

Олександр Федорук ХУДОЖНИК І АКАДЕМІЯ





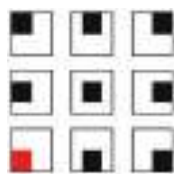
Олександр Федорук

ХУДОЖНИК І АКАДЕМІЯ

Київ
Софія-А
2021

УДК 75.052.071.1(477)Пил(092)+378.6:75]НАОМА(09)

Ф33



Рекомендовано до друку

Вченою радою Інституту проблем сучасного мистецтва

Національної академії мистецтв України

Рецензенти:

Стельмашук Г. Г. — академік НАМУ, доктор мистецтвознавства, професор, завідувачка кафедри історії і теорії мистецтва Львівської національної академії мистецтв;

Савчук І. Б. — доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, заступник директора з наукової роботи Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Ременяка О. С. — кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, завідувачка відділу мистецтва новітніх технологій Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України.

Федорук Олександр

Ф33 Художник і Академія: монографія. — Київ: Софія-А, 2021. — 240 с. : іл.

ISBN 978-617-7031-83-2

Монографія присвячена життю й творчості професора Івана Пилипенка, завідувача Майстерні живопису та храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Учень видатного майстра українського мистецтва, педагога, професора НАОМА, академіка НАМ України Миколи Стороженка (1928—2015) він, разом з однодумцями О. Соловеем і О. Цугоркою, продовжує його справу, утверджуючи авторитет школи храмового живопису, створеної Вчителем. Художник і Академія — поняття нероздільні. В НАОМА свято оберігають великі традиції засновників Академії, світочів українського образотворчого мистецтва кінця XIX — початку XX ст. Професор Микола Стороженко належав до цієї плеяди самовідданих творців-педагогів. В особі професора І. Пилипенка він має гідного продовжувача його гуманістичної місії.

УДК 75.052.071.1(477)Пил(092)+378.6:75]НАОМА(09)



Подяки:

Президенту ПрАТ «ОБОЛОНЬ» панові Олександру Слободяну

Голові Наглядової ради панові Сергію Блощаневичу

© Чебикін А. В., фото на обкладинці, 2017

© Федорук О. К., текст, 2021

© Пилипенко І. Я., фото, 2021

© Будник А. В., дизайн, 2021

ISBN 978-617-7031-83-2

Вступ	6
Розділ 1. Доля і покликання	14
Розділ 2. Спокуси Мистецтвом в Alma mater	40
Розділ 3. У незгасному світлі творення	72
Розділ 4. Роки у лаврській майстерні	92
Розділ 5. Творчість і мандри	116
Прикінцеві рядки	154
Summary	157
Додатки	158
Перелік імен	164
Про автора	171
Галерея	172

Вступ

Моя розповідь про завідувача Майстерні живопису та храмової культури професора Пилипенка Івана Яковича та Національну академію образотворчого мистецтва і архітектури того періоду її розвитку, коли він як студент навчався у ній, здобуваючи професійні знання у Миколи Андрійовича Стороженка, і років, коли він формувався як мистець, долаючи вершини мистецького професіоналізму. Це було в ті роки, коли академія ще мала традиційну назву Київського художнього інституту. Через шість років, закінчивши її, Пилипенко почав працювати разом з іншими випускниками на кафедрі живопису, і коли Микола Іванович Стороженко створив там майстерню живопису та храмової культури (1994), він запросив свого учня до себе працювати. Щасливою і радісною зіркою була для Пилипенка праця поруч з Учителем, бо він навчався далі у нього, відчуючи і спостерігаючи від дня до дня, як той в академії віддає себе улюбленій праці педагога та велично звершує своє творче призначення на мистецькій ниві як художник, — іншого бачення себе в житті у нього не було.

Пилипенко зростав біля нього як художник і також як педагог у новоствореній майстерні. Вчитель люб'язно нагадував про неї усім, хто зустрічався з ним на освітній мистецькій ниві, підкреслюючи, що майстерня має глибинні витоки «в Лаврській школі XII–XVIII ст. та в глибинах XI ст. часу Аліпія». Стороженко був створений для того, аби нести вихованцям продукти власних великих знань і мистецької практики. Отож Пилипенко зростав і як художник, і як педагог, працюючи пліч-о-пліч з талановитим мистцем. Разом з Учителем і Пилипенком працювали віддані ідеалам майстерні молодші колеги-однодумці, для яких праця мистецька вивінчувала їх життєві наміри та мрії. Життя кожного в цьому творчому колективі

однодумців було зразком слугування високим моральним засадам і виповнене розуміння, що мистецтво не визнає амбівалентного «або-або», але воно вимагає самозречення. Поруч з усім колективом майстерні день у день були студенти, вони дивилися на педагогів і все розуміли з півслова. Вони вірили! — і це зобов'язувало, давало снагу кожному для подальшої творчо-педагогічної й мистецької праці.

