядом, зверненим управо, лише водночас — у лівому ракурсі у три чверті, саме на фронтисписі до 2-ї частини поеми) перетворюється на образотворчу тавтологію, яка підважує значущість «кумира на бронзовом коні». Отже, він де-факто зводиться до рангу «горделивого истукана», з превалюванням останнього означника, але точно не з титулом «мощного властелина судьбы»: випадковий спалах сліпої стихії одразу його «ставить на місце» — стихії, з якою українські повстанці ледве не товаришували.

Попри авторські наміри, які точно не були розраховані на категоричне нівелювання пушкінського спадку, результат вийшов убивчий і, що цілком логічно, далекий від духу першоджерела; згодом роботі Марії Євгенівни інкримінують брак «неповторної виразності, що була притаманна ранній гравюрі» (Любов Соколюк) [7, с. 105], принаймні такі твори оцінюватимуться як просто «цікаві» у порівнянні з «дуже видатними» ілюстраціями (які ми докладно розглянули у попередній частині цієї розвідки) до «Німеччини. Зимової казки» Гейне (Надія Телевна) [7, с. 119]. Утім, за радянських часів ритуально мовилося і про «помітний вклад у пушкініану» (Людмила Тверська) [7, с. 105] — мабуть, з метою популяризації творчості української мисткині, яка до кінця життя перебувала у фактичній опалі.

Однак у ці ж часи вона створює ще одну гравюру, яка змушує згадати її знахідки 1920–1930-х і за інтонацією разуче контрастує зі спокійними, сказати б — мудро виваженими, роботами умовного періоду відлиги. Йдеться про одиничну

ілюстрацію до поеми «Енеїда» (1966) Івана Котляревського (котрий дуже вірогідно міг бути її предком [20]). Попри те що на той час вже існували розлогі ілюстративні цикли Івана Бурячка, Мирона Левицького, Михайла Дерегуса, Івана Їжакевича / Федора Коновалюка, Сергія Пожарського та інші, хоч і найбільш популярний (Анатолія Базилевича) ще не було створено, мисткині вдалося сказати вагоме слово на цій ниві. Немає сенсу порівнювати її гравюру з версіями їх усіх — це тема для окремої розмови, навіть кількома сторінками не обійдеться — але одну, теж одиничну ілюстрацію, хочеться згадати. Знову за принципом контрасту: наскільки веселою, навіть радісною виглядає твір «Еней і його військо» Георгія Нарбута, настільки страшною, зловісною, ледве не відразливою є гравюра Марії Котляревської, присвячена «пекельному розділу», поміщеному у 3-й книзі славетної поеми. Парадокс, але перший твір створювався у напружені часи, тоді як твір наступний — у добу порівняно «вегетаріанську», але творчий продукт щоразу виходить настроєво протилежним своєму часу. Спільним між ними міг бути лише декоративний первень: «тонкість персіанської мініатюри» вбачає у «Енеї» Дмитро Горбачов [24, с. 395] (східній мініатюрі вчив у своїй майстерні Бойчук — і це не єдиний збіг між різними стилістичними напрямками), але монохромний дереворит Марії Котляревської декларує вірність народним гравюрам. Чи наївним фрескам церков, які на всі заставки демонстрували розмаїті страждання грішників, а особливо — грішниць (тут: тих, кого бачить згори Еней, якого супроводжує Кумська Сивилла, що скидається на сільську бабу-ворожку — власне такою вона є у автора: «запліснявіла, вся в шрамах, // сіда, ряба, беззуба, коса, // розхристана, простоволоса...» [5, с. 46]; ба геть осоружна зовні, майже карикатурна, чого мисткиня собі «не дозволяє», її віщунка все-таки наділена певною демонічною поважністю і не виглядає такою вже потворою). Діагональ її правої руки спрямовує погляд спантеленого троянця (аж шапка сповзла на потилицю) до вогняного моря, в якому корчаться оголені молодичі. Відтак більше уваги приділено мотиву небайдужого споглядання (свого потенційного майбутнього), аніж покари за гріхи (яких і в Енея не бракувало),

що їх в свою чергу ретельно розписує поет, але які меншою мірою цікавлять мисткиню. Вона радше захоплена бароковим вихором, що займає ліву частину сцени, моторошні відблиски якого осяють частину праву, де розміщено Енея з Кумською Сивиллою. Чи не є це потайним реваншем авторки за спаплюжене життя — і натяком на відплату ворогам, котрі зображені тут аж надто довільно? Припущення, можливо, засміливе, яке, втім, не варто зовсім відкидати: на схилі життя хіба не йдеться про підведення підсумків свого шляху, звідки і до інфернальних роздумів — один крок?

