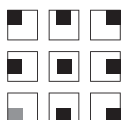




Гліб Вишеславський

Творчість
Олександра
Стахова-
Шульдиженка

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ПРОБЛЕМ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА





Гліб Вишеславський

Творчість Олександра Стахова-Шульдиженка

Спадщина, овіяна багатьма культурами

Ніжин | 2022

ПП Лисенко М.М.

Друкується за рішенням Вченої ради
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України
від 29 листопада 2022 р., протокол № 10

Рецензенти:

А. О. Пучков, радник Президії НАМ України, заслужений діяч
мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор
В. О. Мироненко, доцент кафедри кінооператорства
Київського національного університету театру, кіно та телебачення
ім. І. Карпенка-Карого, кандидат мистецтвознавства
І. Б. Савчук, директор Інституту проблем сучасного мистецтва
НАМ України, доктор мистецтвознавства, професор

Вишеславський Гліб

B952 Творчість Олександра Стахова-Шульдиженка — спадщина, овіяна багатьма культурами:
монографія / Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2022. 256 с.: іл.

ISBN 978-617-640-573-3

У книзі розглядається творчість і біографія Олександра Стахова-Шульдиженка (1922–1988) — українського, британського і польського художника, оформлювача, монументаліста, теоретика мистецтва. Приділено увагу особливостям взаємодії персональної творчості з традиціями та стилістичними впливами культур різних країн. Простежено проблематику самоідентифікації митця та його адаптації до складних умов еміграції та репатріації. Висвітлено основні напрями творчості автора, їхня тематика й естетика. На ґрунті нових відкриттів у архівах і бібліотеках, суттєво уточнено факти біографії художника, запропоновано періодизацію його творчості.

Монографію видано в рамках фундаментального дослідження «Актуальні дискурси сучасної культури» Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України. Книга розрахована на фахівців у галузі сучасного мистецтва, мистецтвознавців, культурологів, студентів закладів вищої мистецької освіти та широкий загал читачів.

Фронтиспіс: Олександр Стахов-Шульдиженко під час роботи оформлювачем на ВДНГ, 1960-ті

ISBN 978-617-640-573-3

© Г. А. Вишеславський, 2022
© ІПСМ НАМ України, 2022
© ПП Лисенко М. М., 2022

Зміст

Передмова	7
---------------------	---

розділ перший

Становлення творчості

1.1. Дитинство, навчання вдома й у школі	11
1.2. Початок війни	16
1.3. OST робітник III Рейху	18
1.4. Комбатант армії Андерса. Вплив культури Польщі, російської Срібної доби та Італії	23
1.5. Емігрант у Великій Британії. Нові впливи й становлення творчості	34
1.6. Лондон. Центральна школа мистецтв і ремесел. Вчителі	41
1.7. Художнє життя Великої Британії 1940–1950-х як важливе тло формування творчості О. Стахова-Шульдиженка	48
1.8. Вплив мистецького життя Лондона 1950-х на особистість і творчість О. Стахова-Шульдиженка	53
1.9. Твори 1950-х.	61

розділ другий

Творчість, овіяна багатьма традиціями

2.1. Ідентичність та фахова самоідентифікація	67
2.2. Цілісність творчості й особистості Стахова-Шульдиженка	72

розділ третій

У СРСР

3.1. Репатріація	77
3.2. Викрійки	81
3.3. Альбоми для дітей, посібники для художників і медиків. Маски, шрифти, рельєфи, скульптурна пластика з паперу	82
3.4. Контраверсійні 1960-ті.	86
3.5. Оточення художника, знайомі і друзі	88
3.6. Майстерня і кімната у квартирі.	92
3.7. ВДНГ.	94

3.8. Монументальні роботи.	96
3.9. Графіка і живопис 1960-х — першої половини 1970-х.	102
3.10. Цикл графіки «Спогади про Англію»	103
3.11. Графіка першої половини 1980-х	114
3.12. Графіка другої половини 1980-х	115

розділ четвертий

Графіка Стахова-Шульдиженка в контексті неофіційного мистецтва

4.1. Станкові твори Стахова-Шульдиженка і нонконформізм	119
4.2. Нонконформізм	120
4.3. Спільні риси творчості українських нонконформістів і графіки Стахова-Шульдиженка	124
Післямова	126
Післямова 2	127

Додатки

Додаток 1. <i>А. Шульдиженко.</i> Теория системы сигнальных взаимокорректирующих сетей. О нервных «ловушках» сознания. К вопросу происхождения и профилактики онкологических заболеваний (1973)	131
Додаток 2. З листів Олександра Стахова-Шульдиженка до сера Девіда Волдрона Смітерса (приблизно 1974–1975 роки).	144
Додаток 3. <i>А. Шульдиженко.</i> О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций.	154
Додаток 4. <i>І. Вишеславська.</i> Браво, пітторе!	174
Додаток 5. Біографія Стахова-Шульдиженка	181
Додаток 6. Місцезнаходження творів Стахова-Шульдиженка.	189
Література	190
Summary	197

Ілюстрації

Фотоальбом 1900–1980-х	202
Вибрані твори Олександра Стахова-Шульдиженка	208



Передмова

Серед зростаючого темпу обігу інформації, інтенсифікації культурного діалогу, тиску іноземних моделей культури, особливо важливим є виявлення, дослідження, збереження і презентація власних надбань. Проте, через різні історичні, соціальні та політичні перешкоди далеко не всі досягнення власної культури ще виявлені та висвітлені. Наприклад, творча спадщина художника Олександра Стахова-Шульдиженка (1922–1988) досі відома тільки фахівцям. Це дивує, бо твори такого рівня могли б прикрашати колекції знаних музеїв.

Стахов-Шульдиженко — український, британський і польський художник, оформлювач, монументаліст, теоретик мистецтва. Народився в Києві, здобув художню освіту в Києві та Лондоні, куди потрапив після Другої світової війни. У 1954 році він повернувся до України, яка тоді перебувала у складі СРСР, як репатріант.

Творчість художника тривалий час була недооцінена, оскільки, з одного боку, вона не відповідала офіційному соцреалістичному канону, а з іншого, істотно відрізнялася від напрацювань субкультурного середовища художників-нонконформістів. Таким чином, доробок Шульдиженка не збігався ні з офіційним мистецтвом, ані з андеграундом.

Він продовжував розвивати ідеї британських митецьких рухів «Yangs neo-romantics» (Молоді неоромантики), «The Movement» (Рух) та «Kitchen Sink Realism» (Реалізм кухонної мийки), але в його працях переважають унікальний персональний стиль, власна тематика та світогляд. Йдеться насамперед про графічні твори й живопис. Митець також розробляв книги-іграшки для дітей і книги-посібники для художників, створював скульптуру з паперу, монументальні твори.

У Великій Британії він спілкувався із художниками Френсісом Беконом (Francis Bacon), Джоном Бретбі (John Bratby), письменником і критиком Філіпом Артуром Ларкіним (Philip Arthur Larkin), товаришував і певний час працював разом із Люсьєном Фройдом (Lucian Freud).

Стахова-Шульдиженка цікавили процеси діяльності мозку, психологічний та фізичний стани під час пригадування чи споглядання візуальних образів, що втілюся в його малюнках і рукописах про мистецтво. Декілька текстів митця присвячені пошуку керованих механізмів впливу психологічних станів на здоров'я людини.

За життя автора відбулися дві його виставки («відомчі», не для широкого загалу): у редакції часопису «Декоративне мистецтво» в середині 1970-х (скульптури з паперу) та виставка кандидатів на вступ до Співки художників у 1982 році (графіка і фотографії монументальних творів, рельєфи з паперу). На офіційні виставки станкові твори художника не приймали, проте він влаштовував чимало показів у квартирах друзів.

Більш прийнятними для офіційної культури СРСР були його монументальні композиції — переважно рельєфи з металу й бетону та оформлювальні роботи. Вони, хоча й виконані заради заробітку на замовні теми, естетично є цілком творчими та інноваційними.

Світогляд і творчість Стахова-Шульдиженка розвивалися в умовах тиску різних культурних традицій. У СРСР, Італії, Польщі, Великій Британії він не був повністю «своїм», скрізь уникав соціальної залежності й асиміляції. У світі поділеному на національні й етнічні спільноти він належав до фахової спільноти художників. Ширше — до тих діячів мистецтва, які поєднували в житті і творчості традиції декількох культур.

Отже, творчість Стахова-Шульдиженка розглядатиметься у річищі відповідного дискурсу, а саме: усвідомлення та збереження ідентичності в контексті здійснення кроскультурного полілогу.

У книзі презентовано різноманітні аспекти спадщини художника — графіка, монументальне мистецтво, теоретична робота. Розглянуто окремі, найхарактерніші для кожного періоду твори. Наведено періодизацію творчості художника, досліджено його біографію (із залученням раніше невідомих архівних документів). Наводиться широкий історичний, політичний, культурний матеріал, без якого неможливо розуміння життєвого шляху та ідей автора.

Останнім часом досвід художника, який належав до культур різних країн, набуває актуальності і дедалі більше відповідає проблематиці сьогодення.

За різних обставин Олександр писав своє прізвище по-різному: Шульдишенко, Stachow, Шульдиженко. Деякі роботи підписував як Стахов-Шульдиженко, або Шульдиженко-Стахов. Нами обрано писати Стахов-Шульдиженко як найбільш повний та хронологічно виправданий варіант прізвища: спочатку виник художник Стахов, пізніше — Шульдиженко. Отже: Стахов-Шульдиженко.

розділ перший

Становлення творчості

1.1. Дитинство, навчання вдома й у школі

На фотокартці 1930-х бачимо гурток авіамоделістів у середній школі. Якість зображення невисока, проте на одному з плакатів, що обліпили стіни, можна прочитати гасло — «плем'я пілотів». Шість хлопчиків різного віку згуртувалися навколо літачка. Вчитель показує на деталь моделі, яку тримає маленький Сашко Шульдищенко*.

Ця світлина чудово відображає атмосферу у якій зростав майбутній художник. У 1930-х відвідини «гуртків» були поширеним дозвіллям для школярів. Радіогурток, гурток садівництва, малювання, танців, фотографії. Сашко вчився в школі № 51, що з вересня 1936 року розміщувалася в новій будівлі по вул. Пилипа Орлика 13 (до 1938 року ім. Михайличенка, в 1938–1993 роках — Чекістів). У цій школі існував гурток авіамоделістів. Матеріалами для моделей були папір, клей, тонкі рейки з дерева. Найскладнішим завданням було створити правильну викрійку аркуша паперу, на площині якого майбутній літачок мав спочатку невпізнавані контури. Моделі Сашка Шульдищенко неодноразово перемагали на змаганнях. Можна припустити, що із цього досвіду починається любов художника до скульптури з паперу та з листового металу, які склали в майбутньому великий творчий доробок у галузі монументального мистецтва. Цей досвід простежується й у двох книгах-іграшках для дітей, які підготував Шульдищенко і які містили викрійки масок для карнавалу.

Важливість точної викрійки Сашко знав від своєї тітки Ганни Олексіївни Андрухович (до заміжжя — Каденко, 16.02.1891–26.08.1973), яка мешкала із чоловіком і племінницею у двох кімнатах комунальної квартири № 1 в бельетажі на вул. Кропивницького 6.

Ганна Олексіївна мала характер лідера і впливала на стиль життя в домі. Вона була відомою на весь довоєнний Київ кравчиною та створювала моделі одягу для артистів Оперного театру та дружин урядовців. У її кімнаті, атмосфера якої приваблювала маленького Сашка, на підлозі та столах були розстелені викрійки і тканини. Рулони паперу та кальки стояли на підвіконнях. Викрійки скріплювалися булавками замість клею, що ми потім бачимо в усіх ескізах і навіть у рукописах Шульдищенко.

* З 1960-х Олександр став писати своє прізвище як Шульдиженко.

У кімнатах Ганни Олексіївни мешкала її племінниця Ася — двоюрідна молодша сестра Сашка (Анастасія Борисівна Каденко, 08.01.1927–04.03.2012), батьки якої — Клавдія і Борис Олексійович (брат сестер Каденків) — загинули в 1930 році.

У квартирі постійно були гості — замовники і приятелі — весь театральний довоєнний Київ.

По сусідству, в одній із кімнат цієї комуналки, мешкала сім'я Шульдишенків — молодша сестра Ганни Олексіївни — Валентина Олексіївна, її чоловік Іван Іванович Шульдишенко та їхній син Сашко. У кімнаті розташовувався імпровізований косметичний кабінет, яким керувала Валентина Олексіївна (23.02.1903–21.09.1969). Її творчістю були рецепти косметичних кремів, порошків та цілющих напоїв із рослин, мінералів та інших, інколи екзотичних, інгредієнтів. Цей досвід також проявився згодом у діяльності її сина, який винаходив ліки та писав медичні трактати.

Обидві сестри належали до старовинного дворянського роду Каденків. Вони зберегли сімейні традиції, дореволюційну атмосферу побуту та стиль поведінки з людьми. Попри революцію вціліла їхня бібліотека, фотографії та меблі XIX ст. (буфет червоного дерева й тахта із цієї квартири зараз належать до сценічного реквізиту Молодого театру на вул. Прорізній). Звісно, що обидві сестри виховували артистичну натуру майбутнього художника, але особливий вплив на нього мала тітка — Ганна Олексіївна.

Її перший чоловік — Яків Костянтинович Домбровский, товаришував із німцем Шульцем, забудовником та власником згаданого будинку. Тож обидві сестри ще до революції винаймали помешкання в бельетажі, яке стало на всі подальші роки осередком життя родини. Другим чоловіком Ганни Олексіївни був Яків Петрович Андрухович (30.04.1899–16.11.1959), який працював фінансистом і походив із Віти-Поштової. Характер мав стриманий, був уважний до всіх, розмовляв українською і вважався знавцем українського та польського фольклору, що теж позначилося на світогляді майбутнього художника.

Батько художника — Іван Іванович Шульдишенко (13.03.1898–28.10.1983), був сиротою, виховувався в сім'ї родичів. Був на фронті двічі — у Першу і Другу світові війни, мав нагороди. Працював шофером в урядових силових установах. Завдяки тамтешнім зв'язкам із начальством йому вдавалося убезпечити рідних від репресій. Він любив автомобільну техніку, гру в преферанс, гучні та смачні пікніки з друзями.

Ось ті люди, що оточували й виховували майбутнього художника і їхній вплив не важко розгледіти у творчості та ідеях Олександра Шульдиженка багато років пізніше.

Атмосферу нового радянського життя в Києві кінця 1930-х чудово описує Дмитро Малаков у книзі спогадів [Малаков 2002]. За збігом обставин її автор та сім'я Шульдишенків мешкали на сусідніх вулицях, на крутому схилі Печерського пагорба, що спускався до Бесарабки — Малакови на вул. Круглоуніверситетській, а Шульдишенки на Кропивницького. «Вулиці тієї частини міста, яка до революції вважалася аристократичною, забудовувалися на початку ХХ ст. добротними домами у стилі модерн, або неокласицизму. Звісно, величезні помешкання були перетворені на комуналки. Мармурові білі сходи та помпезні двері контрастували із тиснявою маленьких кімнаток, де в одному приміщенні жили діти, батьки, дідусі та, часто, ще й родичі. На спільній для всіх сімей кухні стояла дров'яна піч, а вздовж стін тулилися, як кораблі у відомій грі “морський бій”, столики-шкафки з немудрячим кухонним причандаллям <...> На кожному столику царював примус, уся кухня була просякнута газовим паром. Поліці у шапках застелявалися газетами, а краєчок, що звисав долу, неодмінно прикрашала якась витинанка, зроблена на швидку руку ножицями» [Малаков 2002, с. 25–26].

Спілкування між мешканцями комуналок було жваве. Зазвичай знали все про роботу чи здоров'я одне одного. Як згадує Малаков, у них щосуботи гостювали численні батьківські друзі, знайомі, родичі. Велися жваві розмови. «Бували в нас оперні артисти, актори, співали багато, із захватом і натхненням <...> задовольнялися бутербродами» [Малаков 2002, с. 25–26]. Оперні артисти й актори, як уже згадувалося, бували в гостях і в Шульдишенків-Каденків. Можемо припустити й існування спільних знайомих між цими сім'ями.

Тим часом «після переїзду столиці УСРР із Харкова до Києва почалася масова руйнація старовинних храмів і монастирів, а натомість зводились нові споруди. <...> Найбільшою новою будівлею тих часів був похмурий десятиповерховий будинок НКВС (нині Кабінет міністрів на вулиці Грушевського), колони у вестибюлі якого були позичені зі знищеного одеського собору. Перебудовувались в “сіре і шорстке” фасади багатьох старих споруд, наприклад, театр Бергоньє (Театр імені Лесі Українки), ледь не дійшла черга й до театру опери та балету» [Малаков 2002, с. 30].

Згадавши про 1930-ті, неможливо обійти тему репресій, беззаконня, обшуків, арештів, розстрілів. Процвітали доноси. Мешканці комуналок палили «на кухні все, що могло здатися “не тим” — тим, хто шукав “не те”. Так загинуло багато цікавого з домашньої бібліотечки. <...> Зникали друзі, співробітники. <...> Жах проймав кожного» [Малаков 2002, с. 32].

Діти з обох сімей ходили в одну, уже згадану школу № 51, куди політичне життя сходило до дітей в особливому ракурсі: «щотиждень, то вчителька

оголошувала в класі металевим, зумисне байдужим тоном: “Відкрийте підручник на такій-то сторінці і закресліть ретельно отаке-то за ліком слово...” Вона не насмілювалася навіть виголосити прізвище, яке ще вчора було у всіх на слуху. <...> Коли хтось із учнів не приходив до школи, не слід було навіть ним цікавитись, чи була не захворів товариш. Бо, може, він уже й не товариш, а “чср” — член сім’ї репресованого» [Малаков 2002, с. 31].

Згідно зі спогадами шкільної знайомої художника Олександри Кац, Сашко «був високий із блакитними очима, мав чудове кучеряве світле волосся, завжди всміхнений, життєрадісний. Усі дівчинки зі старших класів були, здається, у нього закохані... Малював він ще в школі, пам’ятаю, що йому постійно доручали оформлення шкільної стінгазети...» [Сошко 1997, с. 6]. Едуард Недорослов, знайомий художника, переповідає чийсь спогад, що «Олександр демонстрував на лівому березі Дніпра свою сміливість, стрибаючи під воду і пропливаючи під дном баржі, що є смертельно небезпечно, бо такі судна часто ледь не торкаються дна річки» [Недорослов 2015–2020].

І ще один, несподіваний перетин родин Малакових і Шульдишенків: Гога (Георгій) Малаков, брат автора спогадів, і Сашко Шульдишенко — обидва відвідували гурток малювання при міському Палаці піонерів і жовтенят (нині приміщення Національної філармонії України), лише з різницею в часі — Шульдишенко був шістьма роками старший. У переддень війни Гога закінчив п’ятий клас, а Сашко — одинадцятий. І вже іншої школи — художньої.

Спеціалізована середня художня школа — зараз КДХЛ (Київський дитячий художній ліцей імені Т.Г. Шевченка) — мала особливий статус. Її програма поєднувала загальну середню освіту з академічним викладанням основ живопису, малюнку, скульптури, пластичної анатомії, мистецтвознавства, перспективи. Подвійне навантаження потребувало багато часу й заняття, зазвичай, закінчувалися після шостої вечора. Крім того, замість традиційних десяти років навчання, у цій школі додавався ще незвичний у СРСР 11 клас, що призначався, переважно, для фахової підготовки. До цього закладу була прикута особлива увага начальства, бо, як вважалося, там виховували майбутніх працівників «ідеологічного фронту». Цим можна пояснити як підбір кращих викладачів, так і будівництво спеціалізованого приміщення для школи з просторими залами для малювання в самому центрі історичного Києва (вул. Володимирська 2) за проектом Й. Ю. Каракіса. Усі учні й викладачі мали нагоду пишатися новою будівлею та насолоджуватися важливістю обраного ними фаху. До війни там відбувся випуск лише двох класів, а після, в 1944 році, будівлю відібрали для потреб історичного музею, де він перебуває й досі.

Саме в той довоєнний період у школі вчився Сашко Шульдишенко (1938–1941). Серед своїх вчителів він називає Івана Федоровича Хворостецького* (1888–1958), майстра пейзажного живопису, учня Олександра Мурашка і Федора Кричевського.

Проте, з невідомих причин, Сашко відсутній на спільній фотографії випускників 1941 року. І як переконається згодом читач, це була одна з перших, проте далеко не останніх загадок у біографії художника.

У червні 1941 року Олександр Шульдишенко був мобілізований до роти лінійного зв'язку в Чернігові, що незабаром вирушила на Полтавщину. На одному з фотопортретів Шульдишенка, який постійно лежав на столі його матері, був напис: «пішов з дому 11–19 липня 1941». Отже, саме із цієї дати починаються ті незбагненні стрибки долі Шульдишенка, що так загадково вплетені в його твори, і які так щільно пов'язані із досі маловідомими, а за радянської влади навіть навмисно утаємниченими, сторінками історії Другої світової війни.

Подробиці біографії художника винесено в окремий додаток, а в основному тексті ми розглянемо лише ті обставини життя, що мали безпосередній вплив на тематику чи стилістику його робіт. Заради цього будуть наведені найбільш характерні образи історичного часу, з якими довелося зустрітися художнику, що надасть читачу змогу ніби подивитися на них зсередини, і в такий спосіб краще зрозуміти творчість Олександра Шульдишенка.



* Його картина «Пралі» 1928 року експонувалася на Бієнале у Венеції та здобула там заохочувальну премію.

1.2. Початок війни

Кілька подій 1941–1943 років істотно змінили світогляд юного Олександра. Це зрада перевізника через Дніпро, який видав його німцям-окупантам майже на порозі рідного дому, це перебування в Бердичівському таборі військовополонених і облава на молодь під час окупації Києва з подальшою відправкою на примусові роботи до III Рейху. Можливо, що трагічних подій було значно більше, але залишимо лише ті, що dokonano пережив художник і вплив яких, звісно опосередковано, ми побачимо в його малюнках.

Як переповідав Едуард Недорослов, давній знайомий Олександра Шульדיженка, зв'язківці постійно лагодили дрти, лазили на стовпи та ховалися від ворожих літаків у лісі. Рота, де служив Олександр, була оточена під Полтавою, а командири зникли. Хто як міг окупованою територією діставався Києва.

Міст через Дніпро лежав у руїнах, але існувала переправа на човнах. Олександр відчував себе майже вдома, проте перевізник видав колишнього солдата окупантам. Так він потрапив до одного з бердичівських таборів для військовополонених.

Бердичів окупували 8 липня 1941 року, і майже одразу там було влаштовано табір пересильних військовополонених «ДУЛАГ 205» і «112», а також «ШТАЛАГ 358Н», в якому перебувало понад 48 000 людей. Це були приміщення військової частини на Елінгу, територія Лисої гори й цукроварня. Тобто майже все місто перетворилося на табір.

У логістиці блискавичної війни III Рейху не передбачалося утримання полонених і тому для них бракувало ресурсів. З іншого боку, ще не було планів використання праці робітників зі сходу на виробництві (українські OST почали прибувати до Німеччини лише у квітні 1942 року) [Беркгоф 2011, с. 257–261].

Отже, тисячі полонених стали зайвим баластом для окупантів. Відповідними були й умови їхнього утримання. В'язням видавали по 100 г сирого проса на день, через що смертність щоденно зростала. Осінь і зима 1941 року виявилася найтяжчою для полонених. Атмосфера жаху й небезпеки наростала в серпні, вересні, жовтні, коли в Бердичеві сталися найбільші розстріли нацистами євреїв — дії які згодом були відтворені у ще більшому масштабі в Києві в Бабиному яру. В'язні намагалися втекти з табору, особливо під час конвоїв на роботи до сіл Ніконовка та Старий Солотвин.

Олександр Шулдиженку пощастило: він виглядав значно молодше за свій вік. Йому вдалося позичити бритву й поголитися. Врешті охоронці повірили, що йому ще немає вісімнадцяти років та звільнили з табору [Недорослов 2015–2020]. Проте в окупованому Києві, куди він дістався пішки, на нього чекали нові випробування.

Окупація Києва (з 19 вересня 1941 року) принесла киянам масове безробіття, голод, репресії та епідемії. Так, «на початку 1942 року з 330 тисяч населення міста, працювало лише 30 тисяч. Крім того, місто залишилося без продовольчого забезпечення» [Ляшенко 2013, с. 30]. У Києві, в квартирі на Кропивницького, Олександр розшукав матір і тітку. Чоловіки були на фронті, а двоюрідну сестру Асю ще на початку війни евакуювали в Середню Азію до Бухари. Ганна Олексіївна продовжувала шити одяг для акторів опери, от тільки знявряддя праці — швейну машинку, доводилося, через побоювання реквізиції, закопувати в підвалі. Олександр ходив за продуктами на Євбаз (сучасна пл. Перемоги), оскільки найближчий до помешкання Бессарабський базар був значно дорожчим. Його називали «базаром для німців».

«Кожен день окупації минав сповнений турбот і тривоги. З ранку — розпалка печі або газового примусу, приготування жалюгідного сніданку та хатні клопоти. Без нагальної потреби на вулицю не виходили через небезпеку облави. Будь-кого могли схопити й розстріляти як заручника за чийсь там акт саботажу чи диверсії. <...> Вмерлих від голоду та хвороб звозили у яри Байкового кладовища де закопували без жодних церемоній. Вулиці і площі знелюдніли — в окупованому місті залишилося менше третини населення. Лише поліцаї та німецькі патрулі чатували на кожному кроці. До семи вечора потрібно було повернутися додому, бо починалася комендантська година» [Ляшенко 2013, с. 37].

Навесні 1942 року в Києві розпочалася пропагандистська компанія із закликами їхати до Німеччини. «Кожному волонтеру обіцяли видати в дорогу буханку хліба й кільце ковбаси» [Ляшенко 2013, с. 30]. Перші їхали з радістю. Проте, попри цензуру, люди швидко дізналися про жакливі умови тамтешнього життя і потік волонтерів уже влітку 1942 року припинився. В Україні розпочалися облави на працездатне населення. Як згадує В. Бубнов: «На великій швидкості врывалися на базар вантажівки, з них вистрибували німці, собаки, поліцаї. <...> Облава закінчувалася так само раптово, як і починалася. Машини із жертвами їхали безпосередньо до вокзалу. А там уже стояли теплушки, готові вирушати до Німеччини. Після облави ринки деякий час не працювали — люди побоювалися там з'являтися» [Ляшенко 2013, с. 30]. Як розповідав Е. Недорослов, під час подібної облави на Євбазі Олександра було схоплено і відправлено на примусові роботи.

1.3. OST робітник III Рейху

Отже, на самому початку війни юному Олександр Шулдиженку довелося пережити страшні випробування. Зміни внутрішнього світу зафіксувала фотографія. На світліні 1940-х замість «домашнього» чемного й допитливого хлопчика з'явився юнак в очах якого оселилася недовіра до світу, а енергійно зімкнуті губи нагадують про постійну внутрішню тривогу.

Перебування в Німеччині та Австрії — один із найбільш утаємничених періодів життя художника, що тривав до осені 1944 року, але, завдяки уривкам зі спогадів та документам з архіву Міністерства оборони Великої Британії в Лондоні мені вдалося реконструювати деякі обставини тогочасного життя художника.

З 1942 по 1943 рік Шулдиженко працював в UFA film у Берліні над мультиплікацією [Stachow 1946, p. 2]. Організація виробництва мультфільмів була суперечливим і важким завданням в умовах тоталітаризму. Керівництво Рейху усвідомлювало важливість створення «ідеологічно правильних» мультфільмів для впливу на дітей. З іншого боку, Гітлер вимагав створення повнометражного фільму на кшталт диснейвського «Білосніжка і семеро гномів» (Snow White and the Seven Dwarfs, прем'єра якого відбулася в 1937 році) та навіть перетворив процес виробництва на уявне змагання з Америкою, у якому Німеччина обов'язково мала перемогти [DIAF N/d].

До процесу були залучені спеціалісти з Франції та Голандії, десятки приватних та державних компаній, головною поміж яких була DZF, а після неї UFA. Над копітким процесом анімації, що потребував багато кваліфікованих спеціалістів та часу, працювали навіть в'язні Дахау і працівники OST, що пояснює, як там опинився Шулдиженко.

Однак фільм, кращий за диснейвський, так і не було створено. З'явилося лише декілька короткометражних картин, де широко використовувалися образи тварин та комах: «Вивітрена мелодія» (Verwitterte Melodie, 1943), «Бідна Гансі» (Armer Hansi, 1943), «Сніговик» (Der Schneemann, 1943), а також комерційні (реклама ювелірних виробів, прального порошку, конфітюру) і навчальні фільми, переважно для Вермахту та СС (як, наприклад, використовувати в бою штучний туман, як впоратися з навігацією в літаку тощо).

Різними студіями в Берліні, Потсдамі, Хойнові та інших містах було створено десятки коротких (від 3 до 20 хвилин) мультфільмів за сюжетами класичної

літератури, казок і навіть один абстрактний фільм безпосередньо на плівці, без застосування камери та шарів малюнків на прозорій плівці.

Влада сприяла прокату ідеологічно витриманих фільмів «Бідна Гансі» і «Сніговик». Обидва мали навіювати глядачу острах перед свободою вибору. Наприклад, неслухняна канарка Гансі під впливом емоцій полишила клітку й була атакована хижим котом, а згодом врятована іншими хатніми тваринами. Вона щаслива тому, що знову опинилася в безпечній клітці. Або Сніговик із однойменного фільму, який мріє побачити літо, тобто те, що йому не дано побачити долею. Дочекавшись весни в холодильнику, він ходить серед квітів під пекучим сонцем і швидко зникає. Ідеологією самопожертви просякнута реакція Сніговика на смерть: він співає, що щасливий загинути, побачивши літо, оскільки не змарнував життя.

Для майбутнього виробництва фільмів була створена школа художників-мультиплікаторів, з приводу чого на сторінках «Film-Kurier» зазначалося, що «сутність особливих вимог полягає в особливій точності кожного контура» [Film-Kurier 1943]. Вислів «точність кожного контуру» можна також навести як узагальнення мети майже щоденних вправ Шульдиженка, коли він фломастером малював силуети фігур на великих аркушах паперу. Збереглося кілька сотень таких малюнків, що нагадують кроки Матіса й до яких Олександр ставився саме як до ранкової руханки.

Пізніше, в 1944 році, виробництво мультиплікації разом із художниками-виконавцями було поступово передислоковано до Австрії, що, можливо, пояснює переїзд туди Шульдиженка.

Після Берліну впродовж року (1943–1944) Шульдиженко працював художником («вивіски, фарбування зображень») у м. Нойруппін (Neuruppin, Німеччина), а згодом у Брандльхофі (Brendlhof) в Австрії теж художником (малювання картин) [Stachow 1946, p. 2]. Варто зазначити, що праця художників у «докомп'ютерну» епоху цінувалася значно більше, ніж зараз. Об'яви, плакати, грамоти, стінгазети, розклади занять, дорожні вказівники — усе те, що зараз макетується на комп'ютері і друкується на принтері, створювалося раніше виключно руками художників. І це значно допомагало Шульдиженку в Німеччині, Австрії та Італії.

Агломерація міст Нойруппін і Альтруппін (Alt Ruppín), що розділені озером Руппінерзее посідали стратегічно важливе місце на мапі Німеччини під час Другої світової та, згодом, Холодної війн. Там було розташовано величезну базу повітряної оборони Берліну від британських літаків, а також містився випробувальний полігон броньованої техніки. Перші танки-роботи Рейху вдосконалювалися саме в Альтруппіні.

Ще в місті існувала друкарня епіналій, що, як зазначалося в анкеті Шульдиженка, робила «вивіски, розфарбування зображень» [Stachow 1946, p. 2]. Ще із середини XIX сторіччя в місцевій літографській друкарні Йоган Бернхард Кюн розпочав виробництво відомих на всю Німеччину епіналій (Neuruppiner Bilderbogen) — кольорових зображень для дорослих і дітей релігійного, дидактичного, розважального чи політичного змісту. Сучасний аналог подібної індустрії розшукати неможливо, бо функціонально епіналії, залежно від змісту, були іконою, плакатом, поштівкою, подарунком, часописом, дитячою грою, агітаційною листівкою, ілюстрованим додатком до підручника історії, ілюстрацією творів літератури.

Епіналії в XIX сторіччі, за відсутності телебачення, кольорових часописів та масової друкованої реклами складали основу візуального супроводу повсякденного життя людей і в такий спосіб суттєво впливали на суспільну свідомість у країнах Європи. Їх можна вважати передвісниками популярної культури. Ними часто прикрашали помешкання, як зараз це роблять із плакатами. Останнє вплинуло на значення слова «епіналь», яке наприкінці XX століття стало позначати «дешеве старомодне й тиражоване зображення сумнівного смаку».

Комерційне виробництво і продаж зображень на популярну тематику (L'images d'Épinal) розпочалося в XIX столітті в місті Епіналь (Франція) на базі старовинної друкарні родини Пеллераенн. Сюжети перших малюнків були політичними (прославлення завоювань Наполеона Бонапарта), а згодом дитячі — повчальні та розважальні (наприклад, загадки та ляльки для вирізання і подальшої збірки). Саме тематикою та масовістю виробництва епіналії відрізняються від друкованих зображень релігійної тематики XVIII ст., які до винаходу літографського друку створювалися граверами по дереву чи металу. Згодом, досвід виробництва епіналій був успішно поширений в інших країнах Європи, а їхню тематику урізноманітнено.

Немає сумніву, що в головному осередку виробництва німецьких епіналій, яким упродовж майже ста років вважався Нойруппін, їх можна було бачити на кожному кроці, у вітринах, кірхах, вітальнях. Ба більше, по всій Німеччині, у кожній дитячій кімнаті на стінах висіли паперові солдатики, рухомі та саморобні ляльки, що були надруковані в Нойруппіні.

У XX столітті ця продукція виготовлялася в цехах фірм «Gustav Kühn», «Oehmigke&Riemschneider» і «FC Bergemann» у загальній кількості понад 20 000 різноманітних сюжетів мільйонними накладами. Під час війни епіналії використовувалися як засіб пропаганди: на них зображувалися німецькі війська на тлі впізнаваних пам'яток архітектури Нойруппіна.

Історія виробництва припинилася, коли радянські війська вивезли літографське обладнання до СРСР, де воно використовувалося, згодом, митцями в Художньому фонді в Києві, Москві та Сенезі для творчих робіт, а також для друку портретів керівників комуністичної партії.

Завдяки епіналіям робітники OST, особливо без знання мови, і через це значно відкритіші до сприйняття візуальної інформації, могли скласти собі уяву про життя та традиції довоєнної Німеччини. Поза сумнівом, Шульдиженко мав змогу оцінити важливість кольорових зображень як засобів передачі інформації для неписьмених та дітей. За декілька років, коли перед ним постане вибір факультету та майстерні в навчальному закладі він обере саме майстерню кольорової літографії та ілюстрації, якою керував професор Кларк Гаттон (Clarke Hutton), що саме тоді створював графічні серії — британський аналог епіналій для дітей — «Мальована історія Британії» (1945) і «Арлекініада» (1943).

Вже пізніше стилістика літографського друку була дотримана Шульдиженком у малюнках до двох книг виданих у Києві, а, головне — з ідеєю епіналіїв збігається функція цих книжок, які стають іграшками в руках дітей (вирізання деталей масок та їхня подальша збірка). Сама ідея зображення-іграшки все життя приваблювала художника. Не випадкова й назва однієї із цих книжок: «До карнавалу» (Київ, 1963), що має перегук із «Арлекініадою» як спогад про вчителя К. Гаттона.

Після Нойруппіна та багатьох вражаючих стрибків долі під час перебування в Австрії, а потім у Південному Тіролі, Олександр опинився в Італії, що стало наступним важливим для творчості художника періодом.

Наразі про перебування в Польщі, що його уривком згадав Олександр у спогадах, не маємо документальних підтверджень: «наш товариш-поляк був нам дуже вдячний, бо у Варшаві, у гетто, поляків відшукували, як партизанів, а ми підтвердили, що він росіянин» [Вишеславська 2015, с. 76].

Про роботу в Австрії в одній із анкет написано, що Олександр працював художником (малював зображення) на сільськогосподарській фермі Едельхоф (Edelhof) поблизу міста Гааг (Haag) [Stachow 1946]. Крім того, Едуард Недорослов переповідав, що художник щось оформлював у шпиталі. Пошук цього «шпиталю» виявився вдалим. На мапі залізничних сполучень 1943 року від того місця, де пізніше опинився Олександр, а саме Південного Тіролю (вираховується за місцем взяття його в полон 88-ю піхотною дивізією США), до Австрії веде одна залізнична гілка, яка поєднує Больцано та Філлах і проходить через австрійське містечко Шпітталь-ан-дер-Драу (Spittal an der Drau). Отже, «шпиталь» виявився не медичним закладом, а невеликим містом у Австрії.

В Олександра були мотиви не розповідати про перебування в районі Лієнцу–Шпитталю–Філлаху, бо майже всі «радянські», яким не пощастило там опинитися після наступу союзних військ, були депортовані британцями до СРСР. Переважно це були прибулі туди з Польщі росіяни, поляки, українці, білоруси, кавказці, які зголосилися воювати проти Червоної армії на боці Гітлера [Толстой 1996]. Це стосувалося далеко не всіх «радянських» із того регіону, але підозри могли впасти й на Олександра.

Проте сам перетин кордону між Австрією та Південним Тіролем супроводжувався такими гострими враженнями, що запам'ятався Олександрю на все життя. Перед наступом американців та британців, територія потерпала від постійних бомбардувань, що створювало сприятливий для втечі безлад. Під час чергових вибухів на залізничній станції Олександр з кількома знайомими — поляками, італійцями, росіянами — скочив у товарний потяг із дровами, що рухався на захід. За декілька годин вони опинилися серед Доломітових Альп Південного Тіролю, у казковому краї незрівняних за красою гір. Це була територія OZAV (Operatonszone Alpenvorland — Оперативної зони) під спільним управлінням німецьких військ та Італійської соціальної республіки (Республіка Сало), край партизан, які боролися між собою та з армією III Рейху. Партизанські загони Південного Тіролю — гарібальдійці, королівські партизани, прихильники Республіки Сало, червоні формування Тіто — були лише найчисельнішими серед безлічі інших малих партизанських гуртів, що діяли на власний розсуд.

Наразі невідомо, де саме перебував Олександр. Між датою його втечі з Австрії — серпень 1944 [Шульдишенко Б/д] та полоном — приблизно в травні 1945 (коли армія США з'явилася в Південному Тіролі) — минуло понад вісім місяців.

1.4. Комбатант армії Андерса.

Вплив культури Польщі, російської Срібної доби та Італії

У 1944 році Олександр після вдалої втечі з території Австрії перебував у Південному Тіролі де, у районі перевалу Бреннеро, був захоплений у полон солдатами 88-ї піхотної дивізії США.

Він називав себе Александром Стаховим, поляком, який «народився у Клевані (Klewan), що поруч із Луцьком у Польській Волині» [Stachow 1947a]. Йому важливо було довести, що він «не радянський», що дало йому змогу пізніше, із 4 червня 1945 року, стати піхотинцем II Польського корпусу в складі британської 8-ї армії [Stachow 1946]. Володіння кількома паспортами не було тоді чимось екстраординарним, ось, наприклад, згадує один із втікачів із табору Вінер-Нойштадт П. Марунчак: «мене схопили і поки завели, вони папери всі повиймали, усі ці перепустки, аусвайси й інше. А там і французькі, англійські, німецькі, навіть нацистські берети були... То я стою, а він питає “форе наме!”, тобто “як ім’я?” Яке ж, думаю, ім’я йому сказати, бо там ціла купа всяких паперів» [Мелешенко Б/д].

Нова польська ідентифікація Олександра Шульдиженка врятувала йому життя, бо звільнила від примусової депортації до СРСР (один із наслідків Ялтинської конференції), а фактично від смерті в ГУЛАГу. Саме така трагічна доля спіткала тисячі колишніх працівників OST, українців, які до серпня 1939 року мешкали в СРСР. Довелося художнику змінити прізвища матері й батька: в анкетах записані Ян та Ганна Андруховичі (як не згадати тітку Олександра, яка його виховувала в дитинстві, — Анну Андрухович).

Пощастило Олександрові й у тому, що він потрапив у полон до американців. Опинись він трошки на схід від Беллуно, у сусідній долині, ба більше в районі Венето, йому б було не уникнути депортації. А загроза репресій була цілком реальною, про що свідчать десятки спогадів. Ось один із них: «Місцина, до якої входили австрійські Грац і Лієнц, була окупована англійцями, тобто забезпечення порядку й закону тут належало військовому командуванню Великої Британії. Їм, підданим Британської корони належало й виконання усіляких міжсоюзних зобов’язань <...> Зараз, по закінченню війни, їм довелося виконувати волю Сталіна — повернути до СРСР усіх до одного громадян, що опинилися на окупованій німцями землі, навіть незалежно від їхньої власної волі. Зловісна гра долі розмістила десятки тисяч біженців на території, відвойованій

англійцями. За вказівкою союзників усі ці люди були переміщені до південної Австрії. Із цієї увертюри й починається трагедія — репатріація переміщених осіб до СРСР. Номінально цією “шляхетною” справою займалася така собі “Місія генерал-майора Голікова” в Австрії, а на ділі — кати зі СМЕРШ <...> Яким був фінал цієї “турботи”, знають майже всі громадяни СРСР: мільйони засуджених, що загинули в буцегарнях і таборах, розстріляні й такі, що не повернулися до рідних домів із заслання» [Казбеков 2006].

Оскільки з того часу Шульдиженко називав себе Стаховим, то в цьому тексті він буде писатись як Олександр Стахов-Шульдиженко, тим більше, що саме так підписані деякі його роботи 1980-х.

II Польський корпус британської 8-ї армії, куди після полону і перевірконого табору в місті Удіне потрапив Стахов-Шульдиженко, називали іменем засновника цього корпусу та його командувача, великого патріота Польщі — генерала Владислава Андерса. Служили там переважно поляки зі східних воєводств, але було чимало українців із Галичини та Волині [Мизак 2013], які, попри нещодавню боротьбу з поляками на взаємне знищення, тепер воювали пліч-опліч проти Вермахту [Пилипович 2012].

Ця армія почала створюватися в серпні 1941 року з військовополонених поляків та репресованих цивільних, які опинилися, після захоплення Сталіним східної частини Польщі (наслідок підписання таємного пакту Молотова—Ріббентропа), у таборах ГУЛАГу. Це стало можливим унаслідок підписаної в липні угоди Сікорського—Майського між СРСР і урядом Польщі в екзилі (на території Великої Британії) з метою спільної боротьби проти нацистської Німеччини. Командувачем новоствореної армії було призначено Владислава Андерса.

Багато в чому це була місія зі звільнення та вивезення з СРСР польських солдатів, офіцерів та їхніх сімей. Армія була сформована до кінця 1941 року на території СРСР, а упродовж весни—літа 1942 року переправлена до Ірану. Пізніше, на території Іраку й Палестини, вона приєдналася до британської армії.

Загальна кількість врятованих сягала приблизно 79 000 солдатів і 37 000 цивільних. Питання, чому Сталін погодився їх відпустити, залишається відкритим. На мою думку, це була показна демонстрація Черчиллю відсторонення від колаборації з Гітлером. Цей жест відкривав можливість для Великої Британії до співпраці з СРСР, країною, яка нещодавно була союзницею нацистської Німеччини.

Андерс формулював свою мету більш амбітно, ніж порятунок поляків від Сталіна та боротьбу з Гітлером. Генерал плекав план створення Польщі на основі наявної, зібраної ним спільноти. Він намагався сформулювати прообраз

майбутньої країни. Тому, крім безпосередньо військової, активно підтримувалися інші, не характерні для армії функції та відділи: освітні, соціальні, культурні, наукові.

У містах, де було дислоковано військових — на Середньому Сході, в Африці, в Італії, влаштовувалися художні вернісажі, театральні вистави, друкувалися книги. У складі армії був театр, навчальні заклади, декілька художніх угруповань [Sienkiewicz 2016]. Це була «країна без території», «мала Польща».

Волею долі, Стахов-Шульדיженко став частиною цієї спільноти і його творчість має бути зарахована до культурних здобутків польського мистецтва цього короткого періоду. Серед колег-художників Олександра в армії Андерса служили Юзеф Ярема, Станіслав Вествалевич, Едвард Матушак, Зигмунт Туркевич, Яніна Вольф-Богущька (чії малюнки близькі за стилістикою до Стахова-Шульдиженка), Маріан Кошчальковський, Генрік Сієдлановський та багато інших.

Разом із ними у 1946–1947 роках Олександр працював у відділі культури і друку 5-ї Кресівської піхотної дивізії (5 K.D.P.) армії Андерса [Stachow 1947c, p. 3], де були також поети, драматурги, актори*. Це сприяло обміну досвідом та творчим впливам.

* 5 Кресівська піхотна дивізія була сформована у березні 1943 року на базі створених ще в СРСР 5-ї Віленської стрілецької дивізії та 6-ї Львівської стрілецької дивізії. Спочатку двобригадна, наприкінці війни вона була розширена до трьох бригад. Дивізія входила до складу II Польського корпусу армії Андерса. У документах Стахова-Шульдиженка згадується, що він, як художник, з 1946 по 1947 роки підпорядковувався до 5 K.B.S.K.M. тобто «5-го Кресівського батальйону великокаліберних кулеметів», який мав запутану історію. Він був сформований на підставі наказу командування Польською армією на Сході № L.dz.296/I/Tj/42 від 20 жовтня 1942 р. та Організаційного наказу № 1 командування 5-ї стрілецької дивізії. 5-й батальйон великокаліберних кулеметів був сформований з декількох рот великокаліберних кулеметів, які до того входили до складу 13-го, 14-го та 15-го піхотних полків. Це була штатна частина реорганізованої 5-ї Віленської піхотної дивізії. Організатором та першим командиром батальйону був підполковник Ян Лахович. Велися інтенсивні тренування з британською зброєю і було докладено зусиль для покращення стану здоров'я та побуту солдатів. 25 лютого наказом № 659 Польською армією на Сході 6-ту Львівську стрілецьку дивізію мали розформувати до 11 березня 1943 року. В результаті чергової реорганізації 6-а станково-кулеметна рота зі складу 6-ї дивізії була включена до складу 6-го станково-кулеметного батальйону, а батальйон, як і дивізія, отримав назву 5-й Кресівський батальйон великокаліберних кулеметів. Батальйон послідовно отримував озброєння, автомобілі та іншу техніку, а солдати брали участь у численних тренуваннях [Stachow 1947c, p. 3].

Відділ очолював письменник, художник і журналіст Юзеф Чапський, автор відомого ілюстрованого «Щоденника». Безпосередньо художнім підрозділом керував Зігмунт Туркевич. Солдати-художники влаштовували багато виставок. До найбільших із них — Багдадської (1943) та Римської (1944) — випускали каталоги. Про високий рівень інтегрованості польських художників до європейського мистецтва свідчить, наприклад, те, що автором вступної статті до каталогу виставки в Римі був відомий італійський художник-футурист Джіно Северіні.

Відділ Чапського видавав також багато книг, мистецький часопис «Парад», опікувався театром із кількома труппами акторів та музикантами. На стилістику творів багатьох художників-бійців армії Андерса впливав постімпресіонізм, особливо твори Жоржа-П'єра Сьора [Новицька 2021]. Але були й інші впливи. Як відомо, частина польських художників зі Львова була прихильна до сюрреалізму, що суттєво вплинуло на роботи Стахова-Шульдиженка.

Отже, праця Олександра у Відділі культури і друку не обмежувалася лише написанням дороговказів, портретів командирів та образів Мадонни до свят. Це була важлива зустріч молодого художника з передовим європейським мистецтвом, яке репрезентували його колеги за Відділом, бо культура передвоєнної Польщі перебувала в авангарді світових мистецьких тенденцій. Як ілюстрацію наявної різнобарвності наведемо стислий огляд міжвоєнної художньої сцени Польщі.

Мистецьке життя було особливо інтенсивним у Кракові, Львові, Варшаві, Лодзі. Стилiстичне різноманіття ширилося новими напрямками. Абстрактне мистецтво (яке не зовсім вірно називали формізмом) з елементами футуризму, кубізму чи примітивізму, символізму існувало поруч із ностальгічними спогадами про імпресіонізм, або поверненням до реалізму (неокласика Братства св. Луки). Завдяки впливу Малевича, Марінетті, Мондріана у першій половині 1920-х, тривали пошуки форми в групах Блок (Владислав Стшемінський, Мечислав Щука, Ян Голус, Тереза Чарноуер, Кароль Кринський, Олександр Рафаловський, Генрік Стажевський та інші) і Praesens, тоді як гурт К.Р. (Komitet Paryski) повернувся, на початку 1930-х, до постімпресіонізму. До цього гурту належали Северин Борачок, Ян Цибіс, Юзеф Чапський, Юзеф Ярема, Артур Нахт-Самборський, Тадеуш Пьотр Потворовський, Яніна Пшецлавська-Стшалецька, Януш Стшалецький, Маріан Щирбула та Зігмунт Валішевський.

У 1930-х завдяки переважно львівським художникам гурту Артез (1929–1935) (Олександр Кшивоблоцький, Роман Сельський, Маргіт Сельська, Мечислав Висоцький, Ежи Яніш, Людвік Лілле, Тадеуш Войцеховський, Марк Влодарський, Людвік Тирович, Роман Турін, Отто Ган та інші) поширився

сюрреалізм, однак значно меншою мірою, ніж у Румунії і Чехії, та, зрозуміло, Франції чи Італії [Jarecka 2019]. Але ще раніше, як передчуття сюрреалізму, набули розвитку незвичні індивідуальні системи змісту й форми, які пропонували занурення в світ казок та легенд, атмосферу цирку й театру, дитячих мрій і народних оповідань. Це відбувалося на засадах модерну (L'Art Nouveau) у Владислава Сковитаса і Євгеніуша Зака, або кубізму та наївного народного мистецтва в Тадеуша Маковські.

Зовсім інша, соціальна, інколи гостра критична проблематика поєднувалася в гравюрах Тадеуша Кулісевича з реалістичним зображенням дійсності (нужденне життя селян у серії гравюр «Шлембарк»).

Серед художників, чия творчість досягла найбільшої інтенсивності у 1930-х, були художники, які навчалися в Петербурзі — реаліст Феліціян Коварський, абстракціоніст Владислав Стржеміньський. Важливе місце в художньому житті посідала творчість Яна Цибіса — активного діяча гурту К.Р., майстра живописного колориту, учня німецького експресіоніста Отто Мюллера та постімпресіоніста Юзефа Панкевича.

Різноманітності художнього життя Польщі сприяв значний вплив мистецтва інших країн — німецький експресіонізм (який називали Новий стиль об'єктивності), російський конструктивізм, неокласицизм (Володимир Фаворський, Олексій Кравченко), італійський футуризм, а також незрівняні з іншими напрямками французького мистецтва (фовізм, кубізм, сюрреалізм).

Перебуваючи у війську, Олександр мав змогу не тільки зануритись у найсучасніші тенденції в мистецтві, а ще вивчити мову і традиції польського народу, які йому були частково вже відомі завдяки родичу Якову Андруховичу, знавцю українського та польського фольклору.

Запозичив Олександр і бачення поляків на історичні події. Так, у його спогадах відчувається образа солдат на привласнення перемог британцями: «антагонізм між британцями та поляками був страшенний: тільки-но поляки відвоюють місто, а над мерією вже британський прапор майорить!» [Вишеславська 2015]. Варто зазначити, що справді, завдяки польському корпусу вдалося здобути низьку вирішальних для наступу союзників перемог. Передусім це битви за Монте Кассіно (17 січня – 18 травня 1944), що відкрила шлях на Рим, та Болонью (9–21 квітня 1945), яка була стратегічно важливим містом півночі Італії [Dawsey 2022a; Dawsey 2022b].

Перемогою в Монте Кассіно пишалися, складали пісні й легенди, а в самій Польщі вона стала символом сили народу на шляху до незалежності. Одна з таких пісень — «Червоні маки на Монте Кассіно» лунає у фільмі Анджея Вайди

«Попіл і діамант» (1958). Квітка маку для поляків стала символом цієї битви (вирішальний штурм стався в розпал його цвітіння)*.

Після травня 1945 року, армія Андерса, яка керувалася настановами Уряду Польщі в екзилі та міжнародним правом, не визнала закінчення Другої світової війни без остаточного звільнення Польщі від будь-яких загарбників, як нацистських, так і більшовицьких. Тривали зусилля відстояти незалежність країни, на протипауа іншим учасникам Антигітлерівської коаліції, які бажали найшвидшого миру, навіть ціною інтересів Польщі.

Участь II Польського корпусу у війні завершилася боєм 2 травня 1945 року біля кордону зі Словенією. Після цього солдати Андерса залишалися в північній Італії та поступово переходили до мирного життя. Офіцерам давали відпустки для подорожей, солдати працювали та одружувалися, а молодь вступала до навчальних закладів. Художники їздили на етюди, брали уроки малювання, спілкувалися з колегами-італійцями. Дехто йшов до художніх академій у Флоренції та Римі, зокрема до Римської школи живопису, яку в 1945 році заснував художник-солдат Маріан Богуш-Шишко.

Перебування в Італії стало важливим періодом у становлення творчості Стахова-Шульדיженка. З теплом і захватом він згадував ті роки, коли їздив стародавніми містечками Ломбардії, Венето, Емілії-Романо, Умбрії, Абруццо. Серед повоєнних руїн там зберігався шляхетний дух мистецтва Відродження й античності. Олександр малював пейзажі та робив копії творів класичного мистецтва. Відвідував численні музеї.

Під час відпустки на п'ятнадцять днів у квітні 1946 року Олександр поїхав до провінції Асколі-Пічено: «На етюди я виходив ще до сходу сонця. То було в маленькому містечку Сан-Бенедетто-дель-Тронто. Ліворуч — суцільні пляжі, праворуч — гори та виноградники. Старовинна фортеця. Я розклав свій етюдник та почав писати. Бачу, двоє хлопчаків дивляться як я малую.

Але раптом над морем почало сходити сонце, червоне, наче сковорода. Небо охопило дивне сяйво — неповторний перехід од сутінок до рання.

* Варто відзначити, що у Європі, Північній Америці й Австралії червоний мак є символом пам'яті жертв збройних конфліктів. Вперше квітку маку, що росте на солдатських могилах, згадав канадієць Джон Мак-Крей у вірші «У полях Фландрії» (1915). У листопаді 1918 року викладачка Університету Джорджії Моні Майкл написала вірш «Ми збережемо віру», де закликала носити цю квітку в пам'ять про загиблих воїнів. З 2015 року в Україні стилізоване зображення червоного маку стало офіційним символом Дня пам'яті та примирення, що відзначається 8 травня.

Я так захопився, що зовсім забув про хлопчаків, а тим часом за моєю спиною зібрався вже цілий натовп. Вони покинули розваги й напружено слідкували за пензлем. Та раптом, коли я вдало влучив якийсь колір, вони закричали разом: “Браво, пітторе!”

Яка реакція! Це важко пояснити, це як у Фідія — ледь помітний поворот, а скільки шляхетства! Так я писав з усім моїм піднесенням, та час од часу хор маленьких італійських хлопчиків кричав мені: “Браво, пітторе!”» [Вишеславська 2015].

Чималий вплив на Стахова-Шульдиженка мала дружба з художником Костянтином Костянтиновичем Рудаковим із Ленінграду, який потрапив у полон у перші місяці війни й потоваришував з Олександром десь на території Рейху*.