Від 1995 р. Майстерня почала систематично організовувати виставки школи Стороженка під назвою «Від школи до храму». У каталозі першої її керівник і лауреат Шевченківської премії професор Микола Стороженко з приємністю свідчив: «Майстерня має свою асистентуру стажування при Українській Академії мистецтв. Пилипенко І. Я., Соловей О. В., Іпатьєва Г. В., Козик В. В., Жук І. — це перші художники, які після відмінного захисту диплома підкорили себе Волі мистецтва і вже стали в ряд майстрів української культури». Сплило після цього у мріях та подвижницькій праці творче двадцятиріччя, підтвердивши бажання Вчителя: мистецькі, педагогічні ідеали колективу незмінно високі.

Заслуга майстерні полягає в тому, що вона виховала безкомпромісних професіоналів, які зрозуміли, для кого, в ім'я чого і кому вони присвячують своє гуманістичне мистецтво. Цього феномену в самій Академії і загалом у мистецьких вишах України не зауважити було неможливо. Про школу заговорили, як про сповідницю шляху, що веде до Храму. Вона була потрібною, корисною, привабливою. Від 1994 року її становлення вона виховала плеяду відданих мистецтву патріотів, які свято вірили Вчителеві і любили свою рідну НАОМА. І тепер в українському мистецтві ці патріоти школи Стороженка є провісниками національного та інноваційного руху. А рух, започаткований Мико-

лою Стороженком, був заявлений як материк, що веде від Школи до Храму. Вісім фундаментальних виставок провела Майстерня живопису та Храмової культури у різних київських мистецьких залах, і кожна з них засвідчувала пріоритети академічного професійного малярства, що УСПАДКУВАЛО мистецькі корені Візантії–України–Русі, українського бароко і прийшло до української Церкви з місією дарувати високої ваги естетичні вартості релігійного мистецтва і світського живопису.

Іван Пилипенко успадкував Майстерню живопису та Храмової культури від свого Вчителя після того, коли чотири роки тому його не стало. Тоді, коли це раптово сталося, всі почули сумну новину, несподівано до болю відчували, — це неможливо! — бо ще допізна того дня він затримався в академічній майстерні зі студентами, а прийшов втомлений додому і його врятувати уже не змогли — відчували велику втрату і жаль, який не можна було нічим погасити: і студенти, і педагоги зрозуміли — від них він відійшов і вони осиротіли. До останку, ще до пізньої вечірньої години Стороженко того дня, як і до того завжди, усі попередні дні, тижні, місяці і літа, був нерозлучний зі своїми вихованцями. Ходив, пам'ятаємо, академічними коридорами завжди в їх гурті, щось цікаве розповідав, а вони його уважно слухали... І так було, повторюючись, наголошуємо, щоднини, щотижня, щомісяця, і роками незмінно: вдень він в академії, а вечорами — у мистецькій робітні — Вчитель і Творець. Отож студенти завжди були з ним разом і поруч, нерозлучно, аж до того трагічного, останнього для нього вечора, — домівкою для Вчителя практично була НАОМА, а за рідних дітей уважав її студентів, і про цю його батьківську любов усі в академії знали й шанували його.

Микола Стороженко під час нашої з ним розмови якось зізнався мені, що прагне, аби його місце

у майстерні заступив Іван Пилипенко. «Ваня», ласкавим тоном сказав тоді про Пилипенка. А мені оці його слова не забулися... І ось уже чотири роки, як Пилипенко керує майстернею в НАОМА, свято шануючи разом із колегами та студентами її традиції, оберігаючи зерна знань і досвіду, які Вчитель започаткував та розвивав у власній багатогранній практиці. Пилипенко перейняв краще: що тенденції руху в пізнанні і в удосконаленні самих себе є визначальними у майстерні і що вони прогнозують сучасні і програми майбутнього педагогічно-студентського колективу майстерні та її розвиток на шляху опанування новітнього, передусім релігійного малярства. Ідею поступу Микола Стороженко не дарма передбачував і напрацьовував упродовж багатьох років свого самовідданого мистецького життя.

Створивши академічний мистецький підрозділ, намолений традиціями поколінь минулого, стверджений насамперед великою художньо-освітньою київською академічною традицією, Стороженко усвідомлював, що Українська Держава перейнята увагою до рідної української Церкви, що Церква відроджує поскибовану радянською владою релігію, відбудовує поруйновані до того храми і піклується про їх належне професійне оздоблення. Художник мав добру інтуїцію: державі потрібні мистці, які керуються програмою, що, на його переконання, націлює вихованців до освоєння великого мистецького досвіду минулих століть і, як він твердив, «обертає “Я” сучасне до минулого».

Творчі методи Стороженка виправдали сподівання часу і стали надійною підвалиною формування навчально-освітньої методики, що буквально через кілька років була зведена в академії до поняття Школи. Отож Іван Пилипенко був у числі перших вихованців-випускників школи Стороженка. Мистецькі погляди професора

Україна



Фото з Олександром Федоруком. 2017–2019 рр.