Видається, ніби Нарбут ковзає поверхнею класичної поеми, а Котляревська «зазирає у безодню», та насправді усе складніше. Як не дивно, графік початку ХХ століття ближчим є «духу та літері» бурлескної поеми кінця ХVІІІ — початку ХІХ століття: сам Іван Петрович у жодні «безодні» зазирати не збирався, «синдрому Достоєвського» уникнув (бо і прецеденту ще не сталося), його «пекельний епізод» є лише тогочасною модернізацією відповідного епізоду Вергілієвої поеми, отже, гравюра нашої старшої сучасниці відгонить відсебеньками. Ніби й так, але для читача, споглядача візуальної інтерпретації не конче важить первісний задум автора — він більше переймається тим, наскільки та інтерпретація віддзеркалює його внутрішні сподівання і тривоги. На період 1960-х, коли ілюзії відлиги ще не зовсім відійшли в минуле, — а ще було відкрито і популяризовано Міхаїла Бахтіна! — ближчими нашим читачам були епікурейські, воїстину карнавальні ілюстрації Анатолія Базилевича — його Еней, парадоксально суголосний Царю Гороху 1926 року (два зразки дивних козацьких травестій: на античному та умовно давньоруському матеріалі), вже за кілька десятиріч вигулькне на обгортці пачки вершкового масла... Сумовитого Енея Марії Котляревської в такій ролі уявити неможливо: це інша, індивідуальна система вимірів, не розрахована на потурання масовому смаку — той і в 1920-ті волів інших зразків і, зрештою, не підтримав її «картини світу». Карнавалізм 1920-х, знайомий нам із її «Царя Гороха» (та хоч би й з дипломного «Цирку» за книжкою Олеса Донченка [20], тематика якого перегукується зі заявами ФЕКСів, ядро яких склали вихідці з України), раптом відродився, точніше — регенерував

у іншій, макабричній якості, підтвердивши стару істину: не можна двічі увійти в одну й ту саму річку. Адаже, договорює за філософа художника, друга річка буде вогненною. І від неї, судячи з реакції заціпенілого перед прірвою Енея, не врятується ніхто.

Висновки. Творчість Марії Котляревської 1930-х є химерною кардіограмою «Unglückliche Bewußtsein» (з нім. — «нешасної свідомості») українського митця тієї доби, одержимого взаємовключними імперативами: тяжінням до європейської цивілізації (яка, втім, давно вступила в період *Untergang*) та необхідністю жити / вижити і працювати в умовах іншої цивілізації, східнокомуністичної (яка спочатку «подавала надії»), плеканням традиції та повагою до індустріального пафосу, опорою на індивідуальну опінію

і підкоренням соцреалістичному комільфо — яке тоді лише набирало сили, вряди-годи лишаючи лазівки для тямущих і талановитих, а ще: оптимально сміливих авторів. Кристалізація «нового канону» станеться вже у повоєнні роки, і Марія Котляревська буде причетна до того якнайменшою мірою (хоча б тому, що проведе чимало часу у «місцях не надто віддалених»). Але й не опиратиметься його впровадженню згодом; основне і найкраще вона створила раніше, і саме воно лягло в скарбницю українського образотворчого мистецтва. Та зрозуміти її доробок можна лише в режимному контексті «до» і «після»; значущість його доводить нещодавня (взимку 2023 року) і вдала спроба її музейної актуалізації у Дніпрі [11].