Відомо, що втечу до Італії через альпійські скелі вони здійснили разом. Так само разом були в полоні в американських піхотинців, пройшли фільтраційний табір у м. Удіне, вступили до армії Андерса. Ще раніше вони змінили прізвища. Шульдиженко, як уже згадувалося, став Стаховим, а Рудаков за прізвищем свого діда — Яринським [Галеев 2015 цит. за: Литовченко 2015].

Костянтин Рудаков був художником у третій генерації, що дозволяло йому почуватися набагато впевненіше у мистецтві за інших. Так, з дитинства він був присутнім при розмовах та роботі таких видатних художників як В. Конашевич, С. Мочалов, Ю. Петров, В. Курдов, М. Тирса, М. Лапшин.

Його дід був художником-декоратором Маріїнського театру в Петербурзі. А найбільш відомим, серед знавців книжкової ілюстрації, є батько Костянтина — графік Костянтин Іванович Рудаков. Він вчився у П. Чистякова, Б. Кустодієва, Є. Лансере, М. Добужинського, Д. Кардовського. Був членом об'єднання «Мир искусства», працював у часописах «Чиж», «Ёж», «Крокодил», викладав у ВХУТЕІНі. Тобто належав до культури Срібної доби, а пізніше — ленінградського модернізму 1920-х. Він створював ілюстрації, плакати та графічні серії, поміж яких найбільш відомі «Непмани» (1928–1932), «Захід» (1932–1934), «Оголені» (1930-ті).

У друзів — Олександра та Костянтина — було багато спільного: вік, спеціалізована шкільна художня освіта, схожа артистична атмосфера в батьківських домівках. Але, на додаток, Костянтин був для Олександра провідником

* Костянтин Костянтинович Рудаков народився 1921 року в Ленінграді, був призваний 05.07.1941 рядовим до Червоної армії, а в листопаді 1941 року «зник безвісті». Батько — Костянтин Іванович Рудаков, графік, ілюстратор. Мати — Олена Іванівна. [Рудаков Б/д].

в атмосферу Срібного віку, бо був, так би мовити, вихований тією культурою. Його малюнки наслідували творчому стилю батька. Це була «живописна графіка», або «графічний живопис» — графіка із залученням акварелі, гуаші чи пастелі. Ці художні засоби простежуються ще в театральних декораціях його діда — Івана Рудакова, згодом — як одна з рис особливого творчого стилю у ілюстратора К.І. Рудакова. Пізніше «живописна графіка»/«графічний живопис» стала однією з ознак особливого авторського стилю О. Стахова-Шульдиженка.

У 1946 році Стахов-Шульдиженко та Рудаков-Яринський на деякий час влаштувалися у м. Форлі (провінція Форлі-Чезена) помічниками місцевого скульптора Бернардино Байфрацце. Митець виглядав років на 50 чи 54, жив самотником, постійно працював і розмовляв виключно про мистецтво. Це був бідний шляхетний романтик. Спав разом із помічниками на підлозі в майстерні серед величезних середньовічних скульптур і теракотових вазонів, які виготовляв для повоєнного відновлення вулиць на замовлення міста. Майстерню слугувала маленька — 15 × 15 м, — проте дуже висока, як дзвіниця, стародавня капличка в центрі міста. Олександр згадував, що там, у дивовижному просторі серед скульптур різних епох, поєдналися висоти творчих задумів із пилом та брудом, з відсутністю як води, так і їжі. «Ми, художники, там працювали й жили. Стояли глиняні сосуди, величезні, запорошені пилом, ми спали між ними. Бернардіно був романтиком і бідним художником. Він весь час був у роботі, наче світився, а все життя було таким чудовим... Він мені показав, що робота — це щастя...» [Вишеславська 1985].

Місяці, проведені в майстерні скульптора, стали важливими для творчості Стахова-Шульдиженка. Під впливом розмов із Рудаковим і Байфрацце, ознайомившись із творчістю польських колег, маючи досвід роботи над мультфільмами та запам'ятавши образи епіталій, Олександр усвідомив важливість праці художника й вирішив міцно триматися фаху художника.

Проте, на шляху до самостійності в роботі, до віднайдення творчої ідентичності художник пройшов чимало етапів.

На репродукціях найраніших малюнків того періоду бачимо повну відмову Олександра від усього, чому його вчили в Київській художній школі. Це графіка олівцем або тушшю на невеликих аркушах паперу, що здатна викликати подив. Подив від примітивності. Можна подумати, що її автор ніколи не вчився малювати. Але це був пошук нової художньої мови у зв'язку із війною, яка знищила традиції. Тобто це був пошук, напрям, який пізніше назвали арт-брут. Митці свідомо позбувалися всіх умовностей фахового малювання заради безпосередності власного висловлення.

У цій стилістиці виконані декілька творів Стахова-Шульдиженка. У «Портреті матроса» (приблизно 1944 року), попри умовність, особливо торса, виразність очей і розподіл тіней на обличчі передає майстерність автора. У «Пейзажі з паротягом, що зійшов із рейок» (приблизно 1945 року) — малюнок-розповідь з висоти пташиного польоту, навмисно «невмілий».

Цей «арт-брютівський період» 1944–1947 років свідчить про глибинне потрясіння Олександра від пережитого, побаченого й почутого, коли разом із колишнім «першим життям» він полишив і знання, яких його навчали в художній школі. За нових ненормальних обставин вони вже не відповідали емоційному стану автора та його думкам. До того ж звернення до старих звичок могло викликати надто болісні приступи ностальгії.

У декількох малюнках Олександра, «Натюрморт з квітами» та «Півень» (обидві приблизно 1945–1946 років), можна побачити вплив епінальних зображень.

Пізніше, у Великій Британії, стиль художника змінився і в 1947–1948 роках Олександр проявляє себе як романтик та перебуває під впливом сюрреалізму. Збереглося кілька фоторепродукцій його графіки. «Жіночий портрет на тлі моря» (приблизно 1947–1948 роки) міг би вважатися взірцем втілення ідей сюрреалізму — подвійний контур обличчя, німб над головою, паща фантастичного звіра, який має спільне око із дівчиною та кусає м'яку хмару, що виростає із її голови. На носі хижого звіра бачимо ще корабель, за яким із сумом спостерігає героїня малюнку. Загальний мрійний і романтичний настрій твору доповнюють деталі одягу й волосся. У манері їхнього виконання видно, що Стахов-Шульдиженко був добре знайомий із творчістю Пікассо і Брака. Наприклад, графічною серією Пікассо «Мінотавромахія» (1935).

Вплив манери Пікассо особливо помітний в деталях малюнку з фантастичним звіром, що має підпис-дату «5.IX.48». Загрозливий хижак має ознаки жіночої статі і тримає в пащі уламок дитячої іграшки. Усією своєю постаттю він монументально височіє над горизонтом, ніби зійшовши з полотен майстрів маньєризму.

Хижий звір із тулубом птиці чи ягня — образ який часто зустрічається на малюнках Олександра 1947–1948 років. Інколи до нього додається портрет дівчини чи жіноча постать. Приблизно в цей час з'являються малюнки з узагальненням площин, які тяжіють до кубістичної абстракції. Це жіночі портрети і птахи.

Проте, типова для художників сюрреалістів тематика чи їхня стилістика не були застосовані Стаховим-Шульдиженком як зовнішні ознаки моди, себто як декор із популярних на той час запозичень. Художник відчув та сприйняв світогляд сюрреалістів настільки глибоко, що навіть багато років потому,

працюючи інакше та розробивши власні світоглядні позиції, він продовжував дискутувати із сюрреалістами на сторінках своїх теоретичних текстів.

Насамперед Олександр сприйняв ідею, що творчість щільно пов'язана із психологією. Художника все життя цікавили процеси свідомості та підсвідомості. Він не тільки не заперечував це важливе положення сюрреалістів, а навпаки намагався його творчо продовжувати. Проте спирався, останніми роками, уже не на психоаналіз, а на теорії Д. Узнадзе та інших психологів грузинської школи психології.

Ще однією загальною та спільною із сюрреалістами ознакою творчості Стахова-Шульдиженка було відчуття подвійності світу, коли за оболонкою видимого можна знайти таємницю потойбічного. Знайти за допомогою «тріщини», за словами Арагона, «судоми», а за текстами Стахова-Шульдиженка — «післяобразу». І якщо спочатку Стахов-Шульдиженко, як і більшість сюрреалістів, зображав ці «потойбічні таємниці», ніби перелічуючи їх, то пізніше в його творчості функцію загадковості перебрала на себе загальна атмосфера, колір, деформація пропорцій чи переплетіння тла і предметів, як-от у пізній творчості 1980-х.

Варто згадати, що повоєнна Італія перебувала в динамічному та плідному розвитку мистецьких шкіл. Впливи довоєнного сюрреалізму ще не втратили сили, а «клуб» французьких художників і літераторів ще зберігав авторитетність у світі. Водночас, художники Італії додали особливого звучання до цього міжнародного руху у вигляді Магічного реалізму, особливого відчуття класичної спадщини, що часто сприймалося глядачем як загадковий і похмурий романтизм. Насамперед то були картини і графіка Джоржо де Кіріко, які дещо нагадували, у загрозливій інтонації смутку, твори Макса Ернста, а також Фабріціо Клерічі, Леонор Фіні та ін.

У той саме час серед молодих митців, особливо кінематографістів, уже з'явилась опозиція, яка врешті-решт і перемогла сюрреалістів. Це був рух із протилежним ставленням до повсякденності. Якщо, за словами Рене Магрітта, сюрреалізм є реальністю, звільненою від банальності, то молоді неореалісти стверджували, що гуманізм розкривається саме в банальності повсякдення. Для них важливою була «проза життя» та психологія «простих людей». До прикладу, це була творчість Ренато Гуттузо, а також ранні фільми італійських неореалістів.

Звісно, Стахов-Шульдиженко швидше за все не міг бути безпосередньо знайомим із видатними сюрреалістами чи неореалістами, проте відомі творці, як правило, є лише «верхівкою айсбергу», що відчувають, підсилюють

та унаочнюють «актуальні мистецькі настрої». Тобто чутливий до всього нового, юний художник Стахов не міг не бачити та не відчувати присутність у мистецькому світі різних напрямів.

У подальші роки творчість Стахова-Шульдиженка демонструє боротьбу згаданих протилежних поглядів, рішучу зміну стилю і поступову трансформацію ідей сюрреалізму.

Олександра, як і його товариша Костянтина Рудакова приваблював Париж як центр мистецького життя і важливий осередок сюрреалізму. Існує версія, що в січні 1947 року друзі дорогою до Лондона зупинялися в Парижі **[Міляєва 2015–2020]**.

Отже, три роки перебування в Італії стали важливими для становлення творчості художника, а численні впливи різних культур сприяли поступовій кристалізації його власного стилю.

1.5. Емігрант у Великій Британії. Нові впливи й становлення творчості

До Великої Британії Олександр Стахов-Шульдиженко прибув 13 лютого 1947 року [Stachow 1947c, p. 1]. Це був уже третій рік масового переселення поляків-комбатантів з Італії. Олександр не поспішав їхати саме до Сполученого Королівства, а чекав на транспорт «до Голандії чи Мексики» [Stachow 1946]. Найвірогідніше, він дістався до місця призначення залізницею, оскільки його імені немає в списках пасажирів кораблів, що підсилює версію про транзитну подорож разом із Костянтином Рудаковим до Парижа. Відомо, що такий шлях теж існував, дослідники пишуть про «принаймні п'ятнадцять потягів з Італії» [Biegus 2013c].

Перед переїздом до Великої Британії Олександра Стахова-Шульдиженка було нагороджено медаллю «Учасник війни 1939–1945» (запис від 9 грудня 1946, The War Medal 1939/45, R. 5 B.C.K.M., № 281/46) [Stachow 1947c, p. 9].

Відчуття польських мігрантів від переїзду передають спогади: «Ми всі відчували сум, полишаючи <...> Італію, тому що за два з половиною роки ми звикли до прекрасної та сонячної країни, яку колись знали тільки за піснями та казками. Найголовніше, ми полишали життя, до якого звикли і місця де пережили чарівні дні наших мандрівок. Ми мали безліч чудових спогадів — прощавай, улюблена Італія <...> Я був неприємно вражений англійською погодою, тому що тут <...> я застав мряку, хмари і туман, а сонце — рідкісний гість — дорога Італіє, я сумую за тобою!» [Raginia 2013].

Політичні домовленості між Рузвельтом, Сталінім та Черчиллем передбачали те, що по війні Москва анексує Східну Польщу, а решта її території стане маріонетковою державою з комуністичним урядом, нав'язаним Росією. Але переважна більшість поляків, особливо з тих, хто вже знав, що таке ГУЛАГ, не бажала повертатися до комуністичної країни, що спричинило потужну хвилю міграції. Тільки до Великої Британії потрапило «близько 250 000 людей і до них приєдналися їхні сім'ї та утриманці», тож число переселенців збільшилося приблизно вдвічі–втричі, тобто 500 000–750 000 осіб [Biegus 2013b]. Як бачимо, це було одне з найбільших переселень народів у Європі ХХ століття.

Польські комбатанти болісно сприйняли вимушене припинення боротьби та роззброєння своєї армії в контексті загарбання Польщі більшовиками. Ось уривок інтерв'ю комбатанта Щепана Войтака (Szczepan Wojtak) з архіву

Leics Archives & Museums: «Коли закінчилася війна, поляків зрадили, продали нашу Польщу і нашу землю. (*плаче*) <...> Сталін, Рузвельт і Черчилль продали Польщу під час Потсдамської та Тегеранської конференцій. <...> І польська армія була дуже розчарована тим, що воювала “за вашу і нашу свободу”; у вас своє, а де наше?! І насправді поляки почувалися зрадженими, і коли закінчилася війна і був парад у Лондоні, поляків не було. Британці боялися образити Сталіна <...> І члени 2-го корпусу були дуже розчаровані, коли дізналися, що нас зрадили союзники у підступний спосіб» [Wojtak 2016].

Аби залагодити цю скандальну ситуацію, уряд Великої Британії надав емігрантам усі можливі привілеї. Королем було видано спеціальний закон «Про польських переселенців» (Polish Resettlement Act), що упродовж п’яти років (з 1947 по 1951) регулював права поляків у Сполученому Королівстві, і фактично зрівняв у правах переселенців і підданих корони. Закон гарантував право на працю, виплати із безробіття, пенсії, медичне обслуговування, освіту. Поляки відвідували мовні курси, отримували грошову допомогу, житло. У всіх британських вишах були зарезервовані два місця на рік для студентів-емігрантів із Польщі.

Заради доброзичливого ставлення населення до прибульців видавалася брошура із поясненнями, чому для Великої Британії важливо допомагати полякам. Але слід зазначити, що ставлення до емігрантів усе ж було неоднозначним. В умовах економічних труднощів і безробіття конкуренція дратувала багатьох корінних мешканців. Самі ж поляки не завжди виявляли бажання до адаптації, не полишали власні традиції та не неохоче інтегрувалися до британської культури. Отже, значна частина переселенців упродовж десятиліть залишалася самоізолюваною субкультурною спільнотою.

Організація, яка опікувалася польськими комбатантами, називалася Польський корпус переселення (*англ.* Polish Resettlement Corps, *пол.* Polski korpus przysposobienia i rozmieszczenia; P.K.P.R.) та існувала з 1946 по 1949 роки як форма спільного британо-польського управління. Туди зарахували всіх армійців з метою їхньої демобілізації та адаптації до цивільного життя. Як допоміжні організації існували також Національна рада допомоги, Національна корпорація гуртожитків і Комітет із освіти поляків.

Олександр Стахов-Шульдиженко перебував у програмі отримувачів допомоги P.K.P.R. з 13 лютого 1947 року. Проте з 18 вересня 1947 по 12 лютого 1949 року він перейшов на більш самостійний статус «W» (резерв безробітних Королівської армії).

Колишня польська армія була розпорошена по всій Великій Британії. Розміщення упродовж трьох років понад 500 000 переселенців виявилася

складною задачею. Влада розселяла мігрантів у колишніх військових таборах, нещодавно полишених американцями та канадцями: «У Великій Британії існувало чимало таких таборів побудованих на початку 40-х років у сільській місцевості <...> наприклад, військові шпиталі, армійські бази та аеродроми» [Biegus 2013b]. «Багато хто виїжджав із таборів у пошуках кращої роботи та житла. Дехто, за допомогою влади, емігрував до США, Австралії, Нової Зеландії, Канади та Аргентини. Табори поступово закривалися, і сім'ї переїжджали з табору до табору. Тож, до середини 1950-х років, кількість таборів скоротилася з 200 до 50, а в середині 1960-х лишилася лише кілька одиниць. Табір Нортвік-Парк у Глостерширі закрився у 1970 році, коли остання родина переїхала до Стовер-Парк, який став хоспісом та будинком для людей похилого віку» [Biegus 2013b].

Умови життя в таборах були суворими. Наприклад, табір у Даглінгворті (Daglingworth Camp), куди спрямували військовий підрозділ 5-ї дивізії, до якого належав Стахов-Шульдиженко і де він, імовірно, мешкав перші шість—сім місяців та вивчав англійську мову, знаходився у 150 км на захід від Лондона, біля міста Сайренсестер у графстві Глостершир. Тобто майже в Уельсі. Це був типовий табір, який мало чим відрізнявся від інших та існував з 1947 по 1962 рік.

Більшість казарм являли собою аркові ангари з гофрованого металу. Там було спекотно влітку, а взимку вони погано обігрівалися. «Певна частина споруд була дещо зручнішою — дерев'яні будинки на бетонних фундаментах із металевими чи гофрованими з азбесту дахами, без водогону всередині. Поміж них стояли цегляні санвузли з димарями <...> обладнані туалетами, ваннами та душовими кабінами з гарячою та холодною водою <...> Табір не вважався сімейним через його ізоляцію від центрів розвитку та можливостей для роботи, проте він став домом для сотень польських родин. У ньому впродовж майже 15 років процвітав польський спосіб життя, культура та релігійні традиції» [Biegus 2013a].

У Даглінгвортському таборі був костел, магазин, їдальня, зал розваг із театром, колективами народних танців, музичними гуртами. Працювали ясла, дитячий садок та початкова школа на 300 учнів.

Одиноким мешканцям, таким як Олександр, табір надавав кімнату в казармі ангарного типу з двома односпальними ліжками та вживаним армійським гардеробом.

Оскільки польським переселенцям помешкання в містах не надавались, облаштувати життя за межами табору могли лише студенти чи наймані працівники фабрик у гуртожитках. Найчастіше поляки працювали на виробництві меблів та вантажниками в портах.

Восени 1947 року Олександр зважився на відчайдушний крок — він відмовився від кімнати в таборі та допомоги польської громади заради цілком самостійного й необлаштованого перебування в Лондоні серед художників. Це був вчинок, сповнений віри у власні сили та сподівань на кращу долю; вибір на користь якомога швидшого переходу до самостійного життя. У порівнянні з біографіями інших художників, колишніх бійців армії Андерса, Олександр обрав шлях незалежності від громад — польської чи української.

Не слід забувати про чинник небезпеки, який спонукав Олександра швидше «розчинитися» серед богеми Лондона: у повоєнні роки посольство СРСР у Великій Британії настирливо намагалося розшукати та повернути українців, білорусів та росіян, які ще дивом уникли депортації. На жаль, уряд Великої Британії волів не помічати небезпеку, яка чатувала на репатріантів і кожного місяця 40 чи 140 людей, як зазначається в архівних документах, «висловлювали під час співбесіди згоду на повернення» [Army Records Centre 1944–1949].

Мотив майже в усіх зазначався один — возз'єднання із сім'єю, яка залишилася в СРСР. На них чекала сумна доля: «Понад триста солдатів II польського корпусу перебували в таборі для звільнених військовополонених та інтернованих громадян у Гродно. Кілька сотень пройшли через аналогічний табір у Вільнюсі. Треба також додати тих, хто повертався самостійно. У ніч із 31 березня на 1 квітня 1951 р. розпочалися масові арешти колишніх польських комбатантів та членів їхніх сімей. Усі вони були доставлені до Іркутської області. Для деяких це була друга депортація до Сибіру, звідки вони пішли з армією Андерса раніше. Їхнє майно було конфісковано, а всі прикраси вилучено. Усього з Литви та Білорусії було вислано понад 4000 польських репатріантів. Ці люди не могли повернутися із заслання до 1956 року. Замість конфіскованих речей вони отримали лише скромну грошову компенсацію. У 2003 році в Білорусі залишалося ще 23 солдати II польського корпусу, але жоден із них не отримав ветеранських прав» [Boleslawski 2022].

Отже, вибір було зроблено, і 17 вересня 1947 року для того щоб остаточно полишити табір польських переселенців та поїхати до Лондона, де він тимчасово влаштувався за адресою Вестгейт Террас 16, S.W.10, О. Стахов-Шульдиженко підписав «Довідку про особу іноземця». В ній зазначалося: «Я розумію, що з власної згоди мене було переведено до резерву безробітних Польського корпусу переселення (статус “W”) заради того, щоб я міг розпочати працювати в того роботодавця, який зазначений у документі. <...> якщо я не візьмусь за цю роботу, або зміню її без дозволу міністерства праці, мене буде відізнано і вся заробітна плата або субсидії, які мені можуть

надаватися, коли я знову стану безробітним, будуть вираховані із суми, яку я отримаю при остаточному звільненні з Польського корпусу переселення. Я також розумію, що в мене не буде права отримувати талони на цивільний одяг» [Stachow 1947b].

Заради контролю копію цього документу надсилали до відділу поліції, де після прибуття Олександр мав зареєструватися (Уолхем Грін, Лондон, S.W.).

Але попри суворість документа підпис Олександра, порівняно з минулими зразками, став «вільним», навіть «веселим», що свідчить про його піднесеність і впевненість у своєму майбутньому.

У цьому ж документі на першій сторінці зазначався і роботодавець: містер Дж. Мендельсон, Arts & Antiques, Бєрвік-стріт 49, Лондон, W.1. Це був антикварний магазин Мендельсона, якому Олександр присвятив багато малюнків і спогадів. Він був розташований у Сохо, районі, де любили проводити час як буржуа, так і богема, — сучасна дефініція «ВВ» означає саме таке поєднання.

Проте умови життя, на які погодився Олександр, виявилися значно гіршими за табір переселенців. Працівники ночували безпосередньо в сховищі творів у підвалі магазину, що слугував, на додаток, реставраційною майстернею.

Містер Мендельсон займався не лише продажем мистецтва. У газетних рекламних оголошеннях читаємо, що під час війни, в 1943 році, він скуповував «за хороші ціни колекції та акції, старовинні та вікторіанські речі, столи, таці, латунні та мідні вироби, що мають художню цінність, люстри з позолоченого дерева, залізні ґрати для камінів, східні товари, французькі меблі, старовинні дубові меблі» за адресою Тоттенхем-корт-роуд 104, Лондон, W.1 [Mendelson 1943], а в 1953 році за адресою Бєрвік-стріт 49, Лондон, W.1 він продавав «старовинні кришталеві люстри, прилади освітлення для будинків та готелів і старовинні меблі» [Mendelson 1953].

У спогадах Стахова-Шульдиженка є така згадка про нього: «на прикладі антиквара Мендельсона я назавжди зрозумів, що життя не в грошах. То був жахливий тип. Він кинув до підвалу оригінали чудових японських гравюр тому, що на них впав попит. Вони припали пилом та пліснявою... Йому було байдуже, що гинуть твори. Його цікавив тільки зиск. Це був справжній маніяк. Він спав на каталогах, не роздягаючись. Він не мав жалю ані до себе, ані до інших. Але найгірше було те, що він не мав жалю до творів мистецтва. <...> Але завдяки роботі на нього я мав постійний контакт, спілкування із чудовими творами мистецтва. Ікони, порцеляна, японські гравюри, Персія, Китай, Фаєнца, Дрезден, Іспанія, Мексика — усе це пройшло перед моїми очима» [Вишеславська 2015].

Олександр згадував, що з антикваром його познайомив художник-реставратор Чіко, який сам мешкав у підвалі магазину і з яким він потоваришував у Сохо. Існує кілька портретів Чіко в капелюсі, які Олександр зробив уже в 1980-х.

Водночас перед очима Олександра відбувалися непересічні події. Формувалися явища, які зараз є усталеними. Це завершення формування Співдружності націй і здобуття незалежності колишніми британськими колоніями, розбудова нової економічної та геополітичної архітектури світу, створення засад нових соціальних відносин сучасної Європи, як-от солідарна система соціального захисту. Були засновані НАТО, ООН та інші міжнародні організації. Розпочалася Холодна війна, змінювалися кордони та виникали нові країни.

Складність повсякденного життя пояснювалася важкими економічними та соціальними обставинами в повоєнній Великій Британії. Її економіка перебувала в кризі через втрату колишніх торгових зв'язків і розпад колоніальної системи економіки. У Великій Британії багато міст, а в Лондоні чималі райони, потребували відбудови після бомбардувань*.

Вільне життя в Лондоні зустріло Олександра труднощами із житлом, працевлаштуванням та заробітком. З 1947 по 1949 роки, тобто перед вступом до Центральної школи мистецтв (St. Martins School), Олександр встиг попрацювати, крім магазину Мендельсона, на декількох роботах — вантажником у порту, розсилним, малював рекламу для крамниць тощо.

Одного року такого тяжкого життя вистачило, аби спонукати Олександра до радикальних змін. Першою його ідеєю, у вересні 1948 року, була подальша еміграція до Аргентини, що могло б забезпечити новий цикл соціальної допомоги в новій країні.

* На перших повоєнних виборах у липні 1945 року тимчасовий уряд консерваторів, щойно сформований у травні на заміну коаліційному урядувоєнного часу, зазнав поразки. До влади прийшла лейбористська партія з переважною парламентською більшістю. Їхня програма передбачала широкі соціальні перетворення. Уряд Клемент Еттли націоналізував багато галузей виробництва та послуг. Було підвищено зарплату, покращено систему соціальних зобов'язань держави: загальну безплатну середню освіту, допомогу бідним, безплатну медичну допомогу, пенсії за віком, виплати для дітей тощо. Однак, попри покращення соціальної політики уряд згодом вдавсь до непопулярних заходів щодо збільшення податків. У країні зберігалася карткова система. На чергових парламентських виборах 1950 року лейбористи отримали лише незначну більшість, що призвело до нестабільності управління та позачергових виборів 1951 року. На них перемогу здобули консерватори. Прем'єр-міністром знову став В. Черчилль. Було денационалізовано окремі галузі виробництва, втім полишено без змін соціальні зобов'язання, запроваджені лейбористами.

Розгляд його заяви на виїзд із Великої Британії до Аргентини в канцелярії 5-ї дивізії завершився 12 лютого 1949 року відмовою через брак місць на транспорті [Army Records Centre 1946–1949]. Офіційною адресою Олександра на той час зазначено Бічем-плейс 31, Лондон, S.W.3, що ніяк не гарантує, що він там справді жив, але принаймні відвідував заради отримання кореспонденції.

Через деякий час, наприкінці літа 1949 року, було розпущено й сам Польський корпус переселення, оскільки всю армію Андерса вже було розформовано. Колишні солдати відтоді не мали централізованої допомоги в розміщенні, освіті, працевлаштуванні, що спонукало Олександра до чергової активності власних зусиль.

Наступний задум Олександра, після Аргентини, виявився більш вдалим у виконанні: у вересні 1949 року він вступив до вищої художньої школи й отримав стипендію.

1.6. Лондон. Центральна школа мистецтв і ремесел. Вчителі

Навчання в Центральній школі мистецтв і ремесел (Central School of Arts & Crafts) (далі — Центральна школа) стало важливим етапом у житті О. Стахова-Шульдиженка та його становленні як художника. Це був заклад вищого рівня освіти, який готував дизайнерів одягу та промисловості, архітекторів, ілюстраторів книг, плакатистів, художників текстилю, театру, декоративно-ужиткового мистецтва.

Центральна школа неодноразово змінювала назву, об'єднувалася з іншими коледжами, школами та університетами. З 1908 по 1989 роки заняття проводилися в спеціально зведеному будинку на Саутгемптон-роу 35, неподалік від Британського музею. Цю будівлю, на фасаді якої містився герб із гаслом «*Labor omnia vincit*» (Праця все переможе), і відвідував Стахов-Шульдиженко.

З 1966 року заклад звався Центральна школа мистецтва і дизайну (Central School of Arts and Design), а з 1989-го, після об'єднання зі Школою мистецтв св. Мартіна (St. Martin's School of Arts) отримав назву Центральний коледж мистецтв і дизайну св. Мартіна (Central St. Martins College of Arts and Design, скорочено — CSM), та нову величезну будівлю неподалік вокзалу Кінгс-кросс із музеєм історії закладу та архівом. Власне історичний корпус у 2020 році не використовувався і був зачинений. Мені вдалося туди потрапити, та, на жаль, нині інтер'єр лише віддалено нагадує 1950-ті.

Зараз це університет «Центр св. Мартіна» (CSM), що поєднує шість коледжів [UAL 2022] та посідає друге місце у світі в рейтингу навчальних закладів з мистецтва та дизайну [QS Quacquarelli 2022]. Серед його випускників відомі дизайнери — Сара Бертон, Джон Гальяно, Стела Маккартні, Александр МакКуїн, Зак Позен, Ріккардо Тіші та інші.

У середині XX століття Центральна школа була не менш відомою, бо вважалася інституцією, що продовжує справу Вільяма Морріса (William Morris) і Джона Раскіна (John Ruskin). Вона була заснована художниками, які належали до руху відродження ремесел та відігравали важливу роль у теорії і практиці гуманізації індустриального виробництва речей широкого вжитку. Це були першопрохідці дизайну, які створювали й випробовували різноманітні варіанти поєднання традицій і новітніх технологій.

Засновником Центральної школи в 1896 році, її керівником та головним ідейним натхненником був архітектор, теоретик культури і дизайнер Вільям Летабі (William Lethaby). Він керував закладом до 1910 року.

До Центральної школи Стахов-Шульдиженко вступив у вересні 1949 року і навчався там до кінця 1953 року. Склавши іспит він отримав стипендію на один рік, якої, як ми читаємо в спогадах, не вистачало на життя та спонукало до пошуку роботи.

У 1940–1950-х у Центральній школі викладали відомі художники, твори яких згодом увійшли до музейних колекцій*. Навчання у майстернях закладу було організовано так, аби студенти могли ознайомитися з усіма супутніми дисциплінами. Існувало кілька основних річищ освіти: архітектура і дизайн від споруд до інтер'єру і текстилю; дизайн і мода від одягу до ювелірних аксесуарів з різноманітних матеріалів включно з керамікою й ковальством; дизайн і театральне мистецтво; графічний дизайн книг, ілюстрацій, плакатів, шрифтів, орнаментів, гравюр, літографій тощо. Малюнок, живопис, скульптура, анатомія та історія мистецтв були обов'язковими дисциплінами для всіх напрямів.

Стахов-Шульдиженко навчався мистецтву книги в майстернях пов'язаних з ілюстраціями: літографія, гравюра на дереві, шрифт, типографіка. Найбільший вплив справила на нього загальна атмосфера навчального закладу, яку заклав ще Вільям Летабі та підтримував Вільям Джонстон (William Johnstone). Разом із тим позначилися ідеї окремих вчителів: Бернарда Менінського, Кларка Гаттона, Гертруди Гермес та інших, що заслуговує на детальне подальше висвітлення.

Розробленням напрямів освітніх програм та викладацьким складом у Центральній школі керував у 1947–1960 роках Вільям Джонстон (1897–1981).

* Це були: живописець і графік Бернард Менінський (Bernard Meninsky), 1945–1950; живописець, графік, письменник Кіт Вон (Keith Vaughan), 1948–1957; графік та ілюстратор Пол Хогарт (Arthur Paul Hogarth), 1951–1954; літограф та ілюстратор Кларк Гаттон (Clarke Hutton), з 1930 року; кераміст і письменник Дора Біллінгтон (Dora Billington), 1938–1955; мистецтвознавець і живописець Патрік Герон (Patrick Heron), 1953–1956; скульптор, ювелір і дизайнер Наум Слуцький (Naum Slutzky), 1946–1958; графік і скульптор Гертруда Гермес (Gertrude Hermes), 1948–1963; графік, дизайнер текстилю, плакатист, ілюстратор дитячих книг Дора Батті (Dora Batty), 1932–1958, яка у 1950–1958 роках очолювала школу. Графічний дизайн, типографіку й шрифт викладали: Найджел Гендерсон (Nigel Henderson), на початку 1950-х; Едвард Райт (Edward Wright), 1952–1956; Ентоні Фрошайг (Antony Froshaug), 1948–1949 і в 1952–1953.

Родом із Шотландії, він потрапив до Лондона на початку ХХ століття в період відродження мистецтва ремесел і зародження ідей дизайну. Розпочав свій творчий шлях як художник каліграфії під керівництвом Летабі. Він приділяв багато уваги поєднанню шрифту, дизайну, архітектури та, особливо, типографіці. Художник, організатор і педагог, він формував «обличчя» всього закладу, його високу репутацію та міжнародну повагу. Як послідовник Летабі він розвивав його ідеї щодо органічного поєднання технологій, мистецтва, дизайну й нових методів викладання. Підтримував широкі творчі й наукові зв'язки, слідкував за останніми тенденціями у культурі.

Склад викладачів Джонстон підбирав згідно зі своїми світоглядними орієнтирами: «ідеї, що були поширені в Центральній школі і які відбивали зацікавленість самого Джонстона, були однозначно юнгіанські <...> Джонстон вивчав психологію уяви, приховані закономірності психіки <...> його цікавили ідеї дзен-буддизму, співвідношення внутрішнього й зовнішнього світів» [Macmillan 2012, с. 26–27]. Як бачимо, ця проблематика справді являла собою стрижень пошуків тогочасної культури. Отже Джонстону вдавалося виявляти й залучати до викладання дійсно непересічних особистостей — зірок сучасного мистецтва і дизайну світового рівня, як-от Алана Деві (Alan Davie), Едуардо Паолоцці (Eduardo Paolozzi), Гертруду Гермес, Вільяма Турнбулла (William Turnbull), Мері Мерлін Кессел (Mary Merlin Kessell), Річарда Вільяма Гамільтона (Richard William Hamilton), Найджела Гендерсона, Едварда Райта, Ентоні Фрошауга та інших. Дійсно, у Центральній школі викладали представники всіх найсучасніших тенденцій європейського мистецтва.

У 1960 році, вже на пенсії, Джонстон повернувся до живопису. Його твори містять елементи імпровізації в «діалозі» з папером та фарбами. Він вільно поєднував абстракцію з фігуративними образами. В деяких художніх прийомах його твори подібні до графіки й живопису Стахова-Шульдиженка 1980-х. Наприклад, у пейзажах та портретах світло несподівано й незалежно від реальності розподіляється по композиції. Джонстон як типовий юнгіанець казав, що під час роботи він «ніби випасає видіння, які виростають з глибин спільної свідомості» [Macmillan 2012, с. 18]. У річищі подібних думок написані окремі розділи книги Стахова-Шульдиженка «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций» [Шульдиженко 2015].

Майстерня літографії була розміщена на третьому поверсі Центральної школи. Нею керував Кларк Гаттон (Clarke Hutton). Виглядає,

що Стахов-Шульדיженко найкраще порозумівся саме з ним, а можливо й товаришував. Принаймні в них виявилось багато спільних творчих ідей щодо літографського виробництва популярно-освітніх зображень для дітей та книг-іграшок. Олександр дарував йому свої твори та саме до нього звернувся у 1960-х, коли йому знадобилося підтвердження здобутої вищої освіти, бо практика отримання диплому не була обов'язковою та поширеною у Великій Британії 1950-х.

Ось відповідь Кларк Гаттона: «Вже 14 років минуло відтоді, як я познайомився з Олександром Стаховим, але пам'ятаю його дійсно дуже добре. Він працював у моєму класі літографії біля двох років і створив декілька вельми чудових творів — власне, він був одним із найкращих і найцікавіших студентів з усіх, яких я можу згадати за 35 років викладацької роботи в цій школі. Я мав можливість переглянути теку його документами й бачу, що він вивчав живопис, гравюру, друкарство, літографію, відвідував заняття з малювання в зоопарку під керівництвом місіс Гертруди Гермес, яка пам'ятає його, і яка має таку саме думку, як і я. У теці, серед його паперів, є лист від містера Джонстона (який був директором на той час), в якому йдеться про те, що Стахов був незвичайним студентом і блискучим, у своїй сфері, художником. Мені дуже приємно писати це — ми ще почуємо про Стахова, я часто згадую про нього всі ці роки — та отримую величезну насолоду від його оригінального малюнку, що зберігається в моєму будинку. Щиро Ваш, Кларк Гаттон. 26 січня 1965 року, Лондон» [Hutton 1965].

Кларк Гаттон розпочав свій творчий шлях як сценограф і декоратор, помічник художника Карла Вільгельма (Carl Wilhelm) в театрі Емпайр на Лестерсквер, що згодом відгукнулося в сюжетах його композицій. Наприкінці 1920-х він подорожував і вчився в Європі, вступив у Центральну школу, де основною дисципліною обрав літографію в майстерні Арчібальда Стендіша Гартріка (Archibald Standish Hartrick). З 1929 року, після виходу Гартріка на пенсію, був призначений головою відділу літографських класів. Він створював літографії, ілюстрував книги, викладав, брав участь у виставках. Проте його діяльність була ширшою, спрямованою до активної допомоги суспільству та підтримки процесу освіти. Із цією метою він здійснив кілька повністю авторських (від задуму до виконання) видань книг. Вони були розраховані на дітей старшого віку і мали у яскравих та розважальних картинках ознайомити читачів зі славною історією Британії, як «Мальована історія Британії» (A Picture History of Britain, 1945), або розповісти про інші країни, як «Мальована історія Великих відкриттів» (A Picture History of Great Discoveries, 1945).

Ще одним проектом Кларка Гаттона була серія літографій «Друк для школи», що створювалася різними відомими художниками. Літографії мали стати основою колекцій, спонукати та полегшити створення музеїв при школах. Якісні твори, згідно із задумом Гаттона, мали виховувати естетичний смак учнів. Усі літографії були однакового розміру, що дозволяло їх швидко змінювати якщо бракувало вільних рам зі склом. Для відбору художників було створено комітет на чолі з мистецтвознавцем Гербертом Рідом. Техніка літографії мала певні переваги — тиражованість значно знижувала вартість твору, але зберігала цінність авторського відбитка, на відміну від друкарської репродукції.

Попри повоєнні труднощі і тривогу за майбутнє, образи, обрані художниками для проекту «Друк для школи», барвисті й обнадійливі, зосереджені переважно на знайомих сторонах британського життя і культури.

Для розповсюдження в школах Гаттон створив серію веселих казкових композицій «Арлекініада» (Harlequinade, 1946–1947) [Steerforth 2010], де відчувається його давніше захоплення театром. Це самостійні станкові твори, проте їхні сюжети та деякі персонажі перегукуються з ілюстраціями, які художник створив ще в 1943 році для книги «Арлекініада» дитячої письменниці Ноель Стретфілд (Noel Streatfield) [Streatfield 1943]. Ілюстрації до цієї книги дуже подібні за композицією та характером малюнку до графічних творів Стахова-Шульдиженка 1980-х.

Літографські композиції і книги Кларка Гаттона мали великий успіх, деякі з них перевидавалися. На книгах «Мальована історія Британії» і «Мальована історія Великих відкриттів», на його літографіях «Арлекініада» і серії «Друк для школи» виховувалася не одна генерація школярів. Щобільше, він створив візуальну історію Великої Британії, саме його образи історичних постатей і подій увійшли до суспільної свідомості та згодом стали вважатися «канонічними».

Так Гаттон продовжив традицію, в якій літографські зображення ще з XIX століття відігравали важливу соціальну роль у справі просвіти й комунікації. Вище вже згадувалося про епінальні зображення і про силу їхнього впливу на суспільство до появи телебачення та масового друку плакатів. Поза сумнівом, ці роботи надихали студентів у літографській майстерні Центральної школи, де вчився Стахов-Шульдиженко.

Звісно, в 1950-х візуальне тло суспільного середовища міст змінилося. Реклама і плакати витіснили епіналії з вулиць та вітрин магазинів. Проте залишалося ще одне місце, з яким працював Кларк Гаттон і його учні? — шкільна освіта, світ дитинства. Художники створювали картинки-

іграшки, книги-іграшки та освітні книги. У творчій практиці Гаттона такими були книги «15 дитячих віршів» [Hutton 1941], «Історія чаю» [Skibulits, Hutton 1948], та особливо «Мальована історія Британії» [Hutton 1945], і, звісно, його шедевр — «Арлекініада» [Streatfeild 1943].

У практиці Стахова-Шульдиженка такими книгами-іграшками були два видання: «Скульптура з паперу» [Шульдишенко 1958] і «До карнавалу». [Шульдишенко 1963]. Перша з них навіть за стилістикою малювання імітує літографську книгу, а образи індуса чи пірата не інакше як прибули з Лондона разом із автором. Як Кларк Гаттон, так і Олександр Стахов-Шульдиженко створювали книги самотійно — від задуму до тексту й ілюстрацій.

Поміж вчителів Стахова-Шульдиженка, які вплинули на його творчість, слід також згадати Гертруду Гермес (1901–1983). Відома мисткиня, перша жінка-академік у Великій Британії, була скульптором, графіком, ілюстратором, граве-ром по дереву і педагогинєю. Вона займалась також дизайном інтер'єру й тек-стильних матеріалів для вагонів лондонського метро. Наприкінці 1940-х — на початку 1950-х викладала в Центральній школі гравюру по дереву, ілю-страцію і малюнок. До традиційних у всіх художніх школах занять у зоопарку вона додавала особливий зміст — вчила розуміти характер тварин і відчувати природу в сенсі прадавніх практик єднання із силами стихій та «силу» місцево-сті. В її гравюрах діють космічні сили, що впливають на рослини, звірів, людей, а самі тварини мають індивідуальний характер і, здається, краще за інші істоти розуміють сенс буття.

Зараз, коли подібні ідеї пережили розквіт популярності у 1970-х і нині цікав-лять хіба етнологів, можна лише уявляти їхню надихаючу силу, що поєднувалась із захопленням спадщиною Юнга, дзен-буддизмом та шаманізмом.

Вплив студій у Гертруди Гермес відчувається в текстах Стахова-Шульди-женка, а також у його оформлювальних і монументальних творах. Найбільш виразно це виявляється в паперових масках звірів, металевих масках-світиль-никах гуцулів, монументальних роботах 1980-х.

Так само як і його вчителька, Стахов-Шульдиженко уникав у поезії творів пафосності, був схильний до наївності. Його графіка природньо сполучається зі скульптурою та монументальним мистецтвом.

На четвертому поверсі була розташована майстерня загального малюнку та анатомії, де викладав Бернард Менінський (справжнє прізвище Менушкін). Він народився в Конотопі в 1891 році, а закінчив життя самогубством у 1950 році в Лондоні. Викладав у Центральній школі в 1913–1940 роках, а потім, на запро-шення Вільяма Джонстона, з 1945 по 1950 роки.

Його вважали неперевершеним майстром зображення постатей людей та «психологічного портрета». І справді, в його роботах, особливо ранніх, відчувається захоплення класичним стилем малювання, античністю, італійським відродженням, прерафаелітами. У міжвоєнний період він співпрацював у театрі з великим Гордоном Крегом, брав участь в експериментах сезанністів, фовістів та експресіоністів. Саме тому твори Бернарда Менінського дуже різняться за стилем.

Він мав значний вплив на багатьох учнів у Центральній школі. Зокрема, Стахов-Шульдиженко засвоїв його стиль «пластичного малювання», коли рух чи жест зображуваного персонажа дещо суперечить правилам анатомії, підсилює емоцію і в такий спосіб стає доречнішим у загальній композиції. Звісно, міра цих деформацій залежить від «школи», він може бути мінімальним, чи навпаки значним. Саме так у малюнках Стахова-Шульдиженка можна помітити вплив Менінського, наприклад, порівнявши літографію Менінського «Купальники в пейзажі» (1930–1940-ті) або його малюнки оголених постатей із малюнками тушшю Олександра початку 1970-х. Спільним було й те, що ця легка деформація була скерована на виявлення психологічних особливостей персонажів.

Одним із завдань у класі Менінського, за спогадами Стахова-Шульдиженка, було малювання постатей на великих рулонах паперу, розстелених на підлозі. Воно проводилось як змагання студентів на швидкість. Велика кількість малюнків 1970-х фломастером на дуже тонкому папері виконані Олександром саме як продовження тренування на швидкість.

Промисловий дизайн та просторове моделювання із застосуванням гнучких матеріалів (метал, папір, картон), як-от меблів, світильників, ювелірних виробів, театральних масок та посуду, викладав у Центральній школі представник Баугаузу Наум Слуцький (1894–1965). Він народився в Києві та емігрував до Австрії, Німеччини, Великої Британії. Викрійки з листових матеріалів — переважно паперу — які були з дитинства знайомі Стахову-Шульдиженку, складала важливу частину художньої практики в майстерні Наума Слуцького. Пізніше, уже в Києві, Олександр застосовував таке моделювання для створення постатей людей, звірів, масок, шрифтів. Наприклад, ескізне моделювання під час роботи оформлювачем на ВДНГ та в монументальному цеху Художнього комбінату, де під час втілення задуму папір було легко замінити на близький за пластичними властивостями листовий метал.

1.7. Художнє життя Великої Британії 1940–1950-х як важливе тло формування творчості О. Стахова-Шульдиженка

Розгляд контексту, в якому розвивалася творчість О. Стахова-Шульдиженка, потребує висвітлення бодай основних тенденцій мистецтва Великої Британії у 1940–1950-х. Особливо з огляду на те, що після німецьких епіналій, польських художників-сюрреалістів, італійської класики та вчителів у Центральній школі, мистецьке життя Лондона мало чи не найбільший вплив на подальшу творчість художника.

У перші повоєнні десятиліття в Лондоні, краще за будь-які інші міста, були представлені нові тенденції світової культури. З охопленої війною континентальної Європи емігранти прямували переважно до Великої Британії та США. Серед них були видатні науковці й діячі мистецтв, що надзвичайно збагатили культурне життя цих країн. Лондон, за таких умов, перетворився на культурну столицю Європи.

У кварталах Сохо та Фіцровія тривало богемне життя, подібне на Монпарнаське, де представники Паризької школи, а згодом і сюрреалісти збиралися у відомих кав'ярнях Le Dome, La Rotonde, La Coupole, Le Select. Тільки от лондонські кав'ярні мали інші назви — Les Deux Magots, Prada Restaurant, Petit St. Benoist, Golden Lion, The Fitzroy Tavern, Dean Street Townhouse тощо. Ці кав'ярні й паби відвідували різні верстви населення — мистецька еміграція, бізнесмени, політики, видавці тощо. Майже кожного дня відкривалися виставки, «попри дефіцит паперу, видавалися нові часописи по мистецтву, наприклад, “Horizon”» [Jolivet 2014]. Так само, як і свого часу в Парижі, зіштовхувалися звички, традиції і переконання представників різних країн та середовищ, що сприяло появі нових тенденцій у культурі. І якщо в Парижі це вплинуло на розвиток мистецтва міжвоєнного періоду, то в Лондоні, відповідно, багато в чому визначило культурні спрямування другої половини ХХ ст., тільки значно скорегованих наприкінці 1950-х впливом нових течій із Нью-Йорку.

У візуальному мистецтві це позначилося появою впливових для інших країн мистецьких рухів, репрезентованих групами «St. Ives School» (Школа Сент-Айвз), «The Penwith Society» (Пенвітська спільнота) і далі, через мистецькі кола «Yangs neo-romantics», «British new figurativeness» (Британська нова фігурація), «Kitchen sink realism», до появи попарту, який вільно, а інколи експресивно,

поєднував елементи абстракції, натуралізму, кольору, графізму і, головне, реклами. Свідком і учасником цих процесів був Стахов-Шульдиженко.

Це широке, окреслене хіба що загальними рисами тло потребує більш докладного аналізу, який дозволить виявити художні рухи, течії і стилі, що впливали на творчість Олександра.

Мистецтвознавці Герберт Рід (Herbert Read), Грегорі Солтер (Gregory Salter), Філона Гаскін (Filona Gaskin), Кетрін Джоліветт (Catherine Jolivet), Енріко Крісполті (Enrico Crispolti), Марек Журавські (Marek Zurawski) та інші виокремлюють кілька найбільш впливових течій мистецтва Великої Британії 1940-х — початку 1950-х.

Так, ще з довоєнних часів визнаними метрами британського сюрреалізму й абстракціонізму були Пол Неш (Paul Nash), Сері Річардс (Ceri Richards), Едвард Барра (Edward Burra), Трістрам Хіллер (Tristram Hillier), Роланд Пенроуз (Roland Penrose), Грем Бел (Graham Bell) та інші. Проте, після такої глобальної катастрофи людства як Світова війна, ці митці, а також їхні молодші колеги, розуміли необхідність змін у концепціях і мові культури. Досвід суспільства змінився, змінилися і самі митці. Адже багато хто брав участь у військових діях, а інші потерпали від бомбардувань, всіляких обмежень та загроз.

Між художниками, які шукали засоби для більш переконливого зображення нової повоєнної реальності, та тими, хто дотримувався «довоєнної» естетики (Родріго Мойніхан (Rodrigo Moynihan), Джон Пайпер (John Piper)), точилися суперечки, через які стався поділ митців на спільноти. Наприклад, картини Родріго Мойніхана «об'єктивно» зображують узбережжя океану в колючому дроті, проте не мають напруги «образу війни» й виглядають як звичайні краєвиди. Так само образи зруйнованих міст Джона Пайпера надто естетичні й невідповідні у своїй віртуозній майстерності зловісному і брутальному сюжету зруйнованих бомбами будинків.

До нових протиріч додалися ще давні протистояння між абстракціоністами й сюрреалістами, між абстракціоністами і фігуративістами. Крім того, прихильники витонченого естетизму відмежовувалися від колег, які розробляли соціальну проблематику, як-от експресіоністи. Відгомін цих дискусій простежується між рядками в четвертому розділі тексту Стахова-Шульдиженка «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций» [Шульдиженко 2015, с. 66–69].

До метафізичного абстракціонізму, напряму, що нехтував реаліями часу, належала більшість художників гурту «St. Ives School» з Корнуоллу [Bindman 1985,

р. 218]. Деякі з них під впливом Бена Ніколсона (Ben Nicolson) і Барбари Гепворт (Barbara Hepworth) утворили 1949 року гурт «The Penwith Society of Arts» (Пенвітська мистецька спільнота), до якого було долучено відомого мистецтвознавця Герберта Ріда. Для них абстракція була швидше узагальненням та геометризациєю певного мотиву, найчастіше пейзажу, де фігуративність проглядала крізь виразну умовність та найчастіше була впізнаваною через якусь невелику, але влучну деталь.

Наприкінці 1950-х, та у 1960-х британські абстракціоністи відчували вплив американського абстрактного експресіонізму та конструктивізму. Таким був, наприклад, гурт «Circle» (Коло), що поєднував абстрактних конструктивістів з різних країн [Crispolti 1970, р. 22]. До нього належали насамперед Віктор Пасмор (Victor Pasmore), який ще на початку 1950-х розробляв абстрактно-конструктивні просторові композиції, Ентоні Хілл (Anthoni Hill), Кеннет Мартін (Kenneth Martin), Гілліам Уайс (Gilliam Wise) і навіть Лев Нусберг із CPCR.

Паралельно із цим відбувався розвиток фігуративного мистецтва, представники якого, безумовно, не могли не враховувати досягнення своїх опонентів — абстракціоністів. Проявами таких впливів було вільне поводження з кольором, умовне світло, свобода деформацій у пропорціях та перспективі, нонфінітизм. Усі ці засоби скеровувалися на підсилення виразності авторського задуму, емоції чи жесту. Присутність реальності, але дещо видозміненої суб'єктивним втручанням автора, як вважали фігуративісти, здатна краше за абстракцію чи натуралізм показати трагедію війни та відповісти на нові запити суспільства. Наприклад, картина Родріго Мойніхама, що «об'єктивно» зображує узбережжя океану у колючому дроті, не має напруги «образу війни» і здається буденним краєвидом. Зображення зруйнованих міст Джона Пайпера надто естетичні й невідповідні, у своїй віртуозній техніці, зловісному сюжету знищених бомбами будинків.

Одним із перших на шлях між абстракціонізмом та натуралістичним реалізмом заради висвітлення трагедії часу став Стенлі Спенсер (Stanley Spencer, 1891–1959). Художник старшого віку, він вмів блискавично реагувати на настрої та події у суспільстві. Гротескні композиції Спенсера подеколи мали присмак наївності у виконанні, проте надзвичайно влучно, широкою гамою художніх засобів, алегоричних нашарувань та символів, за роком рік «ілюстрували» особливості почуттів і думок британців. Вже напередодні війни в нього з'явилися трагічні композиції на біблійні сюжети. Цей художній прийом логічно крокує до алегоричності, символізації зображуваних речей. Спенсер зіштовхував

в одній композиції сучасність і стародавній сюжет, який сприймався як позачасовий символ. Такими є його картини «Христос у пустелі» і «Розп'яття». Досвід Спенсера суттєво впливав на художників Великої Британії, які дотримувалися фігуративізму.

Серед найвпливовіших британських художників повоєнного часу слід згадати Френсіса Бекона. Художник суто живописними засобами, без зайвої наративності у творах «Живопис» (1946) і «Розп'яття» (1950) відобразив трагедію війни, розгубленості та безвиході. Це про них Герберт Рід писав: «обличчя, що кричать, тіла без голів, ці фіранки, що утворюють зловісну сцену, звірі у вічній гонитві за власними хвостами, Святитель у клітці — усе це символи розпаду світу в параноїдальній свідомості. Це світ, в якому художник не може знайти жодного стабільного сенсу, жодної суттєвої мети. Тут можна побачити узгодженість із філософією екзистенціалізму, який у постаті Сартра воліє бачити в мистецтві прояв людської свободи — акт конструктивного виклику перед обличчям смерті. Мистецтво як ствердження людиною волі до життя і креації» [Read 1964, с. 34].

Змісту творів Бекона відповідають особливості композиції, їхня тональність і колір. Врахування досвіду сюрреалістів та манера нефініто дають автору можливість виявити подвійність світу, де крім болісно деформованих видимих речей є ще й інший бік — вічної таємниці, поверхні полотна, якого не торкався автор, але яке активно впливає на зображені речі й поглинає їх. Це приклад семіологічного співвідношення поверхні та зображення на противагу морфологічному.

Похмуře відчуття таємничості й подвійності всього, що оточує людину, а на полотні чи папері видозмінює до непізнаваності здавалося б знайомі речі — обличчя, постаті людей — було відкриттям художників-сюрреалістів яке знадобилося для відтворення атмосфери похмурих років війни. Так, сценам перебування лондонців у бомбосховищах, за які слугували станції метро, присвячена серія малюнків великого скульптора Генрі Мура (Henry Moore).

Важливою для повоєнного мистецтва була творчість Сері Річардса, який у 1943 році перейшов від кубізму та абстракціонізму до фігуративного зображення світу, що допомагало художнику передати трагізм часу. Загальне відчуття напруженості відчувається наприкінці 1930-х — на початку 1940-х у творчості Пола Неша, одного з найвідоміших представників британського сюрреалізму.

На полотнах Грема Сазерленда (Graham Sutherland) з 1940 року з'являється мотив «колючих» скорботних пагонів рослин із хижими шипами. У 1947 році

в цій манері художник написав твір «Розп'яття» де розгубленість і песимізм відчуються через зображення дивних, не надто приємних покручених абстрактних форм. Ці мотиви присутні й у його подальших роботах, як-от «Turning form I» (1948).