Пилипенка таким чином унормовувалися в рідній йому академії, що іще за його пам'яті тоді, до початку 90-х, називалася державним художнім інститутом, де упродовж шести років професійно готували студентів до дипломних проектів. Тож зрозуміло, чому Пилипенко став натхненником і продовжувачем стрункої мистецько-освітньої педагогіки Миколи Стороженка, яка поглиблює й розвиває основоположні засади академічного мистецтва в НАОМА. Загальний рівень мистецького виховання студентів, аспірантів майстерні був і є озвучений домінантою освітнього поступу — від школи до храму.

Як один з активних учасників і творців сучасного мистецького руху в Україні Пилипенко оберігає власну живописну лексику, індивідуальну манеру малярства, що вирізняється серед живописного письма багатьох майстрів сучасного українського мистецтва. Стиль художника органічно доповнює неповторну сторінку багатой візуальної практики за останні чверть століття. Він якраз формулює якісний зріз українського малярства, сумарно трансформуючи здобутки національного живопису на перетинах розмаїтих мистецьких пошуків та історичних сходжень.

Пилипенко-художник не відмовляє своїй пристрасті до тонального живопису, що є свідченням цілеспрямованості власних малярських пошуків, відданості домінантам київської академічної живописної школи. Палітра Пилипенка має код прихильності до постімпресіоністичних традицій, успадкованих творчістю знакових імен О. Мурашка, М. Бурачека, Ф. Кричевського, О. Шовкуненка, І. Штільмана, Т. Яблонської, С. Шишка. Емоційне наповнення палітри Пилипенка зроджене намірами упровадити суть сприйняття барви у композиції твору як відправної точки цілості образної системи. Характер живописної практики

наповнений еволюцією її відчуття й розуміння. Дійство живописання суб'єктивне, не викликане потребою долучення допоміжних кольорів, воно органічне у межах уваги до того, що є основним у палітрі і фактично становить загальний кольоровий сенс. Пилипенко за психологічним складом, виявом характеру лірик, тому його пейзажі емоційні. В такий спосіб автор відтворює не природну лінійно-просторову перспективу, а створює узагальнене враження простору.

Як педагог і керівник майстерні Пилипенко дотримується принципу інтеграції школи в сучасну академічну мистецько-освітню діяльність, а також наповнення мистецького довкілля її основними педагогічними константами. Він перейняв те, що, зокрема, виділяло Стороженка — його батьківську доброзичливість у ставленні до виховного процесу студента, об'єктивність в оцінках студентських творчих намірів та особисту спрямованість до того, аби у студента не зникли почуття відповідальності та дія ретельності у навчанні й прагнення пізнати, окрім класичного, новітнє у мистецтві. Пилипенко відчув, що відповідальність за студента є передусім його покликанням і, зрозумівши значення та роль такої відповідальності у мистецькому вихованні, вибудував для себе адекватні критерії моральності за доручену справу. Студентські захисти магістерських проектів 2018 року, як і попередніх років, підтвердили вірність настанов, якими керувався професор Пилипенко у виборі навчальних методик, і ці урочисті захисти за підтримки колег-однодумців, присутності публіки в прикрашеній академічній залі були насправду творчими: вони принесли немало хвилин радості і самому професорові, який вів студентів майстерні до святкової години захисту, і членам екзаменаційної комісії, які об'єктивно оцінювали показані під час захисту

Україна



Вчитель – Микола Андрійович Стороженко

твори, і чи не найбільше почуття щастя й радості відчували самі випускники академії, які гідно відстоювали своє право на вчений ступінь магістра мистецтва. З-поміж інших високою культурою виконання магістерських проектів виділялися масштабні роботи Анни Осадчук, Галини Андрусенко, Анни Коваленко та Євгенія Валюка, які під керівництвом професора І. Пилипенка відродили традиційні образно-тематичні мистецькі ідеї й сміливо втілили новітні спрямування у храмовому малярстві та візуальній практиці. Цими творчими презентаціями студенти майстерні продемонстрували найкращі якості сприйняття й розуміння мистецтва та його завдань як естетичної субстанції й основи втілення Духовного через багату палітру людської уяви. Магістерські твори названих студентів з їх великою творчою фантазією дали відчуття повнокровності художніх ідей, що були закладені фундаторами Академії й отримали активне втілення у напрацьованому досвіді Майстерні імені Миколи Стороженка. Бачення такого нерозривного логічного зв'язку «минуле-сучасне» у сув'язі перспективної лінії мистецької еволюції властиве для щоденної педагогічної діяльності Івана Пилипенка.

Академія і мистецтво нероздільні — це формула цілості української образотворчої культури. Адже невід'ємними від життя є мистецтво та мистецька педагогіка у творчій долі Художника. На меморіальній дошці НАОМА біля парадних дверей

викарбувані імена плеяди видатних українських художників-засновників української вищої мистецької школи — це знані і вельми шановані імена Георгія Нарбута, братів Василя та Федора Кричевських, Олександра Мурашка, Михайла Бойчука, Миколи Бурачека, Михайла Жука, Абрама Маневича, що, як підтвердило останнє сторіччя, стали світочами української образотворчої культури: українське мистецтво ХХ ст. вони звеличували і прославили власною творчістю. Микола Стороженко якраз належав до цієї когорти одержимих, відданих шляхетній справі виховання патріотів мистецтва. Одержану високу вертикаль творчості у своєму мистецькому житті тримає Іван Пилипенко й збагачує прикладом особистої одержимості живописом.