ЛІТЕРАТУРА

1. Беранже П.-Ж. Пісні / Пер. з фр. Київ: Дніпро, 1970. 216 с.
2. Берест Б. Історія українського кіна. Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 272 с.
3. Бублик О. Марія Євгенівна Котляревська (1902–1984) // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Дата оновлення: 08.02.2022. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2022/02/08/mariia-ievhenivna-kotliarevska-1902-1984/> (дата звернення: 25.07.2024).
4. Данілін Ю. Великий народний поет // Беранже П.-Ж. Пісні. Київ: Дніпро, 1980. С. 5–10.
5. Котляревський І. Енеїда. Київ: Радянська школа, 1989. 286 с.
6. Котляревська М. Є. До 60-річчя з дня народження: Каталог виставки. Дніпропетровськ: Дніпропетровська обласна книжкова друкарня, 1962. 16 с.
7. Котляревська М. Каталог. Дніпропетровськ: Дніпропетровський регіональний клуб екслібриса та графіки «Кобзар», 2012. 140 с.
8. Котляревская М. Е. Графика, экслибрисы: Каталог выставки. Днепропетровск: Днепропетровское областное отделение Общества любителей книги УССР, 1977. 16 с.
9. Крылов В. В., Кичатова Е. В. Издательство «Academia»: люди и книги. 1921—1938—1991. Москва: Academia, 2004. 328 с.
10. Лапшина Н. «Мир искусства»: Очерки истории и творческой практики. Москва: Искусство, 1977. 344 с.
11. Мироненко І. Художниця палила власні гравюри, щоб уціліти // Громада.Груп. Дата оновлення: 01.02.2023. URL: <https://gromada.group/news/gallery/22589-hudozhnitsya-palila-vlasni-gravyuri-shob-uciliti> (дата звернення: 25.07.2024).
12. Первомайський Л. С. Вибрані твори: у 2 т. Київ: Дніпро, 1978. Т. 1. 342 с.
13. Петров В. (Домонтович). Трипільська трагедія // УкрЛіб. Дата оновлення: 19.03.2022. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3238> (дата звернення: 25.07.2024).
14. Плерома: Мала енциклопедія української актуальної літератури: часопис з проблем культурології, теорії мистецтва, філософії. № 3. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. 287 с.
15. Прокофьев В. Н. Об искусстве и искусствознании: Статьи разных лет. Москва: Искусство, 1985. 304 с.
16. Роготченко О. О. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм. Київ: Фенікс, 2007. 608 с.
17. Русское общество 30-х годов XIX в. Люди и идеи: (Мемуары современников) / Под ред. И. А. Федосова. Москва: Издательство Московского университета, 1989. 446 с.
18. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення. Київ: Критика, 2000. 303 с.

19. Сидор О. Актуальний дискурс бойчукізму: ілюстративний цикл Б. Бланка та М. Фрадкіна 1935 року // Сучасне мистецтво. 2022. № 18. С. 111–122. DOI: 10.31500/2309-8813.18.2022.269719
20. Сівач Т. Марія Котляревська: Скорботна і невтомна // Дніпро Культура. Дата оновлення: 08.02.2022. URL: https://www.dnipro.lib.dp.ua/Mariya_Kotlyarevs_ka (дата звернення: 25.07.2024).
21. Скрипник М. Моя автобіографія. Харків: Вид-во Товариства політкаторжан, 1932. 20 с.
22. Скрипник М. Про стан Київського художнього інституту // Скрипник М. Статті й промови. Т. V: Література й мистецтво. Харків: ДВУ, 1930. С. 271–275.
23. Томпсон Е. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / Пер. з англ. М. Корчинська, Я. Стріха. Київ: Наш формат, 2023. 384 с.
24. Утевська П., Горбачов Д. Будинок із левами: Нариси історії українського візуального мистецтва XI–XX століть. Київ: Дух і Літера, 2024. 568 с.
25. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва: Путівник. Вип. 1 / Авт.-упоряд.: М. Крячок, С. Куш, З. Сендик. Київ, 2003. 554 с.
26. Шкурупій Г. Диктатура богомазів // Нова генерація. 1929. № 10. С. 26–34.
27. Шляхи під сонцем: Репортаж 20-х років / Упоряд. Я. Цимбал. Київ: Темпора, 2021. 860 с.