Творчість Грема Сазерленда мала неабиякий вплив на митців Великої Британії: «Сазерленд у жодному разі не підтримав би створення нової школи, але, поза сумнівом, він здійснив на живопис Великої Британії вплив зіставний із впливом Генрі Мура на нашу скульптуру» [Read 1964, с. 33].

Сазерленд вмів здійснювати «символічне перетворення як монолітного об'єкта, так і деталей, наприклад складок одягу, що повертає наші асоціації до Кокошки чи Отто Дікса <...> Його символи відбивають космічний неспокій <...> Френсіс Бекон був якийсь час учнем Сазерленда» [Read 1964, с. 33–34]. Слід додати, що серед учнів художника була й Гертруда Гермес, яка, нагадаємо, викладала малюнок у Центральній школі.

1.8. Вплив мистецького життя Лондона 1950-х на особистість і творчість О. Стахова-Шульдиженка

Грунт для зіставлення британського мистецтва з роботами Стахова-Шульдиженка надають творчі відкриття Генрі Мура, Френсіса Бекона, Грема Сазерленда, Сері Річардса, які у своїх композиціях головну увагу приділяли постатям людей, портретам, окремим речам, а зовсім не краєвидам наративного чи імпресіоністичного характеру. А абстракціям і поготів. Вони створили певний характерний композиційний принцип співвідношення тла і зображених речей.

Постаті, портрети, навіть речі настільки важливі для художників, що починають відігравати роль символів гуманістичної уваги до людини, яка була надзвичайно важливою після жахів війни і злочинів проти людяності.

Тло в їхніх творах відіграє допоміжну роль і своєю живописною пульсацією то відкриває глядачеві символізм речей, то, навпаки, маскує їх і поглинає своєю незавершеністю. Саме таке композиційне співвідношення тла й речей ми бачимо в роботах Стахова-Шульдиженка, як і в більшості британських художників «New figurativeness», — термін, який застосовував Енріко Крісполті щодо фігуративістів [Crispolti 1970, p. 22]. Він описував певне коло художників, найвідомішими з яких були Джон Мінтон (John Minton, 1917–1957), Джон Кракстон (John Craxton, 1922–2009), Кіт Вон (1912–1977) [Crispolti 1970, p. 19]. Ці митці розповідали про вплив Сазерленда, проте він був переважно внутрішній, аніж явлений у певних художніх засобах.

Розглядаючи творчість згаданих митців, можна збагнути спільний ідеал, до якого вони прямували різними шляхами. Це вільне життя форм, яке керується задумом, а не зовнішньою відповідністю зорової чи мистецької правильності. Задум, що базується не на емоційній хвилі, не на холодному інтелекті, а на психо-фізичному ототожненні автора з зображуванним явищем. Через це зображуване завдяки емпатії стає ніби частиною художника. Суб'єкт і об'єкт максимально зближуються. Сугестія, досягнута художником під час роботи над собою і твором, впливає через картини на глядача із дивовижною переконливістю.

Це особливо вражає, якщо зіставити зображення зруйнованих війною будинків на малюнках Джона Мінтона із відстороненим та елегантним стилем живопису в такому самому сюжеті Джона Пайпера. Зображене Джоном Мінтоном стає автопортретом його внутрішнього стану, що зближує його творчу методику з практикою напряму «Інформель».

Коло означених митців, до якого ще належали Роберт МакБрайд (Robert MacBryde) і Майкл Айртон (Michael Ayrton), називали себе «Yangs neo-romantics». Гурт, як видно з їхньої творчості, поступово відійшов від роботи з пейзажами та повністю зосередився на людських постатях і портретах із мінімальним зображенням оточення, найчастіше інтер'єру.

Це була суттєва зміна, у якій відчувався вплив художника старшої генерації Янкеля Адлера (Jankel Adler), тобто пафос сюрреалістів, що простежувався через вплив Сазерленда, був згодом повністю відкинтий заради мізераблізму — характерної риси творчості пізнього Адлера з його увагою до проблем «маленької людини». Крім того, серед малюнків і живопису «Молодих неоромантиків», особливо в Джона Мінтона почали переважати підкреслено буденні сцени, як-от чоловіки сидять за столом, художник малює в ательє, люди їдуть в автобусі, розмовляють на вулиці тощо. Але цей побутовий «дріб'язок» Джон Мінтон зігріває своєю душею та перетворює на романтичну казку не позбавлену водночас страху.

Ця загальна ознака творчості «Yangs neo-romantics» — перетворення буденності життя на романтичне піднесення в суміші з трагізмом, зближує їх з італійським неоромантизмом, а також впливовим британським напрямом — «Kitchen sink realism», про що йтиметься нижче.

Тематика творів, окремі сюжети, стилістика виконання, співвідношення об'єктів і тла, ясності і прихованості, тектонічності, динаміки в поєднанні із замкненістю композиції у «Yangs neo-romantics» дуже подібні до тих, які можна бачити в малюнках і гуашах Стахова-Шульдиженка.

Знайомство Олександра з колом неоромантиків полегшили ті обставини, що дехто з них викладав у Центральній школі. Джон Мінтон навчав студентів малюнку з 1946 по 1948 роки, а його близький друг Кіт Вон з 1948 по 1957-й, і в нього вчився Стахов-Шульдиженко.

Через Кіта Вона вплив Мінтона на учнів школи тривав, оскільки всі «Yangs neo-romantics» цінували Мінтона та поділяли його погляди: «кожна жива людина має певні почуття про світ навколо. Саме ці почуття, що загальні для всіх, і є сировиною для натхнення художника. Він повинен їх “перекласти” в структуру певного виду мистецтва, тобто музики, поезії чи живопису. Завдання художника — це “переклад”, тобто він має створити певні розташування форми, лінії і кольору, які передадуть глядачеві ідею або емоцію, що спонукали його намалювати саме цей образ» [Rolle 2014].

Власне такі думки про «переклад» емоцій у структуру форм, ліній чи кольору було чути від Стахова-Шульдиженка, коли він пояснював свою методику роботи.

Наприклад, для подолання обмеженості реалістичних прийомів при зображенні пари від кави засобами мозаїки чи рельєфу потрібен «переклад» відчуття і знання в мистецьку форму.

З колом митців, фотографів, письменників, близьких до «Молодих неоромантиків», товаришував Френсіс Бекон і Люсьєн Фройд. До цієї ж компанії входив Стахов-Шульדיженко. Ранній «психологічний» період Л. Фройда має багато спільного із малюнками Олександра, відчувається, що художники працювали певний час разом.

Компанія друзів зазвичай збиралася або в майстернях художників, чи в пабах кварталів Сохо і Фіцровія, які поєднували богему й буржуа. Найчастіше у The Fitzroy Tavern і особливо Golden Lion де гуртувалося числене коло митців, переважно саме чоловіків. На малюнках Стахова-Шульдиженка замість Golden Lion написано «Cafe 51», що означало адресу — номер будинку на вулиці Дін (51 Dean St.).

У цій компанії були відомі художники, фотографи, актори, поети, письменники, музиканти, режисери, модельєри. Вони не так дотримуватися найсучасніших модних тенденцій у культурі, як самі їх ініціювали, створювали та поширювали світом.

Ця неформальна й дещо утаємничена спільнота чоловіків (бо не дотримувалася панівних норм гендерної моралі) не мала сталого кола учасників, була нестабільною та розмитою сполукою не тільки різних професій, національних культур, але й різних статків. За типом стосунків вона належала, якщо використовувати сучасну термінологію, до тусовки. Тобто була вільною від формальностей та взаємних зобов'язань спільнотою і єдиною ознакою належності до «членства» в ній була присутність індивіда на більшості «зібрань» та обізнаність, де саме відбудеться наступна зустріч. Неформальність стосунків сприяла знайомствам та обігу інформації у спосіб, вільний від усіляких соціальних бар'єрів. З одного боку, до тусовки приєднувалися численні жебраки, емігранти, артистична «богема», а з іншого — буржуа та аристократія.

До цієї спільноти належали Джон Мінтон, Кіт Вон, Роберт МакБрайд, Найджел Гендерсон, Джон Дікін (John Deakin), Френсіс Бекон, Люсьєн Фройд, Франк Ауербах (Frank Auerbach), Едуардо Паолоцці, колекціонер і галерист Артур Джефферес (Arthur Jefferess), та оспівана в багатьох творах «муза» субкультури Сохо — Генрієтта Мораес (Henrietta Moraes). Також у цьому колі зустрічалися не менш «зоряні» імена музикантів, акторів, письменників. Про багатьох із них пізніше були написані повісті та зняті фільми. Наприклад, книга «Ritual in the Dark» (Ритуал у темряві, 1960) Коліна Вілсона (Colin Wilson),

чи фільм «The Life and Unsteady Times» (Життя і нестабільні часи, 1991) Джона Дікіна [Jersey Rousseau 2016] тощо.

Паби, галереї і студії кварталів Сохо та Фіцровія відвідували учасники літературних угруповань «The Movement», «The Group» (Група), «Angry Young Men» (Сердиті молоді люди) і представники художнього гурту «Kitchen Sink Realism».

Для творчості Стахова-Шульдиженка особливо важливими були ідеї «The Movement» та «Kitchen Sink Realism». Дати утворення цих гуртів позначені більш пізніми роками (1954 і 1956), а їхні назви затвердилися лише згодом, коли письменники чи художники гучно прозвучали своїми творами на мистецькій сцені. Проте важливо, що їхній «інкубаційний період» відбувався в першій половині 1950-х багато в чому завдяки ідейній атмосфері кварталів Сохо та Фіцровія.

Олександр був особисто знайомий із поетом і критиком Філіпом Ларкіним, знав багато його віршів напам'ять, як ранішніх, так і написаних уже в 1960-х, тобто слідкував за його творчістю і після повернення до СРСР. Товаришував він також із поетом Джоном Баррінгтоном Вейном (John Barrington Wain), та загалом поділяв погляди на мистецтво своїх друзів [Герасимчук 2015–2020].

Поети угруповання «The Movement» були близькі Стахову-Шульдиженку, бо вводили в поезію події буденного життя і водночас герої їхніх творів були самотніми в натовпі, людьми, що загубилися посеред великого міста. Схожий настрій ми бачимо в картинах Джона Бретбі, яскравого представника «Kitchen Sink Realism».

Ларкін вважається одним із найкращих поетів повоєнної Великої Британії, проникливим спостерігачем людей і місць, ситуацій та подій. У своїх творах він часто звертався до теми втрати, самотності, страждання скривджених долею людей. Дійсно, більшість малюнків серії «Спогади про Англію» Стахова-Шульдиженка могли б бути ілюстраціями до цих поезій, наприклад, до книг «The North Ship» (Корабель Півночі, 1945) чи «Whitsun Weddings» (Весілля на Трійцю, 1964). Загальна похмуро-іронічна тональність творів Ларкіна нагадує філософські есе Еміля Чорана, який творив саме тоді в Парижі.

На жаль, перекладів Ларкіна українською поки немає, тому пропоную власний переклад одного з найбільш оптимістичних віршів поета. Але навіть у ньому присутня тема смерті.

ДЕРЕВА

Дерева вбираються в листя
Недавні бруньки вже дорослі.
Їх зелень — напевно печаль?

Чи знову вони молоді,
і смерть не зазнають ніколи?

Ні, знають так само, як ми,
це видно на кільцях їх серця,
проте вони вміють щороку
Новеньке обрати собі.

І кожного разу у травні,
лунає в гушавині лісу:

«Минулий рік нам не щастило,
Почнемо все знову
і знов!»

[All Poetry N/d]

За естетичними вподобаннями літератори «The Movement» були близькими до членів «The Group», художників «Kitchen Sink Realism» та «Angry Young Men» (письменників і драматургів).

Графіка Стахова-Шульדיженка 1950-х і 1980-х близька до ідей «The Movement» й естетики «Kitchen Sink Realism». Поза сумнівом, він контактував із представниками цих рухів задовго до того, як полишив Велику Британію (1954 року). Вважається, що ці рухи утворилися в 1954 і 1956 роках. Проте їхній «інкубаційний період» почався раніше, в першій половині 1950-х у кварталах Сохо та Фіцровія, де часто бував Олександр.

Британці вважають «Kitchen Sink Realism» та «Angry Young Men» типово національним явищем, майже позбавленим впливів із континентальної Європи та Америки. Водночас загальний світоглядний настрій руху відповідав тим тенденціям, які домінували в Європі. Це був повоєнний гуманізм, що акцентував увагу на існуванні індивідуальності та неповторності кожної пересічної людини.

Увага авторів не оминала, а навпаки, була прикута до буденного життя простих родин робітників, до сцен із людьми на вулиці, закоханих, відпочиваючих. Ці образи ніби поновлювали нормальне життя, легітимізували буденність (звідси стає зрозумілою і навіть логічною, можливість наступного кроку здійсненого в мистецтві 1960-х попартом — тиражування вже тиражованих речей, от тільки без жодної емпатії до індивідуальних проявів людини).

Повоєнний гуманізм як ідейний напрям тривав недовго. Він позначився, наприклад, розквітком філософії персоналізму, лідером якої вважається Еммануель Муньє. Найвідомішими проявами в мистецтві є неореалізм у кінематографі, теорія «політики авторів» Франсуа Трюффо, творчість Андре Базена, який «як і всі свідки Другої світової <...> шукав спосіб нагадати сучасності про абсолютну неповторність виокремленої людської індивідуальності» [Скуратівський 1997, с. 148]. На ідеї британських художників впливали роботи живописця Ренато Гуттузо завдяки контактам, здійсненим через Дерріка Грівза (Derrick Greaves).

Увагою до проблем пересічних людей, їхньої праці та побуту, рух мав відомих попередників у США — художників «Школи попільнички» (Ashcan School), яка виникла на межі XIX–XX ст. (Джон Беллоуз (George Bellows), Едвард Гоппер (Edward Hopper), Георг Лукс (George Luks), Джон Френч Слоан (John French Sloan), та продовжувала діяти у 1950-х (Рафаель Соїєр). «Художники американського Сходу — Гоппер, Борчфільд, Марш, Соїєр — зображали міста й містечка з граничним реалізмом, із повним прийняттям усіх потворних рис побуту і, водночас, із глибокою емоційною симпатією» [Гудрич 1959].

У Великій Британії художній рух «Kitchen Sink Realism» з'явився на декілька років раніше самої назви, яку дав йому критик Девід Сільвестр (David Sylvester) у 1954 році. Його називали ще «Гурт соціальних реалістів» [Великобританія 1962, с. 317–319]. Рух розвивався всередині загального, ширшого напрямку фігуративізму — «New figurativeness» [Crispolti 1970, p. 22] чи «Новий реалізм» [Bindman ed. 1985, p. 261]. Серед представників руху слід назвати Дерріка Грівза, Едварда Міддлдіча (Edward Middleditch), Джека Сміта (Jack Smith) та інших. Лідером руху слушно вважається Джон Бретбі [Bindman ed. 1985, p. 261].

Ці художники мали низку успішних виставок, наприклад, на Венеційській бієнале 1956 року, яка призвела до зміни світового тренду: абстрактне мистецтво на деякий час втратило актуальність [Crispolti 1970, p. 22].

Серед літераторів рух, споріднений «Kitchen Sink Realism», має назву «Angry Young Men». Цікаву характеристику цьому рухові дає Олександр Клековкін: «це протестна драматургія, присвячена робітничому класові. Термін походить від п'єси Арнольда Вескера “Кухня” і застосовується до драматургії “розгніваних, сердитих молодих людей” (Дж. Осборн, А. Вескер, Дж. Арден, Ш. Ділені), творам яких притаманні ознаки натуралізму» [Клековкін 2012, с. 199].

У радянському словнику [Всеобщая история искусств 1956–1966] згадуються інші виставки руху із дещо відмінним складом учасників [Норина 1965, с. 149–152]. У цьому немає протиріч, бо то був саме рух близьких за світовідчуттям

художників, а не гурт зі сталим складом учасників. Серед виставок розширеного кола авторів згадуються додатково дві — «Художники за мир» (Лондон, 1951) і «Дивлячись уперед: виставка реалістичного живопису і малюнку сучасних англійських художників» (Лондон, 1952), де виставлялися художники фігуративісти різних генерацій та спрямувань. У каталозі виставки «Дивлячись на людей» (Москва, 1957) зазначалося, що «творчий напрям <...> було засновано художниками Бетті Рі, Полом Хогартом і Керелом Уейтом, які зрозуміли, що прості люди вийшли з поля зору сучасних художників і “мистецтво для мистецтва” знову посунуло “мистецтво заради людини”». Вони забажали поновити міст між художниками і простими людьми, який було зруйновано в повоєнній Англії» [Глядя на людей 1957, с. 3]. Проте радянські автори каталогу замовчують справжні витoki цих ідей і не згадують про «Kitchen Sink Realism».

Як уже згадувалося, художники руху зображали буденне життя простих людей. Найчастіше це були сцени сніданку на кухні, прання у ванній, бесіда в інтер'єрі чи на вулиці, робота художника в ательє. Відчувається тепло радощів сімейного життя та спілкування людей між собою. Сюжети позбавлені пафосу чи дидактики, притаманні в таких випадках сюрреалізму.

Водночас загостреність малюнка, підвищена кольорова гамма, незвична перспектива висловлюють таємну тривогу за існування цієї тимчасової ідилії. Напруга, прихована за звичайними сюжетами, нагадує інтер'єри Ван Гога і Фелікса Валлотона. Як висловлювався Карел Уейт (Carel Weight): у цьому живопису є «створення напруженої атмосфери, в якій може відбутися все що завгодно, навіть у повсякденному житті» [Глядя на людей 1957, с. 12–13]. Джерелами натхнення для художників «Kitchen Sink Realism» була також творчість П'єра Боннара, митців німецького експресіонізму та Оскара Кокошки. Митці явили глядачам новий погляд на буденні речі. Ім вдалося здійснити те, до чого прямували, але із дидактичним пафосом, сюрреалісти — побачити прихований світ у проявах оточуючої нас буденності.

Творчі пошуки Джона Бретбі та художнього руху «Kitchen sink realism» були відомі Стахову-Шульדיженку особисто. Серед спільних знайомих були Кіт Вон, Пол Хогарт і Френсіс Бекон. Завдяки дружбі з Люсьєном Фройдом Олександр знав багатьох представників «Yangs neo-romantics» і «Kitchen Sink Realism» / «Angry Young Men». Самого ж себе він вважав частиною спільноти «The Movement». «Я теж був богемою» — казав у спогадах Олександр.

Поза тим, простежуються інші контексти формування творчості Стахова-Шульдиженка. У 1950-х навколо Девіда Бомберга (David Bomberg) утворилася

спільнота художників фігуративно-експресивного напрямку. Вони називали себе «Borough Group» (Група Боро, з 1946 року), а 1953 року в новому складі взяли назву «Borough Bottega» (Боро Боттега). Бомберг мав ліві політичні погляди, а у своїй розмаїтій творчості виступав, по чергово, як прихильних то німецького експресіонізму, то сезаннізму чи футуризму, то геометричної абстракції. Серед його учнів були Леон Коссоф (Leon Kossoff) і Франк Ауербач із експресивною манерою малюнку нон-фініто та увагою до людських постатей із найбільш прошарків населення.

В асоціативній подібності, а можливо, й у впливі на малюнки Олександра перебуває графіка Леона Коссофа — не лише в експресивності, нонфінітизмі, атектонічності, але й у тому, що художник малював, між іншим, власні спогади часів війни та полону.

Подальші бурхливі події британського художнього життя, як-от виставка 1956 року в лондонській «Галереї Уайтчепел» Річарда Гамільтона й поява англо-американського попарту, є логічним розвитком уже розглянутих процесів. Проте, вони не позначилися на творчості Олександра, хоча він міг бачити першу виставку Едуардо Паолоцці і його «The Independent Group» (Незалежної групи) у Лондоні 1952 року.

1.9. Твори 1950-х

Як уже згадувалося, художники руху «Kitchen Sink Realism» викладали в Центральній школі під час студіювання там Стахова-Шульדיженка. Одним із них був Пол Хогарт (1917–2001). Він захоплювався мандрами та створював ескізи малюнки-репортажі побаченого. Член комуністичної партії Великої Британії, був водієм вантажівки на фронтах громадянської війни в Іспанії. У 1953–1954 роках здійснив подорож до СРСР та Китаю, проте в 1956 році вийшов із компартії після побаченого на власні очі вторгнення радянських військ до Угорщини. Малюнки Пола Хогарта демонструють увагу до східних країн, до особливостей світогляду їхніх мешканців, що схилило автора до оповідальності. Ліві переконання впливали на тематику його творів. Це були, переважно, сцени з буденного життя простих людей [Webb 2013].

Попри те, що за характером малювання Стахов-Шульдиженко і Хогарт дуже різняться, спосіб втілення світогляду (через наративність, психологізм тощо) відповідав пошукам Олександра, який співчував бідним, демонстрував увагу до психології персонажів та засуджував соціальну нерівність. Обоє художників у 1950-х поєднувала практика створення малюнків-оповідань, які слугували ніби «ілюстраціями» до власного життя.

Насамперед йдеться про роботи Стахова-Шульдиженка зроблені в Лондоні, або одразу після відїзду звідти. Тобто приблизно у 1953–1955 роках.

На час написання книги, виявлено небагато творів того часу: «У кав'ярні», «Біля ресторану» (тільки репродукція) та «У крамниці Мендельсона». Ще два відомі з опису: «Скрипаль у Гайд-парку» та «У крамниці Мендельсона з автопортретом». Назви всіх умовні, тобто надані не самим автором, а його знайомими.

Їх поєднує, і водночас вирізняє від іншої графіки Стахова-Шульдиженка, підвищена наративність, увага до соціального (переважно) і психологічного стану персонажів. Малюнки є ілюстраціями до незвичних обставин життя автора. Це розповідь про бачене в поєднанні з палким бажанням познайомити глядачів із людьми, які оточували художника.

Жага до відтворення того чи іншого епізоду, вимагала від художника зосередженості на деталях та «документування» загальної атмосфери сцени. У композиції «У кав'ярні» присутній навіть автопортрет художника, що підкреслює його близькість до зображуваного. Олександр показав себе набагато молодшим

за інші лондонські автопортрети, тобто на час створення малюнку він пригадував самого себе в минулому. Кожен персонаж має індивідуальні риси, відчувається, що це не випадкові для автора люди. Перелік предметів на стінах свідчить про важливість кожної деталі інтер'єру.

Перед нами — малюнок-спогад, що являє фрагмент перших днів чи тижнів життя Олександра в Лондоні. Опис схожого, а можливо, й саме цього приміщення, знаходимо в словах художника: «харчувався в найдешевших кав'ярнях. У центрі Лондона вони належать, переважно, грекам. Була там така кав'яренька “Александрія”, де можна було випити кави, що варилася в баняку. Грек чорний, горнятка немиті. Там збиралися безхатченки найнижчого рівня. Професійні жебраки з навколишньої території» [Вишеславська 2015, с. 76].

Малюнок «Біля ресторану» — інший. Переважає гостра соціальна критика, зроблена з красномовними акцентами, які викривають ліві чи то соціалістичні погляди автора. Ми бачимо співчуття до бідних і сарказм щодо багатіїв. Малюнок відрізняється від інших, бо політичні, до того ж ліві переконання Стахова-Шульдиженка проявлені в ньому найбільш концентровано*.

Завдяки цьому твору бачимо, що й інші роботи Олександра — жебраки Лондона й Парижа — мали прихований соціальний підтекст, який, проте, ніколи не домінував у творчості художника. Комуністичні, або соціалістичні ідеї могли бути підсилені присутністю Пола Хогарта. Вони ж могли призвести до рішення Стахова-Шульдиженка репатріюватися до СРСР у 1954 році.

Багатофігурна композиція «Біля ресторану» є найбільш оповідальним твором автора (виключаючи монументальні роботи). Персонажі розподілені на окремі групи, всередині яких відбувається їхня взаємодія (класичний художній прийом, поширений у часи Відродження). Проте характери персонажів не такі виразні, як на малюнку «У кав'ярні». Йдеться радше про соціальні типи, як-от типовий інвалід, типова бідна мати з дитиною, типовий багатій тощо. За певними деталями одягу можна здогадатися про історію життя, а швидше, про соціальне походження присутніх.

* Малюнки радянських демонстрацій, зроблені О. Стаховим-Шульдиженком у 1985–1988 роках, неможливо вважати декларацією соціалістичних ідей, оскільки автора насамперед цікавив унікальний психологічний стан людей — суміш стомленості й показної бадьорості. Виявлення цієї «втоми суспільства» за своєю сутністю було навіть антисоціалістичним спостереженням. Те саме можна сказати і про малюнок матроса із зіркою на кашкеті, яка відіграє роль атрибута, що уточнює приналежність цього типу до певного соціального прошарку суспільства та не свідчить про політичну позицію автора.

Отже, в цій композиції Олександр розповідає про долі нужденних і зіштовхує образи гротескно непривабливого багатства та страждаючої бідності. Сам характер малюнку умовний і, порівняно з попереднім, не «зігрітий» автобіографічною ностальгією. Відповідно підібрана тональність твору. На відміну від теплих кольорів «У кав'ярні», для соціальної критики буржуазного світу художник обрав холодне й темне тло паперу з малюнком білилами.

Продовженням серії згаданих малюнків-розповідей є композиція «У крамниці Мендельсона», виконана 1955 року (зараз у приватному зібранні в Москві). Весь простір аркушу заповнений різноманітними антикварними речами і коштовностями, через що атмосфера малюнку асоціюється з печерою Алі-Баби. За характером малювання предмети відрізняються, але не надто ретельно — головне для автора показати їхню величезну кількість. Присутні також дві гротескні постаті наділені негативними характеристиками — покуця, що обирає товар і хазяїна крамниці, антиквара Мендельсона (про суперечливе ставлення Олександра до нього ми вже згадували).

Композиція малюнку, як і в переважній більшості творів Стахова-Шульדיженка, побудована на двох планах, без глибокої перспективи, що характерно для манери театральних художників та ілюстраторів, яких серед вчителів художника в Центральній школі було чимало.

Існує опис ще двох композицій середини 1950-х, які не збереглися навіть на фотографіях. Художник «подарував “Вуличного музиканта” і “Лавку Мендельсона” Олександрі Борисівні Кац, як єдиній людині, знайомій зі шкільної лави. На превеликий жаль, твори згоріли під час пожежі у неї в квартирі. Ось, що розповідає О. Кац: “Картину «Скрипаль у Гайд-парку» (або «Вуличний музикант») Шура мені подарував. Правда, вона була в поганому стані — Шура її неодноразово згинав, фарба місцями обсипалася, на зворотній стороні він випробовував пензлі, і ці мазки просвічували крізь папір. Скрипаль грав у парку в оточенні натовпу. Чоловік тридцять, і кожен із них мав індивідуальний вираз обличчя. У цій картині розкривався дивовижний талант Шури в передачі психології людини. По обличчях та позах можна було визначити, у якому душевному стані перебуває кожен із них”» [Сошко 1997, с. 29]. Опис твору «Лавка Мендельсона» більш лаконічний: «інтер'єр <...> із великою кількістю предметів старовини, старанно виписаних, що в ній зберігаються. У кутку картини художник вмістив своє зображення в повний зріст» [Сошко 1997, с. 29].

Слід наголосити, що в усіх цих малюнках уперше виявилися характерні риси творчості Олександра Стахова-Шульдиженка, які надають йому впізнаваності й неповторності. У тематиці це фігуративність, автобіографічна оповідальність,

мемуаризм, ностальгічність, емпатія до бідних і нужденних, саркастичне ставлення до багатих, ідеалізація світу мистецтв, увага до деталей побуту й повсякдення. Художні засоби, задіяні митцем, еволюціонували, проте, теж вже присутні у своїх основних ознаках — переважає монохромність кольорової гами, неглибока перспектива у два-три плани («У кав'ярні» — чи не єдиний виняток), увага до характерів персонажів та атмосфери зображуваного місця.

До подібної тематики малюнків-спогадів автор повернувся лише за двадцять років. Протягом 1960–1970-х художник працював оформлювачем, дизайнером, створював монументальні роботи, скульптури з паперу і станкові твори — портрети знайомих, живопис, малюнки людських постатей, найчастіше лінійні, що нагадують античні силуети, частково малюнки Пікассо, періоду його життя в Антібах, які теж орієнтовані на грецьку класику. І тільки в останні п'ятнадцять років життя Стахов-Шульдиженко знову поринув думками в часи юності, світ спогадів, остаточно повернувся до мистецької практики, що цілком відповідала його світогляду, вихованому в річищі юнгіанських ідей у Центральній школі під керівництвом В. Джонстона: «випасати видіння, що виростають із глибин спільної свідомості» [Macmillan 2012, с. 18].

Зрозуміло, що в сприйнятті глядачів твори лондонської тематики Стахова-Шульдиженка, а саме графічний цикл «Спогади про Англію», міцно пов'язані із творами 1950-х та життям у Великій Британії. Це свідчить про цілісність спадщини митця та його сприйняття знайомими як художника з Великої Британії.

Проте, за яких обставин виникла ця відчутна цілісність попри різну тематику? Чому її видно не тільки в малюнках, але й у творах виконаних у різних матеріалах, як-от скульптура з паперу чи монументальні твори?

Витоки цілісності слід шукати в особистості самого автора. Проте, зважаючи на біографію художника, який упродовж життя перебував під тиском щонайменше шести культур та багатьох спільнот, питання цілісності починає вартувати окремого розгляду. Тим більше, що ситуація перехрестя багатьох культур, в якій опинився Стахов-Шульдиженко, нагадує сучасну проблематику мультикультуралізму періоду глобалізації, коли для художника дедалі більш важливим стає власний і свідомий вибір шляху, тобто культурна й фахова самоідентифікація.

розділ другий

**Творчість, овіяна багатьма
традиціями**

2.1. Ідентичність та фахова самоідентифікація

У попередній частині книги було висвітлено мультикультурне тло учнівства та початку творчості Стахова-Шульдиженка. Нагадаємо, що художник вчився в радянській художній школі, згодом потрапив до скаламучених війною Німеччини, Польщі, Італії, Великої Британії. Після репатріації, уже як самостійна творча особистість, він опинився між офіційною культурою СРСР та субкультурою нонконформізму. Врешті, перебуваючи в культурній сегрегації, розвивав власне мистецтво, що продовжувало тенденції британського модернізму 1950-х.

Подібна біографія, принаймні щодо взаємодії з іншими культурами, може здатися звичайною, як і для сучасних художників, що впродовж декількох років встигають попрацювати в десятках країн та відчувати різноманітні культурні традиції. Саме такі можливості відкривають перед молодими митцями міжнародні резиденції. Але існує істотна різниця: на відміну від художників-мандрівників, які на власний вибір і, переважно, поверхово знайомляться з традиціями інших культур*, Стахов-Шульдиженко не обирав чергове культурне середовище, а опинявся в ньому поза власної волі. Він вимушено й поспіхом намагався змінити менталітет і опанувати нові, нерідні культури, від чого безпосередньо залежала його доля, безпека, та, інколи, і життя. Іншими словами, він здійснював пришвидшену й вимушену «маскувальну» аутодекультурацію**.

Цей процес не був для Стахова-Шульдиженка спокійним знайомством із проявами інших культур, навіть не нагадував діалог/полілог зустрічі «Я» з «Іншим». Як полоненому, біженцю, емігранту, йому доводилося приховувати своє справжнє походження та видавати себе за носія іншої, недостатньо знайомої культури, як то трапилося з ним у полоні, після втечі до Італії, коли він за мовою, звичками й поведінкою, мав негайно стати поляком.

* Це приклад поверхової транскультурації у сучасному мультикультуральному світі, коли окремі елементи інших культур безконфліктно додаються до «базової» рідної традиції і не спонукають до відмови від неї.

** Аутодекультурація – явище, коли елементи рідної культурної традиції під тиском обставин чи з волі суб'єкта замінюються елементами іншої культури. Проте у випадку Стахова-Шульдиженка варто казати про маскувальну аутодекультурацію, тобто засвоєння зразків нової соціальної поведінки одночасно із приховуванням старої.

Однак маскування однієї культури іншою є надважкою справою, на яку здатні одиниці. Цілком очікувано, як згадував Олександр, «нас дуже швидко викрили під час служби Божої. Ми не знали католицького обряду, і коли весь полк поляків молився, ми невчасно то ставали на коліна, то підводилися. Щоб це було не дуже помітно, ми ставали позаду та пильно слідкували, що діється. Але офіцер здогадався, що ми хитруємо, й наказав стати попереду. Так усе і з'ясувалося. От ми й потрапили до Удінського табору» [Вишеславська 2015, с. 76].

Ця розповідь ілюструє складнощі адаптації іноземців на індивідуальному рівні, бо на відміну від ідей, світогляду, поведінки які все ж, за певних сприятливих умов, вдається підкорегувати чи змінити, рівень специфічних побутових звичок та умінь залишається сегрегованим.

Згідно зі спогадом Олександра, його тоді врятувало мистецтво: «художники були вкрай потрібні, а ми вже не тільки дорожні знаки понамальовували, а ще і двох чудових Мадонн підрихтували до свята... Ну, нас і залишили» [Вишеславська 2015, с. 76].

Наведений уривок є вкрай важливим для розуміння подальшої соціокультурної поведінки Стахова-Шульдиженка як особистості-емігранта та особистості-митця.

Як відомо, соціальна взаємодія особи із суспільством залежить від багатьох факторів, особливо від обраних нею соціальних ролей і статусів. І якщо статус надається обставинами, то соціальну роль особа може обирати, послуговуючись переважно самоідентифікацією. Найчастіше емігрант обирає один із варіантів культурної самоідентифікації в новому суспільстві — сегрегацію, інтеграцію, асиміляцію, маргіналізацію чи декультурацію. Тобто один із варіантів самоототожнення, чи, навпаки, несприйняття нової культури.

Останнє позначається передусім на стосунках індивіда з титульною, національною культурою країни. Найчастіше — етнічно орієнтованою. Іншими словами, перед Олександром постало питання, якою мірою приймати систему цінностей життя Великої Британії, ставати британцем чи ні. Він обрав менш поширений серед емігрантів, найприродніший для себе варіант самоідентифікації — фаховий — і залишився художником. Професійна ідентичність замінила йому потребу вибору національної ідентичності. Для деяких офісних професій подібну самоідентифікацію (в європейських країнах) важко уявити, натомість для світу мистецтв це явище поширене та існує багато століть. Колись підкріплена економічними чинниками, соціальними та правовими нормами цехова середньовічна фахова приналежність, збереглась у XX столітті серед художників, музикантів, акторів хіба у вигляді неформальних тусовок. Однак навіть

цієї форми поєднання людей, як на перший час, достатньо для молоді, митців та емігрантів.

Отже, Стахов-Шульдиженко в скрутних обставинах нормативного тиску різноманітних соціокультурних систем, чи небезпеки від контролюючих органів влади, шукав, як то було в удінському таборі, порятунк не в колективному національному вимірі, а на рівні фахової самоідентифікації серед артистичної транснаціональної богеми. Вона мала власну аксіологію поведінки, менталітет, тяглу культурну традицію (в свідомості її носіїв це ототожнення з усією історією культури, особливо з періодом романтиків). Варто зазначити, що цей неформальний «кодекс» цінностей торкався не лише фаху, а й поширювався на побут, формував відповідні ідеали й потреби, виробляв символічні цінності, коригував поведінку і взаємини між людьми, впливав на стиль одягу, жести та мову.

Олександр, як уже згадувалося, за першої-ліпшої нагоди дистанціювався від спільнот сформованих на базі національних культур. Він полишив табір польських переселенців і не пристав до спільноти українців у Лондоні, яка на той час щойно утворилася переважно за ініціативи його колег — діячів мистецтв із армії Андерса.

Проте Олександр відчував себе комфортно в субкультурі лондонського Сохо, так званої «ВВ» (богема-буржуа), серед тусовки, тобто вільних від умовностей панівної культури контактів між жебрацькою артистичною богемою та багатими освіченими буржуа. Заради цього вибору він навіть потерпав на фізичному й побутовому рівні — замість гарантованого ліжка в ізольованому таборі польських переселенців обрав ризиковане і страждальне, але вільне життя безхатченка у великому місті.

Багато в чому то був вибір на користь свободи, романтичних сподівань і віри в мистецьку долю, що базувалася на переконаннях, як саме має поводити себе «справжній» художник.

Макс Вебер характеризує такий тип соціальної поведінки як заснований на раціональних цінностях, тобто коли суб'єкт має ідеали добра, віри, естетичних чи моральних переконань. Така людина керується цінностями і їй мало турбують наслідки вчинків, головне, аби її поведінка відповідала засвоєним ідеалам. Вебер зауважує, що цей тип соціальної дії вкрай важливий для відтворення культури, проте, у деяких випадках, призводить до ірраціональних і прикрих для особистості наслідків, як-от смерть чи поранення в результаті дуелі.

Отже, Стахов-Шульдиженко будував свою самоідентифікацію як фахову, що проявлялася в соціальній ролі художника. Інші ідентичності — національні,

релігійні, політичні, мовні він старанно приховував із метою безпеки. Можливо, про них знав лише Костянтин Рудаков — товариш Олександра з часів перебування в Німеччині, який сам стикнувся з проблемою вибору ролі в суспільстві, якомога безпечнішої та спорідненої з минулим культурним досвідом.

Таким чином, слід казати про багатовекторну самоідентифікацію Олександра, в якій роль художника була універсальною, успішною і дозволяла адаптуватися в різних суспільствах. Інші ідентичності залишалися глибоко утаємниченими. Проте на особистісному рівні така подвійність призводила до побутових непорозумінь і відстороненості від суспільства, як-от негаразди Олександра із соціалізацією, його невміння забезпечити стабільність життя та сімейних відносин.

Тож, якщо фахова соціалізація Олександра-художника розвивалася у Великій Британії цілком сприятливо за ознаками інтеграції (в СРСР навпаки — сегрегація, а у 1980-х інтеграція була лише в частині монументальної творчості), то соціалізація Олександра-людини у Великій Британії нагадувала маргіналізацію (в СРСР — сегрегацію).

Спільноти митців тусовочного типу, до яких потрапив Олександр, відрізнялися від інших груп соціальної приналежності невігідністю для емігранта. В них було поширене відчуття конкурентності й заздрості, послаблена або відсутня взаємодопомога. Сприятливим можна вважати те, що для тусовки символічні і статусні цінності важливіші за матеріальне положення, але є і зворотний бік — присутність у спільноті не гарантує статків, особливо в порівнянні з іншими соціальними групами, де вітається взаємодопомога, наприклад серед парафіян чи в земляцтвах.

Крім того, тусовочному типу стосунків притаманні завищені очікування від взаємодії присутніх і вкрай низький рівень результативності, оскільки він не передбачає відповідальності й взаємозобов'язань. Це провокує розчарування і певні відхилення від загальноновизнаних і поширених норм поведінки, так звані «аномії». Останні, за теорією Роберта Мертона, виникають через з'ясування індивідом невідповідності між сподіваннями та реальністю і, як наслідок — бажання досягти законної мети нетрадиційними методами в обхід існуючих суспільних правил. Проявом аномії можна вважати бажання Олександра емігрувати до Аргентини і його рішення повернутися до СРСР.

Водночас слід зазначити, що фахова ідентичність і соціальна роль митця виявилися найбільш ефективними при зміні соціальних та політичних умов, через які пройшов Стахов-Шульдиженко. На психологічному рівні це сприяло цілісності особистості попри постійні зміни долі.

У якій би країні не перебував Стахов-Шульдиженко, він шукав та знаходив відповідну референтну групу (приналежність до якої вважав важливою для себе), налагоджував із нею взаємодію й успішно проявляв свою особистість і творчість. В Італії це був гурток учнів скульптора Бернардино Байфраще, в Лондоні — артистична богема кварталу Сохо та група «The Movement», а в Києві — неформальні спільноти знайомих і друзів («салони») Ірини Авдієвої та Ірини Стешенко.

Цілісність, якої прагнув досягти Олександр на противагу всім обставинам життя, з'явилася в його творчості. Він досяг впізнаваності в тематиці творів і характері малювання. Можна виокремити та описати кілька інваріантних рис творчості, що простежуються від ранішніх творів художника 1950-х до його останніх малюнків 1980-х.

2.2. Цілісність творчості й особистості Стахова-Шульдиженка

Збереження власного внутрішнього світу та культурна самоідентифікація є важливою темою для кожної людини, а за наявності постійних впливів різноманітних культурних традицій ця проблематика стає особливо актуальною. На прикладі творчості Стахова-Шульдиженка ми бачимо унікальний досвід творчого самозбереження за умов надзвичайного тиску культурних традицій та ідеологій різних країн.

У творчості кожного вартого уваги митця існують певні інваріантні особливості, які не змінюються в часі і які можна виявити шляхом мистецтвознавчого аналізу попри зміни стилю, техніки чи тематики творів. Йдеться про присутність особистості автора у творі. Досвідчений глядач, мистецтвознавець чи антиквар «бачить» її, здатен «впізнати» авторство роботи або відрізнити підробку від оригіналу.

Якщо в першій частині книги підкреслювалися впливи різних мистецьких течій у період учнівства та початку творчого шляху Олександра, то надалі йтиметься про риси цілісності художника, який відшукав власну тематику та неповторну авторську художню мову, здатну передати особистість автора.

Порівняння творчих періодів уможливив формальний аналіз із виокремлення інваріантних принципів побудови композиції та художніх прийомів автора. До них, передусім у малюнках і скульптурі, належать:

1. Індивідуальний баланс абстрактного узагальнення і фігуративно зображуваного конкретного; сюжетна зацікавленість у людських постатях у побутових обставинах, які позбавлені пафосності; соціальна орієнтація сюжетів.

2. Сталий баланс між людською постаттю, що зображена, і тлом (стосується співвідношення композиційних мас тла й постаті, а також їхньої активної взаємодії за допомогою пульсуючого, «маскуючого» тла, коли воно, попри експресію ліній, поглинає зображення, нагадуючи барокові «закриті» композиції в розумінні Генріха Вельфліна).

3. Особлива взаємодія нюансів тону та об'єму, завдяки чому малюнки нагадують неглибокий скульптурний рельєф.

4. Характерне співвідношення експресивної динаміки «живописного бачення» з лінійною точністю малюнка.

5. Специфічний баланс ясності та прихованості (баланс зробленості та нон-фінітизму у сюжеті, завдяки якому глядач «домальовує» зображення у своїй уяві, та зробленості й нонфінітизму в обробці матеріалу, що залишає певні ділянки «сирого матеріалу» недоторканими).

6. Композиційна атектонічність: об'єкти поглинуті тлом і в багатьох випадках нагадують марево.

Означені риси є проявами авторської особистості та поєднують різні періоди творчості Стахова-Шульдиженка в графіці, живописі, скульптурі, монументальних роботах. Це розв'язує проблему цілісності, оскільки спадщина художника складається з різноманітних циклів. Ці особливості дають можливість впізнати «руку художника» навіть у монументальних скульптурах із металу чи бетону.

Цілісність особистості художника проявляла себе не лише в художній творчості, його авторству належить кілька теоретичних праць про мистецтво, а також — із теорії і практики лікування хвороб. Крім того, збереглися рукописи посібників для художників і книги-іграшки для дітей.

Не варто вважати ці дуже різні напрями діяльності — художня творчість, наукова робота, медичні експерименти — чимось випадковим чи спорадичним у біографії Олександра. Навпаки, митець перебував у постійному пошуку інтегрального поєднання досвіду. Його знання і мистецька інтуїція шукали і, судячи з результатів, знаходили те джерело «істини», яке вже не поділяється на окремі знання та вміння, а є важливим для діяльності людини загалом. Чи існує насправді така єдина «істина» — це питання дискусійне та стосується віри, або стійких переконань. Та, напевно, відповідні переконання були в Стахова-Шульдиженка, особливо з огляду на його навчання в Лондоні серед прихильників ідей Юнга.

Основою цілісності внутрішньої, що забезпечувала гармонійність творчих проявів, Олександр вважав «пошук істини», що було дотичним до різноманітних східних релігійних практик. Відомо, що художник чимало часу присвячував медитації. Він вивчав у бібліотеках філософію, психологію, теорії і практики східних вчень. Відвідував, а інколи виступав на конференціях в Інституті психології. Збирав інформацію про буддизм, шаманізм і парапсихологію, які вважав корисним матеріалом для творчості.

Отже, цілісність внутрішнього світу Стахова-Шульдиженка, яку він підтримував на протигагу постійним змінам у навколишньому житті, пояснює, здавалося б, несподіване повторення багатьох тем у творчості художника після тривалих перерв. Наприклад, повторення наприкінці 1970-х тематики лондонських жебраків, що вперше з'явилася у 1950-х.

Олександр повернувся з Англії до СРСР сформованою особистістю. У ньому дивовижним чином поєднувалися різні риси: талановитий художник-нонконформіст, трудівник, незаангажований інтелектуал, а за побутовими звичками самотник, людина, як він казав, «богеми», що в СРСР чіткого визначення не мало, а сприймалося радше як «неформал».

Він прожив у Києві кілька десятиріч, зовнішньо адаптувався, але менталітет, стиль життя і поведінки не змінював. Через це, для більшості знайомих, до яких би сфер вони не належали, чи то офіційні метри, як-от Тетяна Яблонська, чи напівдисидентські, молодіжні групи, він залишався іноземцем із цікавою екзотичною поведінкою і дивними звичками.

На жаль, творчість художника (за винятком монументальних творів) лишалася незрозумілою для київського середовища, її цінувало лише невелике коло друзів. Цю ситуацію можна характеризувати як сегрегацію творчості. Водночас ця «художня аномалія» була одним з яскравих проявів мистецького життя Києва 1960–1980-х, яку поступово починають цінувати все ширші кола знавців.

розділ третій

У СРСР

3.1. Репатріація

Останнє документальне підтвердження перебування Стахова-Шульдиженка у Великій Британії — довідка від 19 жовтня 1950 року, що він ніколи не був засуджений. Судячи з адреси, художник на той час мешкав у шотландському місті Вітберн, на вул. Дін 10 (10, Dean St., Whitburn, West Lothian), що, до речі, не вельми узгоджується з його навчанням у Лондоні (1949–1954). Згідно зі спогадами В. Луста, Олександр жив у Шотландії в монастирі, де можна було працювати й годуватися [Луста 2015–2020].

Наступний документ уже радянський — «Особистий листок з обліку кадрів». Згідно з ним, у січні 1954 року художник працював у живописному цеху Київського товариства художників, яке розміщувалося в Пасажі біля Хрещатика.

Між цими подіями — як це неодноразово траплялося в біографії Олександра — невідомість заповнена чутками та розповідями знайомих. Більшість із них оминає причини репатріації або спирається на фантастичні вигадки, які інколи радий був розповісти сам художник. Залежно від очікувань слухачів він змінював версії. Одного разу стверджував (мабуть, ледь стримуючись од сміху), що так сильно зацікавився мистецтвом шаманів Сибіру, що вирішив, аби його туди доставило КДБ, проте жалівся, що довели лише до Києва. Іншому товариству він оповідав про страшні переслідування з боку британської секретної служби МІ6. Деяким слухачам підкидав байки про нелюдські умови життя серед капіталістів, чи про утиски поляків від суворох британців, або про те, як він героїчно втік від перспективи одружитися з мільярдеркою.

Я вважаю, що було кілька причин, які призвели до репатріації Стахова-Шульдиженка. Однією стала перевірка всіх емігрантів владою Великої Британії у 1953–1954 роках. Наприклад, в архіві Richmond зберігаються тисячі таких справ. Могли впливати ще й такі чинники, як безгрошів'я, відсутність перспектив, загальна втома від необлаштованого життя. А ще — погіршення стосунків із подругою Джуді, від якої народився син [Луста 2015–2020].

Друг художника Едуард Недорослов вважав, що цей надто емоційний розрив із подругою та його наслідок — суцільне розчарування і депресія, стали головною причиною репатріації. Від нього ж дізнаємося, що приблизно у 1952–1953 році Олександр винаймав разом із подругою студію (однокімнатна квартира) у Кемдені, а до цього в Ноттінг Хілл [Герасимчук 2015–2020].

Помешкання розташовувалося над залізничними шляхами неподалік станції і все трусилося од руху потягів, як оселя головного героя фільму «Сталкер» Андрія Тарковського. Недорослов переповідав, що це було дуже нервове життя під гуркіт потягів і гучних дорікань жінки.

Проте іншого разу Недорослов казав, що Олександр поїхав із Великої Британії через агресивне ставлення до поляків з боку поліції — художника навіть заарештували в центрі Лондона [Недорослов 2015–2020]. Як згадує В. Луста, його побили охоронці через те, що він надто довго дивився на чиїсь Ролс-Ройс [Луста 2015–2020]. Олександр у ті роки симпатизував лівим і соціалістичним ідеям та перебував, як вже згадувалося, під впливом ідей художника-комуніста Пола Хогарта.

Смерть Сталіна, здавалося, відкривала безпечний шлях для повернення додому, до затишної ідилії юності. Наприкінці 1953 року Олександр двічі звертався до консульства СРСР у Лондоні та довго чекав на відповідь [Недорослов 2015–2020], або навіть деякий час жив у консульстві [Міляєва 2015–2020].

Художник повертався пароплавом із зупинкою в Стокгольмі, де в консульстві СРСР проходили чергову перевірку всі репатріанти. Це було останнє місто Заходу, яке бачив Стахов-Шульдиженко в своєму житті.

У Києві він з'явився цілком неочікувано для рідних. Біле пальто, червоний шарф і модна шляпа та ще й незвична поведінка сильно вирізняли його поміж киян 1950-х. Рідні згадують про довгу бесіду пошепки між ним та батьком на кухні при зачинених дверях [Луста 2015–2020]. Досить швидко Олександр роздарував весь гардероб новим знайомим, переважно художникам, і з того часу не звертав уваги на стан свого одягу. Біле пальто дісталось Ігорю Александровичу-Дочевському. Художник залишив собі лише англійські щипці для цукру, необхідні для «чайної церемонії а-ля Five o'clock».

У спогадах знайомих Олександра підкреслюється, що він зіштовхнувся із геть неочікуваними реаліями життя в СРСР. Це був дуже травматичний досвід, який відбився на зовнішності й поведінці художника. Навіть у середині 1960-х, коли минуло понад десять років після повернення, попри «хрущовську відлигу» в суспільстві, художник виглядав розгублено та перелякано.

Так, шкільна знайома художника — Олександра Кац — пригадує (інтерв'ю проводила у 1990-х О. Сошко): «Пам'ятаю, як одного разу, десь у 1965 році, на вулиці до мене підійшов погано одягнений, немолодий чоловік, з якоюсь перекосеною осанкою, трохи шкутильгаючи, і сказав: “Шура, ти мене не впізнаєш? Я — Шульдишенко”. Я тоді запитала його, де він був і чому в такому вигляді. При першій зустрічі він мені не сказав нічого. “А де ти живеш?” — спитала

я. “Поки в тата, але жити я там не буду, тому що в нас дуже складні стосунки”. Над усе мене тоді вразив постійний страх на його обличчі. Говорив він якось збиваючись, перекидаючись з однієї теми на іншу. Не відповідав на питання про особисте життя... Зустрічалися ми з ним періодично, випадково, на Хрещатику, біля центральної кулінарії. Було видно, що фінансове положення його надто важке, грошей не було. Говорив, що багато працює, багато пише, але його не розуміють, не дають працювати...» [Сошко 1997, с. 6].

Цей уривок зі спогадів Олександри Кац контрастує із розповідями Ігора Александровича який саме в ті роки працював разом зі Стаховим-Шульдиженко, та згадував його бадьорим і життєрадісним «майстром», який брався за найскладнішу роботу. До того ж займався спортом, зібрав та очолив баскетбольну команду з художників.

У 1954–1956 роках Стахов-Шульдиженко працював у живописному цеху Київського товариства художників. Тоді, в першій половині 1950-х, він створив кілька кольорових композицій на папері, які вже розглядалися у підрозділі 1.9.: «У кав’ярні», «Біля ресторану», «У крамниці Мендельсона», «Скрипаль у Гайд-парку» та «У крамниці Мендельсона з автопортретом». Звісно, ці твори аж ніяк не відповідали нормам соціалістичного реалізму, що був сконструйований в СРСР із академізму XIX століття та ідеологічних пропагандистських настанов. Наприклад, у цей самий час із успіхом виставлялися та вважалися за взірці твори Тетяни Яблонської «Хліб» (1949), Сергія Григор’єва «Прийом до комсомолу» (1949), Івана-Валентина Задорожного «Богдан Хмельницький залишає в заставу кримському ханові свого сина Тимоша» (1954) тощо.

Колеги художника не могли не помітити іншу «школу» малювання — виразну, живу, але, з погляду соцреалістичного канону — неправильну. Мабуть, від того часу Олександр усвідомив, що має проблеми в художньому середовищі: «не розуміють, не дають працювати...» Тобто до проблем політичних (комбатант армії Андерса) додалися ще й фахові (не соцреалістична школа). Ці дві обставини переслідували Стахова-Шульдиженка все життя — під час пошуку роботи, у стосунках із колегами, при вступі до Спілки художників, яке, до речі, так і не відбулося.

У 1957 році художник перейшов до цеху оформлювачів «Київського товариства художників», де його інакшість була менш помітна, проте цінувався досвід роботи зі шрифтом і папером. У новому оточенні знадобилися давні, набуті ще в дитинстві вміння Олександра, примножені освітою в лондонській Центральній школі — робити викрійки з паперу, передбачати на площині майбутній об’єм тривимірної форми та застосовувати папір як матеріал

для моделювання різноманітних конструкцій. Цінувалося серед колег-оформлювачів і його розуміння сучасної європейської естетики. Художник постійно знаходив усе нові сфери використання об'єму з паперу. Це було оформлення вітрин, виставкових стендів, створення шрифтів, дитячих іграшок, масок для карнавалів тощо.

Серед колег Олександр вважався новатором у застосуванні пластики з паперу. Пізніше, він розробив власну методику проектування з паперу металевих і бетонних монументальних композицій.

Успіхи та, головне, відчуття потреби для суспільства власної творчості надихнули Стахова-Шульдиженка на розвиток двох напрямів (обидва на основі роботи з папером) — створення масок та книг-іграшок для дітей і видання посібників із створення скульптур із паперу для художників.

Однак, перш ніж перейти до розгляду цих проявів творчості, зазначимо, що Стахов-Шульдиженко не полишив і графіку. Проте створював він її усвідомлено «для себе» та друзів. Художник малював постійно — портрети знайомих, кроки в скверах, на зібраннях, у черзі, в лікарні. На особливу повагу заслуговують його регулярні вправи — малюнки фігур для тренування точності руху руки.



3.2. Викрійки

У більшості художників завжди є певний набір умінь, знань і досвіду, які вони вважають за надійні, майже споріднені, для себе, як улюблена роль в акторів. Мовляв, «ну це я точно вмію краще за всіх». Серед художників це може стосуватися матеріалу, стилю, тематики, які окреслюють комфортну зону надійності. Кожен автор бажає її розширити, спробувати нове, але повернутися, коли ризик невдачі зростає.

Зовсім не обов'язково, щоб це була та сама діяльність, яку найчастіше демонструє автор глядачам. Наприклад, у Стахова-Шульдиженка це не живопис, не графіка й не монументальне мистецтво, а конструювання простору-рельєфу, який найліпше створювати за допомогою паперових викрійок. Він поширював ці «рідні» з дитинства та примножені в Лондоні вміння на інші види творчої діяльності. Але центр креативності був саме у викрійках, які утворюють невіддільний від тла рельєф без глибокої перспективи, коли найважливішим художнім засобом стає взаємодія зображеної речі зі тлом. Останнє зазвичай відіграє роль вказівника, як треба дивитися на зображену річ. У графіці це загальний настрій, тональність атмосфери. У рельєфах — більшої виразності набувають ритми тла.