Про Івана Яковича Пилипенка та НАОМА сьогодні у цій книжці наша мова — про колишнього хлопця із чернігівського села Щаснівка, такого ж неспокійного, мрійливого, творчого, як і його славетні чернігівські земляки минулого — Олександр Довженко із Зачарованої Десни, або Олександра Грищенко з чумацько-козацького Кролевця, його України блакитних мрій, як талановитий педагог-графік Микола Компанець, з яким нещодавно прощалася вся мистецька академія.

Пилипенко залишається вірним послідовником високих настанов велетів української мистецької культури і своїми почуттями ділиться тепер зі студентами як їх наставник.





Розділ 1.

Доля і покликання

Лавра

Щаснівка

КХПТ

«Арсенал»

Армія

Студія Зарецького

КДХІ

Розділ 1. *Доля і покликання*

Доля — як сканер людського життя й як показник прожитого людиною. Можливо, не зчитуваний таймер відведених їй днів і ночей? Де той, хто натискує для життя play?

Про долю та життя начебто знають усі, але кожен розуміє долю на свій лад. Знаємо: для одного доля — як рідна мати, а для другого вона — як мачуха, третьому вона стелеться барвінком до ніг, четвертому ноги терням спутує і він борикається з меню свого життя та усіма негараздами, що котяться перекотиполем по ньому, не радий і нічого вдіяти, нічим собі допомогти не може... Не засвічується вогник його долі. Отже, доля, наче дволикий Янус... У мистецькому світі доля має особливу вагу. Мистецький світ, як би ми не спозирали на нього, з якого боку не оглядали, світ цей делікатний, немовби струни на скрипці. І либонь немає людини вразливішої, чутливішої від художника... На Заході такої професії, як художник, немає; її не визнають: для того щоби творити, потрібно мати гроші, а для того, аби їх мати, потрібно працювати. І коли, заробивши гроші, стаєш на ноги, лише тоді можна цілковито присвятити себе мистецтву. Отже, коли гроші заведуться, тоді можна братися за пензлі, за різець чи за комп'ютер — що кому до вподоби, аби намацати стежку власної мистецької долі. У нас, навпаки, професія художника збереглася: той, хто отримує диплом про закінчену мистецьку освіту, де зазначена спеціальність «образотворче мистецтво», надіється, що диплом про обрану професію є еквівалентом таланту або грошової вартості. Як художник він заявляє своє право перед суспільством на гарантовану оплату його праці. Але, як бачимо, останнім часом дедалі менше надій на такий спосіб мислення чи доленосний шанс: життя ставить перед кожним свою шахівницю для гри — або ти на коні, або тобі мат. Частіше стика-

ємося зі ситуацією, коли в житті на гравця чекає мат (як правило, образний також).

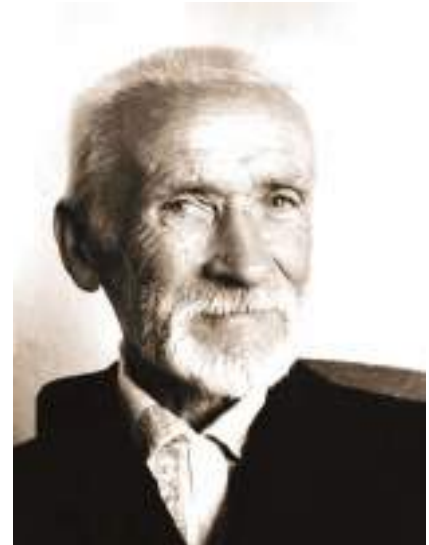
Ми, трапляється, не замислюємось над тим, чи постукає до наших мистецько-творчих дверей доля. Ми зрідка даємо собі критичний відлік, чи доля спокусилася нашою творчою працею й чи має вона бажання постукати у наші двері. І якщо доля спокусилася й стукає до наших дверей, то ми радіємо, як діти на свято зимового Миколая; а якщо не стукає, то сумуємо, без надії сподіваємось, або безрадно плачемо, — теж як діти. Художник — наче дитина, ніжна, довірлива, терпелива, з великим запасом надії й віри у прийдешнє полегшення.

Іван Пилипенко згадує своє мистецьке життя, сімнадцять років отої праці — немало і небагато! — у майстерні, що знаходиться в будинку поруч з іншими майстернями на території Києво-Печерського національного заповідника. Колись, ще до більшовицької доби, якраз перед самою революцією, незабутній Іван Їжакевич (1864–1962) створив у Києво-Печерській лаврі іконописну школу, для якої на її території було збудовано спеціальний двоповерховий палацик.