REFERENCES

1. Béranger, P.-J. de. (1970). *Pisni* [Songs] (Trans.). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
2. Berest, B. (1962). *Istoriia ukrainskoho kina* [History of the Ukrainian Cinema]. New York: Shevchenko Scientific Society [in Ukrainian].
3. Bublyk, O. (2022, February 08). Maria Yevhenivna Kotlyarevska (1902–1984). *Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine*. Retrieved from <https://csamm.archives.gov.ua/2022/02/08/mariia-ievhenivna-kotliarevska-1902-1984/> [in Ukrainian].
4. Danilin, Y. (1980). Velyki narodni poet [The Great Folk Poet]. In P.-J. de Béranger. *Pisni* [Songs] (pp. 5–10) (Trans.). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
5. Kotlyarevsky, I. (1989). *Eneida*. Kyiv: Radianska shkola [in Ukrainian].
6. Kotlyarevska, M. Y. (1962). *Do 60-richchia z dnia narodzhennia: Katalog vystavky* [To the 60th Anniversary of Her Birth: An Exhibition Catalog]. Dnipropetrovsk: Dnipropetrovska oblasna knyzhkova drukarnia [in Ukrainian].
7. Kotlyarevska, M. (2012). *Katalog* [A Catalogue]. Dnipropetrovsk: Dnipropetrovskiy rehionalnyi klub ekslibrysa ta hrafiyky “Kobzar” [in Ukrainian].
8. Kotlyarevska, M. (1977). *Grafika, ekslibrisyi: Katalog vyistavki* [Graphics, Ex-Libris: An Exhibition Catalogue]. Dnepropetrovsk: Dnepropetrovskoe oblastnoe otdelenie Obschestva lyubiteley knigi USSR [in Russian].
9. Kryilov, V. & Kichatova, E. (2004). *Izdatelstvo “Academia”: lyudi i knigi. 1921–1938–1991* [Academia Publishing House: People and Books. 1921–1938–1991]. Moscow: Academia [in Russian].
10. Lapshina, N. (1977). *“Mir iskusstva”: Ocherki istorii i tvorcheskoy praktiki* [“The World of Art”: Essays on History and Creative Practice]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
11. Myronenko, I. (2023, February 1). Khudozhnytsia palya vlasni hraviury, shchob utsilyty [The Artist Burned Her Own Engravings to Survive]. *Gromada.Group*. Retrieved from <https://gromada.group/news/gallery/22589-hudozhnicya-palila-vlasni-gravyuri-shob-uciliti> [in Ukrainian].
12. Pervomayskyi, L. (1978). *Vybrani tvory: u 2 t.* [Selected Works: in 2 Vol.]. Vol. 1. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
13. Petrov, V. (Domontovych). (2022, March 19). Trypilska trahediia [Trypillia Tragedy]. *UkrLib*. Retrieved from <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=3238> [in Ukrainian].
14. *Pleroma: Mala entsyklopediia ukrainskoi aktualnoi literatury: chasopys z problem kulturolohii, teorii mystetstva, filosofii*. (2000). [Pleroma: A Small Encyclopedia of Ukrainian Contemporary Literature: A Journal on the Problems of Cultural Studies, Art Theory, Philosophy], Vol. 3. Ivano-Frankivsk: Lileia-NV [in Ukrainian].
15. Prokofev, V. (1985). *Ob iskusstve i iskusstvoznanii. Stati raznyih let* [About Art and Art History. Articles From Different Years]. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
16. Rohotchenko, O. (2007). *Sotsialistychnyi realizm i totalitaryzm* [Socialist Realism and Totalitarianism]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].