Заради збереження цієї «подвійності», взаємодії тла і зображення, навіть до композиції в'їзних знаків художник навмисно додавав тло. В такий спосіб вони набували подвійної чи множинної композиції, вирішеної як поєднання рельєфних площин, які утворюють візуальні пари — провідна деталь та роз'яснювальне тло-контекст.

Викрійки були тією проєктивною ознакою творчості Стахова-Шульдиженка, що характерна для мислення митців модерну, а особливо авангарду. Тобто творчість як проєкт, викрійка, кресленик, створення зразка, який зможуть використовувати інші та поліпшувати завдяки цьому навколишнє життя.

Інколи художник випробовував себе в створенні цілком об'ємної скульптури без тла. Такими були фігури з паперу й одна скульптура з пластиліну. Але вони не характерні для Стахова-Шульдиженка та не мають притаманної іншим роботам динамічної виразності.

Художник творчо й переконливо поширював свої унікальні вміння не лише на рельєфи та графічні твори, але і створення масок, а також, опосередковано, на проєктування книг-іграшок та книг-посібників для колег.

3.3. Альбоми для дітей, посібники для художників і медиків. Маски, шрифти, рельєфи, скульптурна пластика з паперу

Роки 1957 і 1958 були сприятливими для Стахова-Шульдиженка. Після переходу в цех оформлювачів його «лондонські» вміння та знання цінувалися серед колег. Крім того, більш сприятливою для психологічного стану митця стала й загальна соціокультурна атмосфера в суспільстві — так звана «відлига» з її відносною відкритістю до експериментів, до сучасної світової культури і сподіваннями на майбутні можливості.

Внеском Стахова-Шульдиженка в поліпшення соціального життя стало видання з власної ініціативи книжки «Скульптура з паперу» (1958). [Шульдишенко 1958]. Художник не лише створив текст та ілюстрації, а ще спромігся реалізувати цей проєкт у редакції, яка діяла виключно за планом «згори».

За логікою творчості й біографії автора, робота над книгою для дітей була продовженням ідей Кларка Гаттона щодо створення доступних та якісних, зроблених художниками-фахівцями книжок-іграшок як допомога суспільству. Частково ця діяльність спиралася на давню традицію епінальних зображень. Вона була важливою для виховання естетичного смаку і просвіти.

Ідея, що творчість допомагає суспільству, особливо дітям, подобалася Стахову-Шульдиженку і він її розвинув, спираючись на власний досвід створення епіналій у Німеччині та вільне володіння паперовою пластикою.

Це був альбомом викрійок у масштабі 1:1 з ілюстрованими поясненнями щодо виготовлення іграшок. Альбом містив репродукції зразків — елементарні форми — зигзаг, хвиля, спіраль і складніші — зірка, герб, орнамент, голуб. З альбому викрійок можна було вирізати і склеїти маску іжачка, бика, ведмедика, Бармалея, Буратіно, птаха, а також, що несподівано для СРСР, але цілком природно для повоєнного Лондона, маску індійця та індонезійця. Характер тексту та метод пояснень відповідали запитам шкільного гуртка, або заняттям на уроці праці — від властивостей інструментів та виготовлення окремих форм до складних завдань. У передмові художник писав: «Ви, мабуть, здивувались, прочитавши назву альбому. Скульптура з паперу... Чи можливо таке?! Адже скульптура — це створення об'ємних зображень, виліплених із глини, пластиліну, вирізаних із дерева або вилитих із бронзи, гіпсу і т. ін. А хіба з плоского паперового аркуша можна щось “виліпити”? Виявляється можна!

<...> Ось цю властивість паперу — створювати різні поверхні при згинанні аркуша по криволінійних надрізах — і покладено в основу паперової скульптури». [Шульдишенко 1963, с. 4].

Наступною книгою автора був виданий у 1963 році альбом «До карнавалу» [Шульдишенко 1963, с. 4]. В анотації зазначалося: «Наближається карнавальний вечір. Усім цікаво, щоб він був якнайвеселіший, щоби приніс кожному радість і насолоду. Тому заздалегідь слід подбати про гарне оздоблення залу, про барвисті костюми і, звичайно, про маски. Але де їх дістати? Купувати в крамниці? Зовсім ні. Їх дуже легко виготовити власноруч і до того ж із найдоступнішого матеріалу — паперу. Потрібно тільки розгорнути альбом О. Шульдишенка й уважно розглянути подані там схеми і креслення та прочитати пояснювальний текст до них. Альбом “До карнавалу” стане в пригоді кожному піонерському загоні, кожній ланці» [Шульдишенко 1963, с. 4]. Загалом це видання не таке систематизоване, як попереднє, в ньому менше тексту, проте більше кольорових картинок. З’явилася актуальна тематика — маски космонавта, інопланетянина, зображення супутника. Маски звірів були суттєво урізноманітнені, а індієць та індонезієць зникли.

Мабуть, ці книги дійсно були дуже популярними й активно використовувалися — їх різали на маски. Попри 30 000-й наклад кожної, у 2016 році, лишилося тільки по одному примірнику у Національній бібліотеці України ім. В.І. Вернадського, й до того, лише у спеціальному фонді, тобто серед книжок, доступ до яких обмежено.

Як відомо, у другій половині 1960-х у СРСР поступово зникли сподівання на поліпшення соціокультурного життя. Індивідуальні ініціативи стали більш локальними й обмеженими, скерованими на сім’ю, родичів, друзів, або найближчих колег по роботі. Отже, громадська активність Стахова-Шульдиженка чи вимушено (ззовні), чи за вибором художника (за інтуїцією) стала значно вужчою, орієнтованою на фахівців.

У 1969 році Стахов-Шульдиженко видав посібник з паперової пластики для художників реклами. На жаль, жодного примірника цієї книги не збереглося. Проте, існують ілюстрації до нього, що виконані у вигляді фотографій вже готових об’єктів: фігура художника, торс жінки, манекен, людина що крокує, коза, кіт, голова-портрет у шляпі з пером, голова-портрет із довгим волоссям, голова віслюка, коня, лева, шрифт. Це були не рельєфи, а саме скульптури, сфотографовані на темному тлі. Обробка поверхні залишалася мінімальною, і можна припустити, що вони створювалися як схеми для подальшої роботи.

Як відомо, скульптурами з паперу Стахов-Шульדיженко оформлював не тільки промислові виставки, а й вітрини магазинів (репродукція однієї з них збереглася), та прагнув поділитися досвідом із колегами. Для цього він влаштував у середині 1970-х виставку в редакції часопису «Декоративное искусство» в Москві. У листі до редактора цього часопису Олега Буткевичу художник пропонував започаткувати постійну рубрику, присвячену мистецтву оформлення інтер'єру.

Паперові маски, рельєфи та скульптури Стахова-Шульдиженка дуже подобались його друзям. За спогадами, він інколи, у гостях, створював їх як перформанс, коли на очах здивованого товариства зі звичайного аркушу, за допомогою «магії» згинань та надрізів, несподівано виникала скульптура.

Олександр дарував маски друзям на свята, а на день народження племінника створив велику й дуже деталізовану скульптуру коня.

З огляду на цікавість художника до прадавніх культур можна було б очікувати стилізації, наприклад, під грецькі театральні маски, або ритуальні — племен Америки чи Океанії. Проте, творча думка художника була спрямована до сьогодення. Маски Стахова-Шульдиженка це портрети знайомих, або — частіше — якісь характерні типажі, як-от чоловік у капелюсі або чоловік із довгим волоссям. Кожна маска мала неповторний, конкретний вираз «обличчя» та емоційний стан.

Існують фотографії багатьох рельєфів із паперу, в яких художник справді був неперевершеним майстром. Переважно це поєднання виразних абстрактних форм із масками людей чи форм, в яких можна впізнати воду, рослини або орнамент.

На основі викрійок із паперу Стахов-Шульдиженко пропонував виготовляти об'ємні шрифти. Збереглося багато креслеників художника з ескізами різних гарнітур. Стахову-Шульдиженку належить відомий напис «Гастроном», поширений у багатьох містах, а також шрифтова композиція «Прометей» для кінотеатру в м. Прип'ять. Він також використовував шрифт при створенні в'їзних знаків.

У 1970–1980-х Стахов-Шульдиженко готував до друку ще декілька книг, які, на жаль, не мали остаточної редакції та не були видані. Зокрема це посібник з оформлення інтер'єру для художників. Його окремі розділи мали такі назви: «Використання кольорових дзеркал», «Вплив кольору на сприйняття та працеспроможність» тощо. Також він готував до видання книгу-посібник із об'ємної пластики з паперу. Текст розподілявся за розділами: «Конструювання об'ємного шрифту», «Технологія роботи з папером», «Конструювання об'ємних орнаментів» «Архітектурне конструювання з паперу» тощо.

Окремий рукопис має назву «Про парадокси творчості та нервові реакції систем зору» з розділами: «Утримання рівня останньої фіксації образу під час сновидіння», «Орнаменти гуцулів та одяг шаманів», «Вплив кіно і телебачення на сприйняття» тощо.

У найбільш завершеній редакції зберігся рукопис 1987–1988 років, який вдалося підготувати до друку, «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций».

Можливо, для когось несподіваною, але цілком природною для художника була його діяльність у галузі медицини. Цілісність особистості Стахова-Шульдиженка поєднала в єдину систему творчу-художню і творчу-наукову роботу. Спогади дитинства про вміння матері виготовляти власноруч ліки з рослин, теорії з психології, які він вивчав у Лондоні та робота над дизайном інтер'єру, орієнтованого на здоровий психосоматичний стан людини, були ви-токами зацікавленості Стахова-Шульдиженка медициною.

Художник відвідував наукові конференції в Інституті психології, стежив за відкриттями. Кілька разів виступав із доповідями з психології. У його розпорядженні були найновіші часописи з медицини англійською мовою, які він конспектував у бібліотеках Києва, а також отримував поштою від знайомих професорів із Великої Британії.

У 1973–1975 роках, й у наступні роки, Олександр вів наукове листування із сером Девідом Волдроном Смітерсом (Sir David Waldron Smithers), першовідкривачем променевої терапії при лікуванні раку, професором Лондонського університету, засновником у 1963 році відділення променевої терапії в шпиталі Роял Марсден, лицарем-командором Суверенного військового ордену госпітальєрів. У листах велася полеміка щодо теорії соматичної мутації Смітерса, а також викладено теорії Стахова-Шульдиженка.

У центрі уваги автора була діяльність мозку, пам'ять, сприйняття, психосоматичні реакції людини. Тобто тематика, яка за певного творчого підходу, могла стати однаково важливою як для медиків так і для художників.

Збереглося декілька фрагментів із листування Олександра зі Смітерсом, та уривки з книги про лікування раку, без остаточної редакції. Їх ми наводимо в розділі «Додатки» цієї книги.

3.4. Контраверсійні 1960-ті

Видання книг Стаховим-Шульдиженком та його подальша робота над оформленням закордонних виставок і павільйонів ВДНГ стали можливими завдяки відносній лібералізації внутрішньої політики в СРСР. З іншого боку у 1960-х, після нетривалої «відлиги», політичний курс змінився від лібералізації до тоталітаризму. Попри успіхи Олександра як оформлювача та повагу серед колег по Художньому комбінату, його графіку та живопис не визнавали на офіційному рівні Спілки художників.

Подібна подвійність була непоодиноким явищем. Вона формувалася характером політичних і соціокультурних процесів 1960-х із давнішим корінням. Так, доповідь Хрущова на XX з'їзді КПРС (у 1956 році) багато в чому визначила вектор думок значної частини мешканців СРСР, оскільки «зняла» заборону на обговорення вкрай болючих тем. Засудження злочинів, реабілітація ув'язнених і розстріляних, хоча й була частковою, проте на якусь мить висвітлила далекий горизонт вільного суспільства.

Непередбачуваність та подвійність часу ілюструють події 1956 року: в лютому на XX з'їзді відбулося засудження «культу особи», а вже за декілька місяців — у жовтні — сталося вторгнення радянських військ до Угорщини.

На художнє життя у великих містах впливали міжнародні фестивалі молоді та, особливо, виставки Пабло Пікассо, Ренато Гуттузо, Едварда Мунка та інших. Значний резонанс створила виставка Пікассо в листопаді 1956 року в Москві (Музей імені О. С. Пушкіна), а в грудні того ж року — в Ленінграді. Наявну велику колекцію картин Пікассо та інших модерністів Заходу під час кампанії переслідування «космополітів» сховали в запасниках музеїв. Визволення звідти творів мистецтва сприймалося як значний прогрес. Виставку Пікассо у Москві відвідала небачена раніше на вернісажах кількість глядачів, які потім ділилися враженнями перед музеєм. У Ленінграді ця ж виставка призвела до масових зібрань та навіть арештів активістів після проведення неофіційного мітингу на площі Мистецтв. [Вербловская 2011, с. 144–147, Трофименков 1990].

Ще однією ілюстрацією хаотичності політики шістдесятих були події навколо художників абстракціоністів. У 1959 році виставковий комплекс у Сокольниках (Москва) урочисто приймав Національну виставку США з творами «головних

абстракціоністів світу» — Джеймса Поллока, Марка Ротко, Колдера, Аршила Горкі, Віллема Де Кунінга, Роберта Мозеруелла, Іва Тангі та інших. А вже 1962 року під час художньої виставки до 30-річчя МОСХу в московському Манежі Хрущов розкритикував усі прояви модернізму в образотворчому мистецтві, особливо абстракціонізм.

Отже, реакційна, консервативна культурна політика влади після 1962 року призвела до значного поширення субкультури нонконформізму.



3.5. Оточення художника, знайомі і друзі

Поділ культури на офіційну та нонконформістську утворив у Києві 1960-х неофіційну субкультуру із власною шкалою цінностей етики й естетики, особливостями світобачення та поведінки.

Формою взаємодії між діячами субкультури та їхніми слухачами і глядачами (тобто між усіма акторами цієї неформальної спільноти) були випадкові знайомства та дружні стосунки, а місцями спілкування — кухні квартир та майстерні. Існували також «салони» в деяких помешканнях. Вони постійно приваблювали нових шукачів вільного спілкування. Така відкритість окремих спільнот призводила до легкого проникнення всередину агентів КДБ, що давало змогу владі виявляти настрої населення. Можливо, ця «корисна» функція оберігала «салони» від обшуків та арештів.

Для відвідувачів «салонів» зустрічі зовсім не означали «посиденьки» заради відпочинку. Навпаки, це були години пізнання світу. Важливість спілкування примножувалася знаннями та досвідом присутніх. Такі бесіди змінювали погляди на світ, могли вплинути на вибір фаху та життєвий шлях.

За своєю неформальністю, необов'язковістю і водночас важливістю, вони могли нагадувати Стахову-Шульдиженку спілкування серед художників у пабах лондонського Сохо. Олександр влаштовував для присутніх виставки своїх малюнків, демонстрував маски.

З нонконформістського середовища він знав переважно літераторів, акторів, режисерів, сценографів, дисидентів. Центром однієї з таких неформальних спільнот упродовж 1950–1980-х було помешкання Ірини Дмитрівни Авдієвої (1904–1984), письменниці, в 1920-х актриси театру Леся Курбаса, в 1930-х — художниці, сценографіні, оформлювачки, в 1960–1970-х — літераторки та публіцистки.

Як пише Андрій Александрович-Дочевський, вона була «колекціонером людей та мистецтва» [Александрович 1993, с. 2], здавалося, вона цікавилася всім, що для неї не існує інформаційної «залізної завіси». «На різьбленій тумбочці купю лежали альбоми й каталоги. Художники, що приходили, впивалися голодними очима в цю образотворчу поживу, якої так бракувало тоді. Тут була інформація про всі галереї світу. Мовчки, покурюючи, годинами переглядали ілюстровані видання — посилки друзів із улюбленого нею Парижа.

Потім, наситившись, пили чай, розмовляли, сперечалися» [Александрович 1993, с. 4].

Багато хто з діячів культури відчував потребу поспілкуватися в товаристві, що збиралося в Ірини Авдієвої на вул. Круглоуніверситетській 20. «Минувши кілька поворотів довгого коридору комунальної квартири, ми опиняємося в дуже просторій кімнаті з трьома вікнами. Майже театральний простір. Дві старовинні шафи відгороджують вхідні двері, створюючи цим передпокій-закулісся, а відстань між ними утворює ніби сцену, на яку, хоче того чи ні, мимоволі потрапляє кожний, хто заходить, постаючи перед поглядом численних друзів. На стінах — живопис і графіка, старовинні й сучасні фотографії, книги, дерев'яні ляльки, величезний різьблений буфет. Один лише він — як цілий театр» [Александрович 1993, с. 2].

Серед її гостей Стахов-Шульдиженко знаходив знайомих і друзів: інженера Едуарда Недорослова, режисера Марка Ністатінера, мистецтвознавицю Людмилу Міляєву, художника Сергія Подерв'янського, актрису театру Курбаса й перекладачку Ірину Стешенко, художників Ігора та Андрія Александровичів, Ірину Вишеславську-Макарову, Леся Подерев'янського, Ольгу Лопухову, мистецтвознавицю Олену Ягодовську, композитора В'ячеслава Назарова, математика Юлія Златкіса та багатьох інших.

Цілком можливо, що Стахов-Шульдиженко був знайомий та розмовляв також з іншими друзями Ірини Авдієвої — режисером Сергієм Параджановим, скульптором схожої долі Михайлом Грицюком, сценографом Федором Ніродом, мистецтвознавцем Григорієм Логвиним, художником Віталієм Леницьким, літературознавцями та дисидентами Леонідом Плющем і Юрієм Мамлеєвим.

Бували там також художники Михайло Вайнштейн, Тіберій Сильваші, Георгій Карлов, Олександр Костецький і композитори Леонід Грабовський та Валентин Сильвестров.

Крім цих важливих для мистецтва України імен було набагато більше людей менш відомих, проте, часто з яскравими характерами із суперечливими долями та непересічними ідеями. Була звісно й молодь, яка прагнула знайти витоки справжньої культури.

Тон загальної атмосфери зустрічей створювався талантом хазяйки — Ірини Авдієвої. Як пише Александрович-Дочевський: «великої людини, неповторної особистості зі світлим розумом, нищівним сміхом та вишуканим смаком» [Александрович 1993, с. 2]. Він продовжує: «Її душа уміщала багато різного, не було лише місця в ній “соцреалізму” — обов'язково з м'яким знаком, ненавиділа “передвижників”, також із м'яким знаком, вважаючи їх попередниками

тієї убогості, яка заволоділа музеями та виставковими залами під час тоталітарної системи» [Александрович 1993, с. 4].

Ірина Авдієва знала українську культуру «особисто» — була знайома з усіма, хто створював театр «Березіль» — режисерами, письменниками, художниками. А були там такі імена як Лесь Курбас, Микола Куліш, Амвросій Бучма. Знала вона й художників — Михайла Бойчука, Олександра Богомазова, Вадима Меллера.

Леонід Плющ у спогадах про Авдієву пише, що вона «дуже любила Україну, українську культуру, українське Відродження 20-х років <...> завдяки їй у свідомив не тільки великий духовний потенціал українців, а й дізнався, що цей потенціал у 20-ті роки був частково виявлений поетом Тичиною <...> драматургом М. Кулішем, кінорежисером і сценаристом Довженком, художниками Кричевським, Петрицьким, Бойчуком, Падалкою» [Плющ 2002, с. 97–99].

Спогади Ірини Авдієвої вказують на її бездоганний смак у мистецтві. Її знання і досвід давали змогу впевнено висловлювати нищівні судження. Вона являла собою «місток» між періодами в культурі — від символізму початку ХХ століття, українського авангарду 1920-х до неонконформізму радянського підпілля.

Між знайомими в товаристві її «салону» виникали несподівані перетини доль: виявилось, що подружжя Людмила Міляєва та Сергій Подерев'янський є давніми друзями графіка Костянтина Рудакова, батька Костянтина Рудакова, з яким Стахов-Шульדיженко перебував в Італії та Лондоні і який його познайомив із культурою Срібного віку.

Завдяки розповідям І. Авдієвої виявилася і дивна подібність біографії Стахова-Шульдиженка з біографією її подруги — княжни Віри Гедройць (1876–1932), яка була, через спогади, ніби постійно присутня в товаристві, що збиралося на Круглоуніверситетській. Подібність деяких деталей біографії справді дивувала. Так, В. Гедройць у 1892 році після зміни паспорта, з новим прізвищем Білозерова, вимушено втекла до Швейцарії та навчалася на хірурга у всесвітньо відомого професора Цезара Ру (César Roux) в Лозанні, який заповів їй свою університетську кафедру. Але вона, з невідомих причин, кажучи сучасною мовою, «репатріювалася» до Російської імперії. Крім медичної теорії та практики, вона писала поезії під псевдо Сергій Гедройць і, так само як і Стахов-Шульдиженко, займалася боротьбою з онкологічними захворюваннями.

Віра Гедройць була подругою Ірини Авдієвої у 1920-х. Вони разом «випробовували шлях у літературі та друкувалися в часописах» [Меєв 1992]. Гедройць познайомила Авдієву із критиком Р. Івановим-Розумником, письменником В. Шишковим. Згідно зі спогадами І. Авдієвої: «любов до Віри Гедройць навчила

любити все те, що піднімає життя над рівнем пересічності, що переінакшує будні на свята. Усе її життя було захоплюючим романом, і довга дружба з нею багато в чому змінила мене» [Авдієва 1992].

Товариство, що збиралося в Авдієвої, було дуже важливим для Стахова-Шульдиженка, там він знаходив знайомих і поціновувачів своєї творчості.

Між Іриною Авдієвою та Олександром були дружні емоційні і творчі стосунки починаючи з 1950-х, підкріплені давнім, ще довоєнним знайомством Авдієвої з мамою Олександра — Валентиною Олексіївною та його тіткою Ганною Олексіївною.

Олександр та Ірина Авдієва спільно цікавилися дизайном інтер'єру, шрифтами, фахом оформлювача. Крім того, вони займалися створенням дитячих іграшок. Авдієва була радницею в складі художньої комісії на Київській фабриці дитячих іграшок, колекціонувала їх та була засновницею першого в Києві Музею іграшки.

Знайомий Стахова-Шульдиженка — Едуард Недорослов допомагав Авдієвій у повсякденному житті, а у 1970–1980-х, коли їй, через поважний вік, стало важко вести господарство, тижнями жив поруч. Майже кожного дня о 9 ранку Олександр приходив до них заради бесід під час спільного сніданку.

Ірина Авдієва та Едуард Недорослов стали для Олександра близькими людьми. Декілька сцен, ілюстрацій цієї дружби, випадково зберіг час. Олександр сам виготовляв сир рокфор у своїй майстерні. Інколи приносив «справжній англійський сир» до сніданку з Іриною та Едуардом, але його запах усіх відлякував [Недорослов 2015–2020]. У 1965 році художник приніс на одне з зібрань у Авдієвої грубу папку графіки та оголосив, що продає роботи, бо потребує грошей. У присутніх назбиралося 22 рублі, проте вони отримали багато творів. Цю суму художник використав для поїздки в Одесу, де малював портрети на сходах пам'ятника Дюку Рішель'є. Художник був задоволений «бізнесом» і казав, що «в Одесі можна добре жити» [Недорослов 2015–2020].

3.6. Майстерня і кімната у квартирі

Приблизно з 1967 по 1972 роки Шульдиженко працював та жив у майстерні [Недорослов 2015–2020], яку облаштував у будівлі-сарай, частина якого слугувала складом комунальних служб. Кімната мала окремий вхід, а сам сарай розташовувався у дворі будинку по вул. Кропивницького № 16 (знесений при зведенні сучасної будівлі № 16–18). Сарай стояв на схилі і з одного боку майстерня була підвалом, а з іншого — мала вікно та двері.

До студії приходили численні гості та здавалося, що в цьому київському дворі художник намагався відтворити атмосферу лондонського Сохо. Племінниця Валентина приносила йому домашній обід, але часто не могла добудитися. У помешкання вона заходила зрідка через суцільний безлад.

Із цим приміщенням пов'язана втрата великої частини доробку художника. Олександр саме черговий раз повернувся з Одеси і вирішив про всяк випадок перевірити стан здоров'я через легке отруєння. Лікарі, нажахані розпалом антихолерної кампанії серпня 1970 року, одразу поклали його на обсервацію до лікарні, а майстерню залили дезинфікуючими розчинами. Через ці рідини загинула більшість малюнків, книг і скульптур із паперу — майже весь доробок художника 1950–1960-х. Деякі малюнки вдалося просушити і врятувати. Вони мають характерні «підтоплені» береги аркуша і їх небагато.

Олександр болісно переживав смерть матері Валентини Олексіївни (21 вересня 1969 року). Опосередковано її хвороба спонукала художника до пошуку ліків проти раку, до вивчення медицини та написання теоретичної праці з лікування онкологічних хвороб.

Зміни відбулися і в житті рідних Олександра. Ганна Олексіївна, улюблена тітка художника, після війни переїхала по обміну зі своєї кімнати на поверх вище, до квартири № 4. На першому поверсі тоді залишилися Іван Іванович Шульдишенко, його дружина Валентина Олексіївна.

Після втрати майстерні в 1972 році Олександр знову мешкав у квартирі свого дитинства № 1 по вул. Кропивницького 6, в кутку великої спільної кімнати, разом із родичами.

У 1973 році померла Ганна Олексіївна. Цього ж року, після обміну, у кв. 1 звільнилася невелика кімната, в якій Олександр жив і творив решту життя. Вона запам'яталася гостям як вузька, з ліжком праворуч входу, з одним вікном

навпроти дверей і стелажам з малюнками, книгами й одягом вздовж усієї стіни ліворуч. Якимось дивом у кімнаті ще вміщувався круглий стіл та два стільці. Проте за вікном, що дивилося у двір, ширився чудовий краєвид у бік Бесарабки та університетського пагорба.

Чомусь художник жодного разу не намалював цей пейзаж, на відміну від голубів, яких не тільки малював, фотографував та ще й годував, дозволяючи заходити до кімнати. Риса, яку я помічав поміж багатьох самотніх людей та колишніх в'язнів.

У 1980-х у гості до художника часто приходили актори з «Молодого театру», яких він малював та яким перекладав тексти пісень відомих рок-гуртів. До змісту цих текстів ставився скептично, як до таких, що не дають розвиватися особистості та в цьому сенсі як до аналога радянської пропаганди [Вишеславська 2015–2020].

У 1970-х художник любляв кав'ярню на вул. Паризької Комуни 20 (зараз вул. Михайлівська), куди приходив із переносним магнітофоном та записами найновіших хітів британського року [Александрович-Дочевський 2015–2020]. Знайомився з іноземцями біля Оперного театру, яких дивував своїм знанням англійської, за що бував затриманий міліцією, бо контакти населення з іноземцями в СРСР влада намагалася контролювати [Александрович-Дочевський 2015–2020].

3.7. ВДНГ

Київське товариство художників, де працював Стахов-Шульдиженко, було реорганізовано в Київський художній комбінат (пізніше Київський творчо-виробничий комбінат). Проте функція організації залишилась незмінною — розподіляти серед художників замовлення на оформлення громадських заходів, фасадів будівель, вулиць, зупинок громадського транспорту, приміщень установ, лікарень, їдалень, бібліотек, клубів, готелів тощо. Скрізь були потрібні картини, гобелени, панно, мозаїки.

У 1970-х архітектори під час проектування будівель мали передбачати розміщення в них творів мистецтва. Але в попередні роки художники самотужки шукали замовлення та виконували їх за посередництва «Комбінату». Цим пояснюються неочікувані сфери діяльності багатьох авторів. Олександрові в пошуку замовлень допомагали знайомі — найчастіше Ірина Авдієва.

У 1962 і 1963 роках Стахов-Шульдиженко працював за тимчасовими контрактами в Київській студії телебачення [Шульдиженко-Стахов Б/д], а 28 червня 1964 року отримав постійну роботу художника-постановника «Укртелефільму».

Рідкісний досвід Стахова-Шульдиженка в оформленні вітрин і стендів, вміння створювати об'ємний авторський шрифт, відчуття композиції та простору, здобуті в лондонській Центральній школі, примножені його талантом, були помічені колегами. Олександр доручали оформлення міжнародних промислових виставок, оскільки там вимагалася сучасна «західна» естетика.

Протягом 1957–1966 років він оформлював павільйони Міністерства освіти УРСР, які потім експонувалися в Марселі, Загребі, Женеві. У роботі він застосовував рельєфну пластику з картону та паперу. Успіх та визнання досвіду й таланту допомагав Стахову-Шульдиженку в творчій роботі оформлювача, надихав на нові ідеї та забезпечував повагу серед колег. Згадують, що він навіть вчив колег поводженню з листовим матеріалом, як-от папір, картон, метал. Дослухалися художники й до його порад щодо розміщення просторових форм в інтер'єрі.

Протягом 1960-х Олександр оформлював павільйони Виставки досягнень народного господарства (ВДНГ).

ВДНГ була особливою формою пропаганди в СРСР. На околиці Києва вона займала величезну територію. Там проводилися екскурсії із розповідями про досягнення соціалізму. Експонати мали підсилювати пропагандистські

тези про ефективність і перспективність соціалістичних методів господарювання, що було вкрай важливо продемонструвати населенню та іноземним делегаціям. Влада не шкодувала грошей на оформлення та залучала найкращих художників, архітекторів, дизайнерів та оформлювачів. Для обслуговування та підтримки в належному стані павільйонів та прилеглої території було задіяно понад 1000 працівників.

Завдяки дослідженню Ігора Однопозова дізнаємося, що виставковий комплекс урочисто відкрили в 1958 році, і що його відвідувало щороку понад 1,8 млн осіб із 75 країн світу. «Свої досягнення тут представляли близько 3 тис. підприємств, 450 колгоспів і радгоспів, 300 науково-дослідних установ, понад 1300 новаторів і передовиків виробництва <...> тут діяло 33 павільйони, де зберігалися понад 50 тис. експонатів, а загальне число об'єктів перевищувало 300. У приміщеннях було встановлено 120 звуко- і 50 кіноустановок. На території працювало 60 торгових кіосків, 12 атракціонів...» [Однопозов, Степанець 2015, с. 8].

Весь цей радянський «діснейленд» був улюбленим місцем сімейного відпочинку й розваг, там діяли ресторани й кав'ярні, а в магазинах можна було зустріти дивовижні для СРСР товари, на кшталт «Фанти», чіпсів, супу в тюбиках із раціону астронавтів, або «космічної» жувальної гумки. До ВДНГ було прокладено спеціальну лінію тролейбуса, а її територією їздили екскурсійні автобуси-потяги. Без перебільшення, то був окремий світ, атракціон, виставка небувальщини, інтерактивний музей.

Для потреб постійного осучаснення павільйонів заснували окреме відділення художнього комбінату. Там Стахов-Шульдиженко працював з 1962 по 1967 роки над оформленням виставок: рельєфи, анімалістика, геральдика з металу, картону, паперу, фольги та інших матеріалів. Авторству Олександра належало оформлення багатьох павільйонів: «Головний», «Машинобудування», «Зерно», «Технічні культури», «Тваринництво», «Будівництво», «Хімічна промисловість» та інші. Власноруч він робив ще й дорожні вказівники. Наприклад, його характерний стиль можна впізнати в рельєфі з дерева «Перлина».

Виставка-атракціон із її працівниками перебувала в дещо відокремленому від радянського суспільства стані. Там Олександр міг реалізувати талант оформлювача, а ентузіазм колег із різноманітних сфер науки, господарства та техніки створював атмосферу, яка могла віддалено нагадувати художнику роки навчання в Центральній школі.

3.8. Монументальні роботи

Починаючи з травня 1967 року Стахов-Шульдиженко полишив ВДНГ та влаштувався до цеху оформлювачів Київського комбінату монументально-декоративного мистецтва (ККМДМ). Пізніше, з липня 1981 року, він перейшов до цеху монументалістів [ККМДИ 1967–1988].

Монументальний цех був одним із економічно найпотужніших відділень Комбінату де, порівняно з іншими цехами — живописців, графіків, оформлювачів, копіїстів, можна було заробити великі гроші. Нарешті, в 1980-х, Олександр досяг відносної матеріальної стабільності та міг придбати в достатній кількості дефіцитні фарби й папір, а ще в 1984 році — автомобіль із ручним керуванням, який значно полегшив його роботу над об'єктами за межами Києва.

Переходу Олександра до цеху монументалістів передувала його десятилітня робота в складі бригади художників та оформлювачів, яку відібрав Іван Литовченко як головний художник міста Прип'ять (Чорнобильська АЕС).

Він помітив особливий талант і досвід Олександра та долучав його до багатьох робіт, зокрема розробок об'ємної основи власних мозаїк починаючи з композиції «Енергія» (1975) на фасаді кінотеатру «Прометей» у Прип'яті на вул. Курчатова 4.

Крім того, Олександр спроектував та виконав авторську «шрифтову геральдику» — тобто напис «Прометей», що був важливим композиційним елементом усієї будівлі. Ескіз виготовлявся із паперу, а згодом, упродовж 1970–1971 року, втілювався в металі (алюміній). Площа чеканки сягала 100 кв. м. Споруда кінотеатру й досі височіє в зоні відчуження Чорнобильської АЕС.

Серед інших шрифтових розробок Стахова-Шульдиженка — відомий усій Україні та серійно тиражований протягом 1960–1980-х напис курсивом «Гастроном». Мабуть, ніхто з мільйонів глядачів не здогадувався, що бачать шрифт, розроблений згідно з традиціями Центральної школи та ідеями Вільяма Джонстона щодо застосування шрифтів у міському середовищі. Робота в штаті ККМДМ надала Стахову-Шульдиженку змогу працювати в різних містах України.

Упродовж 1972–1973 років художник поєднував улюблені розробки паперових масок із роботою в Комбінаті. Він отримав замовлення на оформлення інтер'єру ресторану в місті Красний Луч (з 2016 року — Хрустальний) на Донбасі й у нього виникла ідея зробити світильники в банкетному залі у вигляді масок тварин. Маски виготовлялися художником із листової бронзи методом чеканки

та гнуття за викрійкою. Загалом десять світильників-масок (кожна $80 \times 50 \times 20$ см) прикрасили інтер'єр ресторану. На жаль, коштовний матеріал — бронза — не сприяв збереженню творів у 1990-х. Швидше за все їх викрали і продали за вартість металу. На загальній фотографії інтер'єру твори відтворені не чітко, але видно, що художник зображував типову для південного сходу України фауну. Кожен світильник поєднував силуети декількох тварин і птахів. Як гіпотезу припускаю, що всі інші композиції з листової бронзи, а їх було чимало, з різноманітними сценами відпочинку людей на природі, теж належали авторству Стахова-Шульדיженка, або виготовлялися, враховуючи їхню стилістику, за участі Олександра.

Ідея створення світильників-масок для оформлення громадського інтер'єру була продовжена художником у 1974–1975 роках під час облаштування Будинку культури в селі Облазниця Львівської області. Загалом, із листового металу методом гнуття за викрійкою та подальшою чеканкою було створено вісім світильників ($120 \times 50 \times 15$ см кожний). На жаль, у 2016 році мені не вдалося їх знайти в Будинку культури. Проте, на відміну від світильників для ресторану в Красному Лучі, ці твори якісно сфотографовані.

Місце розташування Будинку культури на заході України надихнуло художника поринути в глибини фольклору та стародавніх сказань. Маски відтворюють суворі й зосереджені обличчя чоловіків у традиційному гуцульському вбранні. Зображені легендарні мольфари Карпат. Розташування масок в актовому залі на стінах, де вони височіли над зібранням мешканців та ще й у вигляді світильників, коли з їхніх очей і тла сяяло світло, створювало атмосферу єднання з історією.

Образ інтер'єру апелював до праісторичних зібрань мешканців на раду у святилищі, в оточенні духів предків. Звісно, під час створення цього приголомшливого інтер'єру художник спирався на свої давні зацікавлення правдами магічними культурами. Власне, у мольфарах Карпат він вбачав таких саме стародавніх чаклунів. Це збіглося із відомою тенденцією мистецтва авангарду — брати за основу формотворення взірці найдавніших культур.

Олександр був захоплений прадавньою культурою України, на його ескізах орнаменти традиційного українського одягу зображені поруч із орнаментами народів Аляски, а маски гуцулів інколи важко відрізнити від образів індіанців Америки. Дивно, що комісія Художнього фонду, яка наглядала за дотриманням ідеологічного спрямування, не побачила крамоли в цьому творі.

На відміну від масок гуцулів-предків, у залі Будинку культури Облазниці й досі збереглася (станом на весну 2016 року) велика двофігурна композиція з листового алюмінію. Ця чеканка із назвою «Гуцульські танці» ($3,3 \times 7$ м) виконана художником у 1974–1975 роках.

Композиція зображує гуцульський танок — чоловіка й жінку, які тримаються за руки. Обидва в традиційному святковому вбранні. Чоловіча постать перебуває в динаміці, немов у стрибку. Образ жінки більш спокійний, енергійний зсередини. Її обличчя нагадує портрет Лесі Українки.

За характером обробки поверхні фактура чеканки подібна до малюнків Олександра на папері — заповнення простору дрібними й різновекторними штрихами. Ми бачимо такий саме розподіл глибини на два плани й абстрактне тло, що створює емоційну пульсацію. Врешті, загальна композиція, як і в графіці автора, динамічна всередині, а її рух не перетинає меж берегів.

Наступною монументальною роботою Стахова-Шульדיженка стала багатофігурна композиція «Троїсті музики» (1976) в Будинку культури селища Чорнорудка Київської області. Стихію української народної музики чудово передає рельєфне тло, яке, подібно до того, як це відбувається в графіці автора, то підкреслює, то поглинає постаті людей. Музиканти зображені в національному вбранні, проте нагадують персонажів вуличних музикантів Лондона, яких пізніше, через п'ять років буде зображати Олександр у графічному циклі «Спогади про Англію». Композиція, подібно до попередніх творів автора, динамічно-статична, тобто енергійні рухи постатей «гасяться» пульсацією тла та не дістають берегів твору. Роботу розміром 4 × 3,3 м виконано в техніці чеканки з фарбованого під бронзу алюмінію. На цей час стан її збереженості невідомий.

Українська тематика розглянутих творів свідчить про зацікавленість художника культурою України. Багато в чому це відбувалося завдяки спілкуванню з Іриною Авдієвою. Вона познайомила Олександра з українофілами, які були змушені втаємничувати спілкування в умовах радянського тоталітаризму та російського шовінізму. Такою була Ірина Стешенко (1898–1987), онука Михайла Старицького, виконавиця головних ролей у театрі «Березіль», а по війні перекладачка українською класичних літературних творів із французької, німецької та англійської. У її київському помешканні на вул. Пушкінській 20, починаючи з 1960-х, збиралися літературно-мистецькі салони. Виставляв свої твори й Олександр Стахов-Шульдиженко.

Хвиля репресій, яку влада СРСР скерувала на українофілів у 1970-х, змусила утаємничити їхні симпатії, а у випадку Олександра — відмовитися від україноцентричних сюжетів у монументальних творах.

У 1977 році Стахов-Шульдиженко створив «Водограй-кільце» на території гірничо-збагачувального заводу в місті Комсомольськ-на-Дніпрі (якому зараз повернуто старовинну назву Горішні Плавні). На жаль, матеріал композиції — мідь — не залишив шансів на збереження твору в 1990-х. Це була

монументальна конструкція — 98 кв. м, виконана в техніці чеканки. Композиція мала вигляд загрозливого павука, що нагадував тотеми шаманів. Подвоєння, потроєння, множення об'ємів — улюблений художній засіб автора, який створював у глядача ілюзію мерехтливості плинності форм у просторі. Навіть без води, здавалося, що водограй постійно змінюється.

Наступного 1978 року, художник працював над геральдичною композицією «Герб міста Києва». Алюміній, чеканка, розміром 2,3 × 1,6 м. Твір був розміщений в Києві на фасаді поштового відділення № 02206, яке назвали «Дружба» (вул. Андрія Малишка 15/1). Через присутність радянської символіки він не зберігся. Герб поєднував різноманітні фактури — круглі, лінійні, хвилясті — жодної прямої лінії — це створювало враження нескінченного руху.

Цього ж року художник працював над дванадцятьма стільниковими світильниками для конференц-залу київського автомобільно-транспортного підприємства № 09102 (зараз «Облсільгосптехніка»). Виконані з латуні, методом чеканки, 1,3 × 1,2 × 0,6 м кожний. Твори не збереглися, проте на ескізах ми бачимо авторський задум фантазмагоричних поєднань людини із технікою.

Протягом 1979–1980 років Стахов-Шульдиженко з архітектором С. Рейдером створював монументальну композицію з алюмінію «Слава праці», яка не збереглася, але завдяки фотографіям Віктора Марушенка добре задокументована. Її було замовлено як один з об'єктів благоустрою Києва перед Олімпійськими іграми 1980 року. Тематика споруди була замовною — ушлявлення праці в пропагандистському радянському стилі — портрет Гагаріна, ракети, трактори, прапори, обличчя лауреатів. Попри це споруда мала високий фаховий рівень. Як не згадати подібний випадок із фільмами Ленні Ріфеншталь або картинами Дейнеки — пропагандистські, але неперевершені за майстерністю втілення.

Робота над монументом розподілялася між О. Стаховим-Шульдиженко та М. Попіновим, який робив ескізи до портрету Гагаріна та лауреатів премії Комсомолу. Олександр виконував власноруч 630 кв. м чеканки по алюмінію за індивідуальною методою попереднього моделювання з паперу та перенесення форми у матеріал. Репродукції рельєфів свідчать про геть не радянську, не соцреалістичну естетику. Динамічна, експресивна абстрактна форма поєднується, за колажним принципом композиції, із символічно-фігуративними елементами впізнаваних зображень тракторів, частин механізмів, коліс та конструкцій.

У поступі творчості Олександра цей твір, якщо відкинути його замовну тематику, став важливим кроком із втілення власних ідей щодо роботи із візуальними образами, перевіркою взаємодії зображень та пам'яті, які згодом знайшли своє втілення в теорії «післяобразів».

Місцем розташування композиції була сучасна зупинка тролейбуса «вул. Олени Теліги». Нині це початок Алеї Мучеників Національного історико-меморіального заповідника «Бабин Яр» (координати 50° 28' 38.9" N 30° 27' 03.5" E). Твір було демонтовано в 1990-х, і в кушах біля зупинки досі можна бачити залишки бетонного фундаменту.

Наступними творами Стахова-Шульдиженка в співпраці з архітекторами Г. Щербиню та О. Сидоровим були в'їзні знаки в місто Дубно Рівненської області (1981–1983). Вони стали одними з найкращих у творчій спадщині художника та безперечно є видатним досягненням українського монументального мистецтва. Йдеться про геральдичні знаки на в'їздах із боку міст Рівне, Львів та Кременець.

Матеріалом слугував листовий алюміній на залізобетонній основі (фаховим аргументом — «виколотка») із подальшою обробкою в техніці чеканки. Станом на 2022 рік напевне зберігся лише один із трьох знаків — на в'їзді з боку Рівного (координати 50° 26' 00.9" N 25° 45' 13.3" E). Але, завдяки фотографіям, можна скласти уяву про всі інші.

Ідея прикрашати дороги в'їзними знаками, які ставали справжніми витворами мистецтва набула значного поширення в СРСР у 1960–1970-х. Тоді саме монументалісти прикрашали мозаїками та фресками звичайні зупинки автобусів на автошляхах і в селах.

На відміну від попереднього замовлення «Слава праці», при створенні в'їзних знаків у Дубно Стахов-Шульдиженко був вільний від замовної пропагандистської тематики. Це дозволило йому зосередитися на безпосередньо творчій складовій, втіленні власних теоретичних ідей та естетиці. Тематична прив'язка до умов місцевості теж була мінімальною. На двох знаках був тільки напис «Дубно», а на третьому, при в'їзді з боку міста Кременець, ще містилося зображення фортеці. В усьому іншому автор мав свободу формотворчості, тематики й естетичних засобів.

Ці твори можна розглядати як приклад втілення в скульптурі теорії «після-образів», викладені в тексті «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций».

Ритмічне примноження однакових чи схожих елементів, які мають релаксуючий вплив на глядачів у поєднанні із рішучими й вражаючими своєю незвичністю величезними об'ємами форм утворюють контрасти сприйняття, що здатні скерувати свідомість до «вікон» підсвідомої пам'яті.

Естетика Стахова-Шульдиженка, спиралася на той вектор творчої атмосфери, яку плекав у Центральній школі Вільям Джонстон, та досягнення в скульптурі

Гертруди Гермес, Вільяма Турнбулла та інших художників, які знаходили натхнення в традиційних культурах африканців, індіанців, племен північної Америки. Крім того, Стахов-Шульдиженко додав до творчого арсеналу ритміку традиційних українських вишивок, нехай у видозмінених, проте впізнаваних формах, для створення «релаксуючої» мерехтливої пульсації тла.

В'їзні знаки Стахова-Шульдиженка дивують глядача «анімаціонесхожістю», позаземністю, спонукають до пошуку асоціацій, на які можна було б спертися та класифікувати побачене. Звісно, це пробуджує внутрішній індивідуальний досвід глядачів: для когось це «ракети інопланетян», «тотемні стовпи індіанців», а для інших — авангардний твір зі згадкою про Бранкузі, Цадкіна чи Дюбуффе. У будь-якому разі це видатні твори і велика удача, що, принаймні один із них зберігся до наших днів.

Поблизу Дубна розташоване місто Сміга на в'їзді до якого у 1981–1983 роках Стахов-Шульдиженко створив в'їзний знак (координати 50° 14' 46.4" N 25° 45' 31.1" E). Він цікавий широким залученням елементів традиційної української орнаментики, стилізації квітки соняшника, а також незвичним виконанням із формованого бетону. Порівнюючи цей об'єкт із макетом, видно, що його недобудовано, або частково знищено. Наразі, він не має цілком логічного композиційного елементу — постаменту.

Щодо інших монументальних творів, то від них збереглися лише фотографії, ескізи чи макети. Це переважно геральдичні знаки, світильники, в'їзні знаки, мозаїки, оформлення вітрин пластиною з паперу.

Серед творів Стахова-Шульдиженка, які відомі по репродукціях чи ескізах, слід згадати в'їзний знак до Рівненського району. Він, подібно до знаків біля Дубно, мав оздоблення українською орнаментикою. Присутність профілю Леніна не залишили шансів на збереження твору.

До нашого часу дійшов ескіз геральдичної композиції «В'їзд на спортивну базу ДТСААФ» у місті Лютіж (алюміній, чеканка, 1984–1985) — монументальний твір із колажною композицією на основі велетенського кубічного об'єму. На жаль, дві експедиції з пошуку цього об'єкту 2015 року не дали жодного результату.

Серед репродукцій ескізів чи макетів можна знайти також написи: «ДОК ім. Кірова», «Рокитнянський район», а також понад десять композицій горельєфів із паперу.

Деякі фотографії зафіксували етапи роботи митця. Ми бачимо творчу «кухню» художника — від перетворення ескізу на викрійку, а потім на об'ємну модель, що масштабується до реальних розмірів твору.

3.9. Графіка і живопис 1960-х — першої половини 1970-х

Крім роботи оформлювача художник не полишав занять живописом та графікою. З різних причин залишилось обмаль творів цього періоду. Це «Автопортрет» («Автопортрет з довгим волоссям») темперою на картоні та «Два робітники». Обидві композиції автор подарував Е. Недорослову. Темперою на великих аркушах паперу виконані «Фігури на пляжі» (нині в Національному художньому музеї України (НХМУ)).

Живопис Стахова-Шульדיженка 1960-х відрізняється експресивністю, яка перемагає анатомічну правильність малюнку. Мазки пензля широкі, вони узагальнюють зображене. Колорит стриманий. У цей період художник майже не приділяв уваги психології персонажів.

До першої половини 1970-х належить цикл вишуканих лінійних малюнків великого формату (туш, перо, папір). Це портрети й зображення оголених фігур. Їх поєднує умовна (бо не належить художнику) назва «Античні сюжети». Дійсно, композиції нагадують ілюстрації до античної літератури, відчувається захоплення автора мистецтвом Стародавньої Греції.

У цій графіці знову, після перерви 1960-х, повертається психологія персонажів і точний малюнок постатей. Відчувається спокій, елегантність, краса оголених тіл у поєднанні із таємницею жестів. Пізніше, у другій половині 1970-х, схожі риси можна буде зустріти в художників напряму «тихий живопис», особливо в Галини Григор'євої.

На деяких аркушах художник використав прийом одночасного зображення постатей із різних боків, через що частини тіла ніби рухаються. Глибина простору відсутня — роль тла виконує незайманий білий папір. У стилістиці малюнків подекуди відчувається орієнтація на Менінського або Пікассо.

Крім цих двох серій, у доробку художника 1970-х можна зустріти ескізи, кроки і навіть побутові замальовки, як-от — автор лежить у шпиталі та розмовляє з лікарем.

3.10. Цикл графіки «Спогади про Англію»

Час у творах мистецтва не залежить від часу фізичного. Замість годинника він вимірюється змінами стилів, ідей, біографіями митців. Він рухається в іншому просторі, що сповнений змістом мистецької спадщини.

Проте, твір мистецтва не є автономним від контекстів і дискурсів, поміж яких він створюється. Сьогодення може дати нове життя певним ідеям, художнім засобам чи стилям минулого. Саме це ми бачимо у творах Стахова-Шульдиженка 1980-х.

Після репатріації до СРСР, художник продовжував працювати в річищі ідей, засвоєних у Великій Британії, — декілька композицій-спогадів, своєрідні візуальні оповіді про себе та важке соціальне життя бідняків.

Про ці малюнки вже йшлося як про мистецтво близьке до руху «Kitchen Sink Realism» із додаванням соціальних лівих ідей. Уже тоді Стахов-Шульдиженко знайшов власну тематику, естетику і «свій» стиль малювання. Проте з другої половини 1950-х художник продовжує творити іншими засобами — стає ілюстратором, оформлювачем, монументалістом, досліджує нетрадиційні засоби медицини. І лише з кінця 1970-х повертається до тематики ранніх творів.

Немов доводячи, що час у мистецтві відраховується інакше, ніж у побуті, художник розвиває мистецтво «The Movement» та «Kitchen Sink Realism», оновлюючи його власним змістовним виміром і естетичними несподіванками. Це рідкісний зразок творчого розвитку ідей британського художнього життя в іншому місті й іншому часі, натомість у самому Лондоні відбувались уже геть нові процеси.

Занурення в спогади двадцяти–тридцятирічної давнини художник розглядав як практику внутрішньої свободи на рівні не лише художньої, а й життєвої необхідності, оскільки перебував у вимушеній ізоляції через нерозуміння колег. Результатом стали твори, які охоплюють глибини утаємниченої свідомості та сягають надчасових вершин. Вони універсальні та близькі до почуттів людей усіх епох та країн.

За тематикою малюнки із циклу «Спогади про Англію» (1978–1988) є візуальними оповіданнями про життя автора в столиці Великої Британії. Деякі присвячені Парижу. Твори насичені ностальгією, іронією, інколи критикою соціального устрою та передають як обставини колишніх подій, так і ставлення до них автора.

Колір, тон, характеристика постатей дуже красномовні й дають змогу відчутти сутність зображеного. Інколи ці засоби підсилюються написами на самому малюнку, а в деяких випадках супроводжуються цілою розповіддю на звороті аркуша. Тобто графіка створювалася не лише як художні твори, а одночасно слугувала засобом ще раз, під час малювання, полинути думками до Лондона, до юності, поспілкуватися із товаришами — імена яких написано на берегах малюнків.

Завдяки спогадам художника ми дещо знаємо про Konstanty (Костянтина Рудакова), Chico (реставратора в антикварному магазині), Judy (близьку подругу автора), Ted & Lusi (колег, яким присвячений окремий уривок у спогадах). Перелік інших оживає завдяки дивовижно влучним портретним характеристикам: Bill Dogga & Susan, Anne Jones, Jane Young, David Smith, Elaine Powel, Evelyn W., Hamsted H., Peter Davis, Phil Reesm, Roger Smith, Steve Clarke, Tony Warner та багато інших. Також ми бачимо старанно виписані назви вулиць Meard str, Soho sq., Museum str, Charing Cross sq., і поштові індекси: SWI, WCI, SW.

Усі ці портрети, імена людей, назви вулиць, індекси, а також окремі влучні деталі побуту — усі вони виконували функцію чарівних символів, тобто долали відстань і час. Наче амулети шамана, вони переносили автора із заточення маленької кімнати до рідних і далеких місць. Сам процес малювання-пригадування був для Олександра чи не важливішим за результат — власне художній твір — на що вказує безліч незавершених чи недбайливо виконаних творів, а також розірваних малюнків: процес подорожі завершився, а малюнок, ніби квиток на потяг, уже не потрібен.

Стахов-Шульдиженко був майстром психологічного портрета. Він створив не один десяток образів. Зазвичай така творчість вимагає сеансів роботи з натурою, або принаймні з фотографією. Але художник працював по пам'яті, попри те, що минуло понад тридцять років. Коли Олександр демонстрував друзям нові роботи, він казав: «цього тижня я згадав своїх друзів», або: «вчора я згадав, як антиквар сидить у своєму магазині». Дієслово «згадав», він використовував замість «намалював». І це якнайкраще відповідало його методі творчого процесу.

Заради розбудови внутрішнього світу, що базувався на спогадах, Стахов-Шульдиженко вигадував і випробовував на собі методи розширення можливостей мозку. Його приваблювали психологічні та фізіологічні експерименти пригадування інформації. Серед іншого цікавився різноманітними релігійно-містичними вченнями. Художник пише: «протягом тривалого часу здійснювалися експерименти (виявлення) особливостей сновидінь за допомогою фіксації загального стану переходу до сну в малюнках, живописі та інших видах творчості» [Шульдиженко 2015, с. 57].

Процес малювання був складовою, інструментом психофізичних випробувань. Це зовсім не применшує високу художню цінність робіт митця, а тільки ще раз доводить приналежність такого типу творчості до європейського модернізму.

Як відомо, у XX ст. теоретики авангарду вбачали за необхідне спрямувати функцію мистецтва на виконання якої-небудь позамистецької мети. Прикладом слугують теорії «виробничого мистецтва» (О. Брік, М. Пунін, Б. Арватов, О. Ган та інші), мистецтва як засобу терапії (З. Фройд, К. Юнг), засобу оновлення суспільства (А. Грамші) або як інструменту пропаганди (А. Жданов). І якщо Хосе Ортега-і-Гассет засуджує використання мистецтва для впливу на свідомість мас, то вже в другій половині XX ст. інструментальна функція мистецтва сприймалася переважно схвально. Так, у сучасних анкетах, які заповнюють художники для отримання грантів, треба доводити користь від мистецького проєкту для певної сфери життя суспільства.

«Інструментальна функція» мистецтва Стахова-Шульдиженка допомагала звільняти автора від детермінованості обставинами життя шляхом матеріалізації уяви (спогадів, мрій). Не обов'язково у творах, але й у змінах психологічних станів, заради збереження цілісності особистості, а відтак здоров'я й свободи. До цієї тематики Олександр постійно звертається у текстах, присвячених мистецтву чи медицині.

Теоретичні роздуми Стахова-Шульдиженка перебували в безпосередній взаємодії з роботою над графікою. Як писав автор, позитивний вплив мистецтва на глядача спонукає особистість до самовдосконалення, а також емоційного відгуку: «потрібно було б виокремити ті твори мистецтва, які б орієнтували глядача та коригували його особистісну характерну форму, вказували <...> шлях до розвитку цієї форми, до самовдосконалення» [Шульдиженко 2015, с. 72]. З іншого боку, автор застерігає, що інколи «композиція <...> втрачає характеристику своєї спрямованості, внутрішнього динамізму, темпераментності, що знижує її цінність і ліричну цілісність» [Шульдиженко 2015, с. 67].