З терасою й неписаної краси краєвидом Дніпра будинок Їжакевича став для багатьох обдарованих монахів, світської молоді пристановищем для здобуття професійних мистецьких навиків. У цьому намоленому мистцями місці — після десятиліть вакханалій з атеїстичною пропагандою — Спілка художників України започаткувала ініціативу створити тут мистецькі майстерні. Територією Лаври опікувалася церква, але нагляд за станом нерухомих пам'яток культури і мистецтва здійснював Національний історико-культурний заповідник «Києво-Печерська лавра», який до нинішнього дня, оберігаючи святиню, виконує покладені на нього завдання із збереження та охорони національної спадщини. Ось у такому святому місці і



Лаврські майстерні



Іван Іжакевич (1864–1962)

малюють 30 художників, не забуваючи про заповіт Іжакевича: нести в український православний світ вогнище духовного іконописного письма. Самі малюють, інших навчають, дотримуючись істинного: ікону малюють, як на свято, очистившись від земного гріха...

Нагадаємо, що все своє життя вихованець іконописної Києво-Печерської майстерні, згодом учень Київської рисувальної школи М. Мурашка Іжакевич був нерозлучний із церковним малярством. Проніс він своє замилювання до іконопису від років учнівства, коли його як успішного в навчанні залучили до поновлення фресок княжої Кирилівської церкви XII ст. І сам брав активну участь у розписах багатьох храмів та малюванні ікон, і як наставник-художник лаврської іконописної школи залучав своїх учнів до праці на ниві церковного малярства... І в роки німецької окупації в Києві як член Товариства українських художників і архітекторів не полишав свого церковного живопису, був активним у майстерні церковного малярства, підтримував художників Київського художнього інституту, котрі працювали в церковній майстерні інституту, брав участь у розписах церков Києва та сіл у його околицях, переймався долею лаврської школи, разом зі своїми однодумцями (Ф. Красицький, О. Кричевська, В. Костецький, Г. Терпиловський) відроджував іконопис. Були у нього улюблені церкви — Покровська на Подолі, Макаріївська на Лук'янівці, Трапезна у святій Лав-

рі, Усіх Святих над Економічною брамою... Не раз малював святих з мирських людей, які були для нього рідні, близькі, як, скажімо, рідний дядько, що привів його, хлопчину, до іконописної школи в Лавру на навчання; його не забув, у церкві Усіх Святих намалював¹.

Додамо принагідно до цієї згадки інше враження-спомин Пилипенків: «Оті лаврські творчі роки для мене незабутні, вони були найкращими роками мого життя, від 1994 до 2011-го року. Отож поруч з моєю майстернею знаходилася майстерня мого колеги Сергія Давидова. Жив він, як ми усі, зі своєї малярської праці. Заходили туристи, гості різного ґатунку і масті, вибирали кожен, з виставлених творів, що кому до душі. Товариш виставив якось для продажу натюрморт з рибою, позначивши неймовірну ціну — 2500 доларів. Було це на початках весни. Минали тижні, місяці, заходили гості, ніхто не спокушався натюрмортом... Бідно жив, геть бідував художник, не здавався, з характером видався. Настали холодні осінні дні, прийшли передзимові тижні зі снігами та дощами... Якось дивлюсь: чалапає мій друг просто по калюжах у кедах. На одній нозі взуття геть розлізлося, босими червоними від холоду пальцями ступає лаврським подвір'ям мій товариш... Одрозумілася на дверях його майстерні незмінна соковито

¹ Див.: Дундяк І. Іван Іжакевич і церковне мистецтво України другої половини XX ст. // Вісник Львівської національної академії мистецтв. — Львів: ЛНАМ, 2017. — С. 188–200.

написана картина із зображенням рибин... З тією самою ціною, з тією самою надією, схоже на відчай. Художник, однак, не збирався підіймати вгору руки: сил у нього вистачало для боротьби за творче життя.

– Друзе, — гукаю, — у тебе ж порване взуття, у тебе від холоду захворіють ноги... Спусти ціну на картину, одразу куплять. З'являться гроші, зможеш купити черевики, порвані кеди викинеш...

– Ет, друже, — відповідає той, — спустивши раз ціну, набудеш слави посереднього художника, з такою ж посередньою вартістю робіт. Не спущу я ціни, бо моя картина вартує такі гроші...

Доля мистецька артикулюється з покликанням, визнанням його творчості та імені. Визнання може прийти, але частіше трапляється, не приходить одразу, а нерідко воно з великим запізненням навідується, коли людини на білому світі уже нема. Стало правилом: людина уже відійшла, тоді зростає увага до її творчості, критики дошукуються естетичних вартостей, аукціонери дбають про грошові пріоритети, музеї пишуться несподівано набутими скарбами. Свого часу, роздумуючи про покликання та його місце в житті творця, восьмидесятирічний Андре Моруа зізнався, що цей голос волає із середини, голос душі, що ця непереборна сила «життя нема без малярства» і керує почуттями людини. Уточнюючи вагу покликання, геніальний нормандець не забув нагадати, що творче покликання дається від народження музикантові, художникові, поетові. Якою б доля не була — ласкавою чи лихою, кожного з них вона не може обійти увагою. Доля немовби ліцензує покликання. То що в такому разі стоїть вище: доля чи покликання? Згадаймо: якою неласкавою виявилася доля до генія Івана Франка, і яким променистим стало покликання впродовж усього його творчого тернистого шляху, якою просвітлено повчальною виявилася його багатогранна художня праця. Збагнути глибинні витоки і широчінь та глибину Франкових творів ще нікому досі не вдалося. Покликання генія не вписується в параметри людських можливостей й сил; воно означає лінію призначення генія й перебуває в розрізі з його долею, воно відчайдушно накидається на людську долю, як морська хвиля на скелястий берег.