-
17. Fedosova, I. (Ed.). (1989). *Russkoe obschestvo 30-h godov XIX v. Lyudi i idei: (Memuaryi sovremennikov)* [Russian Society of the 1830s. People and Ideas: Memoirs of Contemporaries]. Moscow: Izdatelstvo Moskovskogo universiteta [in Russian].
 18. Riabchuk, M. (2000). *Vid Malorosii do Ukrainy: paradoksy zapizniloho natsiietvorennia* [From Malorossia to Ukraine: Paradoxes of Belated Nation-Building]. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].
 19. Sydor, O. (2022). The Actual Discourse of Boychukism: B. Blank and M. Fradkin's Illustrative Cycle of 1935. *Contemporary Art*, 18, 111–122. DOI: 10.31500/2309-8813.18.2022.269719 [in Ukrainian].
 20. Sivach, T. (2022, February 08). Maria Kotlyarevska: Skorbotna i nevtomna [Maria Kotlyarevska: Sorrowful and Tireless]. *Dnipro Kultura*. Retrieved from https://www.dnipro.lib.dp.ua/Mariya_Kotlyarevs_ka [in Ukrainian].
 21. Skrypnyk, M. (1932). *Moia avtobiohrafia* [My Autobiography]. Kharkiv: Vyd-vo Tovarystva politkatorzhan [in Ukrainian].
 22. Skrypnyk, M. (1930). Pro stan Kyivskoho khudozhnoho instytutu [On the State of the Kyiv Art Institute]. In Skrypnyk, M. *Statti y promovy*. T. V: Literatura y mystetstvo (pp. 271–275). Kharkiv: DVU [in Ukrainian].
 23. Thompson, E. (2023). *Trubadury imperii. Rosiiska literatura i kolonializm* [Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism] (M. Korchynska & I. Strikha, Trans.). Kyiv: Nash format [in Ukrainian].
 24. Utevska, P. & Horbachov, D. (2024). *Budynok iz levamy: Narysy istorii ukrainskoho vizualnoho mystetstva XI–XX stolit* [The House with Lions: Essays on the History of Ukrainian Visual Art from 11 to 20 Century]. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
 25. Kriachok, M., Kushch, S., & Sendyk, Z. (Eds.) (2003). *Central State Archive-Museum of Literature and Art: A Guide*. Issue 1 [in Ukrainian].
 26. Shkurupiy, G. (1929). Dyktatura bohomaziv [The Dictatorship of the Icon Painters]. *Nova generatsiia*, 10, 26–34 [in Ukrainian].
 27. Tsybal, Y. (Ed.). (2021). *Shliakhy pid sontsem: Reportazh 20-kh rokiv* [Paths Under the Sun: A Reportage of the 20s.]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].

OLEG SYDOR

THE ILLUSTRATIONS BY MARIA KOTLYAREVSKA

TO THE POEM “GERMANY. A WINTER’S TALE” BY HEINRICH HEINE (PART 2)

Abstract. This second part of the article, dedicated to Maria Kotlyarevska’s illustrations for Heinrich Heine’s poem *Germany. A Winter’s Tale*, continues and develops the main motifs outlined in the first part. The article focuses on the socio-political dimension of the work of this 20th-century Ukrainian artist, whose style was shaped by the principles of Boychukism, and who studied under Ivan Padalka. Kotlyarevska’s most significant creative period falls in the 1920s, during the so-called Ukrainian Renaissance—a time when, on the one hand, memories of Ukrainian anarchist movements were still alive in society, and on the other, the policy of national communism fostered Ukrainization and support for literature and the visual arts. (The ideologists of this movement were later repressed in the 1930s, while Kotlyarevska herself was persecuted after World War II—sentenced to seven years in a labor camp.) The article examines her illustrations created during this period, as well as several works from her later creative years, for texts of Ukrainian classical and Soviet literature (*Eneida* by Ivan Kotlyarevsky, *Trypillia Tragedy* by Ivan Pervomaysky), Russian literature (*The Bronze Horseman* by Alexander Pushkin), and European literature (Jean-Pierre Béranger’s *Le Roi d’Yvetot*). These are compared with her cycle of illustrations for Heine’s poem. Kotlyarevska explores themes such as the afterlife (*Eneida*), the spontaneous energy of peasant rebellion (*Trypillia Tragedy*), Ukrainian reinterpretations of French folklore (Béranger), and the deconstruction of the Russian imperial myth (*The Bronze Horseman*). Her work reflects the hopes and fears, collective illusions and personal insights of the Ukrainian artistic intelligentsia of the first half of the 20th century. Her authorial style can be read as a sensitive cardiogram of the *Unglückliches Bewusstsein* (“unhappy consciousness,” in Hegelian terms) of an honest artist living in a strange and tragic time.

Keywords: Maria Kotlyarevska, boychukism, illustration, national communism, anarchism.

Стаття надійшла до редакції 29.07.2024.

Стаття прийнята до друку 19.09.2024.

Дата публікації: 18.11.2024.

© Олег Сидор 2024