Перш ніж перейти до розгляду циклу творів «Спогади про Англію», варто визначити, на які прояви життя британської столиці звертав увагу художник. Як зазначав Стахов-Шульдиженко в анкеті Спілки художників, на малюнках зображені «волоцюги Лондона, вуличні жебраки-художники і співаки, нічліжки».

Вибір, як бачимо, непересічний. Це не краєвиди, не архітектура, і навіть не типові для багатьох художників тих часів зображення наслідків війни. За цим вибором відчувається налаштованість на певне світобачення. Така ментальна засада дала змогу автору порушити одразу кілька тем: особистісну, соціальну і психологічну. Розглянемо кожну окремо.

Для Стахова-Шульדיженка серія «Спогади про Англію» мала важливий *особистісний* вимір. Попри те, що малюнки зроблені на основі давніх спогадів, вони дуже емоційні. Зображення зігріті ностальгією, яка виникає під час усвідомлення нездоланності часу та простору. Подібна емоційна тональність відома в історії мистецтва як тема плачу за втраченим раєм: архангел виганяє Адама і Єву, вони плачуть, на них чекає смуток і важка праця.

Проте у випадку із сюжетами «Спогадів про Англію» бачимо зовсім не «райські кущі», а людські злидні. Ностальгічні почуття з боку художника тут здаються недоречними. Він зобразив не рай, а місце випробувань.

Отже, це одна з суперечностей, яка не часто зустрічається в мистецтві, але завжди активізує естетику і змушує глядачів уважніше дивитися на твір. Серед мистецьких аналогій наведемо «Квіти зла» Бодлера, поезії Філіпа Ларкіна, оповідання Джорджа Орвелла «Фунти лиха в Парижі та Лондоні» та інші твори модерної естетики, де переплетено протилежні почуття. Для Стахова-Шульдиженка Лондон — це місце страждань і «рай» одночасно.

Особливо показовими є автопортрети Олександра на тлі Лондона чи Парижа — де автор попри значний проміжок часу знову і знов зображає себе посеред вулиць далеких і недосяжних міст. Йому було важливо передати правдивість кожної деталі, але не фізичної, а деталі свідомості, яка найкраще здатна транслювати глядачу погоду, пози, жести, світло- та кольоротональність минулого. Автор зображує себе вуличним художником 1950-х серед колишніх друзів, а тепер персонажів спогадів.

Ще однією наскрізною темою «Спогадів про Англію» є *соціальна* критика. Це констатація тяжкості буття найбідніших верств суспільства в повоєнній Європі. Але акценти, розставлені художником, значно відрізняються від загальноприйнятих в СРСР. Наприклад, не побачимо у його малюнках пафосного та відстороненого звинувачення капіталізму. Натяк на такий погляд зустрівся лише у ранішній композиції 1950-х — «Біля ресторану». Проте на всіх інших — завдяки емпатії автора до кожного персонажу, дидактика повністю розчинена в мізерабілізмі.

Завдяки цьому глядач може згадати зовсім інші, далекі від соцреалістичних, аналогії в історії культури. Наприклад — Євангелія. Тобто тексти, де так само йдеться про емпатію до кожного створіння, в якому б жахливому стані воно не перебувало. І в цьому ракурсі сприйняття, через євангельські асоціації, твори Стахова-Шульдиженка перегукуються зі світовою культурною спадщиною — класичними творами літератури, візуального мистецтва, музики, драматургії. Гуманізм художника подібний до гуманізму Волта Вітмена, який радіє життю в усіх його буденних проявах.

Характер стосунків між людьми, «соціальна стурбованість» та особистісна присутність зближують творчий погляд художника з літературною творчістю Джорджа Орвелла (повість «Фунти лиха в Парижі та Лондоні»). Тим більше, що твір Орвелла теж автобіографічний — перебування серед волоцюг Лондона й Парижа, вуличних жебраків-художників, співаків, мешканців нічліжок. Деякі сторінки Орвелла можна сприйняти за спогади Стахова-Шульдиженка, дарма що описані в них події відбуваються раніше — 1933 року.

Орвелл, як і деякі герої його твору, сповідують принципи соціальної справедливості, внутрішньої свободи, незалежності від грошей. Погляди переважно ліві: «співрозмовник виявився незвичним <...> він стверджував, що бідність не має значення» [Orwell 2001, XXX].

Міркування Стахова-Шульдиженка щодо внутрішньої свободи особистості загалом збігаються з думками письменника (чи то його персонажа): «якщо став самостійним, то можеш жити й далі як раніше, чи маєш гроші чи ні. Завжди можеш протриматися при своїх книгах, своєму розумі. Скажи собі лише — а тут я вільний (вказує на голову)» [Orwell 2001, XXX]. А от висловлювання Стахова-Шульдиженка (за спогадом Ірини Вишеславської) на цю ж тему: «еміграція на Захід (яка на думку його співрозмовника, московського художника концептуаліста Е. Гороховського, дарувала свободу), не має сенсу, бо найважливіше — це свобода персональна, яка набувається не переміщенням у просторі, а створюється внутрішньо за допомогою творчості».

Орвелл у повісті вдається до міркувань, які міг би підтримати кожен із персонажів Стахова-Шульдиженка: «варто додати декілька слів із приводу соціального статусу жебраків, оскільки поспілкувавшись із ними і виявивши в них звичайних людей, не можливо не розмірковувати про дивне ставлення до них з боку суспільства. Бо існує якесь відчуття якогось якісного розрізнення між жебраком та нормальним “працюючим”. Жебраки — особливе плем’я вигнанців <...> чому жебраків всюди та всі зневажають? Припускаю, тому, що заробляють вони менше за всіх. От насправді нікого не турбує, корисна робота, чи ні, високопродуктивна вона чи паразитична. Вимога одна — робота повинна бути вигідна. <...> Гроші стали головним виміром гідності. За цим тестом у жебраків — нуль досягнень. От їх і зневажають. Зміг би жебрак заробити десяток фунтів на тиждень, одразу б його ремесло увійшло до рангу поважних» [Orwell 2001, XXXI].

Наступну важливу тему творів серії «Спогади про Англію» можна сформулювати як «психологія людських стосунків».

Уже в одиночних портретах відчувається значна увага автора до внутрішнього світу портретованого та його реакцію на зовнішній світ. Це твори: «Портрет

невідомої» (1979), «Портрет невідомого» (1979), «Емігрантка», «Контесса (графиня) з кав'ярні 51» (1985).

Водночас стосунки людей краще зображати в подвійних чи потрійних портретах. Завдяки ним ми бачимо, що характер стосунків між людьми є однією з центральних тем творчості художника. Обличчя, пози, жести, силует кожного персонажу зображено з максимально можливою індивідуальною характеристикою.

Як правило, ці композиції містять не більше двох просторових планів, подібно до неглибокого рельєфу. Задній план це стіна з написами чи малюнками, або він просто являє собою абстрактне тло, що постійно то поглинає постаті, то відпускає їх, виявляє чи приховує сюжет. Приблизно так само описує Стахов-Шульдиженко процес пригадування образів минулого при засинанні: «Сновидіння мали місце при перетині стану пильнування та сну і містили суміжні характеристики, часто блукаючі, невиразні, зі спрямованістю до “провалу”, до “дезінтеграції образів” під дією <...> загальмування та сну». [Шульдиженко 2015, с. 63–64].

Малюнки циклу «Спогади про Англію», були частиною різних експериментів, які згадував автор у тексті «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций». У бесідах Олександр казав, що образи, згадані під час снів, вирізняються площинністю, атектонічністю. «Відтворюючи образ сновидіння в малюнку, кожного разу проявляється слабка виразність сигнальних або характерних його аспектів. Були помічені порушення простору, а також їхня площинність» [Шульдиженко 2015, с. 64]. Образам сну, як пише далі автор, притаманні й інші характерні порушення: «зникнення окремих компонентів <...> гіперболічність значень компонентів, або найчастіше фігуративні спотворення і невиразність» [Шульдиженко 2015, с. 65].

Наведені цитати чудово передають враження від творів циклу «Спогади про Англію». Деякі важливі деталі намальовані виразно, характерно, натомість сусідні — портрети чи фігури розчиняються серед мерехтіння штрихів, чи пульсації кольору. Наприклад, у малюнках «Тротуарний художник», «Музикант перед рестораном» тощо.

Ми бачимо чимало портретів знайомих, сцен повсякденного життя вуличних художників («Художники, що йдуть на роботу в порту»), які розвішують картини («Розвішують зранку твори, а дівчата танцюють»), сваряться за місце експозиції, звертаються до перехожих («Дивіться, сер, яка чудова картина»). Хтось із них втомився і спить, хтось переповідає мрії, чи малює аби не витратити час. Ввечері вони стомлені згортають експозицію («Художниця Люсі: знову нічого не продалося»).

Зустрічаються сцени з життя художників, які перегукуються зі спогадами — у розбомбленому будинку художник Тед малює подругу Бетті — «Бетті і Тед» (1980-ті)

Для кращого розуміння деяких деталей зазначу, що тло більшості портретів цієї серії — це картини, розвішені на металевих картатих сітках (які муніципалітет встановлював для експозицій на вулиці). Такі стенди трапляються на архівних фотографіях Гайд-парку. На малюнках можна бачити таблички з іменами авторів. Це позначки місця на стендах, аби його випадково не зайняв інший художник. Олександр додавав ці написи до портретних композицій, завдяки чому глядач дізнається імена портретованих.

Зустрічаються й сюжети з життя безхатченків: «У притулку», «Клошари сплять», «Клошар, що спить» (1979), «Контесса шукає одяг у смітнику», «Емігрантка» тощо. Звісно, що й у цій групі малюнків є автопортрети, наприклад «Перепочинок на цвинтарі», або «Автопортрет із текою малюнків на тлі Парижа».

Чимало творів змальовують ремесло вуличних музикантів та скріверів (тротуарних художників), як-от «Тротуарний художник Білл», «А дощ усе лле», «Тротуарний художник», «Шарманщики на вулиці Пікаділлі» (1985).

Рідкісними в цій серії є пейзажі: «Вулиця Лондона» (1980), «Міст через Сену» (два варіанти) тощо.

Поєднавши інформацію зі спогадів художника, написів на його малюнках та архівних світлин Лондона, дізнаємося, що найчастіше художники продавали свої картини в Гайд-парку біля Мармурової арки. Це місце було настільки усталеним для продажу творів мистецтва, що його навіть зафільмовано в декількох документальних стрічках [Huntley Film Archives N/d]. А також фільмі «Кінокамера звинувачує» (1967) кукольника та режисера Сергія Образцова, де в кадрах про Лондон присутні знайомі Олександра — ті самі, кого він згадував і малював [Недорослов 2015–2020]. На одній із алей неподалік від Мармурової арки були встановлені сітки для продажу картин студентами та вуличними художниками. Зараз це місце більш відоме як майданчик для політичних промов і демонстрацій.

Ще одним місцем розташування вуличних експозицій були провулки і парк, прилеглі до станції Чарінг-кросс. Натовп перехожих, котрі поспішали пересісти з одного транспорту на інший, розважали виступами вуличні акробати і музиканти. Лунали рекламні вигуки продавців смажених каштанів та сумнівних компаній гравців азартних ігор. Художники влаштовували експозиції прямо на хідниках поруч із малюнками скріверів. Прилеглі сади Набережної Вікторії надавали притулок безхатченкам — місце, відоме ще з 1930-х та «усланене» Джорджем Орвеллом. Вулиці навколо Чарінг-кросс і тепер залишаються галасливими та сповненими життя.

Маленька Музейна вулиця (Museum St.) з поштовим індексом WC1 (обидва написи часто зустрічаються на берегах малюнків Олександра) була ще одним місцем продажу картин. Вона мала зручну конфігурацію — простір, вільний від машин, та вдале розташування: безпосередньо біля головного входу до Британського музею. На ній був історичний паб та декілька ресторанів, що приваблювало туристів, які відпочивали після огляду музейних експозицій. Олександр часто продавав там свої твори, а одна з його композицій зветься «Продаж картин наодинці на Museum St.». Його тональність передає тривожний стан художника, не захищеного від міського оточення колективом однодумців.

Зараз навпроти пабу розташована галерея, що спеціалізується на продажу графіки середини ХХ століття, наприклад творів вчителя Олександра — Кларка Гаттона. В 2020 році там можна було побачити його відому «Арлекініаду».

Для художників, які оточували Стахова-Шульдиженка, найулюбленішим місцем продажу картин була маленька вуличка Мірд-стріт (Meard St.) у центрі Сохо. Як і на Музейній вулиці там була вільна від машин пішохідна частина з кав'ярнями, а її вигнута літерою «S» конфігурація, з виступами будинків, чудово захищала митців від поривів холодного вітру. Та головне — там була вільна від вікон та вітрин глуха стіна з довгою огорожею перед нею — місце, ідеальне для облаштування вуличної експозиції. Назва Мірд-стріт, або її індекс W1, дуже часто трапляються на малюнках Олександра, присвячених друзям-художникам чи вуличним музикантам.

На жаль, після реконструкції 1960-х вулиця повністю змінилася та втратила жвавість життя. Збереглася лише одна кав'ярня і та сама стіна, що колись слугувала тлом для картин.

Однією з особливостей творчої методи О. Стахова-Шульдиженка є постійне повторення майже однакових сюжетів. Глядач може помітити невеликі покращення, які стосуються нюансів. Автор ніби викристалізовував головне й важливе. Це могло стосуватися, наприклад, декількох десятків варіантів назв майбутньої книги, ескізного повторення фрагмента декоративної форми чи нескінченних варіантів композиції на якусь важливу для автора тему.

Враховуючи, що малювання означало для художника пригадування, то повтори свідчать про місце, яке посідала та чи інша людина в свідомості художника. Так, наприклад, ми можемо дізнатися, що Олександр найчастіше подумки звертався до Костянтина Рудакова, до подруги Джуді, до знайомої Анни, інколи до Чіко та антиквара Мендельсона.

Буде помилкою припустити, що повтори звільняють сюжет від випадковості начерку, чи робляться заради виваженості композиції. Вони пояснюються

бажанням вкотре наблизити минуле, ще і ще раз надати життя уяві, снам, хвилям підсвідомого.

Звісно, така метода перебуває в опозиції до тематичних жанрових зображень із їхньою вираженою оповідальністю.

Проте, в спадщині художника є декілька таких тематичних творів, а серед графіки 1980-х — композиції які розвивали попередні напрацювання 1950-х. Це — «Людина-оркестр», «Скрипаль», «Перед входом у Rowton House». Цю тенденцію продовжили й такі твори як «The Dog End» і «Тротуарний художник».

«Людина-оркестр» існує в декількох варіантах — різні тональні рішення, ракурс фігур, варіанти атмосфери — від сумної до радісної, яка, здається, ілюструє кольорами музику, яку грає музикант. Художник повертався до цієї композиції неодноразово в різні роки. Присутність оповідального сюжету зближує її з роботами 1950-х. Можливо, саме тоді виник задум — протиставлення сповненого життям мистецтва і буржуазного невдоволення його проявами — музикант гучно грає під вікнами, дівчинка збирає гроші і пританцьовує, а з вікна виглядає розбуджений шумом буржуа. Тобто співставлення подібне до того, що його глядач бачить у ранішньому творі «Біля ресторану».

Композиція «Скрипаль» теж існує в багатьох варіантах. Можливо, в загальних рисах, це повтор малюнка «Скрипаль у Гайд-парку», що не зберігся. Композиція промовиста своєю емоційністю, але не має розлогого оповідального сюжету. Скрипаль стоїть спиною до глядача, перед ним багато слухачів і натяк на простір міста. Основний емоційний акцент на музиці серед дощу та холоду вечірньої вулиці. Темно-синя кольорова гамма створює мінорність зображуваної сцени.

«The Dog End» — одна з найтрагічніших композицій художника. Серед загальної вібрації — марева тону й кольору — бачимо вуличну лаву на якій у незручній позі спить (чи вже помер) безхатченко. Напис «The Dog End» доповнює композицію та скеровує думки глядача до песимістичного річища.

Твір «Перед входом у Rowton House» виконувався художником багато разів. Бачимо, як стомлені і знесилені постаті чекають у черзі на відкриття нічліжки. Вони навіть уже сплять стоячи, і, щоб не впасти, широко розставили ноги. Фігури наче прозорі, що збігається зі спогадами Стахова-Шульדיженка: «Лампочка на все це приміщення одна, спільна, так що читати неможливо <...> Дістатися до того “раю” можна тільки о дев’ятій вечора, а у дев’ять ранку вже всіх виганяють. Виходять люди. Як тіні ослаблі, їм навіть говорити важко. Вони наче й дивляться, але нічого не бачать» [Вишеславська 2015].

А от у повісті Джорджа Орвелла, який менш зосереджений на психологічних станах персонажів, Роутон-хаус подається зовсім інакше. Виявляється,

що ночівля там, у порівнянні з іншими можливостями — у парку, на набережній чи в притулках — вважалася комфортною: «найкращий із притулків — Роутон-хаус, де за шилінг можна отримати своє відгороджене спальне купе та користуватися чудовими ванними кімнатами <...> Приміщення “Роутон-хаус” пре-чудові, а єдиний тамтешній недолік — суворий режим, що забороняє готувати їжу, грати в карти й подібне <...> ще кращим є Брюс-хауз, де беруть на пенс більше» [Orwell 2001, XXXVII].

З іншого джерела дізнаємося, що Роутон-хаус був мережею хостелів побудованих у XIX столітті філантропом лордом Роутоном у багатьох містах Великої Британії. У Лондоні було шість будинків які працювали з 1892 по 2019 роки — найвідоміші на Кінг-кросс і Камден-таун. Усі будинки мали однакові інтер'єри: «перший поверх та підвал містили передпокій, їдальню, кімнату для паління, читальний зал, вбиральні, перукарню, кімнати шевця та кравця, кімнати для чищення одягу і взуття, камери схову тощо. Вище розташовувалися зали з приватними кабінками. У них були — ліжко, стілець, полиця та нічний горщик. Мешканці могли купити їжу в їдальні, або приготувати її. Карти були заборонені, але шахи та шашки дозволялися. Брама закладу відкривалася о 7:15 вечора, а о 9:30 ранку всі повинні були вийти» [Denham 2014].

Завдяки Джорджу Орвеллу дізнаємося про інші лондонські прихистки: «існують маленькі притулки за сім пенсів чи за шилінг. Там скрізь душно й шумно, білизна однаково брудна, а ліжка незручні. На противагу є свобода *laissez-faire* і тепло майже хатніх кухонь, на яких можна сидіти коли завгодно. Не притулок, а барліг із натяком на людське існування» [Orwell 2001, XXXVII].

Серед тематичних композицій Стахова-Шульдиженка слід назвати повторюваний у різних графічних техніках сюжет «Тротуарний художник» із підписом фломастером «Тротуарний художник Білл» (1982).

В основі художньої форми цієї композиції є надзвичайно виразна ідея — мистецтво і бідний митець під ногами байдужого світу. Художник малює на тротуарі, йде дощ, а навкруги замість глядачів — перехожі, що поспішають у своїх справах. На деяких версіях композиції зображені лише ноги, інколи ще й пес, що гарчить на митця.

Цей епізод також увійшов до спогадів Стахова-Шульдиженка: «У центрі Лондона <...> грали на скрипках, акордеонах. Тут працювали художники, які малюють на хідниках. Вони малювали крейдою по асфальту, а дощ усе змивав» [Вишеславська 2015, с. 78].

Джордж Орвелл також не залишився байдужим до цього поширеного в Лондоні явища, хоча й не помітив у ньому символічного змісту й не перетворив

його на художній образ. Ось уривок із інтерв'ю яке провів Орвелл із одним зі скріверів: «якось повертаюсь я додому, несу цілу теку не проданих торговцями малюнків <...> На Стренді бачу — хлопець повзає по хіднику, малює крейдою, а народ йому монетки підкидає <...> Я прямо одразу стаю на коліна й починаю його крейдою малювати. Сам не знаю, як то сталося, мабуть, мізки з голоду запаморочилися <...> з того вечора я став скрівером» [Orwell 2001, XXXI]. «Найгірше в цій справі — холод, а ще те, що повинен усе терпіти, коли лізуть до тебе. Спочатку краще не придумав, як оголену фігуру копіювати. Навпроти церкви Святого Мартіна-в-полях; підскакує хлопчина в чорному, староста церковний чи ще хтось, від гніву от труситься <...> Довелося все змити, а намальована була, доречі, “Венера” Боттічеллі» [Orwell 2001, XXXI].

Орвелл зазначає, що скріверів працювало дуже багато: «рисувальники працювали вздовж усієї набережної ледь не на кожному кроці. Корпоративно встановлена мінімальна відстань між ними складала двадцять метрів» [Orwell 2001, XXX].

Отже композиції «Людина-оркестр», «Скрипаль», «Перед входом у Rowton House», «The Dog End» і «Тротуарний художник» були типовими для ранішньої творчості Стахова-Шульдиженка, тоді як переважна кількість малюнків художника 1980-х (циклу «Спогади про Англію») тяжіють до імпресіоністичної передачі атмосфери та психології. Це малювання-пригадування, як уже зазначалося, передбачало випадковість, стилістику начерків та естетику нонфініто.

Частина малюнків Стахова-Шульдиженка виконана в кольорі. Він не наближає глядача до реальності, а навпаки вказує, що персонажі перебувають у якійсь незвичній атмосфері ірреального світу. Звідси специфічна непевність тла, зближеність гамми. Колір швидше вказує на відчуття, з яким автор радить нам дивитися на ту чи ту сцену. Наприклад, «Портрет невідомої» (1979) виконано в легкій, світлій і теплій гаммі, а твір «Клошари, що сплять» (1981) — у холодній, сірій, від якої стає прохолодно і вогко. Завдяки кольорам у композиції «Автопортрет на тлі Парижа» відчувається свіжий вітер.

Характер роботи з кольором доповнюється специфікою мазків пензлем. У чорно-білих малюнках рух олівця на персонажах і, особливо на тлі, скеровує відчуття глядача в потрібне для автора річище.

Твори серії «Спогади про Англію» Стахов-Шульдиженко виставляв у 1982 році під час «відомчої» закритої виставки претендентів на вступ до Спілки художників. На жаль, марно, найрішучіше проти нього виступав Василь Бородай [Недорослов 2015–2020], через що Олександр не зміг досягти членства в Спілці художників — мети, яка могла б підтримати його в останні роки, принаймі психологічно.

3.11. Графіка першої половини 1980-х

З 1979 по середину 1980-х, одночасно з роботою над серією «Спогади про Англію», Стахов-Шульдиженко працював над циклом творів сповнених експресії з умовною назвою «Пляж»: оголені фігури й окремі «голови» без виразних індивідуальних ознак. Їх вирізняє потужна, майже скульптурна форма, подана без композиційного урахування берегів аркуша. Вони виконані яскравими фарбами і широкими мазками пензля (папір, гуаш із додаванням темпер). Гаряча червоно-охриста гама передає спеку літа й емоційну енергію від оголених тіл.

Автор відійшов (як колись у 1960-х) від психологізму і впізнаваності персонажів. Для нього значно важливішим був власний емоційний стан, який, як правило, контрастував зі спокоєм оголених фігур, що елегантно дивляться на море, сидять чи лежать на тлі води.

Як і цикл «Спогади про Англію», пляжний цикл Олександр створював у кімнаті на вул. Кропивницького. Уява переносила його до берегів італійської Адріатики, а можливо, Криму та Одеси, куди він їздив у 1960–1970-х.

Ці композиції були створені після чергового експерименту. У стані певного фізичного навантаження художник діставав із глибин пам'яті далекі образи, які запам'яталися йому в аналогічних умовах. Він випробовував занурення у воду з різною температурою. Сторінки, присвячені цим дослідям, містяться в роботі «О роли маскирующих и послеобразных средств...»: «Різниця сприйняття після різноманітних [фізичних] навантажень приблизно ілюструє виникнення “коду”, а також значення варіантності самого “коду” у зв'язку з тим чи тим навантаженням, діяльністю, стресом <...> неповторність “коду” залишається в пам'яті у вигляді “нейронної копії” <...> за тотожності структури “коду” відбувається доступ до цієї інформації, що сприяє проявленню [відповідного] образу [в] пам'яті» [Шульдиженко 2015, с. 63].

Серед творів пляжної серії слід назвати композиції «Оголена» (1979), «Оголена зі спини» (1979), «Оголена на березі» (1979), «Роздуми» (1979), «Оголена на пляжі», «Оголений хлопець читає на пляжі» тощо. Назва серії і творів умовні, хоча деякі мають підпис і дату створення. Зустрічаються в цій групі й менш експресивні зображення, де тло імпресіоністично «перемагає» форму фігури, як-от «Дві постаті біля моря» (1979) і «Відпочинок» (1980-ті).

3.12. Графіка другої половини 1980-х

У 1980-х Стахов-Шульдиженко розповідав, що із задоволенням ходить працювати на Центральний стадіон. Знайомі думали, що він має якесь нове замовлення з оформлення. Лише пізніше, після його смерті, виявилось, що художник збирав матеріал (кроки, фотографії) до нових серій графічних творів. Знайшлися і малюнки, які можна поєднати за тематикою зображеного на чотири серії: «На стадіоні», «У цирку», «У театрі», «На демонстрації» (усі назви умовні).

Це монохромні малюнки олівцем, сангіною або сепією. Вони поєднують лінійний малюнок із легкою тональною розробкою об'єму. Деякі аркуші не мають загальної композиції — портрети розташовані на них рядами. Тло, як завжди, не має глибини простору, а натомість кілька деталей (ложа театру, прапори демонстрації чи арена стадіону) позначають, де саме відбувається дійство.

Автор повертається до психологізму, та навіть, як колись у 1950-х, до характеристик соціального походження зображуваних персонажів. Більш інтелектуальні обличчя в театрі, в той час, як у серіях «На стадіоні» та «На демонстрації» намальовані типажі здатні злякати глядача своєю «тваринністю». Обличчя представлені надзвичайно саркастично, карикатурно. Мимоволі згадується експресіонізм Георга Гросса, Кете Кольвіц чи Ханса Грудніга.

Дивують нові характеристики персонажів. На відміну від суворих та похмурих жебраків у «Спогадах про Лондон», кожен із яких має індивідуальність, персонажі демонстрантів чи вболівальників на стадіоні розслаблено «м'які». Люди ніби енергійно рухаються — кричать, комусь погрожують кулаками над головою, проте, водночас, байдужі, наче уві сні. Їхні очі не мають виразності погляду, а гротескна міміка позбавлена внутрішньої сили.

Стахову-Шульдиженку вдалося передати внутрішній стан байдужості радянських людей, загнаних на демонстрації, де вони вимушено зображали «ніби протест», «ніби обурення», «ніби радість». Зараз подібний стан людей, схожий на гіпнотичний сон, можна бачити під час репортажів із Північної Кореї.

На відміну від автобіографічних «Спогадів про Англію» художник відсторонено споглядає за зомбованими людьми, ніби сам приголомшений колективізмом та стадною реакцією натовпу.

Малюнки серій «На стадіоні», «У цирку», «У театрі», «На демонстрації» є найбільш саркастичними творами художника. Вони стали відповіддю на те, як художник почував себе після повернення до СРСР.

Його позиція нагадує погляд на радянське суспільство Леся Герасимчука, добре знайомого художника, який написав цикл спогадів «Машкара», що частинами друкувався на початку 1990-х у газеті «Слово» Товариства української мови ім. Тараса Шевченка [Герасимчук 1992а, 1992б].

Обидва автори — у малюнках і в спогадах — зображують різні прояви суспільства, різноманітні аспекти життя в радянському Києві 1970 — початку 1980-х. У їхніх творах зображені нібито буденні речі, але вони, у звичайності своїй, здатні викликати в читача/глядача непоборний жаж.

В останні роки життя Олександра оточувала переважно молодь — актори й акторки з «Молодого театру». Вони приходили до нього на Кропивницького, цікавилися життям за кордоном, а він малював їхні портрети. Багато зусиль докладав художник до опрацювання своїх книг і перемовин із видавництвами.

розділ четвертий

Графіка Стахова-Шульдиженка в контексті неофіційного мистецтва

4.1. Станкові твори Стахова-Шульдиженка і нонконформізм

Після повернення до СРСР Стахов-Шульдиженко стикнувся з такими невідомими йому раніше явищами, як ідеологізована офіційна культура, цензура, нонконформістський рух, замовні роботи в Комбінаті монументального мистецтва.

Частина графічних творів Олександра за сюжетом відповідала ідеологічним вимогам, встановленим владою в СРСР. Це стосується насамперед великої графічної серії «Спогади про Англію», де зображені знедолені люди в містах капіталістичного Заходу: черги безхатченків до притулку, жінки з дітьми, які копирсаються в смітнику, вуличні художники й музиканти, жебраки, що сплять на лавах у парку.

Та попри сюжет, малюнки художника геть не сприймалися виставковою комісією і не потрапляли на виставки. Справа була не в тому, що зображено, а як воно зображено. Твори Олександра підкреслюють індивідуальність сприйняття, відвертість, суб'єктивність і складність почуттів. Це особистісне світосприйняття художник висловлює у теоретичній роботі: «потрібно було б виокремити ті твори мистецтва, які могли б орієнтувати глядача й коригувати його особистісну характерну форму, вказувати <...> шлях до розвитку цієї форми, до самовдосконалення» [Шульдиженко 2015, с. 72].

Але саме індивідуальність і суб'єктивізм не влаштовували виставкові комісії, які послуговувалися «соцреалістичним каноном», що базувався на радянському колективізмі та «науково-об'єктивному» світогляді. Мистецтво мало змальовувати дійсність у її соціально-історичній перспективі, тобто не такою якою вона є, а такою як вона має бути згідно з офіційною доктриною. Зазвичай це втілювалось у лапідарній, ясній для сприйняття бравурній стилістиці. Але, разом із тим, у нецирй, безапеляційній, абстрагованій від реально-го життя риторичі.

Офіційна культура уникала, таких «дрібних» і «неправильних» проявів психіки людини як емоційна заплутаність, розпач, самотність. Проте, саме вони були важливими для Стахова-Шульдиженка, бо стосувалися правди відчуттів й екзистенційних роздумів — важливих ознак справжнього високого мистецтва.

Отже, як за стилістикою станкових творів, так і за соціальним статусом художник потрапив до лав нонконформістів.

4.2. Нонконформізм

Нонконформізм як соціокультурне явище є важливим для мистецтва України радянського періоду. Проте воно залишається і досі контраверсійним, через що потребує стислого огляду.

У СРСР нонконформізм (*лат. non conformis* — невідповідний, неоднаковий, незгодний) у різноманітних формах існував із часів впровадження соцреалізму як єдиного дозволеного «формату» мистецтва до середини перестройки, відколи було скасовано ідеологічний тиск, тобто до 1987 року. Переслідувався владою із різною мірою інтенсивності в різні періоди свого існування [Вишеславський 2006].

Нонконформізм проявлявся як у творчості, так і в стилі життя митців. Стосовно офіційного мистецтва він був субкультурою, інколи контркультурою. Однак не мав єдиного стилю творчості, бо естетичні уподобання авторів належали до широкого діапазону модерністських течій. Ця полістилістичність значно ускладнює будь-які узагальнення на ґрунті мистецтвознавства, проте актуалізує роботу культуролога із соціокультурними контекстами. Зі схожою проблематикою стикаються дослідники при розгляді таких явищ як-от Паризька школа, «Нова хвиля» українського мистецтва [Вишеславський 2020].

У літературі читач зустрічає багато термінів, якими автори послуговуються для позначення нонконформізму: «андеграунд», «неофіційне мистецтво», «дозволене мистецтво», «концептуальне», «неофольклорне», «модерністичні напрями», «семантичне мистецтво», «порубіжні явища на грані офіційних і неофіційних сфер» тощо. Аби позбутися плутанини головних дефініцій, я пропоную розглядати нонконформізм як явище, що складається з двох основних складових: річище неофіційного мистецтва (термінологічно поєднує такі прояви творчості як дозволене мистецтво, тихий живопис, молодіжне мистецтво, карнавалізм, картина факту тощо) і річище андеграунду (*англ. underground* — підпілля), яке термінологічно поєднує «інше мистецтво», дисидентство в мистецтві, апарт тощо. Річища розрізняються насамперед не за естетикою, що не є природним для полістилістичного нонконформізму, а за морально-світоглядними, соціально-статусним і вже потім стилістичними розбіжностями [Вишеславський 2006].

Річище андеграунду, найбільш радикального й «дисидентського», мало характер антиподу офіційних форм творчості. Митці, які до нього належали,

рідко йшли на компроміси із системою. Через це серед них майже немає членів творчих спілок, їхня творчість не була репрезентована на спілчанських виставках. Вони вдавалися до найрішучіших експериментів із формою, змістом та естетикою творів. Однак то не була симетрична опозиція до правил влади. Системності та структурності офіціозу андеграунд протиставляв хаотичність, спонтанність, незавершеність. Загалом андеграунд був ентропією глобальної ідеологічної системи, її ризою. Переважно через це андеграундні гурти вибудовували не контркультуру, а субкультуру.

Однією з найважливіших характеристик андеграунду була його герметичність. У замкнених товариствах художники майже нічого не знали про інші гурти колег. Вимушена конспіративність проведення хатніх виставок породжувала романтику спільноти, сприяла дружбі серед однодумців.

В андеграунді були такі постаті як Павло Бездір, Єлісавета Кремницька, Алла Горська, Людмила Семикіна, Іван Марчук, Роман і Маргіт Сельські, Карл Звіринський, Олег Соколов, Володимир Стрельников, Олександр Онуфрієв, Вагрич Бахчанян та інші художники. У деяких випадках андеграундним можна назвати певний період початку творчого шляху таких митців як Іван Марчук, Володимир Борозинець, Анатолій Сумар, Ірина Вишеславська, Зоя Лерман.

Поширеною моделлю їхньої діяльності була робота вдома, без сподівань на виставки, в поєднанні з педагогічною роботою (Борис Лобановський, Олег Животков, Олександр Павлов, Карл Звіринський, Роман Сельський, Олександр Соколов), з роботою в монументальному цеху Художнього комбінату (Павло Бездір, Єлісавета Кремницька, Ференц Семан, Валерій Ламах, Федір Тетянич, Ернест Котков, Віктор Хамков) або в книжковій графіці (Григорій Гавриленко, Яким Левич, Надія Пономаренко). Деякі художники зазнали різних форм переслідувань за свою позицію.

Річище неофіційного мистецтва стало особливо помітним із середини 1970-х. Його представники наголошували на нагальності відродження «справжніх цінностей світової культури», що входило в «м'який» конфлікт з офіційною позицією замовчування та заборони деяких культурних періодів, як-от авангард, модернізм тощо. Замість культури, «зрозумілої для народу», «неофіційники» створювали мистецтво, сповнене складних ідей і асоціацій. Попри несприйняття окремих проявів системи, вони брали участь у спілчанському художньому житті. У період «відлиги», з дозволу влади, брали участь у виставках та вступали до Спілки художників. Їхня творчість, як правило, не мала ознак радикального експерименту, а була радше проявом уваги та творчого розвитку забутих або заборонених культурних традицій.

«Закінчилось інакше мистецтво (під терміном “інакше мистецтво” мається на увазі андеграунд. — Г.В.) як унікальний художньо-соціальний феномен у середині 70-х <...> Коли хитра влада, після серії протестів художників — серед них була й “бульдозерна виставка” 1974 року, — створила змішані напівофіційні структури функціонування інакшого мистецтва, подібні до живописної секції при Миському комітеті графіків (установа, відома також під назвою Мала Грузинська. — Г.В.)» [Ракитин 1991, с. 12]. У 1976 році вийшла постанова ЦК КПСС «Про роботу з творчою молоддю» [Сидоров 1990], внаслідок чого на зміну інституції «кандидатів» до вступу в Спілку художників було створено Молодіжне об'єднання при Спілці з більш ліберальними правилами. Із середини 1970-х на деяких виставках почали виставляти роботи, які раніше можна було бачити лише в помешканнях, клубах, кінотеатрах чи бібліотеках. Так з'явилося неофіційне мистецтво, яке стало одним із де-факто «дозволених», але й не підтримуваних напрямів культури.

Київськими художниками неофіційного мистецтва були Яким Левич, Зоя Лерман, Юрій Луцкевич, Валентин Реунов, Ірина Вишеславська, Олександр Павлов, Олексій Орябінський, Юлій Шейніс, Михайло Вайнштейн, Євген Волобуєв, Анатолій Лимарєв, Ада Рибачук, Володимир Мельниченко, Іван Марчук, Федір Тетянич та багато інших.

Ситуацію в київському андеграунді 1960–1970-х Борис Лобановський визначає як «тріщину» в стіні тоталітаризму, через яку стало видно шляхи до інших епох. «Мешканців тріщини» — себе, Валерія Ламаха, Григорія Гавриленка, Вілена Барського, Михайла Грицюка — він назвав пізніше «київськими анахоретами» за аналогією з лаврськими печерними самітниками [Лобановський 1997].

Згадка про «інші епохи» тут вдало нагадує про місію, яку взяли на себе нонконформісти, — відроджувати цінності світового мистецтва, не зважати на кон'юнктуру, ідеологічні настанови та інші обставини часу, продовжувати творчий розвиток спадщини модернізму. Порівняння із самітниками вдало характеризує київських митців, які були поділені на маленькі окремі гуртки та майже нічого не знали про творчість колег.

Однією з важливих рис київського, а також львівського й ужгородського андеграунду була ідея відродження національної культури. Виник «Клуб творчої молоді» (1960–1962), який створив театральний режисер Лесь Танюк. Відвідувачами клубу були письменники, композитори, театralи, кібернетики, журналісти, художники. Це об'єднання було першим дисидентським гуртом в Україні. Протягом 1960 року «Клуб творчої молоді» проводив у Києві андеграундні виставки гурту художників «Мрія» (в кав'ярні

на вул. Леонтовича 3). У цих заходах брали участь Алла Горська (організатор виставок), Віктор Зарецький, Людмила Семикіна, Галина Севрук, Олег Єржиковський, Олексій Татаров, Володимир Прядка, Борис Плаксій, Віталій Коробко, Олександр Шкарапута та інші.

Після заборони клубу андеграундний період творчості більшості художників змінився роздвоєнням на офіційну та неофіційну діяльність.

До іншого кола київського андеграунду належав створений у 1964 році молодими художниками Миколою Трегубом, Вудоном Баклицьким і Володимиром Борозинцем гурт «Нью Бенд».

Микола Трегуб знаходив відповідність між власними творчими пошуками та поезією Євгена Плужника, Миколи Зерова, Василя Симоненка, Василя Стуса. Чи не найулюбленішою його технікою був колаж, що перетворювався на палімпсест, доповнювався написами каліграфічним шрифтом (українським скорописом XVIII ст.), орнаментами та малюнками, присвяченими «землі предків» та її народам — скіфам, сарматам, гайдамакам, козакам-запорожцям.

Ідеї відродження національної української культури, важливі для шістдесятників, проявилися в рельєфах Стахова-Шульдиженка, зроблених у Рівненській та Львівській областях. У графіці — лише опосередковано, завдяки зацікавленості архаїчним мистецтвом загалом, та його дослідженням глибинних шарів підсвідомості, вивченню обрядів, ритуалів, міфології та народної творчості. Вкотре згадаємо вплив навчальної програми Центральної школи, ідей Вільяма Джонстона і творчості Гертруди Гермес. Знання етнографії та психології відчуються в більшості малюнків Олександра Шульдиженка. Про важливість цих знань для роботи художника йдеться у його теоретичних текстах.

Хатні «салони» Ірини Авдієвої та Ірини Стешенко, де виставлявся Олександр, були характерним явищем для неконформістської субкультури 1970-х. Крім них існували й інші «відкриті квартири». Наприклад у 1976–1978 роках у квартирі Олени Голуб та письменника Леоніда Нефедьєва (вул. Маршала Жукова (тепер Кубанської України) 37) було влаштовано постійну виставку Вудона Баклицького, Миколи Трегуба, Олени Голуб, Миколи Недзельського та інших. Виставки також проводились у помешканні Юрія Смирного та Міри Хапчик (вул. Саксаганського), де збиралося коло різної за фахом інтелігенції, не байдужої до проблематики української національної ідеї (Юрій Бистрицький, Леонід Нефедьєв, Марія Доля, Олена Голуб та інші). Ще одну спільноту неофіційного мистецтва репрезентували художники Борис Плаксій, Іван Марчук, Федір Тетянич, Микола Малишко та інші [Сенчило, Артеменко 2005].

4.3. Спільні риси творчості українських нонконформістів і графіки Стахова-Шульдиженка

Творчість Стахова-Шульдиженка як станковіста належала до субкультури андеграунду. В ній є багато спільного з творами колег, також не визнаних офіційною культурою. Це персоналізм, суб'єктивність, власна естетика, що не схожа на соцреалізм, складність почуттів та незвична тематика. Проте присутні і значні відмінності: творчість Олександра спиралася на безперервну традицію і сама була частиною західноєвропейського модернізму, натомість як київські колеги художника відновлювали поступ модернізму, перерваний у 1940–1950-х.

Питання підсвідомості, архетипічних образів, пам'яті та психосоматики не надто цікавили радянських нонконформістів 1960-х. Проте розбіжність світоглядів і творчих спрямувань змінилася у 1970-х, коли неофіційне мистецтво збагатилося напрямом «тихий живопис» (назва виникла у 1980-х). Ці художники спиралися на досягнення модернізму початку ХХ ст., проте в центрі їхньої уваги була не соціальна дія, а складний внутрішній світ людини.

Звісно, це теж входило в протиріччя з офіційним колективізмом, що й визначало перебування художників «тихого живопису» серед нонконформістів. Прикладом такого типу творчості є графіка Григорія Гавриленка, живопис Михайла Вайнштейна, Зої Лерман та ін.

Назва «тихий живопис» зустрічалася у виступах під час вернісажів доволі часто, а в текстах чи не вперше у статті Дмитра Бисті про виставку Ірини Вишеславської в Центральному будинку художника в 1983 році.

Цей напрям не був гуртом і тому не мав чітко визначених членів. «Тихим живописом» можна назвати творчість (або період у творчості) багатьох київських художників: Галини Григор'євої, Ірини Вишеславської, Якіма Левича, Олександра Агафонов, Людмили Щукіної, Євгена Волобуєва, Валерія Ласкаржевського та інших.

Щодо спільних рис напряму, то серед них, як пише Олег Сидор-Гібелінда, «медитативність картинних ситуацій, позачасовість та філософічність зображень, часом пасеїзм та елегійність <...> їхні картини відверто камерні та мелодійні» [Вишеславський, Сидор-Гібелінда 2010, с. 314–315].

Галина Скляренко фіксує ще декілька суттєвих рис, через які «тихий живопис» відрізнявся від інших напрямів неофіційного мистецтва. Це неактуальність

(з погляду офіційної ідеології) і ностальгічність, «ностальгія за мистецтвом, за справжнім професіоналізмом, за культурою» [Скляренко 2007, с. 107].

Ще однією ознакою напряду був послаблений вплив (у порівнянні з неофольклористами) народного мистецтва. Етнографічні мотиви якщо і впливали на їхню творчість, то опосередковано, через загальну повагу до культури та спадщини народів світу.

Графіка Стахова-Шульדיженка за багатьма ознаками — увагою до внутрішнього світу людини, камерністю, елегійністю, автобіографічністю, ностальгічністю, повагою до культурних традицій — надзвичайно близька до «тихого живопису».

Але є відмінність теж суттєва. Попри схожий ззовні результат, художники рухалися до нього різними шляхами. Стахов-Шульдиженко творчо розвивав традицію британського мистецтва, до чого додалася ностальгічність, пов'язана з обставинами його біографії. А художники «тихого живопису» ностальгували за культурою, традицією, які було втрачено через тотальну радянську ідеологізацію. Крім того, мотиви, зовні подібні до «тихого живопису», з'явилися в Шульдиженка значно раніше — в 1960-х.

Набагато ближчим за типом творчості до Стахова-Шульдиженка був ужгородський художник Павло Бедзір. Тематика й естетика цих авторів різна. Проте у світобаченні можна помітити подібність. Це юнгіанство, зацікавленість у шаманізмі та йогізмі, в архаїчному мистецтві загалом.

Спільним було й намагання пов'язати творчий процес із результатами випробувань на собі психофізичних вправ, позичених зі стародавніх вчень. Для обох художників творчий процес був дещо важливіший за отримання завершеного твору, що призводило до постійного повторення схожих сюжетів і недбалого ставлення до результатів праці.

Внутрішня подібність не могла не призвести до певної зовнішньої схожості творів цих двох авторів: заплутані гілки дерев перетворені на композиційні структури — один із провідних мотивів — у Бедзіра нагадує не менш важливий для Стахова-Шульдиженка мотив лабіринту з ліній. В обох випадках означені структури виконують функцію керування сприйняттям глядачів [Вишеславський 2005].

Отже, станкова творчість Стахова-Шульдиженка належала до неофіційного мистецтва. На умовній «мапі нонконформізму» вона розташована поруч із «тихим живописом» і графікою Павла Бедзіра. Проте важливі відмінності роблять спадок Стахова-Шульдиженка унікальним у загальному вимірі: художник був послідовником руху «Kitchen sink realism», тобто єдиним «представником» британського мистецтва в Україні.

Післямова

У книзі вперше комплексно розглянута творчість і біографія художника Олександра Стахова-Шульдиженка в контексті різноманітних обставин його життя, війни, еміграції, політичних і геополітичних змін та впливів різних культур. Дослідження спиралось як на вже відомі факти, так і на проведені автором цього тексту розвідки в архівах, музеях та бібліотеках України, Італії, Німеччини, Великої Британії. Значна частина здобутих фактів ще ніколи не була оприлюднена.

Здобуті знання дозволили глибше зрозуміти мотиви дій художника, дізнатися про його оточення, реконструювати світогляд, що, врешті, висвітлює особливості творчості митця. Деякі ледь помітні деталі, ідеї, натяки в тематиці та естетиці творів Стахова-Шульдиженка стали більш зрозумілими і склалися в цілісну картину авторського світобачення.

Значну увагу приділено опису соціокультурного та політичного тла, в якому опинявся художник — СРСР, Німеччини, Польщі, Італії, Великої Британії.

Становлення творчості Стахова-Шульдиженка відбувалося під впливом багатьох культур, коли художник перебував у різних країнах. Це зумовило особливу широту знань та вмінь художника в різних сферах. Водночас митець зберіг цілісність світогляду і його доробок пізнаваний навіть у таких несхожих проявах як станкова графіка, монументальна скульптура чи теоретичні дослідження.

У книзі простежуються типи соціальної взаємодії Стахова-Шульдиженка з мультикультурним середовищем на індивідуальному, колективному і професійному рівнях. Серед багатьох можливих ідентичностей художник обрав саме фахову ідентичність, що потребувало від нього свідомого опору обставинам та навіть самопожертви. Розглянуто різноманітні аспекти творчості художника — графіка, монументальне мистецтво, теоретична робота — як адаптація цілісного трансцендентного досвіду особистості до конкретних обставин соціокультурного життя. Встановлено періодизацію творів за їхньою стилістикою і тематикою, описано основні роботи кожного періоду. Виявлено раніше невідомі цикли, як-от сюрреалістичні роботи 1945–1947 років, або графічні серії кінця 1980-х. У додатках уперше друкуються теоретичні роботи Стахова-Шульдиженка з медицини.

Досвід культурного діалогу та адаптації художника залишається актуальним, особливо в контексті нових обставин взаємодії українського мистецтва та світової культури, що виникли через російсько-українську війну.

Післямова 2

Як писала Ірина Авдієва: «Думаю, що смерті повної немає — поки є спадкоємність. Сутність моя духовна складається з безлічі частинок, що позичені в людей, яких любиш» [Авдієва 1992, с. 308]. Справді, знайомі, друзі та рідні художника, які пам'ятають Шуру — Олександра Стахова-Шульдиженка, — несуть у собі якусь його частку, для них він, напевно, існує завжди.

Сподіваюся, що читачам запам'ятається образ Олександра Стахова-Шульдиженка, художника і романтика, який вірив, що від негараздів життя і випробувань долі його захистять мистецтво та фах художника. Й оскільки він вірив у це, то так воно й було.

Сподіваюся, що запам'ятається і його дивовижна творчість, бо щирість та індивідуальність були й лишаються актуальними завжди.

А от для мене існують у Києві декілька вулиць, де я досі дивуюсь, що не бачу високу постать художника — це провулки за Бессарабською площею, особливо вулиця Кропивницького. Саме там, перед під'їздом будинку № 6, зустрічав гостей Олександр «у розцібнутому пальті з вільно перекинутим навколо шиї довгим-довгим шарфом» [Вишеславська 2015].

Додатки

Додаток 1

Текст Олександра Стахова-Шульдиженка «Теория системы сигнальных взаимокорректирующих сетей. О нервных “ловушках” сознания. К вопросу происхождения и профилактики онкологических заболеваний» (1973) публікується вперше.

Смерть від онкологічного захворювання матері художника в 1969 році вразила Олександра та спонукала до пошуку засобів боротьби з цією хворобою. Автор спирався на багаторічний досвід власних досліджень із психології, психосоматики та фізичних станів людини. Під час роботи він вивчав медичну термінологію, світовий досвід діагностування й терапії, відвідував наукові конференції та перекладав статті з провідних спеціалізованих видань.

Після написання цього тексту автор не полишив медичні дослідження. Він виступав на конференціях та вів наукове листування з лікарями, наприклад, із Девідом Смітерсом (див. Додаток 2). У 1980-х збирався писати статтю про лікування СНІДу. Збереглися численні виписки з іноземних журналів відповідної тематики.

У 1980-х теоретичні напрацювання Стахова-Шульдиженка були застосовані ним в інших галузях — естетиці, дизайні, живописі та графіці. Читач легко впізнає основні ідеї, звісно, уточнені та висловлені за допомогою інших термінів, у книзі «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций» (див. Додаток 3).

У тексті Стахова-Шульдиженка часто згадуються важливі терміни — «неспецифічний агент» (НА), або «неспецифічний вплив» (НВ), проте автор не завжди їх роз'яснює. Зіставивши різні фрагменти текстів, можна дійти висновку, що «неспецифічний агент» / «неспецифічний вплив» це помилкова й рефлекторна реакція організму людини на технічні або урбаністичні сигнали, які сприймаються за природні (специфічний вплив), але для кожної особистості вони різні. Це можуть бути канцерогенні агенти, промислові та міські звуки, візуальні подразники високої інтенсивності, вплив радіо і телебачення тощо. Унаслідок НА / НВ виникає більшість нервових і фізичних розладів здоров'я людини. У щільному зв'язку з терміном «неспецифічний вплив» перебуває ще одна дефініція Стахова-Шульдиженка — «післяобраз» (див. Додаток 3).

Текст оцифровано й виправлено Вірою Гладковою.

Теория системы сигнальных взаимокорректирующих сетей. О нервных «ловушках» сознания. К вопросу происхождения и профилактики онкологических заболеваний (1973)

Вступление

Если усилия человека будут направлены всякий раз (в каждом из последующих суточных циклов) на исправление какой-то доли своих ошибок, допускаемых в режиме активности, возможна реорганизация в работе систем организма в сторону их нормализации.

Следует заметить, что адаптационные способности систем организма, проявляются незамедлительно при тех или иных режимах деятельности и релакса; имеют место просто адаптационные изменения в работе систем организма, вызванные влиянием неспецифического агента (далее НА) и временная адаптация систем.

Все упомянутые процессы имеют прямое отношение к проблематике происхождения рака и к методикам профилактики и лечения онкологических заболеваний.

Речь идет двух сигнальных сетях в организме человека: о центральной нервной системе (далее ЦНС) и вегетативной сети (далее ВС). Они скоординированы в единую систему (далее ЕС) и образуют двойную сеть попеременного сигнального руководства (или сигнальной инициативы). ЕС — это система реагирующих друг на друга сетей.

Обе составляющие ЕС контактирующие сети (ЦНС и ВС) в идеальном случае дублируют или дополняют друг друга. Это можно назвать стабилизированной формой организма.

Однако, на практике, из-за непрерывного поступления из ЦНС и ВС противоречивой или встречной сигнальной информации (корректирующих сигнальных импульсов, сигнальных команд и др.) обе сети пребывают в противостоянии, что выводит организм человека из стабильной формы. Это можно описать как появление сигнальных и нервных «ловушек» сознания.

Сеть ЦНС или сеть основной сигнальной ориентации является также сетью управления или сигнального руководства. Благодаря командам сознания

по сообразованию той или иной деятельной схемы обеспечивается силовой эффект или эффект движения.

Поступающая в сеть ЦНС по рецепторному комплексу сигнальная информация вызывает также сигнальное изменение локальной или общей формы. Информирование сознание сигналы дифференцируются по степени вызываемого сигнального смещения.

Сигнальные изменения в сети ЦНС могут быть вызваны влиянием различных внешних факторов (аффекции, влиянием неспецифического агента (НА)), а также могут быть следствием поступления в сеть ЦНС сигнальных импульсов или сигнальных (корректирующих) команд из Контрольной сети (далее КС). Эти импульсы от КС отличаются от импульсов ЦНС из-за локальных различий, а также характера поступающего сигнала или сигнального импульса (т. е. отличия из-за особенностей изменения локальной сигнальной формы).

Можно предположить, что нефункциональные состояния клетки, характерные для митоза клетки и утрате одними клетками своей истинной функции, может вызвать деление других клеток для рекомпенсации уровня функции (Саркисов).

Нервная система — нейроглия или глия, которая ограждает основную группу клеток от влияния неспецифического агента — во время его воздействия изолирует клетки, подвергшиеся влиянию неспецифического агента, т. е. сохраняют основную группу клеток ценой незначительной части клеток, подвергшихся влиянию НА.

Всякий раз при повторном воздействии НА приводит к ослаблению связи систем организма с группой клеток, подвергшейся влиянию НА, а после прекращения воздействия НА — к восстановлению связи иммунных систем организма с этими же клетками. Тем самым усугубляются колебания функции клеток, которые периодически подвергаются влиянию НА либо другому, неспецифическому для их функции, воздействию.

В тексте будет рассмотрена следующая проблематика:

- О нарушении режимов при общей сигнальной заторможенной форме в периодах, предшествующих переходу в глубокий релакс, и о преднамеренной экзальтации участков сети центральной нервной системы.

- О последующих за экзальтацией вынужденных сигнальных смещениях вегетативной сети и последующем сигнальном торможении (на этом участке) в периоде активности, и о возникновении формы сигнального дистакта, — особого локального режима на сигнально-смещенном участке сети.

– Об особенностях вегетативной сигнальной сети в адаптации при сигнальном смещении на участке сети центральной нервной системы как на поступивший новый сигнал активного режима.

– О вынужденной адаптации вегетативной сети при поступлении информирующего сигнала независимо от причин, сопровождавших этот сигнал — включая сам сигнал.

1. Об особенностях сигнального контроля и форме сигнальной стимуляции контрольной сети

Контрольная сеть (далее КС) является сетью, повсеместно контактирующей с сетью ЦНС. Она остро реагирует на изменение сигнальной формы на участках сети ЦНС образованием ответной сигнальной формы адаптации. То есть особой формы с последующей перестройкой локального режима (в соответствии с поступившей информацией).

В свою очередь контрольная сеть (КС) выдает команды в виде сигнальных импульсов предупреждения или позволения. Это сигнальные импульсы при нарушениях режима или формы сигнального смещении на участках сети ЦНС, при выходе из допустимых или критических режимов сети ЦНС (которые возникают при чрезмерных нагрузках, аффекциях или др.).