Кожний художник з ім'ям і без такого вірить у своє покликання й надіється, що доля посміхнеться лише йому. Ця пекельна віра або, навпаки, мука супроводжує впродовж усього життя людини-творця.

Художник Іван Пилипенко народився у Щаснівці, на хуторі, що простелився поміж двома ріками. Не знайдеться на світі такої людини, яка б не згадувала, не пам'ятала і не несла у своєму серці місце народження.

Для одних це, можливо, Нью-Йорк, Кейптаун, селище в горах Тибету, для мене це Біллі-Монтині, Мерікур-Коран недалеко від рідного міста президента де Голля Лілля, для Миколи Стороженка рідна йому Сумська земля з центром Всесвіту у ній — селом В'язовим, біля знаменитого і шанованого в нашій пам'яті через Івана Богуна та Казимира Малевича, якому згадка про дитинство подарувала згодом диво — білий квадрат простору і затишок у ньому, Конотопа. Село В'язове для мене славетне ще й тому, що, вшановуючи мистецтво Маєстро Стороженка, громада має намір створити у ньому музей свого, тепер уже для нас ясно — ушанованого земляка. Звозять звідусіль до села, в якому Микола Стороженко народився, пам'ятки — усе, що було перейняте Духом художника — мольберти, палітру, фарби, пензлі, мастихіни, одяг. Усе, що нагадує землякам В'язового про Майстерню малярства та храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури; ту майстерню заснував і очолив Стороженко. Славетні оті в'язівські земляки зі своїм головою сільської громади, які взяли за таку радісну для серця толоку — миром творять Музей, який стане, віримо в це! — Меккою для молодих українських художників НАОМА і шанувальників мистецтва. І відданий Стороженків учень Олександр Цугорка днював-ночував у майбутньому музеї, проектуючи його простір оздобу власних творінь.

...Центром землі, серцевиною Всесвіту для малого Івана Пилипенка стало сіверське село Щаснівка; до Бобровиць рукою подати, і те саме до Нової Басані, звідки Василь Лопата, якихось 12 кілометрів, а колись на ярмарок до Бобровиць пішки та й возами їхали, немало часу перебували в дорозі, коли, як і Пилипенкова бабуса, пішки йшли до Київської Лаври; Щаснівка — етимологічно походить

від щастя, якого зазнали давні русичі, оголосивши намір жити в злагоді з половцями. А ще є одна гордість для Щаснівки: вона згадується як поселення від 1155 року в Іпатіївському списку. А ще сивочолі щаснівчани згадують: тут, за Щаснівкою, на хуторі знаменитий коваль Усовець дивував приїжджих купців майстерними виробами з металу... А ще згадують про знамениті сіверські полки, козацтво їхнє й повне пригод життя «на уходах», як писав колись улюблений мій у дитинстві письменник Андрій Чайковський у знаменитій повісті «На уходах» про боротьбу козацьких поселень з татарськими та іншого ворожого штибу нападниками. Можливо, і ходили «на уходи» в далеку давнину, ховаючись від панської неволі пращури, оселившись серед дикої природи, і щоб їх нащадки були щасливі, прозвали поселення Щаснівкою. Ось тут, де серед казкового куцтва, поміж верболозів і поміж двома берегами річечок причаївся обласканий Божою милістю хуторець з течією більшої ріки Недри, із зеленими ланами, давніми дубами та ясенями, виростав у мальовничому місці Іван Пилипенко. Недра була зачарована його поетичними візіями. Скільки в ній водилося линьків, карасів, коропів, скільки зліталось диких качок, гусей, лебедів — поживи для них вистачало! Недра ж бо впадала у Південний Буг, а далі її води наповнювали широчінь розливів сивоокого Дніпра.