Сигнальное изменение на участке КС, вызванное поступлением в сеть ЦНС актуальной сигнальной информации, является своеобразной программой — информацией для ВС и выработке ею соответствующей реакции.

Однако КС в периоде глубокого релакса организма и сознания становится единственной «законодательной» сетью.

Контрольная сеть способна также выдавать позволятельные сигнальные импульсы, допускающие большие пределы загрузки участков сети при деятельных и других режимах, способствуя тем самым общему оптимальному развитию формы и включению в деятельную сеть новых участков сети. Однако подобная информация может достигать своей цели при отсутствии аномалии или сигнальных нарушений в периодах деятельности и релакса.

При деятельной форме командами сознания проводится активизация участков сети в схеме, обеспечивающей эффект движения или силовой импульс сигнально-объединенных участков сети.

Двигательная форма требует чрезвычайно сложной координации в работе участков всей сети, — их ритмическом согласовании.

Всякое движение вызывает ответную форму в КС, — установления ответной схемы стимуляции в ВС.

<...> (отсутствие страниц машинописи)

При сигнальной активизации участка сети немедленно возникает ответная форма сигнального торможения на участке в контрольной сети, не препятствующая движению. После прохождения двигательной фазы или силового импульса на участке сети последует смена сигнальной формы с образованием ответной формы сигнальной активизации, теперь на участке контрольной сети, и возникающего торможения на этом участке в сети ЦНС.

В этот, часто непродолжительный отрезок времени контрольная сеть сумеет скорректировать режимы по особенностям имевшего место силового импульса или двигательной формы, уточняя и ответный ритм процессов. Если схема силового импульса вызвала перегрузку на участке сети, то вегетативная сеть резервирует более продолжительное время для стабилизации локального режима до нормального, удерживая на участке сигнально-активированную форму, препятствующую участию участка сети в последующей двигательной схеме (схеме движения).

Аналогично, поступающая в КС рецепторная информация способствует ответному вызову ответного изменения локальной (или общей) сигнальной формы, или же сигнального смещения на участках поступления информации в КС.

Контрольная сеть в периоде деятельной формы определяет и корректирует режимы, которые в этот период не постоянны, вызваны особенностями деятельной формы или двигательной схемы, характером силовой нагрузки.

Все стимулирующие процессы КС направлены на оптимальное общее развитие деятельной формы, стимулируя и общее развитие и рост, координируя свою деятельность в соответствии с актуальной поступающей информацией и нормами или пределами допущения наследственной программы роста и развития.

2. Сигнальный импульс или форма локального сигнального торможения на участке сети ЦНС, вызванная критическим режимом деятельности или аффекции

<...> (отсутствие страниц машинописи)

...при постоянной двусторонней сигнальной корректировке двигательная схема может продолжать модифицироваться.

Значение поступающих сигналов (или сигнальных импульсов), при бездеятельных формах могут быть гиперболизированными особенно (сигналы-запросы контрольной сети, способные дезориентировать сознание относительно их истинных актуальных значений).

При деятельных формах лучше распознаются истинные значения нормирующих сигналов, которые поступают по рецепторному комплексу. Так, при полном или оптимальном развитии деятельной формы, с установлением сигнальной ритмической связи обеих сетей, в сети ЦНС легко выделяются заторможенные, недостаточно включенные в деятельную форму участки сети. На практике это может сказаться в виде спортивных поражений или невозможности выполнения даже комплекса простейших действий. Иными словами, это следствие экзальтации одного из участков сети во время общей релаксации сети ЦНС и, после этого, вынужденного сигнального смещения на этом участке в последующем периоде активности, что делает невозможным выполнение многих действий.

Локальное сигнальное торможение, вызванное предшествующей экзальтацией этого участка, будет удерживаться в особом состоянии — почти не реагировать на активизирующие команды сознания (которые могут проводить только частичную сигнальную активизацию этого участка).

К началу периода глубокого релакса (медитации или сна) вегетативная сеть представляет собой сигнально-инициативно-активизированную силу, которая насыщена сигнальной информацией, поступившей за предшествовавший период активности.

<...> (отсутствие страниц машинописи)

...в контрольной сети сохраняются не все последствия аффектов. Не прореагировав на сигнал «опасности», сознание вторично не будет проинформировано о возможном росте аффектации или возрастающей опасности. Это из-за возникшей «иммуноформы» в КС на участке имевшего место аффекта. Повторного предостерегающего сигнала не поступит, что аналогично обморожению и другим видам травмирования.

«Упрямая» тенденция продолжения действия, или сообразование деятельной формы, при почти нереагировании сети к сигнальной активизации может стать причиной вынужденных сигнальных изменений на участках деятельной сети, сопровождаясь их сигнальной аномалией (перестройкой в контрольной сети) и может стать причиной психо-аномальных состояний.

<...> (отсутствие страниц машинописи)

Преднамеренная активизация или экзальтация участка сети при общей сигнально-заторможенной форме провоцирует аналогичную вынужденную временную сигнальную адаптацию вегетативной сети с образованием ответной локальной сигнальной заторможенной формы.

В начале локальное сигнальное нарушение не вызывает особых опасений, как одна из возможных, иногда возникающих форм в периоде активности,

при образовании исключительного локального режима. Однако вся «коварная» опасность скрывается в адаптации вегетативной сети как к новой актуальной форме — к новой действительной поступившей информации.

В начальной фазе периода глубокого релакса вегетативная сеть будет немного дезорганизована в своих командных функциях — общей, имевшей место предшествовавшей экзальтацией и особенно активизацией участка сети.

Сигнальное нарушение или спровоцированное сигнальное смещение на участке сети ЦНС будет адаптировано вегетативной сетью вынужденной ответной формой сигнального смещения в ответ на поступившую актуальную сигнальную информацию, с ее обработкой и выдачей ответной адаптированной формы в послерелаксивном периоде (после прохождения глубокого релакса).

Это, очевидно, одна из особенностей природы сигнального контроля и адаптации к различным неожиданным труднотерпимым режимам, локальным нагрузкам и др., которые могут иметь место в периоде активности как исключительные формы.

Благодаря адаптации вегетативной сети возможное последующее действие аналогичной аффекции будет снижено благодаря сигнальной подготовленности сети (или уже подготовленности локальной формы), т. е. сеть окажется подготовленной к возможному последующему действию аналогичной аффекции, благодаря уже образованной активизированной локальной форме в вегетативной сети при сигнально заторможенном участке в сети ЦНС, — т. е. произойдет повторение аналогичной сигнальной ситуации (которая имела место при первой аффекции). Однако такая исключительная локальная форма обходится довольно дорого обеим сетям, создавая препятствия для сообразования деятельной формы как участок сигнального дистакта.

Преднамеренное обхождение участков сети (их «оберегания») при сообразованиях деятельной формы в периоде активности и их систематическая недогрузка могут так же явиться предпосылкой к их легкой последующей экзальтации (или сигнальной активизации), особенно если это происходит при общей заторможенной сети ЦНС в периодах, близких к переходу к глубокому релаксу.

Допуская частые ошибки собственного поведения в релаксивных режимах, особенно в периоде, близком к переходу в фазу глубокого релакса (в питании чрезмерной активности, экзальтации), — родители, стимулируя сами локальные экзальтированные формы, могут явиться примером для подражания детей.

Не препятствуя вызову у ребенка подражательной формы и удовлетворяя каприз, а не настоящий «запрос», родители способствуют возникновению

у ребенка аналогичной экзальтированной локальной формы. Не успевая достигнуть «опасного» или критического рубежа в раннем возрасте, такая форма может неожиданно получить свою повторную имитацию уже в зрелом возрасте — при упрямой тенденции желая вызвать знакомой по ассоциациям формы со всеми нежелательными последствиями сигнально отчужденной формы.

Экзальтация участка сети при общей сигнально-заторможенной форме явится причиной его локального сигнального смещения (или вынужденного локального торможения) в последующем периоде активности, при общей активизированной сети ЦНС, приводя к образованию формы, аналогичной форме йогов: сознание не контролирует участок сети и не реагирует в момент образования рискованного локального режима.

Сознание руководствуется принципом «обхождения» проблемного участка сети при сообразованиях деятельной сети.

3. Образование хронической формы локального сигнального дистакта

Вышедший из-под контроля сети с формой сигнального локального дистакта (или постоянного сигнального смещения к сигнальной форме сети ЦНС) принимает на себя время от времени нагрузки, вызываемые локальной формой дистакта.

Хроническая форма сигнального отчуждения участка сети приводит к образованию «слабых зон» на участке зон, принимающих нагрузки дистакта при деятельных, и особенно в периоде преднамеренной экзальтации участка (при общей заторможенной сети ЦНС), уже в известной мере предопределяя возможные зоны травмирования, которое может быть вызвано при критических перегрузках на сигнально смещенном участке сети.

4. Травмирование участка сети и образование локальной онкологической формы

Участок сети как-бы все время отстает или «опаздывает» во времени со своим локальным ритмом по отношению к общей форме, или оказывается смещенным во времени развития локальной формы.

Участок представляет собой неконтролируемую сознанием зону, почти не реагирующую на аффекцию. Неожиданно возникнувшие перегрузки при деятельной форме (также как и неожиданная аффекция) могут лечь и на участок сети, не подготовленный к их приятию, и превышая их возможный допустимый предел стать причиной его травмирования.

С началом процесса участок сети окажется еще менее реагирующим на импульсы активизации, при общей деятельной форме, все более сохраняя локально-заторможенную форму, которая станет для участка уже «типичной».

Вызванная локальной иммуноформой в контрольной сети сигнальная заторможенность на травмированном участке (в сети ЦНС), т. е. удерживания локально-заторможенной формы, — может не быть «принята» как информирующий сознание сигнал о возникшей исключительной или сложной ситуации на участке сети.

Здесь уже совершенно непростительной будет попытка усилением аффекции на участок вернуть привычную для него (или, точнее, ставшую привычной), для этого периода, активизированную сигнальную форму. Такая аффекция при слабом реагировании участка сети может провоцировать дальнейшее разрушение структур здоровых тканей и почти полностью разрушить иммунноклеточную формацию, расширяя фронт рецидивирующей или охваченной процессом зоны.

Рост спонтанно образуемых клеточных формаций (соединений) на травмированном участке сети в начальной фазе периода глубокого релакса объясняется формой сигнального локального дистакта.

Контрольная сеть в этот начальный период оказывается совершенно неподготовленной для ведения организованной иммунозащиты в силу только что имевшей место значительной экзальтации.

Последующий период глубокого релакса следует все же считать временем, наиболее результативным для иммунного ответа.

После установления сигнально-стабилизированной формы во всей контрольной сети организованный фронт иммунного пояса благодаря общей уже сообразованной иммуноформе (во всей контрольной сети), неминуемо провоцирует повторную перестройку спонтанных клеточных соединений, или клеточных структур в случайные образования, которые сформировались в начальной фазе периода глубокого релакса.

Спонтанно-образованные клеточные структуры могут оказаться значительно или даже полностью перестроенными в течении последующего периода глубокого релакса, и к моменту пробуждения контрольная сеть заберет инициативу по ликвидации последствий травмы.

По своей локальной форме ситуация может весьма незначительно отличаться от предшествующих аналогичных фаз завершения периода глубокого релакса и проходить незаметно.

5. О продолжающемся, скрытом от сознания процессе на участке сети и о возможных возникающих локальных ситуациях в сети ЦНС и контрольной сети

Незначительный дефект травмы не дает о себе знать, пока при сообразовании деятельной формы восходящими перегрузками не будет нарушена иммуно-флюидная клеточная структура на участке, что должно сопровождаться особыми ощущениями, сравнимыми с расчесыванием заживающей раны. Это весьма кратковременный сигнал, так как снова возникнувшая локальная иммуноформа в контрольной сети приведет к сигнальному торможению на этом участке и возвратит привычную (для него) сигнально-отчужденную форму. Она будет совпадать с сигнальной локальной формой, вызванной процессом, т. е. с формой сигнального смещения, которая ранее была навязана ему экзальтацией и исключением его из общей деятельной сети в периодах активности.

Здесь сознание попало в созданную собой же «ловушку» — не опознавая поступивший сигнал от локальной формы сигнального торможения как сигнал опасности, исходящий от охваченной травмой зоны.

Изменения в деятельных и релаксивных режимах обязывают контрольную сеть к соответствующей перестройке и получают свое отражение в особенностях течения иммунопроцессов в периоде глубокого релакса. Эта незначительная, почти «неуловимая» травма, спровоцировавшая локальную иммуноформу в контрольной сети, остается вне контроля сознания и предоставлена фортуне случайных влияний (разрушений структуры или обхождения участка) и может быть какое-то время блуждающей формой — рецидивировав в одну из сторон при излечивании другой стороны.

Систематическое разрушение клеточных структур в периодах, близких к переходу к глубокому релаксу, и бесконтрольное, спонтанное клеточное формирование из хаотического клеточного сырья в начале периода глубокого релакса и последующая перестройка клеточных структур, которая организована иммуноблокадой контрольной сети — приводит к значительным колебаниям — «метаморфозам» структур. Этот процесс со временем приводит к накоплению «стойких» или слабо приспособленных к дальнейшим изменениям спонтанных клеточных образований. Их присутствие способствует распаду других клеточных соединений, что сопровождается постоянной повторную клеточную перестройку.

Эти метаморфозы клеточных структур являются непостоянной формой, которая характерна для течения онкопроцесса. Скрытая от сознания борьба

в периоде глубокого релакса изматывает контрольную сеть, на которую оказалась сваленной нагрузка «опекунства» над судьбой участка, при сохранении за контрольной сетью обязанностей ведения общего сигнального контроля (подготовки формы в деятельном режиме в последующем периоде активности). В этом случае сознание констатирует ослабление и быструю утомляемость.

В этих неблагоприятных условиях и режимах рост спонтанного клеточного формирования может стать, в конце концов, непрекращающимся процессом со все большим усложнением перестройки иммунной системы, из-за недостатка времени и малой подготовленности контрольной сети.

<...> (отсутствие страниц машинописи)

...естественно, что в форме течения онкопроцесса (не достигнувшего кризисной фазы) могут быть самые неожиданные изменения и «сюрпризы», спровоцированные изменениями в деятельном режиме, в режиме загрузки сети, и особенно как последствия изменений в релаксивных режимах. Они, могут в значительной мере влиять на характер течения процесса, вплоть до самоизлечения. Однако они связаны, в первую очередь, с искоренением обременительных для организма привычек и неспецифических агентов, которые стимулируют многие экзальтированные формы реакций и нарушений в режимах, предшествующих глубокому релаксу. Это изменение поведения требует от человека большой инициативы и даже мужества, поскольку некоторые привычки уже успели стать определяющими в характере личности.

6. О проблемах сигнальной стабилизации при формах характерного сигнального смещения и профилактических режимах, предупреждающих образование хронических форм

Следовало бы подумать о введении дополнительных нагрузочных режимов в периоде активности для участков сети, систематически недополучающих необходимую загрузку, или только фрагментарно и «вяло» участвующих в развитии деятельной формы. Такая дополнительная загрузка участка сети, благодаря физическим упражнениям (принятию особых поз), — могла бы способствовать сигнальному объединению сети ЦНС.

Особые или исключительные режимы потребовали бы и особой дополнительной схемы «загрузки» участков сети. Эксперименты йогов с позами асан можно было бы рекомендовать как профилактические занятия, предупреждающие заболевание.

7. О проблемах общего корректирующего сигнального влияния на сеть ЦНС при возможных для сети формах общего сигнального смещения

Психо-аномальным формам серьезных нарушений в сети ЦНС предшествует (как и при форме локального смещения) экзальтация или несвоевременная активизация сети ЦНС в период, близкий к переходу в фазу глубокого релакса. Это преждевременное «втягивание» еще активизированной сети ЦНС (одним или несколькими заторможенными участками сети) в фазу глубокого релакса с последующим образованием вынужденной сигнально-смещенной формы в контрольной сети.

Контрольная сеть после произошедшей сигнальной стабилизации (в течении дальнейшего периода глубокого релакса) заберет сигнальную инициативу руководства, продолжая удерживать ее еще и после прохождения глубокого релакса (после пробуждения), оказывая значительное затормаживающее влияние на сеть ЦНС, препятствуя сообразованию деятельной формы, неподчинением командам сигнальной активизации на участках сети.

Ослабление всякий раз сигнального руководства сетью ЦНС в период активности и преждевременное «втягивание» еще сигнально-активизированной сети в фазу глубокого релакса способствует образованию формы слабого сигнального подчинения в период активности.

Сильная аффекция или другая причина (испуг, смерть близких, болезнь), — могут спровоцировать временную шоковую форму, сопровождающуюся полным сигнальным смещением по сети ЦНС и контрольной сети, или сменой сигнального «типа» (руководства).

Собственно, сеть ЦНС и дальше будет оставаться сигнально-подчиненной, или зависимой от активизированной контрольной сети, несмотря на «внешнюю» сигнальную произошедшую трансформацию. Со сменой типа сигнального руководства возникает новая ситуация пригодности привычной рефлекторной ориентации. Всякое действие в этом состоянии будет приводить в дальнейшем к нарушениям в работе рефлекторного механизма или «вызывать» нарушения в работе механизма в сигнальной-рефлекторной ориентации.

При действии состояние может сопровождаться ощущениями (или ассоциациями) «нереальности» внешней среды, а также самого себя, ввиду атипичности сигнальной формы для периода активности. Здесь неизбежно в периоде глубокого релакса должна была бы находиться фаза, характеризующаяся обратной сигнальной ситуацией или формой ответной сигнальной адаптации. В этой фазе периода глубокого релакса могут произойти разного рода ассоциации,

кажущиеся реальностью. Они способны вызвать пробуждение, испуг, кошмары, смещения во времени/пространстве и другие псевдореальные, но убедительные для сознания ощущения.

Естественно, эта ситуация сигнального ощущения опять повторяется после пробуждения в силу своей слабой подчиняемости к сети ЦНС и слабому сигнальному управлению или руководству со стороны сознания.

В этом случае для сигнальной стабилизации или сигнальной корректировки общей формы могла бы оказаться результативной общая для сети сигнальная информация, включающая и «следовые» значения сигналов, которые служили бы «контрольной фазой» или выходом в общее рецепторное состояние.

Так как вызов глубоко-рецепторного состояния в периодах обычной активности чрезвычайно осложняется при значительных общих сигнальных смещениях, трудно сейчас определить, насколько результативным может оказаться возможное направленное сигнальное влияние при незначительно заторможенной сети ЦНС. Однако очевидно, что наилучшее время для такого влияния это переходная фаза к глубокому релаксу. Тогда сигнальная информация может поступить почти непосредственно в контрольную сеть и, естественно, такая информация не должна превышать «допустимых» норм, или амплитуд, свойственных этому периоду.

Возможно, что именно в этой переходной фазе к глубокому релаксу «следовая» информация могла бы оказаться недостаточно результативной при уже прогрессирующих формах общего сигнального смещения...

<...> (отсутствие страниц машинописи).

—

Додаток 2

Уривки з листів Олександра Стахова-Шульдиженка до сера Девіда Волдрона Смітерса (Sir David Waldron Smithers), збереглись у вигляді чернеток англійською мовою з малюнками. Вони були перекладені у 2022 році Ольгою Григоращенко. Нею також був встановлений адресат листів — Девід Смітерс та розшукана його біографія.

Як можна зрозуміти з тексту, наукове листування тривало впродовж кількох років у середині 1970-х. Відбувалося обговорення теорій та обмін результатами досліджень. У деяких місцях Стахов-Шульдиженко переповідає основні положення свого рукопису «Теория системы сигнальных взаимокорректирующих сетей. О нервных “ловушках” сознания. К вопросу происхождения и профилактики онкологических заболеваний» (1973).

Сер Девід Волдрон Смітерс (1908–1995) був видатною особистістю — лікар-онколог, першовідкривач нових методів радіології. У 1943 році він був призначений керівником відділення променевої терапії шпиталю Роял Марсден, а 1946 року став професором променевої терапії в Інституті дослідження раку. Запропонував послідовну альтернативну теорію соматичних мутацій (SMT), яка дотепер є домінуючою в поясненні походження раку. Його стаття «Рак: атака на цитологізм» що була опублікована в The Lancet (1962), надихала багатьох дослідників упродовж десятиліть. Він перетворив роботу свого відділення в Роял Марсден на провідний центр лікування раку, школу хірургів (особливо урологів). Як член Ради Королівського коледжу хірургів у складі Центральної ради служб охорони здоров'я, дістав широке міжнародне визнання. У 1969 році сер Смітерс був посвячений у лицарі Суверенного військового ордену госпітальєрів.

Смітерс наполягав на тому, щоб до хворих ставилися як до особистостей, а не безликих пацієнтів, висловлював занепокоєння з приводу того, що сучасна інтенсивна підготовка лікарів може призвести до появи надто вузького фахівця, який не здатний комплексно вирішувати проблему. Він працював над біографією Джейн Остін, а також збіркою спогадів та оповіданнями про лікарів.

У листах часто згадується важливий термін — «неспецифічний вплив» (НВ). Його тлумачення міститься у вступному коментарі до Додатку 1.

Листи друкуються вперше. Місця втраченого тексту позначено кутовими дужками.

3 листів Олександра Стахова-Шульдиженка до сера Девіда Волдрона Смітерса (приблизно 1974–1975 роки)

Фрагмент листа 1

Коли я прочитав Вашу промову, був дуже схвилюваний, оскільки усвідомив, що я не самотній у роздумах. І за це Вам велике людське спасибі. Мені здається, що, ймовірно, Ви маєте чималий досвід практичного лікування хвороб, який допомагає не лише знайти правильне вирішення проблеми, але й побачити схоластичні міркування і дослідження вчених, які самі себе обмежили невеличкою сферою без урахування «життєво важливого» зв'язку з основними системами.

<...>

1) Ви абсолютно правильно сказали, що «ракової клітини не існує!» І це не вірус спричиняє перетворення клітини на злоякісну та спричиняє поліморфізм/деформацію органодів клітини, а два локальні стани або локальні функції основної функції провокують дві різні тенденції наших імунологічних систем, які майже перетікають одна в іншу.

По-перше, змішування кордону між клітинами, адаптованих до неспецифічного впливу (канцерогенні агенти тощо). По-друге, це тенденція, за якої адаптовані клітини (за деякий час) втрачають ознаки адаптації та належних їм (попередніх) функцій.

Імунологічні системи в цей період матимуть активну тенденцію до возз'єднання «тих» клітин з основною групою клітин (однакової функції).

2) Це означає, що існуватимуть дві протилежні тенденції в реакції імунологічних систем на одну й ту ж групу клітин, які змінюють одна одну (в остаточних змінах).

Першою тенденцією, безумовно, має бути схильність імунологічних систем створювати кордон щодо клітин пухлини, коли вони перебувають під неспецифічним впливом, що спричиняє їхню адаптацію (щодо цього неспецифічного впливу).

Це постійне (або систематичне) повторення двох різних тенденцій імунологічної реакції не знижує, а робить різкішими коливання первинної функції клітин, які виникають унаслідок неспецифічної форми подразнення або впливу неспецифічного агенту.

3) Унеможливити (наскільки це нам дозволяють наші знання) возз'єднання їх з рештою клітин тієї ж функціональної групи.

Це схоже на виникнення надзвичайної «зони» (зони спеціального нового прогресування) того ж функціонального дистакту загальної форми (у вигляді неспецифічного впливу) на функцію клітин, що призводить до їхньої адаптації, але якщо воно переходить межу генетично можливого рівню адаптації, це про-вокує відторгнення, потім реакцію тих клітин з основної функціональної групи клітин в основних імунологічних системах, відторгнення груп адаптованих клітин, які зрештою остаточно (повністю) втрачають свою функціональну роль.

4) <...>

5) Щиро Вам дякую, що прочитали мої матеріали, і мені дуже шкода, що я не можу висловитися кращою термінологією.

Ще я шкодую, що не можу надіслати Вам деякі мої малюнки (на пам'ять), проте надсилаю декілька фотографій моїх недавніх малюнків психологічного дослідження та кілька репродукцій моєї недавньої монументальної роботи для Карпатського регіону.

Бажаю від щирого серця гарного настрою та міцного здоров'я Вам і Вашій родині. Бажаю Вам нових блискучих промов, сповнених життєво важливих думок, та довгих-довгих років життя.

Фрагмент листа 2

<...> Я все ж залишу в таємниці один справді простий практичний спосіб, який допомагає перевести нервову форму пацієнта до кардинально нової нервової форми (або до нового загального нервового стану) без будь-яких ускладнень, не доводячи його до божевільного стану — що є неминучим для початку лікування раку шляхом підтримки нервової системи та нервової блокади. Власне, метод, який у підсумку призводить до подальшої зміни загальної форми на попередню (або попередньої типової нервової форми на індивідуальну)*.

Я ознайомився з Вашими лекціями, у яких Ви торкаєтесь не так практичного матеріалу (аби краще його зрозуміти), як загальних питань. Я надзвичайно ціную Ваші твердження, особливо Ваш блискучий висновок про те, що «ракової клітини» не існує, також глибоко ціную Ваш підхід не розглядати пацієнта як комплекс різних органів і тканин, але як божественну єдність.

* Можливо, автор мав на увазі спосіб пригадування під час малювання, яке він згодом випробував під час роботи над серією «Спогади про Англію», що узагальнено описано у його теорії «післяобразів». — Г. В.

Але я думаю, що більшість помилок, які може зробити пацієнт (у своїх діях), а також помилки, яких припускаються лікарі, коли вони опікуються хворобами, є наступними: вони є складовими системи, які остаточно перебувають під низьким контролем із боку центральної нервової системи, та які залишаються під домінуючим контролем нейрогліальної системи з її автономними методами локального опору або локальної адаптації до деяких канцерогенних агентів або якогось аномального місцевого стану <...>

Фрагмент листа 3

<...> Я дивлюся на себе та переходжу до аналізу самого себе в різних станах. Аналізую аспекти поведінки в період активності та в період релаксу, намагаюся простежити, що могло спричинити зміни мого локального стану та стати причиною появи нефункціональної злоякісної пухлини.

Останній мій висновок полягав у тому, що це має бути своєрідна пульсація локальних змін форми або зміни її функціональній локальній ролі у всій системі. Це коливання функції клітин. Такі клітини періодично втрачають свою функціональну роль у системі, коли вони знаходяться під впливом неспецифічного агенту, шляхом їх адаптації. Такі групи клітин утворюють у системі, що Ви визначили під час свого виступу на конгресі як зону «гальмування» для комунікацій. Це створює дуже несприятливу ситуацію для таких клітин, оскільки через свою адаптацію вони можуть легко відволіктися підвищеною спрямованістю функції, що призведе до подальшого злоякісного новоутворення (поділу клітин) <...>.

Я дуже вдячний Вам за надіслані Ваші книги, які подарували мені величезну насолоду та задоволення від читання. У моїх особистих скромних дослідженнях (щодо причин появи раку) я насамперед шукав нервові розлади, аналізуючи роль поведінкової звички, рефлексорну адаптацію та появу хибних рефлексів <...>

Фрагменти інших листів до сера Девіда Волдрона Смітерса

<...> Поліморфізм пухлини (що було зазначено багатьма цитологами) показує, що мають існувати дві різні або протилежні тенденції в імунологічному захисті людини.

Перша тенденція полягає в ізоляції групи клітин, які перебувають під неспецифічним (для функції) впливом. Це може бути нейрогліальна реакція ізоляції ділянки клітин, яка перебуває під неспецифічним впливом. Другою або наступною реакцією буде підтримка цих клітин та відновлення зв'язку таких клітин з основними системами людини.

Остаточна реадаптація та адаптація клітин однієї ділянки, що перебуває під постійним повторюваним неспецифічним впливом або ураженням, замінює інші клітини з наступною нормалізацією функції локальних клітин (фаза нормалізації функції цих клітин), дає ефект пульсації або коливання функції/активності цих клітин, призводить до втрати функції внаслідок остаточного зниження функціональної активності адаптованими клітинами.

З усіх точок зору, раковий процес є процесом локального походження, який остаточно відрізаний від основних систем. Реакція нейрогліальної системи може відігравати домінуючу роль у зміні функціональної активності клітин.

Можливо, реакція нейрогліальної системи полягає в ізоляції клітин, що перебувають під неспецифічним впливом (у створенні штучного кордону навколо клітин, який під неспецифічним впливом сам підсилює ефект коливання цієї функції). Період локальної ізоляції клітин, які фактично мають неспецифічний вплив.

Період імунологічної допомоги тим клітинам, коли неспецифічний вплив закінчується. Можливо, основна роль нейрогліальної системи при раку полягає у відключенні клітин, які знаходяться під неспецифічним впливом, від основних груп функціональних клітин.

Небезпека від штучної інформації: радіо, телебачення, диктофонів, а також від широкого спектру різноманітних візуальних і звукових сигналів, з якими людина стикається в період діяльності та релаксу.

<...> Для того, щоб вилікувати рак, необхідно розірвати нейрогліальну зону ізоляції — з'єднати такі клітини з іншими клітинами тіла.

Відразу, як тільки неспецифічне ураження або неспецифічна іннервація клітин стає постійною, виникає зона захисту, створена нейрогліальними клітинами, яка оточує ці клітини, та ізолює їх від решти клітин. Нейрогліальні клітини створюють штучний кордон між клітинами, що інтенсивно розмножуються, та іншими клітинами тіла.

<...> На мою думку, для лікування онкологічного пацієнта в стаціонарі потрібна зміна нервового типу пацієнта. Це зупинить хибне рефлекторне сприйняття при хворобі та допоможе реорганізувати тактику імунологічного захисту.

Завжди є можливим утекти до божевільної форми для того, щоб зупинити раковий процес. Якщо він не зайшов надто далеко, то можна спробувати вилікувати рак у цій божевільній формі/стані та після цієї процедури повернути пацієнта до нормального стану. Це справді можна зробити за допомогою певного фізичного та психологічного впливу, і, за умови, що рак не перебуває в надзвичайно прогресуючій стадії. Його дійсно можна вилікувати, коли пацієнт втрачає

типову рефлекторну орієнтацію та хибні рефлекси. Під час розпаду рефлекторного механізму певного нервового типу людини/пацієнта дається тимчасовий вихід у цю незвичайну психічну форму, яка допомагає реорганізувати імунологічний захист людини та зменшити різкі/виражені рефлекторні реакції.

Для того, щоб запобігти поширенню раку в пацієнта, має відбутися повернення до форми раннього дитинства/ранньої організації через спінальний шок, що супроводжується руйнуванням усіх умовних рефлексів та наближає до втраченого певного нервового типу.

Це середовище матиме дуже сильний вплив на фізичний стан пацієнта. У випадку психічного захворювання спеціальна інформація може бути надана пацієнту під час сну — відомості про конкретний нервовий тип в поєднанні із типом пацієнта (приблизно), оскільки в божевільній формі нервовий тип є нестабільним, або має свої коливання.

Мені видається, що обидві хвороби — рак та психічну хворобу — можна вилікувати одночасно, або у поєднанні. Пацієнт із психічним захворюванням може досягти стабільного нервового типу або відносно стабільного. У випадку раку пацієнт досягає нестійкого нервового типу. Це є неминучим для лікування хвороби раку.

<...> Хибні рефлекси в більшості випадків сприяють появі локальних фізичних або (загальних) психічних розладів, місцеві розлади можуть викликати ріст пухлини, якщо такі розлади регулярно повторюватимуться. Синтетичне оточення сьогодні переповнене неспецифічними інформаторами, та має бути також прагнення вчених виправити синтетичне оточення для того, аби зменшити різкий неспецифічний вплив на нервовий стан людини. Тепер більше, ніж необхідно використовувати інформацію у зворотних сигнальних програмах (або відстежувану інформацію), що містять протилежне зображення, значення сигналів, звук тощо. Для стабілізації нервового стану людини в перервах звичайних теле- та радіопередач можна використовувати радіо, телебачення та інші сучасні засоби інформування, які самі в низці випадків винні в екзальтації нервових форм і тривалому психічному та нервовому розладах. Вони повинні містити зведені зворотні сигнальні візуальні значення та зворотні сигнальні звукові значення.

Це може бути фінальне спеціальне шоу зі зворотними сигнальними значеннями, що матиме надзвичайний профілактичний ефект. Протилежні значення мають співвідноситися з основними зоровими і звуковими значеннями, які впливають на людину в період її діяльності. (Природа такої інформації схожа на реакцію людини на інтенсивні сигнали-подразники, що зазвичай призводить

до виникнення сліду на сітківці ока.) Це природна реакція людини, і ми можемо допомогти зі зворотною сигнальною інформацією, аби пришвидшити період стабілізації.

Мета цього — повернути людині правильну чуттєву зовнішню і внутрішню орієнтацію, привести нервову систему до більш збалансованого стану, щоб уникнути гіперболічних чуттєвих суджень.

Відстежувана інформація може бути надана перед самим процесом (для того, щоби підготувати систему людини до сприйняття певної дози неспецифічного впливу, а також до якогось неспецифічного оточення). Відстежувана інформація або зворотна сигнальна інформація може надаватися в інтервалах теле- та радіопрограм.

<...>

— звичайно, що систематично недовантажувані клітини (або групи клітин), тобто недостатньо експлуатовані при діяльній формі легко перебудовуються або адаптуються при впливі неспецифічного агента (НА), ніж функціонально завантажувані клітини;

— клітини, що функціонально систематично не отримують завантаження в системі схильні до втрати й перебудови своєї справжньої функції;

— можна припустити, що дисфункції стану клітини, характерні для мітозу клітини, і втрата може викликати поділ інших клітин для рекомпенсації рівня функції (Саркісов);

— можливо, що перша система нейроглію або глію, яка захищає основну групу клітин від впливу неспецифічного агента під час його бездіяльності ізолює клітини, що зазнали впливу неспецифічного агента, тобто зберігають основну групу клітин ціною незначної частини клітин, що зазнали впливу неспецифічного агента.

Щоразу при повторенні дії неспецифічного агента це призводить до послаблення зв'язку систем організму з групою клітин, що зазнали впливу неспецифічного агента, а після припинення дії неспецифічного агента — до відновлення зв'язку імунних систем організму з тими ж клітинами, сприяючи в такий спосіб посиленню коливання функції клітин, що періодично піддаються впливу неспецифічного агента чи іншої неспецифічної функції впливу <...>

Я доходжу висновку, спостерігаючи за нервовим і фізичним станом людини до й після глибокого релаксу, що в період глибокого релаксу не досягається достатній рівень комунікації нашої форми. Це означає, що якщо ми спробуємо свій ненормальний або незбалансований нервовий чи фізичний стан тією ж невизначеною причиною тіла перед входом у стан глибокого релаксу,

ніякого зв'язку під час глибокого релаксу не відбудеться, і після пробудження ми стикнемось зі щойно прийнятим станом, викликаним цією неспецифічною причиною.

<...>

Сьогодні дедалі більш необхідною є розробка системного психологічного захисту людини, зростає кількість можливих способів ізолювати її від різноманітних чинників зовнішнього впливу.

<...>

Коливання або нестійкість функції клітин певної групи, де вони систематично вимушені адаптуватися до неспецифічного впливу (або неповноцінного нервового режиму).

<...>

Наразі ми підійшли до того часу, коли необхідно знайти спосіб впливу на свідомість людини для стабілізації її нервового стану.

Величезне розмаїття штучної інформації (радіо, телебачення, промислові та міські звуки, а також візуальні сигнали, часто високої інтенсивності) швидко сприяють втраті правильної рефлекторної орієнтації в людини.

<...>

Процес адаптації до неспецифічного впливу та процес реадaptaції-повернення клітин до власної функції значною мірою співвідноситься із руйнуванням деяких клітин та подальшим нефункціональним злякисним поділом клітин.

Періодична втрата клітинами своєї функції при неспецифічному впливі викликає коливання функції в зоні впливу. І в будь-який час, коли зона буде під неспецифічним впливом, вона втрачатиме рівень функціонування своїх клітин. Було б логічним подумати, що для рекомпенсації рівня функції повинен відбутися злякисний поділ клітин, тільки такий поділ буде нефункціональним (спричиненим неспецифічним впливом) або неспецифічним станом.

<...>

Поява пухлини може бути спровокованою нервовою реакцією і перерости «пристойні розміри» приблизно за два–три роки. Але цей процес необхідно зупинити на ранній стадії за допомогою нестабільного нервового типу, який набувається звичайною зміною нервового типу. На це не слід звертати увагу, і не має бути нервових реакцій, що із часом досягнуть області пухлини, інакше вона буде рости з математичною «прогресією» (повільно прискорюючись).

<...>

Та якщо пухлина ще характеризується фізичним подразненням, це може дати початок раковому процесу в цій області.

Тому я вважаю, що хірургічна операція з видалення пухлини є небажаною і дає пацієнту відчуття лише тимчасового полегшення.

<...>

Причиною є неспецифічний зовнішній вплив, внутрішній специфічний режим, спричинений нервовими помилковими реакціями.

<...>

Щоразу, коли відбувається неспецифічний вплив, клітини, які знаходяться в зоні впливу нервового стану, втрачають свою належну функцію.

<...>

Із трансформацією нервового типу відкривається можливість появи нової системи імунологічного захисту.

<...> що спричиняє появу великого розмаїття помилкових рефлексів і гадаю, що людина розплачується за них великою кількістю (40 %) психічних та фізичних розладів.

Здається немає іншого виходу із цього дедалі зростаючого рівня неспецифічних інформаторів (візуальних, звуків, індустриальних сигналів тощо), допоки не буде застосовано іншу інформацію для стабілізації форми. Така інформація повинна бути зворотною сигнальною, для того аби дезінтегрувати наслідки нещодавнього впливу таких сигналів, які здійснили нетиповий вплив на нашу систему.

Це має бути щось на кшталт процедури рекреації сенсорних та мозкових реакцій до наближених у нормальному генетичному стані перед входженням індивіда в стан глибокого релаксу. У цей час не повинно бути жодних факторів, які могли б мати деформуючий вплив на нервовий стан людини, перед тим як індивідуум входить до глибокого релаксу, інакше розлад залишиться після пробудження-виходу з глибокого релаксу й не відбудеться жодних корекцій із боку систем людини.

Фізичне збудження або дратування певних ділянок нашої системи (або загальне нервеве збудження) безпосередньо перед часом глибокого релаксу призводить до деформованого стану з усіма ознаками аномалії (локальної або центральної). Це впливає зі збудження (часткового або загального) або з неспецифічного впливу на функцію певних типів клітин. Такий стан запускається як нова програма з усіма наступними змінами для всієї системи та спричиняє реакцію адаптації <...>

1) <...>

2) Має бути зроблене окреме дослідження природи сигналів.

Сьогодні сигнали є здебільшого штучного походження, але високої інтенсивності та коли вони стають хронічними або систематичними.

Більшість нервових розладів (як і розладів фізичного стану людини) — виникають унаслідок помилкової рефлекторної реакції людини на ці технічні або урбаністичні сигнали неспецифічної природи, які часто спричиняють реакцію, схожу на реакцію на реальні живі об'єкти.

Сприйняття супроводжується появою реакційної моделі в нервовій системі, проте реакція не супроводжується відповідною дією. Іншими словами, ця рефлекторна реакція призведе до виникнення реакції гальмування без відповіді.

Усвідомлення себе в поєднанні з формою, комплексністю сигналів, образних знаків, інших фізичних аспектів надзвичайно штучної природи, якщо вони часто повторюються, призводить до виникнення певних рефлексів і наступної фіксації цих рефлексів, а також виникнення реактивної моделі (в периферичних нервах). Це також може спричинити злякисне новоутворення (якщо воно часто повторюється та супроводжується больовим ефектом).

Злякисна пухлина, ймовірно, матиме місце в зонах кульмінації нервових імпульсів, де ці імпульси стикаються із гальмівними імпульсами (що зупиняють рух).

Сьогодні стає більш ніж необхідним розроблення системи психологічного або нервового впливу на людину, її нервовий стан із метою його корекції <...>



Теоретична праця Олександра Стахова-Шульдиженка написана давно, але й досі не втратила актуальності та наукової цінності, бо присвячена мало-дослідженим питанням у психології творчості, сприйняття мистецтва й особливостям комунікативної функції культури в житті суспільства. Матеріал, що розглядається художником, відбиває широкий спектр зацікавлень автора в найрізноманітніших галузях знань. Праця дає змогу краще зрозуміти світобачення автора, його погляди на мистецтво, життя й естетику власних творів.

Художник працював над текстом кілька років, а у 1987-му презентував його у формі доповіді в НДІ психології Міносвіти УРСР*. Від того часу він готував рукопис до оприлюднення окремим ілюстрованим виданням. Смерть художника в 1988 році припинила підготовку публікації, через що деякі розділи мають незавершений, конспективний вигляд. Ілюстрації та бібліографія не збереглися.

Текст оцифровано й опрацьовано Вірою Гладковою.

Александр Шульдиженко (Alexander Stachow)

О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций

1. От автора

Огромное разнообразие видов деятельности человека, различий цветовой и фигуративной среды, при всем многообразии самих процессов труда, которые могут проходить в условиях синтетической среды или в урбанистических условиях, а также и в особых цветовых и световых режимах, потребовало от автора внимательного исследования причин использования средств

* Тепер Інститут психології імені Г.С. Костюка НАПН України. У тексті Олександр Шульдиженко помилково називає його НДІ психології Академії наук УРСР.

маскирующего влияния в художественных произведениях и разнообразных способов сочетания этих средств с другими компонентами композиций.

Автор считает, художники — станковисты, оформители, монументалисты, все, кто формирует визуальную среду существования человека в городе, и при этом абстрактно экспериментирует или манипулирует маскирующими и послеобразными средствами над изображаемыми объектами, те чрезмерно упрощают общую заинтересованность зрителей во всем многообразии проявлений мировой цивилизации, занимаются сведением среды пребывания людей к трафаретной однообразности, поскольку маскирующие средства используются для снижения зрительной навязчивости «неудобных» объектов и явлений, что приводит к отстранению изобразительного искусства от реалий существования человечества.

Таким образом, наблюдаемое сегодня «замусоривание» изобразительного искусства и визуальной среды средствами, вызывающими физиологический (результатирующий) эффект влияния на зрителя, из-за содержания в этих композициях компонентов послеобразного или маскирующего значения, не может быть оправдано.

Тем не менее практика использования упомянутых средств имеет давнюю историю и неоднократно находила как положительное так и отрицательное применение для регуляции или саморегуляции каких либо процессов в обществе.

Обращаясь к искусству сибирских шаманов, автору удалось выявить используемый ими прием изобразительной маскировки, а также употребление средств послеобразного влияния, которое выполняет известную в физиологии функциональную роль, а именно, способствует снижению стресса, излишнего возбуждения, устраняет навязчивые состояния психики человека. Это лишь один из примеров, который широко дополняют другие, рассматриваемые в этой работе, взятые из истории искусств, истории кино и телевидения.

Автором было сделано сообщение об этих сравнительных исследованиях использования маскирующих средств ученому составу НИИ психологии Академии наук УССР (директор — академик Г. С. Костюк, зам. директора — И. О. Гичан). Лекция вызвала живой интерес и была рекомендована к публикации.

Автором приводились личные исследования особенностей сновидений, различных стрессовых состояний и др., были проанализированы отображения этих состояний в творчестве: в рисунке, живописи и пластике.

Ввиду непосредственной взаимосвязи процесса опознания «объектов» с особенностями реакций зрительных систем, пришлось ознакомиться с физиологией, а также медицинскими учениями о морфологии и патологии. Ориентирующими направлениями в работе служили исследования

И. П. Павлова. Его богатые наблюдения и гениальные заключения часто напрямую относятся к исследуемым автором вопросам. Они позволили автору, в свою очередь, выдвинуть ряд собственных предположений относительно «однонаправленности» или «одноуровневости» прохождения по системе информирующего сигнала — гипотезу, предполагающую использование интегрируемого перцептивного уровня, избираемого зрительными системами в начале опознавания объекта, а также сделать ряд других выводов, которые могли бы помочь упорядочить сведения о маскирующем эффекте, или послеобразных видениях, для использования подобных средств в практических целях, для снятия зрительной нагрузки или для снижения зрительной утомляемости.

Знание механизма использования компонентов послеобразного и маскирующего значения в искусстве и средствах массовой информации может помочь их упорядочиванию и научно обоснованному использованию, с другой стороны избежать в злоупотреблении ими с целью манипулирования сознанием и воздействием на психосоматику как отдельных личностей так и общества в целом.

2. Примеры использования изобразительных средств «маскирующего» и послеобразного влияния в древности

2.1. Об использовании шаманами изобразительных средств «маскирующего» и послеобразного влияния

При исследовании этнографического материала культового «камлания» сибирских шаманов (эвенков, бурят, угров, обских и др.), а также, индейцев Северной Аризоны, Мексики, Северной Америки, удалось установить общность в использовании изобразительных средств так называемого маскирующего и послеобразного влияния в декоративных росписях, формах и конструкциях их масок, культовых росписях тел и костюмов.

Сегодня упомянутые средства хорошо знакомы физиологам, которые изучают возможности с помощью них оказывать маскирующее влияние, ослаблять или даже «стирать» в памяти следы поступившей ранее зрительной информации.

Все это указывает на давнюю историю знакомства наших предков с приемами изобразительной маскировки, использованием ими различных способов послеобразного влияния на сознание и память наблюдателя.

Естественно, говорить о какой-либо систематизации этих средств в древности или о научном методе их использования — не приходится. Полагались шаманы, в основном, на интуицию, которая нередко приводила к выбору

достаточно результативных маскирующих и послеобразных средств; способов эффективного воздействия на окружающих. Шаманы снимали общую стрессовость, выводили «зрителей» из состояния угнетения и депрессии при заболеваниях, травмах, катастрофах и др. Их деятельность была в какой-то мере лечашей процедурой. Можно предполагать и возможность постановки сибирскими шаманами экспериментов по ослаблению и даже «стиранию» навязчивых образов памяти или, так называемых, образов преследования.

Благодаря умелому использованию изобразительных средств маскирующего и послеобразного влияния, составляющих особенности облачения шаманов, их маски, иногда росписи тела и других шаманских атрибутов, им удавалось создавать цельный маскирующий образ. Предполагается, что процедура камлания шаманов могла состоять из двух основных фаз: вызова общего возбуждения у наблюдателя, которое при достижении известной кульминации, могло сопровождаться проявлением навязчивых, беспокоивших образов памяти. Другими словами, начало процедуры камлания могло, в значительной мере, совпадать с состоянием, в котором, в прошлом, был зафиксирован навязчивый образ. Вместе с вызовом аналогичного возбуждения, могло наблюдаться начало «совмещения» изобразительных подобию образа памяти с так называемым «зрительным шумом», что и есть, взаимовлияние образа памяти и средств маскирующего влияния, послеобразных средств. Кроме того, эффект влияния усиливался благодаря искусству перевоплощения шамана, дополнялся запахами и звуковым фоном.

Костюм шамана, представлявший собой кафтан из закопченной дочерна кожи был покрыт множеством полос изрезанной (также закопченной) кожи, свисавших с плеч, на рукавах и груди, которые при быстрых движениях или танцах превращались в сложные завихрения линий, создавая в памяти зрителя знакомый в физиологии «зрительный шум» и способствуя ослаблению или даже стиранию недавно поступившей информации и образов памяти (что сегодня достаточно хорошо известно физиологам). Полное одевание шамана и его атрибуты представляли вместе единое маскирующее целое. В нем поблескивали ритуальные украшения, которые были необходимы для вызова ассоциативных образных аналогий и облегчали стирание навязчивого образа памяти, или «следа преследования».

Говоря о роли в шаманском ритуале средств изобразительного маскирующего послеобразного влияния на наблюдателя, можно с уверенностью предполагать, что они являлись достаточно эффективными инструментами снижения излишней стрессовости или излишнего возбуждения в коллективе, представляя вполне физиологически оправданные функциональные средства регуляции обществом при условии его относительной замкнутости (или самоизоляции).

2.2. Об использовании изобразительных средств «маскирующего» и послеобразного влияния в средние века, новое время и эпоху модернизма

В иных формах, в иных социальных и экономических условиях известные в древности приемы изобразительной маскировки с использованием различных способов послеобразного влияния на сознание и память наблюдателя проявляли себя в облачениях священников, убранстве алтарей, архитектуре соборов. Особенно ярко эти тенденции проявлялись в готической архитектуре храмов и средневековом прикладном искусстве, нашли свои соответствия в музыке. Не менее ярко послеобразное и маскирующее влияние проявлено в эпоху барокко. Приемы визуальной маскировки в то время нашли свои специфические проявления и были распространены в музыке, литературе, театре, прикладном искусстве. Особо следует отметить работу с приемами послеобразного и маскирующего влияния в искусстве эпохи модернизма, а именно, художниками абстракционистами и сюрреалистами. Этой теме посвящены отдельные разделы данной работы.

Однако, поскольку это исследование посвящено роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, то специфика их применения в других искусствах (музыке, танце, архитектуре, литературе) рассматриваться не будет.

3. Теоретический и экспериментальный подход к изучению маскирующих и послеобразных влияний

3.1. Об исследованиях отечественных, а также зарубежных ученых-физиологов проблематики маскирующих и послеобразных влияний, а также зрительных кодов и других проблем связанных с опознанием зрительных образов

Автором, на правах гипотезы, здесь вводится понятие «значение перцептивного уровня», избираемого зрительными системами в начале опознания объекта.

Исследуемые проблемы маскирующих влияний, проводимые физиологами сегодня на научной основе уже дали много неожиданных и интересных результатов, касающихся особенностей реакций зрительных систем на опознаваемые объекты, и их запоминание, а так же смежные влияния следующих одна за другой зрительных фиксаций.

В лаборатории зрения института имени академика Павлова (Ленинград) профессором В. Д. Глезером и профессором А. А. Невской, были проведены исследования влияния и роли зрительных «кодов», избираемых и используемых

зрительными системами при опознании внешних объектов. «Избираемые коды» связаны с процессом запоминания зрительной информации (памяти) и влияют на доступ к информации в памяти.

Важными являются исследования, проводимые в лаборатории академика Ливанова (Институт имени В. М. Бехтерева, Москва), где удалось установить однонаправленность прохождения информирующего сигнала, или одноканальность, при которой системами может обрабатываться лишь один сигнал, тогда как другие сигналы, поступившие на рецепторы, должны «ожидать».

Это позволило предположить автору, что зрительные системы устанавливают «субъективные» значения уровня обработки сигнала, то есть избирают собственные перцептивные уровни, которые не зависят от общепринятого физического уровня, определяемого интенсивностью светового объекта или стимула.

3.2. О различиях подхода к оценке одного и того же «объекта» разными наблюдателями

Личностные, типичные или характерные особенности предопределяют соответствующую ответную реакцию на обзриваемый или используемый объект. Как считал И. П. Павлов, эти особенности определяют не только поведенческую неповторимость данного лица, но непосредственно формируют его познавательную реакцию, его перцептивную особенность.

Автором был введен термин «уровень», а также «одноуровневость» как единиц, связанных, в первую очередь, с сигнальным возбуждением или сигнальным торможением, которые вызывает обзриваемый объект в зрительных системах зрителя.

Очевидно, здесь можно было бы говорить об уровне, «интегрируемом» в зрительных системах, т. е.:

- 1) физическом уровне (интенсивность сигнала) по физической шкале;
- 2) общем фактическом уровне возбуждения (торможения) центральной нервной системы;
- 3) интегрируемом «третьем» значении «уровня», устанавливаемом зрительными системами в начале опознания «объекта», и который определяет конкретное «значение перцептивного уровня».

Введение понятия интегрируемого «уровня» возбуждения позволило объяснить ряд явлений, связанных с различиями оценки одного и того же тестового изображения, у разных наблюдателей, а также прояснить ряд явлений, связанных с сигнальными нарушениями. Речь идет о личной реакции наблюдателя

на тот или иной объект, когда может появиться несоответствие «физического уровня» данного сигнала и ожидаемой соответствующей этому сигналу реакции.

Эти различия опознавательной реакции хорошо иллюстрируют работы художников, когда они изображают один и тот же мотив, например, во время совместного пленера. Различия проявляются в выборе угла обозрения объекта, в различиях его освещенности, в выборе разного соотношения светлых компонентов к темным компонентам, в зрительном поле, в выборе фона для объектов и др.

Зрительный «код» как и «одноуровневость» (одноканальность), в равной мере могли бы иметь близкие или даже тождественные значения. Одноуровневость возбуждения, образовавшаяся на нейронах следования информативного сигнала, могла бы в равной мере обеспечить и прохождение информирующего сигнала вглубь по системе, или, при различиях уровней привести к изоляции информативного сигнала, — к его торможению.

В творчестве художников более полное и емкое выражение изображаемого объекта (среды, условий) облегчается благодаря сохранению относительной личностной характерной (типовой) стабильности. В ином случае, утрата интереса к объекту изображения, или значительное различие в оценке этого объекта, при повторной творческой работе над композицией, указывает также на утрату аналогии предполагаемого зрительного «кода». Эту личностную характерную (типовую) стабильность можно описать как особенности общей структуры. Профессор Д. Узнадзе (НИИ психологии Грузинской ССР) ее называет «установкой». Сохранение в памяти художника идентичности зрительного кода, также как и типовых сигнальных признаков, позволяют достигнуть в процессе творческой работы большой цельности и полноты выражения качеств изображаемого объекта, облегчает и само выражение «объекта» на бумаге, холсте и другом материале.

Пока еще недостаточно изучена природа избираемых зрительных «кодов», тем не менее, обращает на себя внимание различие в оценке при опознании объектов окружающей среды в узнавании и неузнавании объектов при различиях уровней возбуждения. Не исключено, что причиной могло бы оказаться и уровневое несоответствие. Допустимо считать, что в основе «кода» могла бы оказаться и уровневая особенность нервной структуры (1-й системы).

Возможно, кодовая структура обеспечивает доступ к информации памяти (при сходстве уровней), а также облегчает запоминание зрительной актуальной информации, облегчает обработку этой информации системами.

Допустимо также, что для прохождения «сигнала» и его запоминания необходима одноуровневость потенциалов на пути следования «сигнала» к нейронам зрительной памяти.

Уровневые характеристики могли бы быть одной из важных особенностей зрительного кода. Изучение роли и значения кода (разных уровней), а так же использование самого преимущества кода позволило бы расширить доступ к более широкой градации зрительной оценки. Это помогло бы расширить границы резервов памяти по отношению к сложным сравнительным познавательным и зрительным оценкам (изображаемого объекта), при сохранении в творчестве личностных характерных, более четких определенных достоинств и качеств.

Различные нагрузки, особенности физических режимов в периоде активности, отдельные фазы этих режимов, а также изменения вызываемые в системах различными внешними влияниями, иногда даже аффекцией, травмой, все это, видимо, оставляет след в особой нейронной структуре, которую можно было бы назвать нейронной моделью всей 1-й системы, или, как это называется в физиологии «кодом», который набирают (или используют) зрительные системы при опознании «объекта». Собственно «код», как и вся структура 1-й системы, не может быть чем-то постоянным.

Многим хорошо известны особенности различий общего состояния возникающего после физических нагрузок: плавания, бега, прыжков. Различия восприятия после различных нагрузок приближенно иллюстрируют возникновение «кода», а так же значение вариантности самого «кода» в связи с той или иной имевшей место нагрузкой, деятельностью, стрессом и др. Неповторимость кода остается в памяти в виде, «нейронной копии» структуры кода. Иными словами, определенное состояние человека индуцирует соответствующие нейроны зрительной памяти, облегчая, тем самым, доступ к той или иной информации зрительной памяти при совпадениях или аналогиях общей формы, то есть при сходстве общего состояния с имевшим место при запоминании этой информации. Это по-своему организует и упорядочивает информацию памяти, делая возможным доступ к этой информации при сходстве или тождественности структуры «кода», т. е. способствует *уместному* проявлению образа памяти, что, видимо, имело важное практическое значение в процессе развития человечества. С другой стороны, принимая во внимание уровневые различия, определяющие тот или иной «код», можно предположить и возможности расширения способности зрительной памяти, благодаря использованию новых «кодов» и развивая при этом системы, т. е. позволяя использовать более полно уровневые резервы нейронов зрительной памяти.