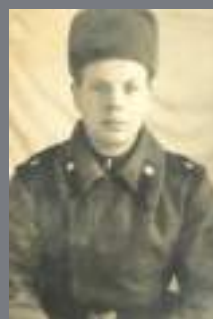
Мальовниче село Щаснівка, але в ньому, на жаль, не побували Нечуй-Левицький, аби оспівати красиве село, ані Михайло Коцюбинський, ані Борис Грінченко, не доїжджав до нього і всезнаючий Вадим Модзалевський, — у Щаснівці була невеличка школа, була і дерев'яна церквочка... Виростав Іван Пилипенко в сільському раю, де верби із густим гіллям, що пестило землю, і стрункі ясени, і кучеряві дуби найвищі у світі, де на лугах поміж трав найбільше рясних квітів, де стояла прадідова пасіка. За ту пасіку, за коника і корівчину прадіда з прабабою «розкуркулили» і як ворогів народу виселили на морози до Красноярського краю, а дідусь Яків не повернувся з війни, пропав, як мільйони інших хлопців з України, безвісти, і виростав Іван Пилипенко з молодшим братом Володимиром разом із батьками... Веселої вдачі, сильного характеру із золотою душею була Іванкова мама... Одного разу багато років поспіль привіз старень-

ку маму люблячий син до Києва і поселив у себе в квартирі... Якось син повернувся з праці, стурбована мама журилася: «Ти увечері рано не прийшов, навпроти вікна пожежа, а я сама, думала: треба вибити шибки». «Мамо, мамо, — усміхнувся син, — то не пожежа була, а салют, бо ж свято у нас...». Ще один Пилипенків спомин: часто приїжджав у гості до Щаснівки Пилипенків учитель Микола Стороженко, а мати звично жартувала... Вчитель на перших порах не сприймав гумору, а коли зрозумів, відчувши глибину маминого жарту, налаштувався на сковородинський жартівливий тон мамин і було йому у Щаснівці радісно, як у себе вдома у В'язовому на сусідній сумській рідній йому землі...

— Була тоді у щаснівській школі вчителька молодших класів Клара Іванівна — мудра, добра, лагідна, з тих старих подвижників-просвітителів села, — згадує Пилипенко через літа. — Усіх нас любила по-материнськи. «Намалюйте колобка», — це з її уроку в першому класі... Через тиждень принесла наші малюночки. «Йванків колобок найкращий» — ця її похвальба запала мені в душу... Або ще одна медова згадка про прабабусю Ганну, яка не раз приносила олівця, у крамничці купленого: «Малюй». Славною була бабуся... Жила з родиною у селі Піски, всі працюючі були і тому не з бідних. Знала бабуся добре, пам'ятала Павла Тичину, теж був із Пісок... Згадувала його часто... Потім їх родину вивезли на Сибір, мовляв, багаті... Мої батьки часто згадували їх, виростав я в отих споминах. Про них мама не раз розповідала Миколі Стороженкові, і я спостерігав, як світлішало його добре обличчя в усміху. Тож не випадково якось намалював портрет моєї матері Наталії Марківни...

У спекотливу літню серпневу годину ми завітали з Пилипенком до рідної йому Щаснівки... Вклонилися на цвинтарі могилам рідних йому пращурів, на маминій могилці помолилися... Пилипенко примірював розміри металевої дощечки на хресті, аби потім на ній вирізьбити слова... Могилки родичів, близьких, рідних, сусідів, знайомих... усі вони, що ходили поруч, тепер там, на небесах... За цвинтарем довкола поодинокі хати із зарослими зеленню деревами, лугами, квітами... І жодного перехожого, будинки із забитими дошками вікнами... На лугах де-не-де корівки, кози... Коник за-

Україна



Родина Пилипенків: Наталія Марківна, Іван, Яків Якович. с. Щаснівка, 1958 р.

дивився на нас, без страху наблизився, аби почути ласкаве слово... Пилипенко витягнув шматок хліба, подав... Старі хати без людей, школи, дитячого садка немає, залишилися старенькі односельці... І заселяються вулицею «дачники», як їх прозивають старі люди... Деякі дачники переселяються назавше з дорогого міста, освоюють новий спосіб життя... Довкола зелене квіткове буяння, розцвіле літо і медове оп'яніння від пасік... і крони старезних дубів, осока, лип під самісінькими голубими небесами. Усюди довкола достиглі груші, сливи, яблука — бери, скільки душа бажає, припрошує гостинний Іванів брат, ... а в ріці линьків немає, на воді пластикові пляшки, на березі незібране сміття... Красивою, щасливою була колись Щаснівка, з такими думками завернули ми назад до Києва — Іван Пилипенко, я з онуком Дем'яном...

Особливі спомини Івана Пилипенка про Щаснівку з майбутнім вибором професії. Юнаком він брав перші уроки з малювання у Івана Динника, а з ним ще декілька хлопчиків. «Динник на той час уже отримав мистецьку освіту в Києві, а у Щаснівці нас навчав малювати, — далекі Пилипенкові спогади з пережитого. — Були постановки, натюрморти, були пейзажні уроки на пленері, були уроки композиції і так тривало років зо три, щосуботи раз на тиждень з Києва приїжджав Динник до нас з мистецькими книжками, а ми троє хлопчаків дивилися на нього, як на ікону... Вчитель-художник, — веде мову далі про своє дитинство Іван Пилипенко. — Він привчив нас, хлопчаків, любити мистецтво. А щоб стати художником, повчав, потрібно багато знати. Звідси — любов до книги, звідси мистецькі журнали, які він нам позичав... Через літа ми стрічалися з ним, тоді він працював у київському видавництві «Мистецтво» художником... Шкода, молодим відійшов, однак запам'ятався на усе моє життя».