3.3. О фигуративных и характерных особенностях образов сновидений

Автором на протяжении длительного времени проводились исследования особенностей сновидений, способом фиксирования общего переходного ко сну состояния в рисунках, живописи и др. видах творчества, для выявления фигуративных, изобразительных аналогий, а также выявления характерных особенностей образа сновидения пространственных нарушений и др. Сновидения имели место на переломе состояния бодрствования и сна и могли бы содержать смешанные характеристики, часто блуждающие, маловыразительные, с направленной и неумолимой тенденцией к провалу, «к дезинтеграции» образов под влиянием «следового эффекта», сопровождающего торможение, по мере все более охватывающего торможения и сна.

В сновидениях не исключено проявление в равной мере ассоциативных ощущений сходства с реальными объектами, а так же тенденции к «следовой аналогии», или аналогии негативного отображения (послеобразного вида).

Сам процесс сновидений можно было бы охарактеризовать проявлением сложных векторных следов от сильных раздражителей (навязчивых образов), следов от обрывков информации, от образов памяти, проявляемых в безвременном порядке. Они оказываются в сложной взаимосвязи с тормозными, следовыми значениями информации зрительной памяти. Последняя оказывает дезинтегрирующее влияние, что приводит к возникновению «пустот», «дыр» и сопровождается ощущением пугающей пустоты (при полном исчезновении образов), еще до перехода в фазу глубокого сна. В другом случае, без перехода в глубокую фазу сна, наблюдаются усложнения и разрастание образов.

Сновидения, поражающие неожиданностью своего содержания, являются результатом взаимовлияния возбужденных и тормозных нейронов зрительной памяти, а также аспектальной информации, обрывков информации памяти или отдельных сигналов, которые приводят в одном случае к разрушению и деструкции образа, к изобразительному взаимоисключению компонентов, а в другом случае — к фантастическому его разрастанию.

Восстанавливая образ сновидения в рисунке всякий раз обнаруживается слабая выразительность сигнальных или характерных аспектов образа. Замечались пространственные нарушения, нарушения плановости компонентов (объектов), образов сновидения, а также их плоскостность. Возможно, мы обладаем большой способностью воспроизведения или довоображения образов сновидения, по часто весьма скудной информации памяти, и даже по отдельным импульсам раздражителей, или следов кратковременных

раздражителей, из свежих резервов памяти. Обрывки информации зрительной памяти способны иногда конкретизироваться в законченный образ сновидения. Основываясь на рассуждении И. П. Павлова об уровневых или сигнальных изменениях на нейронах нервной системы при переходе к глубокому релаксу (или соответственно, при пробуждении) можно предполагать и изменение уровней на нейронах зрительной памяти (от возбуждения к торможению), — или соответственно обратно в периоде пробуждения. В связи с этим возможны алогизмы происходящие из-за неодновременности переходов из одного состояния в другое различных нейронов: торможение одних на фоне ускорения других.

Принимая во внимание неодновременность перехода нейронов из состояния относительного возбуждения к состоянию торможения (в фазах перехода к глубокому релаксу) наблюдается опаздывание некоторых нейронов, продолжающих находиться в возбужденном состоянии, что связано со степенью, а также временем их предшествующей эксплуатации в периоде активности. Это позволяет предположить интерферирование нейронов на проявляемый образ памяти в периоде сновидения. Следовательно, возможно наложение нейронных полей: поля тормозных нейронов на поле, представляющее образ памяти. Это должно сопровождаться утратой характерных особенностей образа, а также проявлениями значительных фигуративных аномалий. Например, пространственные нарушения, насыщение сновидений неожиданными «заломы» формы, утрата глубины объема пространства, исчезновение отдельных компонентов. Перечисленные нарушения происходят под влиянием поля возбужденных (и тормозных) нейронов, когда проявляется их обоюдное деструктивное влияние. Суммируемые изобразительные значения приводят к гиперболичности значений компонентов образа, либо, чаще всего, к фигуративным искажениям и невыразительности изобразительных компонентов.

Непосредственное изменение образа сновидения под влиянием поля тормозных нейронов, а также продолжающая поступать на рецепторы сенсорная информация (вербальная, звуковая, осязательная и другая информация), способны, в свою очередь, синтезироваться высшими центрами, в этой переходной фазе, с изобразительными компонентами образов сновидения. Объединяясь в одно целое, в сложной взаимосвязи — фигуративной, слуховой, сенсорной — этот конгломерат, благодаря активному довоображению получает свое окончательное ассоциативное сходство со знакомым нам образом сновидения, но при этом не является таковым.

Роль конструктивного, также, как и деструктивного стимула в сновидениях может выполнять и «свежая» информация памяти — острые недавние зрительные впечатления, «следы», зафиксировавшие возможную зрительную аффекцию и др., не исключая и информацию, поступающую в периоде самого сновидения.

Видимо, здесь, в формировании знакомого нам образа сновидения, важную роль следует отнести скорее к довоображению, домыслу, дофантазированию на базе обрывков образов памяти, отдельных сигналов или образуемых нейронных следовых структур (тормозных и возбужденных нейронов памяти).

Следовало бы отметить, что обычное фото или кинопродуцируемые кадры в их негативном отображении содержат в себе объекты, а так же в равной мере и специфическую их взаимосвязь (нарушения пространственной взаимосвязи компонентов образов), а так же световые алогизмы, которые ассоциируются с образами сновидений. Это, конечно, грубое сравнение с негативом. Однако, в сновидениях мы, видимо, наблюдаем промежуточную с негативом образную аналогию.

В творческих работах, выполненных пациентами при психических заболеваниях, повсеместно наблюдается сигнальное затормаживающее влияние, вносящее в композиции искажения в интерпретацию объема, пространства, цветности объекта и др., что также, можно предполагать, является следствием значительного следового влияния, вносящего искажения в интерпретируемый пациентом образ (композицию). Однако, еще более важны характерные типовые изменения, наблюдаемые в творческих работах пациентов по отношению к типовым характерным особенностям пациентов, которые замечались в их работах до заболевания (т. е. различий степени темпераментности или эмоциональности и др.).

И. П. Павлов обращал внимание на возникавшее при заболеваниях изменение в поведении пациента, говоря в частности об изменениях при заболевании шизофренией при которых возникает заторможенное состояние, неподвижность, стереотипность движений и которые сменяются, шаловливостью, бесцеремонностью, вообще детским поведением, не свойственным пациентам до их заболевания [Павлов 1973, с. 351].

Изменения личностных характерных признаков при заболеваниях неоднократно подтверждались близкими и родственниками самих больных. Изменения, в характерных особенностях проявлений можно отнести к уровневым изменениям нейронов памяти, сопутствовавшим самому психическому заболеванию, и впоследствии, допустимости интерферирующего влияния следов

давшей информации (фиксированных до заболевания), с уровнями (прецептивными), используемыми зрительными системами после заболевания. Может наблюдаться периодическое «выхолащивание» информации памяти, возможно, из-за взаимовлияний уровневых значений на нейронах памяти.

Вместе с нарушением рефлекторных реакций (старых рефлексов) наблюдаются значительные нарушения в ощущении времени, — и его торможение. Можно предполагать, что именно характерные изменения, наблюдаемые в сновидениях, отражающие заторможенные переходные состояния, получили свое проявление в творчестве пациентов при психических заболеваниях (по ассоциативным аналогиям).

4. Об использовании художниками модернистских направлений средств взаимо-маскирующего и послеобразного влияния

4.1. Об использовании маскирующего и послеобразного влияния художниками модернистами

Пришедший к нам из глубины веков прием изобразительной реверсии (перемены мест субъекта и объекта) судя по ритуалу сибирских шаманов, а также других культовых ритуалов, имел сугубо функциональное значение. Всем известно снижение творческого темперамента, замедление зрительных реакций, проявляющиеся в состоянии общего утомления. Тогда появляется и естественная физиологическая (зрительная) потребность в «маскирующем» поле. При утомлении в творческой работе, начинает проявляться склонность к интерпретации «маскирующих» поверхностей и к предпочтению «маскирующего» поля, т. е. к выражению в своем творчестве этой, уже сугубо физиологической потребности.

Физиологически обусловленная потребность в «маскировке» проявляется в замене цветовых значений, определяющих изображающий объект, на более темный, а также в снижении светотеневого контраста; иногда даже к замене изобразительных качеств объекта послеобразными значениями этого объекта.

Композиция в результате подобных замещений (светотеневых и цветовых), — утрачивает характеристику своей направленности, внутреннего динамизма, темпераментности, что снижает ее ценность и лирическую цельность.

В начале века К. Малевич своим произведением «Черный квадрат» предложил, по существу, физиологический эксперимент. Последовало самое разнообразное использование маскирующих средств в самом разнообразном их сочетании с изображаемыми объектами. Многие художники

абстракционистских течений, экспериментировали, используя маскирующие и послеобразные значения. Они варьировали композиционное размещение маскирующих полей, трансформировали изображаемые объекты до послеобразного вида, перемежая их с объектами привычного или знакомого нам вида (например, соединения негативного и позитивного изображения предметов в одной композиции).

В произведениях Пикассо, Брака, Леже, Кандинского, Архипенко, Мура, Бекона и других больших мастеров, послеобразные и маскирующие компоненты виртуозно вписаны в их композиции. Тем не менее, при введении маскирующих изобразительных компонентов или следовых (послеобразных значений) знакомых объектов, их композиции приобрели неопределенные качества, что привело к значительной утрате цельности характерного образа.

Аналогичные приемы используются в рекламе, в полиграфической рекламе, в оформительском искусстве. Прием, по-существу, рассчитан на выделение основной идеи содержащейся в товарном знаке, текстовом материале, рисунке и др. В этих композициях, как правило присутствуют элементы выполняющие сугубо функциональную роль *контрастирующих* или *второстепенных*. Это достигается, благодаря конфликтности в характере их природы, например, темпераментности выполнения элементов композиции, в использовании большего или меньшего контраста, а также благодаря использованию затемненных полей в качестве отвлекающего фона в последовательно обозреваемом экспозиционном материале.

Средства заимствованные у оформителей довольно часто используются станковистами для выделения компонентов композиции с помощью упомянутой конфликтности, из за чего лиричность и возвышенность могут нередко получать недостойную замену маскирующими и послеобразными средствами.

Следует заметить, что в отличие от оформительских работ зритель не рассматривает компоненты композиции станковой картины в какой-то очередности или временной последовательности, но воспринимает ее как относительную цельность, что приводит к сугубо физиологическому эффекту влияния заложенных в нее маскирующих компонентов.

4.2. Об использовании маскирующего и послеобразного влияния художниками сюрреалистами

Галлюцинации и сновидения положены в основу творчества сюрреалистов, которые создают подобию объектов реальной действительности. Они создаются благодаря знаниям о переходных состояниях от бодрствования ко сну (либо

состояниях пробуждения ото сна) и содержат целый арсенал средств, вызывающих у зрителя заторможенные реакции (которые можно отнести к реакции зрителя) и ведущих его медленному сползанию в область последующих управляемых автором дефектных оценок объектов окружающей реальности и стимулируя подсознательные интуитивные предположения.

Многие художники ради убедительности своих идей и сюжетов закладывают в структуры композиций перечисленные выше механизмы, что позволяет им вызывать и стимулировать у зрителя состояния возбуждения, при общем охватывающем его, заранее созданном, утомлении и торможении. Описанный механизм освоенный современной живописью иллюстрирует нарушения взаимосвязи первой и второй сигнальных систем (И. П. Павлов о сигнальных системах).

Доктором Э. А. Вачнадзе в НИИ психологии Грузинской ССР были проведены сравнительные исследования творчества художников сюрреалистов в сопоставлении с творчеством психически заболевших лиц [Вачнадзе 1979]. Он пришел к выводу, что произведения художников, созданные под влиянием заторможенных форм сознания, выполненные при общем значительном утомлении, либо в состоянии значительного возбуждения, естественно, в большей или меньшей степени отражают эти состояния. В свою очередь, произведения способны вызвать у зрителя ассоциативные аналогии с этими состояниями и соответствующим образом влиять на них.

Наблюдаемые в творческих работах пациентов фигуративные и цветовые нарушения, так же как и сам ассортимент изображаемых объектов, испытывают влияния аналогичные «маскирующему» эффекту. Это приводит, в свою очередь, к выпаданию элементов образа, к образованию пустот, композиционных «дырок», либо в другом случае к гиперболическому нагромождению нарисованных компонентов. Подобные нарушения могут быть вызваны несоответствием (которое возникает из-за утомления или возбуждения) между памятью об объекте и самим подлежащим изображению объектом, что объясняется интерферирующим влиянием памяти и объекта.

Художники во время работы и лица испытывающие психические нарушения, по разным причинам и разными путями, сходны в своих действиях, что доказывают результаты их творчества. Согласно И. П. Павлову — у больного шизофренией наблюдается потеря чувства реального, у них деятельность превращается как бы в сновидения, а у больных истерией, наоборот; образы фантазии обретают силу и значение реальной действительности.

5. Сферы возможного практического применения маскирующего и послеобразного влияния в искусстве и средствах массовой информации, а так же предостережения к их использованию ради направленного манипулирования восприятием зрителей

5.1. Об использовании средств послеобразного и маскирующего влияния в оформительском искусстве

В оформительском и полиграфическом искусстве наблюдается использование маскирующих изобразительных компонентов в композициях, а также средств изобразительного послеобразного влияния.

Учитывая временную последовательность обозревания оформительских стендов, а также содержащуюся в них информацию (тексты, иллюстративные материалы и др.), использование маскирующих полей с помощью фактурного контраста является вполне оправданным. Включение в общую композицию маскирующих перебивок текста, иллюстративного материала или фактур, для разделения последовательно обозреваемых отдельных стендов, благоприятно влияет, как отмечают многие физиологи, на скорость, а также и качество восприятия. Не является исключением и дизайн в полиграфии, где существует временная последовательность обозреваемого материала в виде последовательной смены страниц книг, журналов и газет.

В оформительском, полиграфическом и других видах прикладного искусства наблюдается разнообразное по специфике использование маскирующего поля (или маскирующих полей), цветовых и монохромных поверхностей, или фактурных поверхностей, используемых для выделения требуемого материала среди других компонентов общей композиции, скорее второстепенного значения. В ряде случаев этим обеспечивается эффективное разделение изобразительного материала с помощью перебивок, ослабляющих, либо усиливающих значение предшествующей изобразительной (или текстовой) информации.

Введение художниками-оформителями, так называемого маскирующего поля, происходит благодаря интуиции и профессиональному владению композицией. При этом, учитывается необходимость выделения главного композиционного элемента и второстепенность иных компонентов. Принимается во внимание продолжительность обозрения наблюдателем того или иного информирующего материала (рисунки, текст, карты, схемы и др.). Принимается во внимание очередность осмотра стендов.

Правильно используемые маскирующие изобразительные средства позволяют ослабить у «наблюдателя» впечатление от предшествующей изобразительной информации, подготавливая его к восприятию последующей информации.

5.2. Послеобразная интерпретация произведений искусства

Изображения и отдельные изобразительные элементы в полиграфическом искусстве (иллюстрациях и дизайне), а также в оформительском искусстве (плакатах, рекламе) могут подвергаться как случайным так и осознанным послеобразным метаморфозам. Пробелы межбуквенного пространства, размеры полей, цвет фона и фактура бумаги — вот тот далеко не полный перечень элементов, влияющих на очередность восприятия, запоминание или, наоборот, забывание «основных» значимых изображений. В результате смысл всей композиции может быть существенно изменен.

К восприятию полиграфически воспроизведенных художественных произведений следует относиться весьма осторожно, принимая во внимание, что при репродуцировании (послеобразном изображении) они подвергаются существенному изменению. Это неточности цвета и тона, это изменение контраста, разбиение растром. В результате впечатление от произведения и его репродуцированной версии может значительно отличаться. При этом каждый экземпляр репродукции вносит новые изменения (это хорошо известно работникам типографий). Это особенно важно, когда смысл произведения, по творческому замыслу автора, передается с помощью цветовых и тоновых нюансов. В книге «Ж. Сёра и другие импрессионисты» (издательство «Палас», Прага, 1976) автором Лудо Петранским представлена цветовая растяжка цветовых изменений которым подвержены произведения при их репродуцировании.

5.3. О маскирующих межкадровых влияниях возникающих при изменении светотеневого состава кадра (или светового), при тахистоскопическом их предъявлении (быстрой сменяемости)

Быстрая сменяемость светотеневого или светового состава кадров на кино или теле экране способна вносить значительные коррективы в их восприятие создавая изменения смыслов через иллюзорно-фигуративные искажения.

Эффект зрительной суммации при беглом опознании зрительных образов тщательно исследовался физиологами. Задержка сигналов кратковременной зрительной памяти, их возможная суммация и, в свою очередь, оказываемое задержанным сигналом влияние на фиксацию последующего объекта (кадра),

может наблюдаться при беглой смене зрительных полей, или при изменяемости компонентов обозреваемого зрительного поля (при движении опознаваемого объекта и др.). В результате возможного наложения полей (элементов поля) или отдельных зрительных фиксаций, может возникать эффект интенсификации значений некоторых элементов, или наоборот, их ослабления, а также плохое их запоминание и даже утраты их значений.

Часто характерная незавершенность кадра компенсируется характерным звуковым сопровождением или вербальной интонацией, что, по сути, является прямой подменой изобразительной художественной характерной структуры кадра (построения кадра) звуковой информацией. Вербальная информация и музыкальное сопровождение способны придать обозреваемому в этот момент кадру собственную характерную направленность, подчинить и интерпретировать его. Принимая во внимание возможную обработку информирующего сигнала (вербальной или звуковой информации) — как одномоментный или однонаправленный процесс (А. Р. Лурия), можно прийти к заключению, что часто мы сталкиваемся с чрезмерной визуальной, вербальной и звуковой перегрузкой в условиях затрудненного выбора зрителя, какой же из каналов является смыслообразующим.

Проблемы, выдвигаемые кино и телевидением, связаны с продолжительностью допустимой характерной реакции зрителя (как временного фактора), а так же с проблемой, касающейся выбора изобразительной либо вербальной информации «зрителем», т. е. с возможной различной последовательностью обработки этой информации. Последнее требовало бы учета необходимых интервалов между двумя различными информациями или задержками сигналов после его обработки системами.

Учет упомянутых особенностей зрительных реакций, связанных с опозданием тахистоскопически предъявляемых изображений позволил бы использовать в качестве характерных перебивок прием затемнения или маскировки кадра.

Одним из важных особенностей кино и телевидения является эффект собственного межкадрового маскирующего влияния, что в значительной мере способствует снижению зрительной нагрузки. Наблюдается своеобразный процесс самовосстановления относительной остроты зрительной реакции, благодаря интенсивному маскирующему влиянию затемненных компонентов последующих кадров на предшествующие кадры, сохраняемые в иконической кратковременной памяти.

Эффект маскирующего влияния усиливается вместе с частотой изменяемости светотеневого состава кадра, с временными перебивками затемненных или

полузатемненных кадров, что способствует, в значительной мере, ослаблению эффекта навязчивости (просмотренных кадров). В некоторых случаях наблюдается даже эффект «ослабления» или частичного «стирания» множественной поступившей визуальной информации, из памяти, чем обеспечивается сохранение относительно свежей зрительной реакции.

В большинстве случаев, благодаря таланту и интуиции режиссера (оператора) описанные выше сложные влияния оказываемые на характерную основу кадра приводят к желаемому для авторов результату. Тем не менее, возможны несовмещения вербальной и изобразительной информации, так же, как и характерная нечеткость художественного содержания кадра. Они способны вызвать нежелательную реакцию у впечатлительного, а иногда и сверхчувствительного «юного зрителя», реакция которых может быть непредсказуема.

Детей отличает способность быстрой имитации состояния актера и легкая подражаемость тому или иному действующему лицу. Их отличает острая зрительная реакция на цветовой и световой состав кадра. Учитывая последнее, следовало бы в детских передачах телевидения, а также в фильмах рассчитанных на детей большое внимание уделять характерной основе кадра, придавая ей стабильность и продолжительность, организуя, по возможности, материал в «главном» характерном направлении, при согласованности всех изобразительных компонентов. Изобразительное характерное содержание кадра желательно соподчинить с главным действующим лицом или голосом за кадром, используя затемнение кадров в качестве перебивок разнохарактерных видеосюжетов (разного состава актеров в кадре; при изменениях игровой характерной сцены и др.).

5.4. О характерном (особом) ориентирующем значении произведений изобразительного искусства

В противовес наблюдаемому сегодня «замусориванию» изобразительного искусства и визуальной среды средствами, вызывающими физиологический эффект влияния на зрителя, необходима популяризация произведений изобразительного искусства отличающихся целостностью или характерной направленностью. Они могут иметь влияние ориентиров, поскольку являются воплощением «живой» мысли и эмоции автора-художника. В них особенно полно выражается темперамент автора и особенности его личной характерной реакции. Такие произведения с успехом могли бы быть использованы в рекреационных программах телевидения, а также в учебных заведениях, лабораториях, в виде плакатов на улицах.

Следовало бы особенно выделить произведения искусства: гравюры, эстампы, рисунки, акварели, а также этюды в масляной живописи, в темпере, скульптуре, керамике, глине, как репродуцированные фото или непосредственно проектируемые на экран или стену. Следовало бы выделить произведения искусства, которые могли бы ориентировать зрителя или корректировать его личностную характерную форму, указывая тем самым путь к развитию этой формы, к самосовершенствованию, являясь в то же время примером композиций, вызывающих более полный ответ у зрителя при ее опознании.

В свою очередь, авторам-художникам следует с большим вниманием относиться к чистоте или характерной четкости избираемого ими изобразительного языка.

5.5. О практическом использовании средств маскирующего и послеобразного влияния для снижения зрительной утомляемости в условиях производства, в лабораториях и учебных заведениях

При уместном или оправданном применении средств маскирующего и послеобразного влияния, (что потребовало бы систематизации этих средств и способов их практического использования), появилась бы реальная возможность создания более благоприятных условий способствующих снижению зрительной и психологической нагрузки, к созданию условий, снимающих в значительной мере утомляемость в том или ином производственном или учебном процессе.

Возникающая при утомлении зрительных систем потребность перевода зрения на темный участок внешнего зрительного поля (или на неосвещенную поверхность) оказывается эффективным средством ослабления «следов» многочисленной зрительной аспектарной информации, не требующей запоминания, а иногда и полному ее стиранию из временной памяти. Эта физиологическая особенность взаимоисключения свежей информации памяти маскирующими средствами могла бы получить свое уместное практическое применение в различных производственных лабораториях, учебных заведениях (особенно связанных с опознанием зрительных образов или «объектов»), а так же в городской среде.

В физиологических лабораториях накопилось уже немало опыта и данных, которые нуждаются в упорядочивании и которые позволили бы освободить оператора (наблюдателя) от множественной информации сигналов, представляющих сугубо временное, или даже моментное значение, способствуя тем самым повышению оперативности и качества зрительных оценок.

В свою очередь, типовые различия или характерные личностные особенности оператора (или наблюдателя), т. е. различия типовой реакции у разных наблюдателей могли бы учитываться (а это сумели бы сделать лучше сами наблюдатели) руководствуясь шкалой допустимых изменений. Достаточно эффективный результат часто может быть достигнут несложным способом, например, изменением направления источника света, сменой фона за исследуемым объектом, либо использованием фактурных противопоставлений (или контрастов), выбором самих границ обозреваемого поля.

В учебных аудиториях функции маскирующего поля выполняет обычно черная доска, используемая для рисунка мелом. С таким же успехом мог бы эту функцию выполнять темный экран, на котором можно было бы проецировать светом схемы, пояснительные рисунки и др., переводя время от времени взгляд на черную поверхность (благодаря маскирующему эффекту темного поля) и, тем самым, освобождая студентов от следов аспектрных цветоцветовых влияний и аффекии.

Для освещения интерьеров производственных помещений и учебных аудиториях желательно использовать скрытые источники рассеянного света, по возможности обеспечивающие равномерное освещение.

6. Послесловие

В этой работе автор стремился обратить внимание на существование маскирующих и послеобразных средств в визуальной среде окружающей человека, выявить их важность для восприятия отдельного человека, а так же психического и физического здоровья общества в целом.

Маскирующие и послеобразные средства в произведениях изобразительного искусства, в кино, на телеэкранах, на улицах города, в быту формируют визуальную среду существования человека, влияют на его восприятие, чувства, психологическое и физическое здоровье. Неумелое, неосознанное использование маскирующих и послеобразных средств приводит к «замусориванию» среды. Преднамеренное их использование возможно как во благо развития людей, как средство «ориентира» для индивидуального самосовершенствования членами общества, так и во вред, когда маскирующие средства используются для снижения зрительной навязчивости «неудобных» объектов и явлений, иными словами, ради манипуляции общественным сознанием.

Роль маскирующих и послеобразных средств столь велика и разнообразна, что нуждается в дальнейших исследованиях и классификации.

Оповідання циклу «Браво, пітторе!» були створені Іриною Вишеславською в 1987 році та спирались на факти з усних розповідей художника. Тексти, крім літературної цінності, надають багато біографічного матеріалу, висвітлюють погляди Стахова-Шульдиженка на життя та мистецтво, дозволяють краще зрозуміти його творчість, а в деяких випадках можуть слугувати коментарями до малюнків.

Ірина Вишеславська

Браво, пітторе!

Жив у Києві художник. Олександр Іванович Шульдиженко. Ходив вулицями в розщібнутому пальті з вільно перекинутим навколо шиї довгим-довгим шарфом. Був він огрядним, ходив, спираючись на палицю. У нього були блакитні немов дитячі очі та відкрита душа. Весь час щось вигадував. Мозок його постійно працював над новою серією картин, або теорією. За своє недовге, але страждене життя він зробив сотні дивовижних гуашів, малюнків, написав декілька трактатів, книги з техніки скульптури з паперу, створив безліч паперових скульптур, чеканки з металу та багато різноманітних монументальних робіт, що прикрашають різні міста України.

Коли дивишся на його гуаші, майже завжди біографічні за змістом, то начебто поринаєш у вологу, дощову атмосферу спогадів про юність автора в далекій Великій Британії, де таким самотнім та безхатнім був він — художник-чужинець. Саме техніка цих гуашей, вибудованих вільними, спадаючими рухами, дає відчуття чогось мінливого, непевного, мерехтіння, чи то в струмені дощу, чи то в думках художника.

Якось він запросив мене на свій день народження. Він жив над Бесарабкою, і я зайшла на ринок, щоб купити йому квіти. Мені пощастило, я побачила троянди рідкісного кольору, густо-червоні, майже чорні. Олександр Іванович уже чекав мене на вулиці. Ще здалеку побачивши ці троянди, він почав розмахувати палицею та кричати: «Чорні троянди! То справжній подарунок від художника художнику!». Пригощав він мене кавуном. Його кімната була вузька, як коробка

для пензлів. Місця було тільки для ліжка та ослінця. Свої чудові гуаші він тримав під ліжком, демонстрував їх на ліжку, а пригощав гостей на ослінці. Сиділи вони знов-таки на ліжку. Його спогади для нього були не спогадами, а казковою країною, яку він покинув, але вона так і перебувала десь там незмінною, з усіма своїми персонажами. Я зрозуміла це, коли вперше їхала до Франції. Олександр Іванович дуже хвилювався та давав мені безліч порад, що вже не мали ніякого сенсу в наш час. І тут я збагнула, що він проводить мене не до Франції, а у свою юність.

Такою подорожжю до юності була для нього й англійська мова. Він розмовляв на витонченому лондонському діалекті. Частенько вечорами йшов до Київського оперного театру і вишукував групи туристів, які розмовляли англійською. Ніби випадково починав із ними розмову, що завжди було шоком як для американців, так і для британців.

Та ще Олександр Іванович був чудовим оповідачем. Його хвилюючі розповіді були продовженням картин. На жаль, ніхто тоді не здогадався записати ці спогади на магнітофон. Але те, що я запам'ятала, спробую розповісти.

Початок

Я народився 30 серпня 1922 року в Києві. Навчався в середній художній школі в класі Хворостецького. У 1941-му пішов на фронт та в Полтавському оточенні потрапив у полон. Було мені тоді дев'ятнадцять років. Наступні роки перебував на примусових роботах у таборах Німеччини та Австрії. У 1944 році разом із трьома товаришами втік із табору. Товаришами моїми були італієць, поляк та росіянин. Італієць завів нас у Альпи та пішов, а ми залишилися переховуватись у горах. Росіянин теж був художником. Звали його Костя Рудаков. Він був із Ленінграду, сином видатного графіка. В Італії нас узяли до Польської армії, яка воювала на боці союзників. Нас туди прийняли як поляків. Річ у тім, що наш товариш-поляк був нам дуже вдячний, бо у Варшаві, у гетто, поляків відшукували, як партизанів, а ми підтвердили, що він росіянин. Тепер, навпаки, він нас прикрив.

Удінський табір

Нас дуже швидко викрили під час служби Божої. Ми не знали католицького обряду, і коли весь полк поляків молився, ми невчасно то ставали на коліна, то підводилися. Щоб це не було дуже помітно, ми ставали завжди позаду та пильно слідували, що діється. Але офіцер здогадався, що ми хитруємо і наказав стати попереду. Так усе й з'ясувалося. От ми й потрапили до Удінського табору. Але художники були їм вкрай необхідні, а ми на той час не тільки дорожні знаки понамалювали, а ще і двох чудових Мадонн підрихтували до свята... Ну нас і залишили.

Воєнні дії

Війська союзників йшли в наступ. Це був 1944–1945 рік. Дорожні знаки не встигали ставити. Пам'ятаю штурм Монте-Кассіно. Пішли американці. Не вийшло. Пішли британці. І вони не змогли взяти. Не змогли взяти британці — тоді посилають поляків. Там загинуло п'ять тисяч кращих солдатів! Антагонізм між британцями та поляками був страшенний: тільки-но поляки відвоюють місто, а над мерією вже британський прапор майорить! Щодо нас, то навпаки, ми намалювали герби всіх польських воєводств. Нас любили.

Велика Британія

Та ось скінчилася війна. За законами Великої Британії союзна армія мала бути розформована тільки на теренах Сполученого Королівства. Почали повертати війська до Великої Британії. Після розформування частина людей, звичайно, там і залишилась. Поляки ставали до найтяжчої роботи, насамперед у меблевих фірмах. А я пішов працювати служкою до антикварного магазину Мендельсона.

У антиквара

На прикладі антиквара Мендельсона я назавжди зрозумів, що життя не в грошах. То був жакхливий тип. Він кинув до підвалу оригінали чудових японських гравюр тому, що на них впав попит. Вони припали пилом та пліснявою... Йому було байдуже, що гинуть твори. Його цікавив тільки обіг. Це був справжній маніяк. Він спав на каталогах, не роздягаючись. Він не мав жалю ані до себе, ані до інших. Але найгірше було те, що він не мав жалю до творів мистецтва. Його цікавили тільки фунти та процес торгівлі. Співіснування такого типа із чарівними творами мистецтва — це справжній жах. У нього загинула безліч африканської скульптури. Відверті, кольору охри, зроблені грубим сікачем. Та з чорного ебенового дерева маски з Беніну. Хтось привіз, але купляли погано, так він згноїв усе.

Але, завдяки роботі на нього, я мав постійну й безпосередню можливість спілкування із чудовими творами мистецтва. Ікони, порцеляна, японські гравюри, Персія, Китай, Фаєнца, Дрезден, Іспанія, Мексика — усе це пройшло перед моїми очима.

Знайомство з богемою

Потім мене прийняли до Центральної художньої школи, що була розташована поруч із Британським музеєм. Я здобув перше місце на конкурсі при вступі,

та завдяки цьому отримав стипендію. Але цих грошей не вистачало на життя, яке перетворилося на поневір'яння справжньої лондонської богеми. Харчувався в найдешевших кав'ярнях. У центрі Лондона вони належать, переважно, грекам. Була там така кав'яренька «Александрія», де можна було випити кави, що варилося в баняку. Грек чорний, горнятка немиті. Там збиралися безхатченки найнижчого рівня. Професійні жебраки з навколишньої території. Вони її викупили та «доїли» цілим кланом. Були повні родини: батьки, діти. Усі вони звалися «Кланом жебраків Вестмінстерського абатства».

Перед цією кав'ярнею збиралася богема. Грали на скрипках, акордеонах. Тут працювали художники, які малюють на хідниках. Вони малювали крейдою по асфальту, а дощ усе змивав.

Богема

У Великій Британії богемою називають найбідніших художників, тих, які малюють на вулицях. Там дуже поганий клімат. Так ось, художники малюють крейдою на тротуарі, а дощ усе ллє та ллє. Я теж був «богема».

Ми з Костею Рудаковим влаштувались у розваленому будинку, у який був влучив FAU-2. Від того будинку залишився лише скелет. Ми зробили в підвалі, що вцілів, майстерню. Щоправда, потрапити туди можна було тільки по трубі, через провалля в підлозі. Але це було для нас водночас і «верхнє світло».

Серед нас була дівчина Беті. Вона побралася зі шведом, на ім'я Тед. Вони дуже любили одне одного. Якось я вертався до себе через Гайд-парк. Дивлюсь, хтось спить на лавці. Це Беті. А її чоловік стоїть поруч та пише краєвид. А взагалі, це там не заборонено — спати в парку. Потім вони зробили собі майстерню над гаражем. На долині гараж, а над ним горище, але частина стелі відсутня. Вони цю дірку плівкою затягнули. Стоїть старе та поламане крісло-качалка, взагалі все поламане, старе, як на горищах буває. Серед усього того безладдя стоїть Тед та малює свою кохану. Ви розумієте, там був ентузіазм, захоплення... Ентузіазм, який усе прикрашає. Він підносить усе наше життя. Розумієте, якщо ми будемо розмірковувати тільки категоріями грошей, життя буде таке нудне!

Притулки

Я часто ночував у притулках. Знаю всі, що існують у Лондоні. Це справжній жах. Психологічно це гірше за ув'язнення, бо це добровільне ув'язнення. Усі вони побудовані однаково: квадрат із червоної цегли, так десь поверхів шість. Посередині двір. От, купляю жетон. Наприклад, номер 1241. Виходжу. Вікна маленькі, але об'єм приміщення великий, посередині коридор. Ліворуч та праворуч

невеличкі кабінки із залізними перегородками замість стін. А зверху, замість стелі сітка, щоб не лізли один до одного. Лампочка на все це приміщення одна, спільна, так що читати неможливо. А від сітки падає тінь і все навколо — предмети, руки, обличчя від того картаті. Дістатися до того «раю» можна тільки о дев'ятій вечора, а в дев'ять ранку вже всіх виганяють. От виходять люди. Як тіні ослаблі, навіть говорити їм важко. Наче й дивляться, але нічого не бачать. Усі прямують до ідальні. Дають суп із перловки, чай і трохи молока. Це така каламутна підсолоджена рідина. Яке нахабство! Як у в'язниці. Тільки у в'язниці ще аналіз крові роблять. Зветься «аналіз», а насправді примусове донорство.

Ці нічліжки звуться Rowton House.

Узбережжя Ла-Маншу

Якось я потрапив на узбережжя Ла-Маншу. Там нікого не було, а на високому крутому березі рядами стояли численні кам'яні циліндри — могили загиблих моряків. Вітер дме з моря. Величезні хвилі. Висока трава пасмами чіпляється за кам'яні надгробки. Сумний спів та стогін чувся в тому вітрі. Знаєте, там білий берег. Весь із крейди, вода теж стає білою. Біла земля, вода й чорні надгробки. Це дуже графічні враження.

Ніч у бібліотеці

Моє найбільше задоволення було блукати Лондоном та його околицями наодинці. Багато чого бачив, а моя уява ще й домальовувала бачене. Я виходив, коли вже починалися сутінки. Одного разу я йшов повз старовинну бібліотеку. Бачу: величезні дубові двері трохи відчинені. Щось потягло мене увійти, хоча це місце для публіки завжди зачинене. Вхожу — нікого не має. Сторож пішов десь. Я йду собі далі. Довгий вузький коридор у дерев'яних панелях. Раптом побачив: убік йдуть якісь сходи. За ними — величезна дивна зала з подвійним світлом. У верхніх вікнах горіло вогнем пожежі сонце, що заходило, а внизу вже панували сутінки. Мене вразила середньовічна атмосфера цього величозного простору. На стінах, з темного дуба, висіли великі старовинні портрети, вікна прикрашали вітражі. На столах книги, серед яких я помітив старовинні першодруки й манускрипти. Деінде — мідні таблички з іменами. Знаєте, там були славетні імена давно померлих геніїв! Так позначали почесні місця, які ніхто не мав займати.

Моїм бажанням стало заглиблення в атмосферу цього дивного місця. У ті часи я займався східними практиками. За столом якогось академіка почав медитувати та поступово цілком розчинився в сутінках.

Але раптом почув відлуння кроків. До зали увійшов охоронець, який обходив приміщення. Ще не було зовсім темно. Хоч вірте, хоч ні — він дивився на мене і не бачив. Так він постояв і пішов собі. Я залишився і довго сидів, споглядаючи тих, хто працював у цьому залі століттями. Мені закортіло намалювати ці образи, я встав, та пішов геть. Ніхто мене не зупинив.

Париж

Згодом, як я закінчив Художню школу, то вирішив помандрувати мирною Європою. Мій товариш Костя на той час уже одружився, став досить відомим портретистом і відійшов від мене. То у подорож я пустився сам. Грошей майже не було, але яке то має значення? Напочатку я взяв за мету Париж. У першу свою ніч пішов до готелю на Монмартрі. Чудово, наче в казці, було прокинутись вранці, прочинити ставні та побачити зверху, з Монмартського пагорбу весь Париж. Над дахами мерехтів дим, а над усім пливли пахощі свіжих круасанів і кави. І так закортіло мені покуштувати тієї кави! Тільки-но подумав, як до мене постукали, а на порозі з'явилася чепурна красуня з кавою та круасанами. «І справді казка» — подумав я. Але коли вже виходив із готелю і треба було платити, виявилося, що за цю ніч я мушу віддати всі мої гроші.

І знову почалися мої вічні «богемні» пригоди.

Як провести ніч у Пале-Ройялі

Весь день я блукав Парижем та про все забув. А як стало темно, вийшов до річки Сена. Коло Лувру повернув праворуч та невдовзі опинився біля Пале-Ройяль. Грати там височенні. Сад замкнуто на ключ. Сторожа. Але з одного боку я примітив чолов'ягу, що зайшов за дерево, яке притулилося до ґрат, та не вийшов звідти. Зник. Я обережно подивився, і бачу, що за деревом, по гілках, можна перелізти. Тільки з того боку треба стрибати.

Я знайшов собі лаву якомога далі, ліг, на очі насунув берета й заснув. Але через деякий час прокинувся, дивлюсь, а навпроти мене ще двоє влаштувались. Там добре. Але уночі від троянд йдуть такі пахощі, що я почав задихатись. А ще, зранку, вже о шостій, мами із дітьми. Тому я перестав туди ходити.

Пер-Лашез

Набагато спокійніше було на цвинтарі Пер-Лашез. Там багато людей ночувало. Я навіть знайшов склеп, у якому були домашні капці та патефон. Хтось там постійно мешкав. Я ходив туди відпочити від шуму та натовпу. Навколо мармурові янголи, тиша...

Якось один британець мені сказав, що у Франції поліція повинна надавати притулок кожному, якщо дощ та негода. О, це добрий закон!

Йду туди. Звертаюся до ажана. Він мені каже: «Нічого не розумію. Йди звідси». Я вийшов. Чекаю на начальство. Приходить головний. Я до нього, та знов питаю англійською. Він відчинив мені камеру. Там вздовж стіни дошка метрів п'ять, закінчується унітазом. Над дверима сітка. Там було чотири таких камери. Я ліг на лаву. Тільки почав засинати — гвалт, крики. Привезли машину повій з Пляс Пігаль. Багато хто був напідпитку. Галас. Бійки. Їх позатикували до інших камер та замкнули на ключ. Я знов ліг. Тільки-но заснув, знов галас. Ще одна машина повій. Цього разу мені кажуть: «Йди геть. Місць більш немає». Я вийшов, дивлюсь — а дощ уже припинився.

Браво, пітторе!

Після Франції я подався до Італії. Італія — чудова країна. Сонце там майже не сідає. Ранок починається о п'ятій годині, а о дванадцятій така спека, що вже ніхто не працює. А якщо в цей час проїде машина, то дрібний пил здіймається в повітря наче ковдра та стоїть так хвилин десять–п'ятнадцять, повільно осідаючи.

На етюди я виходив ще до сходу сонця. То було в маленькому містечку Сан-Бенедетто-дель-Тронто. Ліворуч — суцільні пляжі, праворуч — гори та виноградники. Старовинна фортеця. Я розклав свій етюдник та почав писати. Бачу, двоє хлопчаків дивляться, як я малюю.

Але раптом над морем почало сходити сонце, червоне, як сковорода. Небо охопило дивне сяйво — неповторний перехід од сутінок до рання.

Я так захопився, що зовсім забув про хлопчаків, а тим часом за моєю спиною зібрався вже цілий натовп. Вони покинули розваги й напружено слідкували за пензлем. Та раптом, коли я вдало влучив якийсь колір, вони закричали разом: «Браво, пітторе!».

Яка реакція! Це важко пояснити, це як у Фідія — ледь помітний поворот, а скільки шляхетства!

Так я писав з усім моїм піднесенням, та час од часу хор маленьких італійських хлопчиків кричав мені: «Браво, пітторе!»



Біографія Стахова-Шульдиженка складена мною у 2022 році на основі вже відомих фактів та нового масиву документів, знайдених у архівах, музеях та бібліотеках різних країн протягом 2015–2022 років.

Данні про деякі періоди життя художника суттєво різняться навіть в офіційних документах. Частково це можна пояснити тим, що на Заході художник приховував своє радянське минуле, а в СРСР — усі факти, пов'язані з полонном та перебуванням у Німеччині й Австрії.

Як наслідок, дуже втаємниченими лишаються три періоди життя художника. Вони збігаються з перетином кордонів між країнами різних ідеологій: між СРСР і III Рейхом (1941–1942), між Operatonszone Alpenvorland (OZAV) та територією, звільненою силами союзних військ (1944–1945), і репатріація до СРСР із «прихованими» роками з 1951 по 1954. Загалом, у біографії Стахова-Шульдиженка втаємниченості більше, ніж відносно з'ясованих подій.

При складанні біографії, крім документів, доводилося спиратися на спогади художника та його друзів, у яких деінде згадувались певні деталі минулого. Але останні були зараховані до фактів лише після ретельної перевірки у світлі загальновідомих історичних подій.

Біографія Стахова-Шульдиженка

Олександр Шульдишенко народився в Києві 30 серпня 1922 року, помер 15 листопада 1988 року в Києві. З 1960-х писав своє прізвище Шульдиженко. З 1944 по 1954 рік називав себе Alexander Stachow, пізніше це прізвище стало його псевдонімом.

Батько художника Іван Іванович Шульдишенко, водій і механік Київського військового округу, ветеран Другої світової війни. Народився 13 березня 1898 року в Києві за адресою Бібіковський бульвар 51 (нині бульвар Тараса Шевченка), помер 28 жовтня 1983 року теж у Києві. Працював водієм при штабі Південного фронту (1919–1923), водієм Київського військового округу (1921–1923), механіком Другого автобронедивізіону Янковського (1923–1925), головним механіком київського гарнізону ОДПУ–НКВС (1925–1943).

Під час війни був мобілізований до РСЧА в листопаді 1943 року як рядовий, водій техчастини полку протитанкової самохідної артилерії самохідного артилерійського дивізіону. Воював у складі 1-го Українського, а після жовтня 1944 року — 2-го Українського фронту. Повернувся з війни гвардії ефрейтором, був нагороджений медаллю «За відвагу» й орденом «Червона зірка» [Шульдишенко 1944; Шульдишенко 1945]. Після війни та до 1971 року керував електроаккумуляторним цехом Київського вантажного таксомоторного парку [Шульдиженко Б/д].

Мати художника Валентина Олексіївна Шульдишенко (до шлюбу — Каденко) народилася 23 лютого 1905 року в Києві, за фахом косметолог. Померла в Києві 21 вересня 1969 року [МІМК, с. 17].

Сім'я Шульдишенків мешкала в комунальній квартирі біля Бессарабки (вул. Кропивницького 6, кв. 1), [Шульдиженко Б/д].

Олександр був єдиним сином [Луста 2015–2020] і жив із батьками в цій квартирі.

1931–1938 — вчився в середній школі № 51 (нині Ліцей міжнародних відносин № 51, вул. Пилипа Орлика 13) [Луста 2015–2020]

1938–1941 — навчання в Київській художній середній школі (будинок за адресою вул. Володимирська 2, де зараз міститься Національний музей історії України) [Шульдишенко Б/д], де малюнок викладав Іван Хворостецький [Вишеславська 2015; Сошко 1997, с. 6].

Червень 1941 року — мобілізований до роти лінійного зв'язку (Чернігів), що вирушила на Полтавщину [Недорослов 2015–2020]. На одному з фотопортретів художника є напис: «пішов з дому 11–19 липня 41».

Серпень (?) 1941 року — після оточення і знищення роти під Полтавою Олександр вижив і повернувся до Києва. Під час переправи через Дніпро був зраджений перевізником та виданий окупантам [Недорослов 2015–2020].

Серпень–вересень (?) 1941 року — перебував у таборі військовополонених у Бердичеві [Шульдишенко Б/д; Недорослов 2015–2020]. Звідти втік до Києва [Шульдишенко Б/д].

1942 — схоплений на Євбазі (базар на місці сучасної будівлі Національного цирку України) [Недорослов 2015–2020] і відправлений на примусові роботи до III Рейху [Шульдишенко Б/д].

1942–1943 — працював у Берліні на кіностудії UFA film над малюнками для виробництва фільмів [Stachow 1946, p. 2].

1943 — у місті Нойруппін працював над рекламою та вивісками [Stachow 1946, p. 2].

Серпень (?) 1943 — серпень (?) 1944 — перебував в Австрії на сільсько-господарській фермі Едельхоф поблизу міста Гааг [Stachow 1946, p. 2] та в місті Шпіттал-ан-дер-Драу, де працював як художник.

Серпень (?) 1944 року — разом із італійцями та поляками втік на потязі, скориставшись панікою під час бомбардування [Недорослов 2015–2020], до Південного Тіролю, який належав у 1943–1945 роках до Оперативної зони (OZAV) під спільним управлінням німецьких військ та Італійської соціальної республіки (Республіка Сало). Перебував там до травня 1945 року.

1944–1947 — створює графіку в стилістиці напряму, який пізніше назвали арт-брют.

Травень 1945 року — взятий у полоні 88-ю піхотною дивізією США.

Травень–червень 1945 року — перебував у фільтраційному таборі в місті Удіне (Італія) [Вишеславська 2015].

3 4 червня 1945 року — піхотинець II Польського корпусу в складі британської 8-ї армії (особистий номер № 30006292) [Stachow 1946; Stachow 1947c, p. 4; Stachow 1947a], виконував обов'язки художника (як альтернативні професії зазначено електромонтаж і радіоремонт) [Stachow 1946]. Цей корпус ще мав неформальну назву Армія Андерса. За новими анкетними даними він, Alexander Stachow, 26 років, зріст 177 см, блондин, кучерявий, очі сірі, католик. Місце народження — Клевань (Польща) біля Луцька. В анкеті написано, що батьки живуть в Луцьку, вул. Шемченка (?) (Siemczenka) 54. Отець — Ян, росіянин, мати — Ганна Андрухович, полька. Згідно з анкетною він вчився з 1939 року в Києві в художній школі, яку закінчив у 1941 році, а також володів кількома мовами: польською, російською та, на диво, арабською [Stachow 1946, p. 2]. На той час, коли Стахов-Шульдиженко приєднався до війська, бойові дії вже завершилися.

З того ж дня Олександр працює у відділі культури і друку 5-ї Кресівської піхотної дивізії (5 K.D.P.) II Польського корпусу [Stachow 1947c, p. 4].

1946 — помічник та учень скульптора Бернардино Байфрасце в місті Форлі (провінція Форлі-Чезена, Італія) [Вишеславська 2015].

1 вересня 1946 року — склав військову присягу в ротному штабі 5 K.D.P. [Stachow 1947c, p. 5]

2 листопада 1946 року — переведений до 5-го Кресівського батальйону великокаліберних кулеметів (5 K.B.S.K.M.) [Stachow 1947c, p. 5]

6 листопада 1946 року — добровільно перейшов у 3-ю роту 5 K.B.S.K.M. [Stachow 1947c, p. 5]

8 листопада 1946 року — делегований до штабу 5 K.D.P. [Stachow 1947c, p. 5]

9 грудня 1946 року — нагороджений медаллю «Учасник війни 1939–1945» [Stachow 1947c, p. 9; Stachow 1950].

13 лютого 1947 року — прибув до Великої Британії [Stachow 1947c, p. 5; Stachow 1949].

13 лютого — 17 вересня 1947 року — перебував у програмі допомоги від Польського корпусу переселення (Polski korpus przysposobienia i rozmieszczenia (P.K.P.R.)) [Stachow 1947b; Stachow 1949].

Протягом перших шести місяців мешкав у Даглінгвортському таборі польських переселенців (150 км на захід від Лондона). Вивчав там англійську мову.

1947–1948 — створює графічні твори в стилістиці сюрреалізму.

17 вересня 1947 року — відмовився від допомоги P.K.P.R. та покинув табір переселенців заради вільного життя серед художників Лондона [Stachow 1947b]. Відтоді й до 12 лютого 1949 року мав статус «W» (Резерв безробітних Королівської армії), що не передбачало отримання допомоги.

З вересня 1947 року — мешкає в Лондоні [Stachow 1947b], перший рік чи два в підвалі антикварного магазину Arts & Antiques (лавка Мендельсона) де працював помічником і різноробочим. Адреса магазину: 49 Berwick st. London W.1 [Stachow 1947b] у кварталі Сохо.

1947–1949 — працював вантажником у порту, розсильним, малював рекламу для магазинів, оформляв вітрини [Вишеславська 2015].

Вересень 1948 року — подав заявку в канцелярію 5 K.D.P на еміграцію до Аргентини.

12 лютого 1949 року — заявку відхилено через брак місць на транспорті [Army Records Centre 1946–1949]. Офіційна адреса для листування: 31, Voauchamp PL. London, S.W.3. [Army Records Centre 1946–1949].

Вересень 1949 року — склав іспити та вступив до Центральної школи мистецтв і ремесел (Central School of Arts & Crafts), отримував стипендію [Вишеславська 2015; Недорослов 2015–2020]. Адреса закладу: 35, Southampton Row, London. Серед учителів: Вільям Джонстон, Гертруда Гермес, Бернард Менінський, Наум Слуцький, Кіт Вон та інші [Hutton 1965; UAL 1939–1976]. Разом з іншими студентами й вуличними художниками часто продає свої роботи на вулицях Лондона [Вишеславська 2015].

Жовтень 1950 року — офіційною адресою, де мешкав Олександр, вказано 10, Dean St., Whitburg, West Lothian, Scotland [Stachow 1950].

1950 (?) — живе і працює в монастирі в Шотландії [Луста 2015–2020].

1951–1953 — вчиться заочно в Лондонському університеті [Шульдиженко 1964]. Відвідує бібліотеки, подорожує країнами Європи [Вишеславська 2015].

1951 — знайомство з Кларком Гаттоном та перехід до його майстерні літографії та книжкової ілюстрації. Олександр поділяв ідеї Гаттона щодо ролі мистецтва в суспільстві [Hutton 1965]. Знайомство, дружба і спільна робота Люсьєном Фройдом. Знайомство з Френсісом Беконом, Філіпом Ларкіним та іншими митцями та літераторами. Вплив спільноти «Yangs neo-romantics», поглядів на мистецтво гуртів «The Movement» і «Kitchen Sink Realism»/«Angry Young Men» [Недорослов 2015–2020; Вишеславська 2015–2020; Герасимчук 2015–2020; Сошко 1997, с. 6]. Вплив лівих соціальних ідей через викладача малюнку Артура Пола Хогарта. До 1952–1955 років відносяться роботи відповідного спрямування: «У кав'ярні», «Біля ресторану», «У крамниці Мендельсона», «Скрипаль у Гайд-парку», «У крамниці Мендельсона з автопортретом» та інші [Недорослов 2015–2020; Сошко 1997, с. 6].

1951–1952 (?) — винаймає кімнату в районі Ноттінг Хілл [Герасимчук 2015–2020].

1952–1953 (?) — винаймає з подругою Джуді студію в районі Кемден [Недорослов 2015–2020; Герасимчук 2015–2020].

Друга половина 1953 року — Олександр двічі подає документи до консульства СРСР на репатріацію [Міляєва 2015–2020].

Кінець 1953 року — завершує навчання в Центральній школі мистецтв і ремесел [Шульдиженко 1964].

Січень 1954 року — репатріація до СРСР [Шульдиженко Б/д].

1954–1956 — робота в живописному цеху Київського товариства художників (КТХ) [Шульдиженко Б/д].

Грудень 1957 — березень 1962 років — робота в цеху оформлювачів КТХ [Шульдиженко Б/д].

1957–1966 — створення великих рельєфів, шрифтів, об'ємних композицій (аніمالістика, геральдика) з картону та білого паперу для міжнародних промислових виставок (стенди Міністерства освіти). Виставки відбулися в Марселі, Загребі, Женеві [Шульдиженко 1982].

1958 — вийшла друком книга-альбом саморобок із паперу для дітей «Скульптура з паперу».

1963 — вийшла друком книга-альбом саморобок із паперу для дітей «До карнавалу».

1962–1967 — створення великих рельєфів, шрифтів, об'ємних композицій (аніمالістика, геральдика) з металу, дерева, картону, паперу, фольги для експозицій павільйонів ВДНГ: «Головний», «Машинобудування», «Зерно», «Технічні культури», «Тваринництво» та інші [Шульдиженко 1982].

1962–1963 — робота за тимчасовими трудовими угодами в Київській студії телебачення [Недорослов 2015–2020].

1963 — оформлення вітрини «Ателье мод» (Київ, вул. Велика Васильківська 48/18) — рельєф і скульптура з паперу [Герасимчук 2015–2020]

26 серпня 1964 — 20 квітня 1967 року — працював художником-постановником «Укртелефільму» [ККМДИ 1967–1988].

1967 (?) — 1972 [Недорослов 2015–2020] — Стахов-Шульдиженко працює та живе в майстерні-сараї, що стояв у дворі будинку вул. Кропивницького 16 (будівлі не збереглися) [Луста 2015–2020].

21 вересня 1969 року — померла від онкологічного захворювання мати художника Валентина Олексіївна.

1969–1973 — розроблення теорії лікування онкологічних захворювань.

1969 — у видавництві «Укрторгреклама» вийшла друком книга-альбом «Пособие для художников рекламы по бумажной пластике» (жоден примірник книги поки не знайдено) [Шульдиженко 1982].

20 липня 1981 — 1987 роки — працював у монументальному цеху Київського комбінату монументально-декоративного мистецтва «Художник» [ККМДИ 1967–1988]. Інформація про це суттєво відрізняється з іншим джерелом [Шульдиженко Б/д].

1970 — втрата більшості станкових творів і масок через дії санітарно-епідеміологічної служби в майстерні художника під час епідемії холери [Луста 2015–2020; Недорослов 2015–2020].

1970–1971 — створення монументальної авторської шрифтової чеканки «Прометей» на фасаді кінотеатру в місті Прип'ять Чорнобильського району Київської області [Шульдиженко 1982].

1972 — після втрати майстерні Олександр живе в спільній кімнаті квартири № 1 на вул. Кропивницького 6 [Луста 2015–2020].

26 серпня 1973 року — смерть улюбленої тітки художника, Ганни Олексіївни Андрухович (Каденко).

1973–1988 — проживає в невеличкій окремішій кімнаті квартири № 1 на вул. Кропивницького 6 [Луста 2015–2020].

1972–1973 — оформлення шахтарського ресторану у місті Красний Луч (нині Хрустальний Луганської області), зокрема створення десяти світильників-масок (80×50×20 см кожна) для банкетного залу [Шульдиженко 1982].

1974–1975 — оформлення Будинку культури в селі Облазниця Львівської області: чеканка «Гуцульські танці» (3,3×7 м) і вісім світильників (120×50×15 см кожний) з листового металу [Шульдиженко 1982].

1974–1975 (можливо, й у подальші роки) — веде наукове листування з сестрою Девідом Волдроном Смітерсом (про нього детальніше в Додатку 2).

1970-ті — готує до друку книгу про методи лікування онкологічних захворювань.

1976 — створення монументальної фігурної композиції «Троїсті музики» (метал, чеканка, 4×3,3 м) для Будинку культури в поселенні Чорнорудка Київської області [Шульдиженко 1982].

1977 — створення композиції «Водограй-кільце» (метал, чеканка, 98 кв. м) на території Гірничо-збагачувального заводу в місті Комсомольськ-на-Дніпрі (зараз Горішні Плавні) [Шульдиженко 1982].

1978 — створення геральдичної композиції «Герб міста Києва», «Герб міста Прага» (алюміній, чеканка, 2,3×1,6 м кожен) та фасаду поштового відділення № 02206 «Дружба», вул. Андрія Малишка 15/1 [Шульдиженко 1982].

1954–1988 — створення графічного циклу «Спогади про Англію» (особливо інтенсивно у 1978–1985 роки).

1979 — середина 1980-х — працював над циклом графічних творів «Пляж» (назва умовна).

1978 — створення дванадцяти стільникових світильників для конференц-залу автомобільно-транспортного підприємства № 09102 у Києві (зараз «Облсільгосптехніка») [Шульдиженко 1982].

1979–1980 — створення монументальної композиції «Слава праці» (алюміній, чеканка, 630 кв. м) у Києві на вул. Олени Теліги [Шульдиженко 1982].

Протягом 1980-х — готував до друку три видання: з питань психології, посібник для оформлювачів інтер'єру і книгу «О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций, связанных с опознанием таких композиций». Виступав із доповідями на конференціях Науково-дослідного інституту психології Міністерства УРСР.

1981–1983 — створення трьох в'їзних знаків у місто Дубно Рівненської області (бетон, алюміній, чеканка, 80 кв. м кожний) [Шульдиженко 1982]. Створення бетонного в'їзного знаку до міста Сміга Дубенського району Рівненської області [Шульдиженко 1982].

1982 — виставка творів для вступу до Спілки художників. Виставка тривала три дні для членів комісії Спілки. На виставці було репрезентовано рельєфи з паперу, фотографії монументальних творів, графіка циклу «Спогади про Англію». Проте в підсумку художника до Спілки не прийняли [Недорослов 2015–2020].

1982–1983 — дружба з художницею-графіком Тетяною Кузнєцовою (Ковальовою?), колежанкою по комбінату «Художник» [Луста 2015–2020; Недорослов 2015–2020].

28 жовтня 1983 року — помер батько художника Іван Іванович Шульдишенко.

1984–1985 — розробка геральдичної композиції «В'їзд на спортивну базу ДТСААФ» (алюміній, чеканка) у місті Лютіж Київської області [Шульдишенко 1982].

1985–1887 — створення в'їзних знаків для заводу «ДОК Південний», а також знаків «Рокитнівський район» та «Рівненська область».

1984–1988 — створення графічних циклів «На стадіоні», «У цирку», «У театрі», «На демонстрації» (усі назви умовні). Товаришує з акторами та режисерами, переважно з київського «Молодого театру» на Прорізній, де працював Сергій Маслобойщиков [Вишеславська 2015–2020; Недорослов 2015–2020].

28 вересня 1987 року — Стахову-Шульдиженку було призначено пенсію «за віком». Художник сильно хворіє, загострилися проблеми із серцем, які він мав після репатріації. Майже щороку проходив курс водотерапії в лікарні [Луста 2015–2020].

15 листопада 1988 року — Олександр Стахов-Шульдишенко помер у Києві. Похований на Байковому цвинтарі (ділянка № 13).

Місцезнаходження творів Стахова-Шульдиженка

На жаль, наразі, у 2022 році, жоден твір Стахова-Шульдиженка не представлено у складі постійних музейних експозицій. Його творча спадщина зберігається у фондах музеїв та приватних колекціях.

Після смерті художника в 1988 році твори, що перебували в кімнаті автора, були збережені родичами. Але в 1990-х значна кількість була позичена товариством «Время и молодежь» Мінського району Києва для влаштування виставки, а після її закінчення роботи власникам не повернули. На жаль, точна кількість цих творів невідома. З них кілька десятків опинились, на сумнівних умовах за посередництва мистецтвознавця (?) В. А. Малінова, у музеї російського міста Єкатеринбург [Клещевнікова 2015–2020].

Декілька «неповернутих» творів були у 2016 році передані на зберігання до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва, що можна вітати. Це 26 творів із серії «Спогади про Англію» на 18 аркушах паперу у різних техніках, більшість розміром 60×81 см.

Решта неповернутих родичам малюнків, на жаль, і зараз продовжує розпорошуватись та зникати з поля зору через продаж у приватних галереях Києва. Це, переважно, твори серій «Спогади про Англію» і «Пляж».

Однак, загалом спадщині Стахова-Шульдиженка пощастило. Частина, що постійно залишалася в родичів, була передана до фондів Музею історії міста Києва (Ф. ТЗ, Спр. 11617/250). Це рукописи, архівні фотографії, малюнки 1970–1980-х із різних серій і один твір 1950-х — «У кав'ярні».

24 твори (деякі з двох боків одного аркушу) передані друзями художника, О. Орябинським і В. Спірідоною, до Національного художнього музею України. Це «Зустріч» (картон, гуаш, туш, 44,8×59,9 см) «Розмова» (картон, гуаш, 60×51 см) та інші роботи 1960-х і початку–середини 1970-х.

У Музеї видатних діячів української культури у фонді Ірини Стешенко зберігається один твір 1970-х — «Портрет Ірини Стешенко» (папір, олівець, 29×21 см).

Друзі і знайомі шанобливо зберігають чимало творів, дарованих автором, проте, вони майже недоступні глядачам.

Література

- Авдиева 1992** — Авдиева И. Д. Из воспоминаний // Лица: Биографический альманах: 1. Москва, Санкт-Петербург: Феникс: Atheneum, 1992. С. 302–316.
- Александрович 1993** — Александрович А. Кі-Дзі-Дзян // Український театр. 1993. № 4 (183). С. 2–4.
- Александрович-Дочевський 2015–2020** — Александрович-Дочевський А. Про Олександра Шульдіженка: інтерв'ю / Модератор Г. Вишеславський // Архів Г. Вишеславського, 2015–2020.
- Беркгоф 2011** — Беркгоф К. Жива розпачу: Життя і смерть в Україні під нацистською владою. Київ: Критика, 2011. 456 с.
- Вачнадзе 1979** — Вачнадзе Э. А. О некоторых особенностях художества душевнобольных и сюрреалистического искусства. Тбилиси: Мецниереба, 1979. 32 с.
- Великобритания 1962** — Великобритания. Искусство стран и народов мира: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство: краткая художественная энциклопедия: в 5 т. / ред. Н. В. Баранов и др. Москва: Сов. энциклопедия, 1962. Т. 1. Австралия — Египет. С. 285–360.
- Вербловская 2011** — Вербловская И. Мой прекрасный страшный век. С.-Петербург: Журн. «Звезда», 2011. 374 с.
- Вишеславська 1985** — Вишеславська І. Конспект спогадів О. Шульдіженка (рукопис) // Архів Г. Вишеславського, 1985.
- Вишеславська 2015** — Вишеславська І. Браво, пітторе! // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. зб. Київ: Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 75–82.
- Вишеславська 2015–2020** — Вишеславська І. Про Олександра Шульдіженка: інтерв'ю / Модератор Г. Вишеславський // Архів Г. Вишеславського, 2015–2020.
- Вишеславський 2005** — Вишеславський Г. Коло Павла Бездіра та його вплив на сучасне мистецтво Ужгорода // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. зб. Київ: Вид. дім А+С, 2005. Вип. 2. С. 284–293.
- Вишеславський 2006** — Вишеславський Г. Нонконформізм: Андеграунд та «неофіційне мистецтво» // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. зб. Київ: Вид. дім А+С, 2006. Вип. 3. С. 171–198.
- Вишеславський 2020** — Вишеславський Г. Contemporary art України — від андеграунду до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.

- Вишеславський, Сидор-Гібелінда 2010** — Вишеславський Г. А., Сидор-Гібелінда О. В. Термінологія сучасного мистецтва: Означення, неологізми, жаргонізми сучасного візуального мистецтва України. Париж; Київ: Terra incognita, 2010. 416 с.
- Всеобщая история искусств 1956–1966** — Всеобщая история искусств: в 6 т. / Б. В. Веймарн, Ю. Д. Колпинский (ред.). Москва: Искусство, 1956–1966.
- Галеев 2015** — Галеев И. Рудаков Константин Иванович (1891–1949): Живопись, графика. Москва: Галеев-Галерея, 2015. 288 с.
- Герасимчук 1992а** — Герасимчук Л. Листопад. Машкара: Весна незгоди нашої // Слово: газета Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Тараса Шевченка. 1992. № 20–21(65–66). С. 12.
- Герасимчук 1992б** — Герасимчук Л. Листопад. Весна незгоди нашої II // Слово: газета Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Тараса Шевченка. 1992. № 22(67). С. 3.
- Герасимчук 2015–2020** — Герасимчук Л. Про Олександра Шульдіженка: інтерв'ю / Модератор Г. Вишеславський // Архів Г. Вишеславського, 2015–2020.
- Глядя на людей 1957** — Глядя на людей: Выставка произведений восьми современных художников Англии: каталог. Москва: Изд-во Союза худ. СССР: Гос. музей изобр. искусств им. А. С. Пушкина, 1957. 26 с.
- Гудрич 1959** — Гудрич Л. Современное американское искусство / Американская живопись и скульптура (каталог выставки «Американская национальная выставка в Москве 25 июля — 5 сентября 1959 года. Архив американского искусства, Детройт»). Детройт: Мериден Гравюра К, 1959. С. 5.
- Казбеков 2006** — Казбеков И. Конец пути // Дарьял. 2006. URL: https://www.darial-online.ru/material/2006_4-kazbekov/
- ККМДИ 1967–1988** — Личная карточка (Шульдиженко Александр Иванович) // Архив ККМДИ (Київський комбінат монументально-декоративного мистецтва), 1967–1988.
- Клеовкін 2012** — Клеовкін О. Theatrica: Лексикон. Київ: Фенікс, 2012. 800 с.
- Клещевнікова 2015–2020** — Клещевнікова Н. Про Олександра Шульдіженка: інтерв'ю / Модератор Г. Вишеславський // Архів Г. Вишеславського, 2015–2020.
- Литовченко 2015** — Литовченко Е. Жизнь и творчество К. И. Рудакова // MOREBO. 2015. URL: <https://morebook.ru/tema/segodnja/item/1420897847700#gsc.tab=0/>
- Лобановский 1997** — Лобановский Б. Киевские анахореты // Византийский ангел. 1997. № 3. С. 31–40.
- Луста 2015–2020** — Луста В. Про Олександра Шульдіженка: інтерв'ю / Модератор Г. Вишеславський // Архів Г. Вишеславського, 2015–2020.
- Ляшенко 2013** — Ляшенко В. От Евбаза до Шулявки: оккупация и послевоенные годы (сборник воспоминаний). Київ: ПАО «Випол», 2013. 167 с.
- Малаков 2002** — Малаков Д. Оті два роки...: У Києві при німцях. Київ: Амадей, 2002. 318 с.

- Мелешенко Б/д** — Мелешенко А. Удрали // Та сторона: Устна история оstarбайтеров и военнопленных. [Б/д]. URL: <http://tastorona.su/articles/12/>
- Мец 1992** — Мец А.Г. Новое о Сергее Гедройц // Лица: Биографический альманах. 1. Москва; С.-Петербург: Феникс: Atheneum, 1992. С. 291–295.
- Мизак 2013** — Мизак Н. Українська кров під Монте-Кассіно / Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. Чернівці: Чернів. нац. ун-т, 2013. 276 с. (За тебе, свята Україно: дод. до серії. Кн. 11).
- Міляєва 2015–2020** — Міляєва Л. Про Олександра Шульдіженка: інтерв'ю / Модератор Г. Вишеславський // Архів Г. Вишеславського, 2015–2020.
- МІМК** — Довідка // МІМК (Музей історії міста Києва). Ф. ТЗ. Спр. 11617/250. Арк. 12–22.
- Недорослов 2015–2020** — Недорослов Е. Про Олександра Шульдіженка: інтерв'ю / Модератор Г. Вишеславський // Архів Г. Вишеславського, 2015–2020.
- Новицька 2021** — Новицька М. Картинки с выставки. Живопись на пути армии Андерса // Culture.pl. 2021. URL: <https://culture.pl/ru/superarticle/kartinki-s-vystavki-zhivopis-na-puti-armii-andersa/>
- Норина 1965** — Норина Е. В. Искусство Великобритании // Всеобщая история искусств: в 6 т. / Б. В. Веймарн, Ю. Д. Колпинский (ред.). Москва: Искусство, 1965. Т. 6: Искусство 20 века. Кн. 1. С. 140–160.
- Однопозов, Степанець 2015** — Однопозов І., Степанець К. Колишня виставка: фоторозповідь. 2-ге вид., випр. і доповн. Київ: [Б/в], 2015. 280 с.
- Павлов 1973** — Павлов И. Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности (поведения) животных. Москва: Наука, 1973. 661 с.
- Пилипович 2012** — Пилипович Т. Українці-вояки Армії генерала Андерса (2-го Польського корпусу) в битві під Монте-Кассіно // Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії: Зб. наук. праць Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Рівне: РДГУ, 2012. Вип. 23. С. 437–447.
- Плющ 2002** — Плющ Л. У карнавалі історії: свідчення / Пер. з рос. Дзвенислави Матіяш. Київ: Факт, 2002. 630 с.
- Ракитин 1991** — Ракитин В. Другое искусство: Свобода и художественный идеализм // Другое искусство. Москва. 1956–1976: в 2 т. Москва: Худ. галерея «Московская коллекция»: СП «Интербук», 1991. Т. 2: Каталог выставки. 232 с.
- Рудаков Б/д** — Рудаков Константин Константинович // ОБД Мемориал. [Б/д]. URL: <https://www.obd-memorial.ru/html/info.htm?id=59855295/>
- Сенчило, Артеменко 2005** — Сенчило А., Артеменко М. «Борис Плаксий» // Авторська телевізійна передача «Ми». 2005. 30 хв.
- Сидоров 1990** — Сидоров А. В поисках духовности // Отражение'90 / Сост. С. Савостьянов; худ. Е. Комзолов. Москва: Молодая гвардия, 1990. С. 6–27.

- Скляренко 2007** — Скляренко Г. На берегах: Нотатки до українського мистецтва XX ст.: 36. статей. Київ: Софія, 2007. 336 с.
- Скуратівський 1997** — Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття: Генеза. Структура. Функція: у 2 ч. Київ: Іван Федоров, 1997. Ч. 1. 224 с.
- Сошко 1997** — Сошко О. Життя і творчість Олександра Івановича Шульдиженка (Стахова). Дипломна робота. Київ: Мінкультури України: Укр. акад. мистецтв, 1997. 60 с.
- Толстой 1996** — Толстой Н. Жертвы Ялты / Пер. с англ. Е. С. Гессен. Москва: Русский путь, 1996. 544 с.
- Трофименков 1990** — Трофименков М. «Маленький Будапешт» на площади Искусств: Эрмитаж. Пикассо. 1956 // Смена. 1990. 26 янв.
- Шульдиженко 1964** — Шульдиженко А. Военный билет. 21.10.1964 // Приватний архів.
- Шульдиженко 2015** — Шульдиженко А. О роли маскирующих и послеобразных средств в произведениях изобразительного искусства, а также об особенностях зрительных реакций // Художня культура. Актуальні проблеми: Наук. вісник. Київ: Фенікс, 2015. Вип. 11. С. 56–74.
- Шульдиженко Б/д** — Шульдиженко А. Автобіографія. [Б/д] // МІМК. Ф. ТЗ. Спр. 11617/250.
- Шульдиженко 1982** — Шульдиженко О. Список творів, укладений для вступу до Спілки художників. 1982 // МІМК. Ф. ТЗ. Спр. 11617/250.
- Шульдиженко-Стахов Б/д** — Шульдиженко-Стахов Александр Иванович // Nostalgie: арт галерея живописи эпохи соцреализма. [Б/д]. URL: <http://art-nostalgie.com.ua/Shuldizhenko.html/>
- Шульдишенко Б/д** — Шульдишенко Александр Иванович. Личный листок по учету кадров. [Б/д] // МІМК. Ф. ТЗ. Спр. 11617/250.
- Шульдишенко 1944** — Шульдишенко Иван Иванович. Наградной лист. 1944 // ЦАМО (Центральний архів Міністерства оборони Російської Федерації). Ф. 33. Оп. 690155. Д. 4320. Л. 121. С. 4, 20; Л. 181. URL: https://pamyat-naroda.ru/heroes/podvig-chelovek_nagrazhdenie35022170/
- Шульдишенко 1945** — Шульдишенко Иван Иванович. Наградной лист. 1945 // ЦАМО. Фонд 33. Оп. 690306. Д. 3305. Л. 7, 145. Л. 154. URL: https://pamyat-naroda.ru/heroes/podvig-chelovek_nagrazhdenie47284674/
- Шульдишенко 1958** — Шульдишенко О. Скульптура з паперу. Київ: Держ. вид-во дит. літ. УРСР, 1958. 52 с.
- Шульдишенко 1963** — Шульдишенко О. До карнавалу. Київ: Держ. вид-во дит. літ. УРСР, 1963. 24 с.
- All Poetry N/d** — Philip Larkin // All Poetry. [N/d]. URL: <https://allpoetry.com/Philip-Larkin/>

- Army Records Centre 1944–1949** — Army Records Centre (Polish Section) (1944–1949) PLF. Demob. Rozmieszczenia, Repatriacja, Zwolnienia, Oporni / Repatriation, emigration, demobilisation, resettlements and recalcitrants // National Archives Kew. Richmond. WO 315/4.
- Army Records Centre 1946–1949** — Army Records Centre (Polish Section) (1946–1949) Nominal rolls of ex-Polish Resettlement Corps personnel, due to emigrate who could not have been provided with transport owing to disbandment of Polish Resettlement Corps. // National Archives Kew. Richmond. WO 315/30. Portfolio № 29/12.
- Biegus 2013a** — Biegus Z. Daglingworth camp Gloucestershire 1947–1962 // Polish resettlement camps in the UK 1946–1969. 2013. URL: <https://www.polishresettlementcampsintheuk.co.uk/daglingworth1.htm>
- Biegus 2013b** — Biegus Z. Polish resettlement camps in the UK 1946–1969. 2013. URL: <https://www.polishresettlementcampsintheuk.co.uk/>
- Biegus 2013c** — Biegus Z. Ships and Passenger Lists of Polish WW2 DPs arriving from Africa and Europe // Polish resettlement camps in the UK 1946–1969. 2013. URL: <https://www.polishresettlementcampsintheuk.co.uk/passengerlist/shipsindex.htm>
- Bindman 1985** — Encyclopedia of British Art / Ed. by Bindman D. London: Thames & Hudson, 1985. 320 p.
- Bolesławski 2022** — Bolesławski B. Powojenne dylematy żołnierzy Andersa // Przystanek Historia. 22.01.2022. URL: <https://przystanekhistoria.pl/pa2/tematy/polskie-sily-zbrojne-po/65937,Powojenne-dylematy-zolnierzy-Andersa.html>
- Crispolti 1970** — Crispolti E. Correnti contemporanee della pittura inglese. Milano: Fratelli Fabbri, 1970. 102 p.
- Dawsey 2022a** — Dawsey J. The Allied Campaign in Italy, 1943–45: a timeline, part two // The National WWII Museum: New Orleans. 25.05.2022. URL: <https://www.nationalww2museum.org/war/articles/allied-campaign-italy-1943-45-timeline-part-two/>
- Dawsey 2022b** — Dawsey J. The Allied Campaign in Italy, 1943–45: a timeline, part three // The National WWII Museum: New Orleans. 27.05.2022. URL: <https://www.nationalww2museum.org/war/articles/allied-campaign-italy-1943-45-timeline-part-three/>
- Denham 2014** — Denham M. Lord Rowton and the homeless in London // British Geriatrics Society. 05.08.2014. URL: <https://www.bgs.org.uk/resources/lord-rowton-and-the-homeless-in-london/>
- DIAF N/d** — Chronologie zum Animationsfilm in Deutschland 1940–49 // DIAF (Deutsche Institut für Animationsfilm). [N/d]. URL: <https://www.diaf.de/forschung/chronologie-zum-animationsfilm-in-deutschland/chronologie-zum-animationsfilm-in-deutschland-1940-49/>

- Film-Kurier 1943** — Vom armen Hansi und von Schnuff, dem Nieser: Besuch bei der Deutschen Zeichenfilm G.m.b.H. // Film-Kurier. 1943. 4 Nov. № 139. P. 2. URL: <https://digicoll.lib.berkeley.edu/record/71161?ln=en#?c=0&m=0&s=0&cv=1&r=0&xywh=1706,3461,1718,1044/>
- Huntley Film Archives N/d** — Huntley Film Archives. [N/d]. URL: <https://www.huntleyarchives.com/>
- Hutton 1941** — Hutton C. 15 nursery rhymes. Harmondsworth; Middlesex: Penguin Books, 1941. 29 p.
- Hutton 1945** — Hutton C. A Picture History of Britain. London: Oxford Univ. Press, 1945. 64 p.
- Hutton 1965** — [Лист від Clarke Hutton] 26.01.1965 // МИМ. Ф. ТЗ. Спр. 11617/250. Арк. 8. (Переклад О. Григоращенко).
- Jarecka 2019** — Jarecka D. Artist Among the Ruins: Art in Poland of the 1940s and Surrealist Subtexts // A Reader in East-Central European Modernism 1918–1956 / Ed. by B. Hock, K. Kemp-Welch and J. Owen. London: The Courtauld Inst. of Art, 2019. P. 372–386. URL: <https://doi.org/10.33999/2019.40>
- Jersey Rousseau 2016** — The Life and Unsteady Times of John Deakin 1912–1972 (Part One) [video] // Jersey Rousseau. 2016. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TqzMDMEpa-Y/>
- Jolivet 2014** — Jolivet C. Introduction // British Art in the Nuclear Age / Ed. by Jolivet C. London: Taylor & Francis Ltd, 2014. P. 1–3.
- Macmillan 2012** — Macmillan D. The Art of William Johnstone // William Johnstone, Marchlands: 11 January — 3 March 2012. Edinburgh: Scottish Gallery, 2012. P. 10–30.
- Mendelson 1943** — Mendelson J. Wanted for cash // Hastings and St. Leonards Observer. 1943. 5 June. P. 7.
- Mendelson 1953** — Mendelson J. Antique // Truth. 1953. 24 July. P. 907.
- Orwell 2001** — Orwell G. Down and Out in Paris and London. London: Penguin Classics, 2001. 256 p.
- QS Quacquarelli 2022** — QS World University Rankings by Subject 2022: Art & Design // QS Top Universities Rankings. URL: <https://www.topuniversities.com/university-rankings/university-subject-rankings/2022/art-design/>
- Raginia 2013** — Raginia J. Italy to Glasgow // Polish resettlement camps in the UK 1946–1969. 2013. URL: <https://www.polishresettlementcampsintheuk.co.uk/stories/ziutek.htm>
- Read 1964** — Read H. Contemporary British art. Harmondsworth: Penguin Books, 1964. 61 p.
- Rolle 2014** — Rolle E. John Minton // Reviews and ramblings's journal. 20.01.2014. URL: <https://reviews-and-ramblings.dreamwidth.org/1415900.html>
- Sienkiewicz 2016** — Sienkiewicz J. W. Artyści Andersa. Warszawa; Toruń: Tako, 2016. 533 p.

- Skibulits, Hutton 1948** — Skibulits A., Hutton C. The story of tea. West Drayton; Middlesex: Penguin Books, 1948. 31 p.
- Stachow 1946** — Stachow Aleksander. Kwestionariusz osobisty. Questionnaire for Polish records. 1946. 10 Feb. // United Kingdom Ministry of Defence. Military service records. Polish Section. Ref: 3/30006292/APC/POL/H.
- Stachow 1947a** — Stachow Aleksander. Army Form B 271 (Polish). Regular Army. 1947. 13 Feb. // United Kingdom Ministry of Defence. Military service records. Polish Section. Ref: 3/30006292/APC/POL/H.
- Stachow 1947b** — Stachow Aleksander. Army Form X204 (Polish). Alien identity Certificate / Dowód osobisty obcokrajowca. 1947. 17 Sept. // United Kingdom Ministry of Defence. Military service records. Polish Section. Ref: 3/30006292/APC/POL/H.
- Stachow 1947c** — Stachow Aleksander. Zeszyt ewidencyjny. 1947 // United Kingdom Ministry of Defence. Military service records. Polish Section. Ref: 3/30006292/APC/POL/H.
- Stachow 1949** — Stachow Aleksander. Statement of service and regimental entries. 1949 12 Feb. // United Kingdom Ministry of Defence. Military service records. Polish Section. Ref: 3/30006292/APC/POL/H.
- Stachow 1950** — Stachow Aleksander. Ref. No. 3/6292 (Довідка про несудимість) 30 August 1950 // United Kingdom Ministry of Defence. Military service records. Polish Section. Ref: 3/30006292/APC/POL/H.
- Steerforth 2010** — Steerforth J. P. Clarke Hutton // The Age of Uncertainty blog. 23.10.2010. URL: <http://ageofuncertainty.blogspot.com/2010/10/clarke-hutton.html>
- Streatfeild 1943** — Streatfeild N. Harlequinade // Illustrated with Lithographs by Clarke Hutton. London: Chatto and Windus, 1943. 44 p.
- UAL 2022** — About UAL // UAL (University of the Arts London). 2022. URL: <https://www.arts.ac.uk/about-ual/>
- UAL 1939–1976** — Prospectus: syllabuses: prospectuses and timetables // UAL: UAL Archives Centre. Central St Martins College of Art and Design. LCC. Central school of art and crafts. 1939–1976.
- Webb 2013** — Webb P. Paul Hogarth — part 1 // Art & Artists (blog) 30.09.2013. URL: <https://poulwebb.blogspot.com/2013/09/paul-hogarth-part-1.html>
- Wojtak 2016** — Wojtak S. Views On The Poles' Situation After The War: Interview // Leics Archives & Museums. 2016. URL: <https://soundcloud.com/melton-carnegie-museum/szczepan-helena-woytak-views-on-the-poles-situation-after-the-war/>
-

Summary

Glib Vysheslavsky, PhD

ORCID: 0000-0002-9751-0917

The oeuvre of Oleksandr Stachow-Shuldyzhenko — A legacy steeped with many cultures

With the accelerating pace of information flow, the intensification of cultural dialogue, and the pressure of foreign cultural models, it is crucial as never before to identify, research, preserve and present our assets. However, due to various historical, social, and political obstacles, far from all the achievements of our own culture have been revealed and highlighted. For example, the creative legacy of the artist Oleksandr Stachow-Shuldyzhenko (1922–1988) is still known only to specialists. This is surprising because artworks of this level could adorn the collections of well-known museums.

Stachow-Shuldyzhenko is a Ukrainian, British, and Polish artist, decorator, sculptor-monumentalist, and art theorist. He was born in Kyiv and received his art education in Kyiv and London, where he went during the Second World War. In 1954, he came back as a repatriate to Ukraine.

The artist's works were undervalued for years. On the one hand, they did not correspond to the official socialist realist canon, on the other hand, they differed significantly from the works of the nonconformist artists from the sub-cultural milieu. Thus, Shuldyzhenko's works were not congruent with official art or the underground.

He continued to develop the ideas of the British young Neo-Romantic movement, the Movement and Kitchen Sink Realism, but a unique personal style dominates in his works as well as his subject matter and outlook. It is, first, about graphic works and painting. The artist was also engaged in developing toy books for children and manual books for artists; created paper sculptures and monumental works.

In England, he communicated with the artists Francis Bacon and John Bratby, the writer and critic Philip Arthur Larkin; befriended and for some time worked together with Lucian Michael Freud.

Stachow-Shuldyzhenko was interested in brain activity processes, psychological and physical states during memory or contemplation of visual images, which was reflected in his drawings and manuscripts about art. Several of the artist's texts are devoted to the search for controlled mechanisms of psychological states' influence on human health. In the mid-1970s, he maintained a scientific correspondence with the world-renowned oncologist Sir David Waldron Smithers.

During the author's lifetime, two of his exhibitions took place, but «departmental» — that means, not for the public: in the editorial office of the magazine *Decorative Art* in the mid-1970s (paper sculptures) and an exhibition of candidates for admission to the Union of Artists in 1982 (graphics and photographs of monumental works, paper reliefs). The artist's easel works were not accepted for official exhibitions however he arranged many «apartment exhibitions» at his friends' homes.

More acceptable for the official culture of the USSR were his monumental compositions — mostly metal and concrete reliefs and his decorative works. Although they were made for the sake of earning, on custom-made themes, they are aesthetically creative and innovative.

Stachow-Shuldyzhenko's world outlook and creativity developed under the pressure of various cultural traditions. In the USSR, Italy, Poland, and the United Kingdom, he did not «belong» to any of the above, everywhere he avoided social dependence and assimilation. In a world divided into national and ethnic societies, he belonged to a professional community of artists. More broadly — to those artists who combined the traditions of several cultures in their life and work.

The book traces the types of social interaction of Stachow-Shuldyzhenko with the multicultural environment at the individual, collective, and professional levels. Among many possible identities, the artist chose a professional identity, which required a conscious way of resistance to circumstances and even self-sacrifice.

Recently, the legacy of artists belonging to the cultures of different countries is becoming more and more relevant. He lived and worked in a multicultural environment, which brings his experience closer to today's issues.

As well, various aspects of the artist's oeuvre are considered — his graphics, monumental art, and theoretical works. Previously unknown cycles have been discovered — for example, surrealist works of 1945–1947, or graphic series of the late 1980s.

The book provides a periodization of the artist's artistic legacy, his biography is researched (with previously unknown archival documents).

A wide range of historical, political, and cultural material is presented, without which it is impossible to understand the life path and ideas of the author.

Under different circumstances, Oleksandr spelled his last name differently: Shuldysenko, Stachow, Shuldyzhenko. He signed some works as Stachow-Shuldyzhenko or Shuldyzhenko-Stachow. In this book, it is chosen to write Stachow-Shuldyzhenko, as a more complete and chronologically justified version of the last name: first the artist Stachow appeared, later — Shuldyzhenko. Thus: Stachow-Shuldyzhenko.

As Iryna Avdiyeva wrote: «I think that death is not final — as long as there is continuity. My spiritual essence consists of countless particles borrowed from the people I love»*. Indeed, acquaintances, friends, and relatives of the artist who remember Shura — Oleksandr Stachow-Shuldyzhenko — keep some part of him with them, for them, probably he always exists.

I hope that thanks to this book, many readers will remember the image of Oleksandr Stachow-Shuldyzhenko, an artist and romantic, who believed that art and the profession of an artist would protect him from the troubles of life and the trials of fate. And because he believed in it, so it was.

I also hope that readers will remember his amazing and always relevant works because sincerity and individuality were and remain relevant.

But for me, there are several streets in Kyiv where I am still surprised that I do not see the tall figure of the artist — these are the alleys behind Besarabska Square, in Kyiv, especially Kropyvnytskyi Street. It was there, as remembered, in front of the entrance of building No. 6, that Oleksandr met the guests «in an unbuttoned coat with a long, long scarf loosely thrown around his neck»**.

The monograph was published as part of the fundamental research «Actual Discourses of Modern Culture» of the Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine and is intended for specialists in the field of contemporary art, art critics, art theorists, university students, and a wide range of readers.

Keywords: biography and creativity of Oleksandr Stachow-Shuldyzhenko, the epinal prints, creativity of artists of the Anders' Army, British art in the 1940s–1950s, Central School of Arts & Crafts, Soho subculture of the 1950s, cultural integration of emigrants, adaptation of refugees, cross-cultural dialogue, nonconformism in Ukraine.

* Avdiyeva I. D. 1992. From memories. *Faces: Biographical almanac*. Moscow — St. Petersburg: Fenix. p. 308.

** Vysheslavska Iryna. 2015. Bravo, pittore! *Artistic culture. Topical issues*. P. 75–82. URL: http://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Hud-Kultura_11-2015.pdf/



Скорочення у підписах до ілюстрацій

CSM Museum – фотографію надано The Central Saint Martins Museum & Study Collection, London

МІМК — твір зберігається в Музеї історії міста Києва

НХМУ — твір зберігається в Національному художньому музеї України

ВДНГ — фотографія зберігається в Музеї ВДНГ (приватна ініціатива І. Однопозова)

без скорочення — твір перебуває у приватній колекції, або не зберігся

Ілюстрації

Фотоальбом 1900–1980-х



Ганна Олексіївна Каденко (тітка художника) з чоловіком
Яковом Костянтиновичем Домбровським | 1900-ті



Валентина Олексіївна Шульдишенко
(Каденко), мати художника | 1920-ті

Іван Іванович Шульдишенко,
батько художника | 1920-ті



Шура Шульдишенко (другий справа) у школі | 1930



Шура Шульдишенко
старшокласник | 1935

На стор. 211 ►

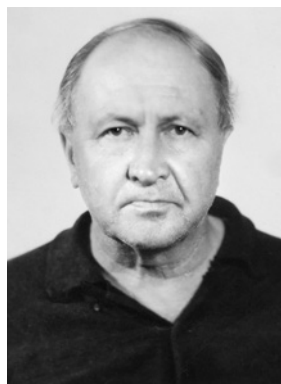
Лондон, майстерня
в Центральній школі мистецтв
і ремесел, де навчався
О. Стахов-Шульдиженко |
1950-ті, CSM Museum

Лондон, будівля Центральної
школи мистецтв і ремесел.
Фото Г. Вишеславського | 2020





Виставка творів студентів-художників у Гайд-парк, Лондон | початок 1950-х, CSM UAL



Олександр Стахов-Шульדיженко | 1953, 1960-ті, 1980-ті



Олександр Стахов-Шульדיженко
на тлі головного павільйону ВДНГ | 1960-ті

Вибрані твори Олександра Стахова-Шульдиженка

Графіка | 1944–1953



Портрет матроса | 1944–1948



Звір у капелюсі | 1947–1948



Птах | 1950–1953

На стор. 215 ►

Півень | 1945–1946

Птах | 1947–1948

Жіночий портрет на тлі моря |
1945–1948

Портрет невідомої | 1950–1953

Звір 5.IX.48 | 1948





Лондон 1940-х.
У ресторані (з автопортретом) | 1954–1955, МІМК

На стор. 217 ►

Лондон 1940-х.
Перед рестораном | 1954–1955

Лондон 1940-х. Антикварна
лавка Мендельсона | 1955



Твори | 1960-ті



Автопортрет | 1960-ті

Художник | 1960-ті, МІМК



На стор. 219 ►

Двоє | 1960-ті, НХМУ

Робітники | 1960-ті





Ранок із книгою | 1971–1974, МІМК



Двоє | 1971–1974, МІМК



Трое | 1971–1974, МІМК

На стор. 223 ►

Постаті | 1974, МІМК

Біля хворого | 1973, МІМК





Спогад про Англію | 1976–1983, МІМК



Біля вікна | 1979

Цикл «Пляж» | 1979



Двоє | 1979, МІМК



Портрет невідомого | 1979



Постать | 1979, МІМК

Цикл «Спогади про Париж» | 1979–1982



Париж | 1979–1982, МІМК

Подорож до Парижа,
автопортрет | 1979–1982, МІМК

На стор. 227 ►

Париж, ночівля на la Site біля
Notre-Dame | 1979–1982, МІМК

Ніч на кладовищі Père Lachaise |
1979, МІМК



Цикл «Спогади про Англію» | 1980–1988



Лондон 1950-х. Чекають на відкриття
нічліг Rowton House | 1980–1986



Лондон 1950-х. Вуличний музика
на Meard Str. | 1980–1986



Лондон 1950-х.
Тед малює Люсі | 1980–1986



Лондон 1950-х. Скрипаль |
1980–1986, МІМК

Лондон 1950-х. Емігрант
у Лондоні | 1983–1985



На стор. 231 ►

Лондон 1950-х. Художник
малює портрет дівчини |
1980–1986, МІМК

Ранок у Лондоні | 1983–1985





Лондон 1950-х.
Нахабне знайомство |
1982, МІМК



Лондон 1950-х.
Біля метро | 1986



Лондон 1950-х. Я (автопортрет),
Джуді, Константі та його подруга |
1982, МІМК

Цикл «На стадіоні» | 1986–1988



Почуття фанатів футболу |
1986–1988, МІМК

Спортсмени і тренер |
1986–1988, МІМК



На стадіоні | 1986–1988, МІМК

Книга «Скульптура з паперу» | 1958



Маска індуса | 1958

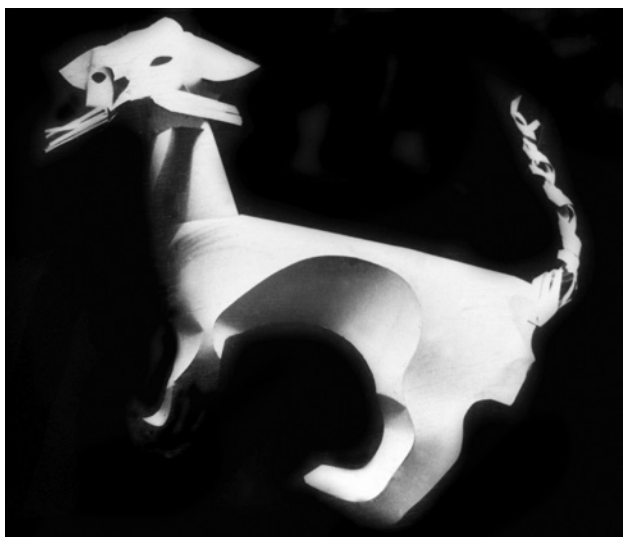
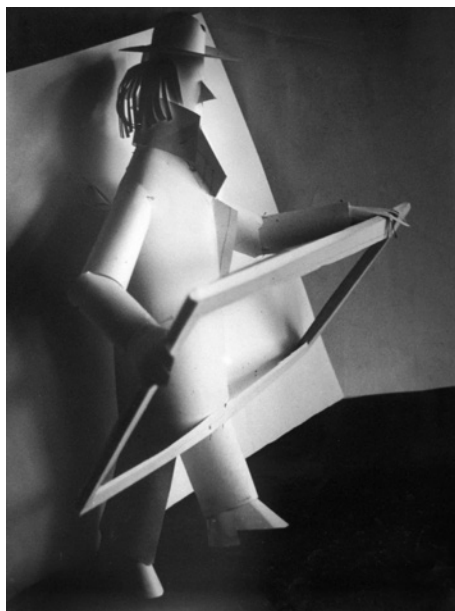
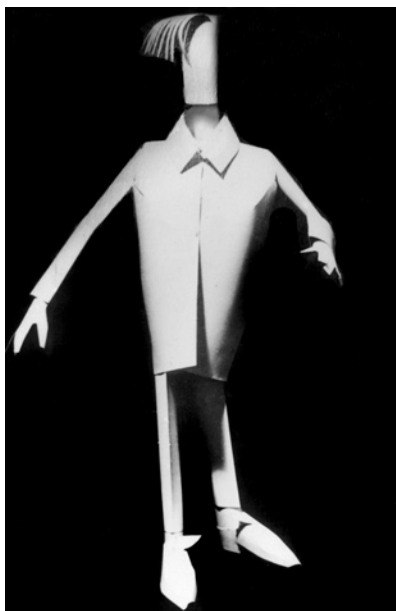
Обкладинка книги

Голуб | 1958



Авторський шрифт на вивісці магазину «Гастроном»

Скульптури до мультфільму | 1962



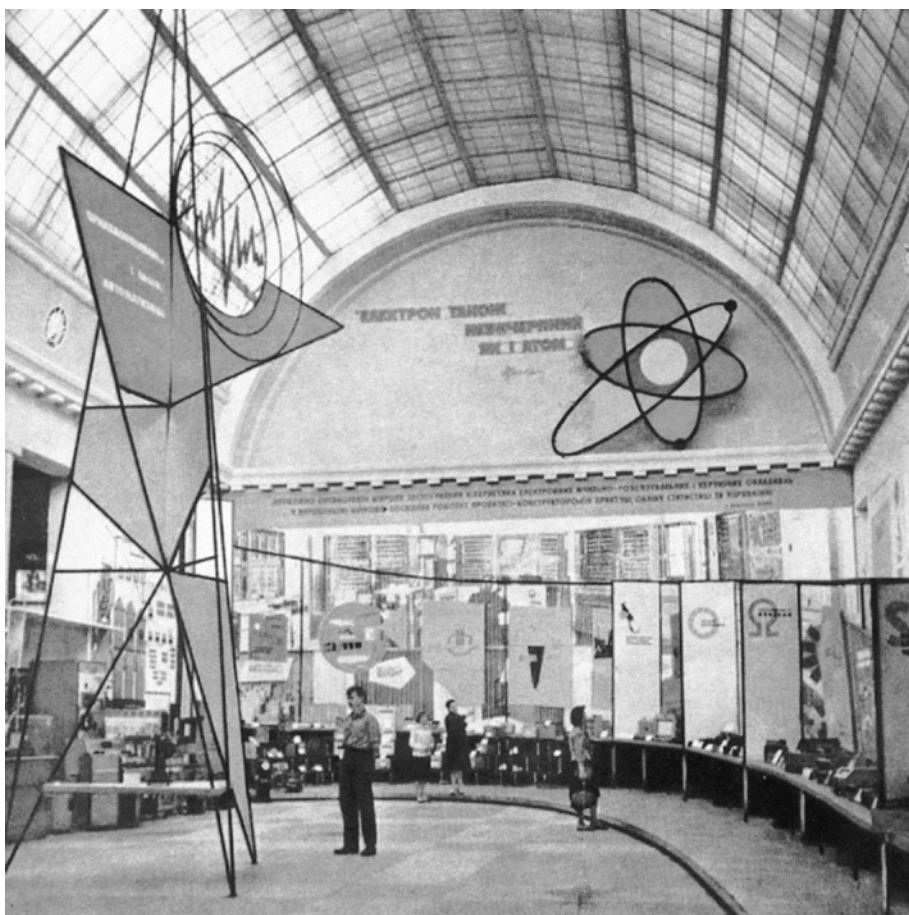
Художник | 1962, МІМК

Художник | 1962, МІМК

Кіт | 1962, МІМК



Фрагмент оформлення вітрини



Павільйон «Машинобудування» |
1962–1967, ВДНГ

На стор. 241 ►

Павільйон «Зерно» | 1962–1967,
ВДНГ

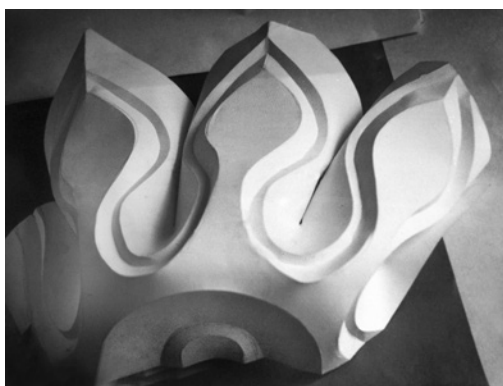


Обкладинка книги

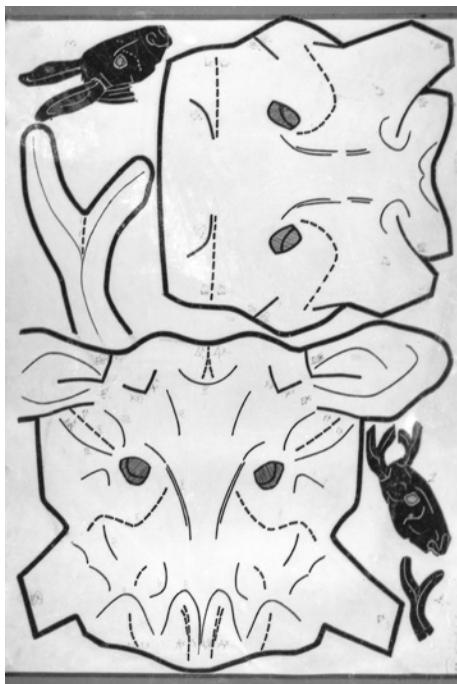
Сторінка книги, викрійка



Скульптури з паперу для видання книги | 1969



Пластика з паперу для видання
книги | 1969



Сторінка книги «Пластика з паперу, посібник для художників реклами» (єдина наявна фотографія з макету видання)

Викрійка маски для видання книги | 1969





Скульптури з паперу для видання
книги | 1969

Паперові маски людини і звіра
для видання книги | 1969

Шрифтова композиція «Прометей», Прип'ять | 1970

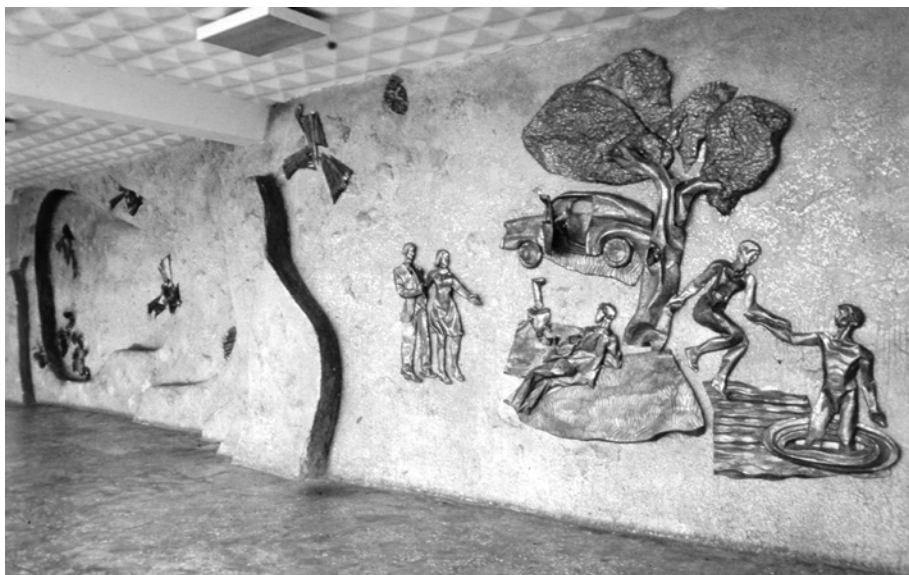


Головний фасад кінотеатру «Прометей», Прип'ять | 1970



Фрагмент шрифтової композиції «Прометей» | 1970

Інтер'єр їдальні, Красний Луч (Хрустальний) | 1973



Оформлення клубу, с. Облазниця | 1975



Композиція Гуцульський танок, чеканка. Фото Г.Вишеславського | фото 2016



Композиція Гуцульський танок,
ескіз | 1975



Гуцульські маски-світильники



Гуцульська маска-світильник в дії

Оформлення будинку культури, Чорнорудка | 1976



Композиція «Троїсті музики», авторська чеканка | 1976

Фонтан у Горішніх Плавнях (Комсомольськ-на-Дніпрі) | 1977



Кільцевий фонтан, авторська чеканка.
Територія гірсько-збагачувального комбінату.
Фото О. Стахова-Шульдиженка | 1977

Оформлення фасаду поштового відділення № 02206, Київ | 1978

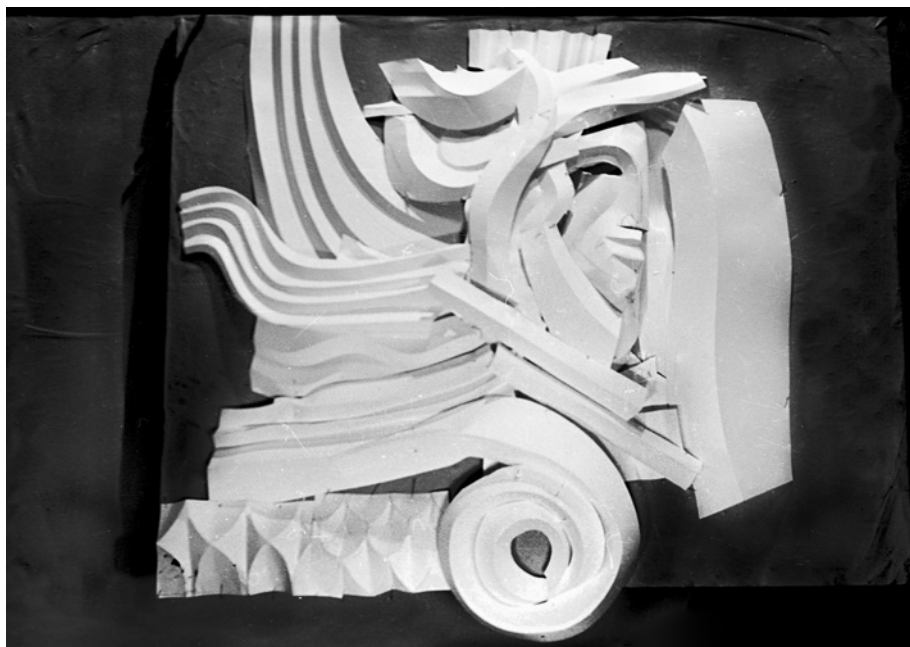


Знак «Bratislava» на фасаді
поштового відділення.
Фото І. Однопозова | 2013



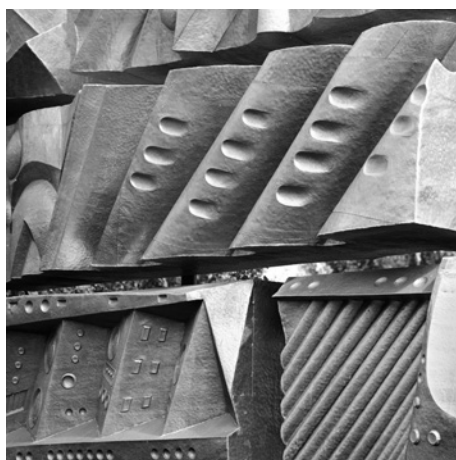
Фасад поштового відділення
з геральдичною композицією
«Герб міста Києва»

Світильники для клубу «Сільгосптехніка», Київ | 1978



Композиція «Слава труду», Київ | 1980





Композиція «Слава труду»,
алюміній, авторська чеканка
Загальний вигляд (ліва і права частини),
фрагменти | 1980

В'їзні знаки, Дубно | 1981–1983



В'їзний знак з кременецького напрямку.
Загальний вигляд і фрагменти
(фото О. Стахова-Шульдиженка) |
1981–1983



В'їзний знак з львівського напрямку. Загальний вигляд | 1981–1983, МІМК



В'їзний знак з рівненського напрямку, фрагмент. Фото Г. Вишеславського | 2016

Загальний вигляд | 1981–1983



Автор висловлює подяку таким організаціям

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України (ІПСМ), Київ
House of Europe, Київ
Courtesy of the Central Saint Martins Museum & Study Collection, London
Ministry of Defense (United Kingdom), London
London Metropolitan Archives, London
The National Archives, Richmond
Archivio di Stato di Udine
Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва (ЦДАМЛМ), Київ
Архів Київського творчо-виробничого комбінату «Художник» Національної
спілки художників України, Київ
Музей історії міста Києва (МІМК), Київ
Музей видатних діячів української культури, Київ
Національний художній музей України (НХМУ), Київ
Museum Neuruppin
University of the Arts, London
Спілка українців Британії (СУБ), London
The Shevchenko Library & Archive, London
Polish Institute and Sikorski Museum, London
House of Europe, Київ
Галерея ART 14, Київ
British Library, London
Tate Gallery Library, London
Bibliothèque de Centre Pompidou, Paris
Бібліотека Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, Київ
Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського, Київ
Відділ мистецтв Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського, Київ
Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого, Київ
Відділ мистецтв Публічної бібліотеки імені Лесі Українки, Київ
Облазницька селищна рада, Жидачівський р-н, Львівська обл.



Щира подяка автора за допомогу у підготовці видання

Андрію Александровичу-
Дочевському
Катерині Борисенко
Олексію Босенко
Ларисі Булавиній
Ірині Вишеславській
Лесю Герасимчуку
Вірі Гладковій
Надії Гончаренко
Ользі Григоращенко
Юлії Діденко
Аллі Жмайло
Юлію Златкісу
Юрію Кірушку
Наталії Клещевніковій
Ользі Колихановій
Ростиславу Кондрату
Тетяні Костенко
Олександрі Лавінській
Ользі Лавінській
Катерині Липі
Юлії Литвинець
Валентині Луста
Дмитру Луста
Тетяні Лютій
Вікторії Мироненко
Іллі Мироненку
Людмилі Міляєвій
Ірині Мотрук
Наталії Мусієнко
Едуарду Недорослову

Даніілу Нікітину
Ользі Овчаровій
Ігорю Однопозову
Олексію Орябінському
Людмилі Пекарській
Наталі Пікуш
Андрію Пучкову
Олені Рачковській
Ігорю Савчуку
Олені Сердюк
Віктору Сидоренку
Олегу Сидору-Гібелінді
Марині Соболевій
Людмилі Сургай
Дар'ї Тимофієнко
Олені Треммері
Олександру Червінському
Олені Чижовій
Асмаї Чібалашвілі
Майї Чумак
Sarah Campbell
Jean-Pierre Durand
Daniel Favrat
Madeline Favrat
Margaret Goddard
Emilian Grin
Carine Grin-Favrat
Ms. Helman
Vincent Kaufmann
Danielle Kleiner
та ін.

Наукове видання

Вишеславський Гліб Анатолійович

Творчість Олександра Стахова-Шульдиженка — спадщина, овіяна багатьма культурами

Редагування — *Дар'я Тимофіїнко*

Дизайн і верстання — *Олександр Червінський*

У оформленні обкладинки використано фрагмент роботи

Олександра Стахова-Шульдиженка «В'їзний знак до міста Дубно», 1981–1983

Фото О. Стахова-Шульдиженка

Формат 70 × 100 $\frac{1}{16}$ (155 × 230 мм). Гарнітура AdonisC.

Ум. друк. арк. 20,8. Обл.-вид. арк. 10,66 + 2,50. Зам. № ???

Усі права застережено

Передруки і переклади дозволяються

тільки за згодою автора

Інститут проблем сучасного мистецтва НАМ України

Офіційний сайт Інституту: www.mari.kiev.ua

Україна, 01133, Київ, вул. Євгена Коновальця, 18-Д

Свідectво суб'єкта видавничої справи ДК № 1186

від 29.12.2002

Видавець і виготовлювач ПП Лисенко М. М.

Україна, 16600, Ніжин, Чернігівська обл.,

вул. Шевченка, 20

Свідectво про внесення до державного реєстру

видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів

видавничої продукції: ДК № 2776 від 26.02.2007