Щаснівка! Українське звичне село в давнину оспіване, овіяне легендами!.. Про українське село натхненно писав Олекса Грищенко в далекій Рів'єрі на півдні Франції; про «Зачаровану Десну» тужливо згадував Олександр Довженко, вигнаний до Москви; про нього знаходимо поетичні рядки у Михайла Коцюбинського, Леоніда Глібова, Михайла Грінченка, Михайла Жука. Сіверською землею, своєю Нарбутівкою дорожив Георгій Нарбут,



*Портрет Наталії Марківни Пилипенко.
Автор – Микола Стороженко, 2007 р.*



Наталія Марківна Пилипенко. 2005 р.



*Мій перший учитель
Іван Динник. 17 липня
1997 року.*

наїжджаючи до рідного хутора з Петербурга зі своїм другом Вадимом Модзалевським... Усвідомлення того, що «я» — з цього села, і усвідомлення того щемного, що «це моє село», а за цим свідомість, що тут «мій рід», було іманентне почуттю гордості і за нього, і за свій рід у цьому гнізді. Ось чому Георгія Нарбута манила сіверська Нарбутівка біля Глухова, якою він марив у Петербурзі! Ось чому дитячі роки, проведені Грищенком, нашим насправду геніальним художником-парижанином, відкрили йому простір письменницької уяви, щоб через сумський край і Кролевець зронити сльозу чистої проби у біографічній повісті «Україна моїх блакитних днів». І це — в умовах еміграції, без бібліотек і довідникової літератури, на основі дитячих вражень і снів, розповідей дідуса-чумака і бабусі, матері, батька, якими він, нам здається, марив ціле своє життя. Він — у Франції, відірваний злою силою від родини, братів та сестер, батьків, а вони на Кролевеччині — без нього! Ось де загадка казки «моє село», і в цьому сенсі повчальною на цю тему є книжка Богдана Лепкого теж про його рідне село.

З дива-казки «моє село Щаснівка» — Пилипенкове коріння. Перцептивно у творчості художника Івана Пилипенка цьому корінню відповідають пріоритети Білого на полотні. Він як митець у своє біле вкладає власний щирий погляд на світ, в якому він з'явився — світ сотворений для Добра. Серед нього формувався Пилипенків світогляд і серед нього викристалізовувався чоловічий характер; поняття «моє село» набуло значення національного символу, можливо, також через те, що як художник Пилипенко формував свій світ — потік знань і професійного вміння через свого вчителя Миколу Стороженка. Так, мріяв Пилипенко, як і багато студентів після нього, навчатися в майстерні малярства та храмової культури. Він плекав цю мрію до того часу, доки вона не уявилася, доки це не сталося; і від тієї пори, фіксуючи чудодійну силу

бальзаму «моє село» разом з учителем, збагнув, що дистанція відповідальності за юнацьку мрію зобов'язує і вимагає ретельних самооцінок; вона є і випробуванням самого себе, і довгим шляхом пізнання глибинних таємниць білого на полотні. Бо таємниця білого ставала його відкриттям, як намальований рукою Яна Станіславського простий будяк на полотні опоетизовував сутнісні вартості рідної наддніпрянської природи — неба і землі. А також — хмар у просторі.

«Мій рідний краю» — не раз думалося не одному вихідцеві з поліської чернігівської землі з її священними соборами та церквами — Олександрові Івахненкові чи Миколі Компанцю. Як думається «Моя Полтавська земле!» Вірі Баринівій-Кулебї, Сергієві Гнойовому, як думалося Федорові Кричевському в Шишаках, Надії та Олександрові Бабенкам у Решетилівці, Олександрі та Миколі Теліженкам у Черкасах... Несть числа тих моїх побратимів, залюблених у своє село, у свою батьківську хату на рідній землі! Велика земля зроджує великих поетів, співаків, художників... Велика земля, ота сіверської принадливої краси сіверська земля у рідному Пилипенковому селі Щаснівка! І він, Іван Пилипенко, її вірний син!

Для того щоби стверджувати себе, зберегти як коштовний діамант своє покликання, потрібна сила волі, такий матеріал психологічної концентрації, який визначає спрямованість вольового характеру людини. Пилипенко мав переконання, що повинен стати художником. Він був певний: навчання в художньому інституті — то його покликання. Але як ствердити свій намір далі вчитися? Хто може допомогти йому, хлопцеві з сільської Щаснівки, віднайти реально власні світлі сні? Після закінчення Київського художньо-промислового технікуму, тримаючи в руках диплом з відзнакою, він мав переконання, що потрібно йти далі до Київського художнього інституту. Та не вдалося... Він не пройшов за конкурсом. Було розчарування, гіркота невдачі змусила сконцентрувати зусилля на потребі вибору шляху, щоби потім твердо стати на ноги. Але в який спосіб вистояти і як змусити себе не падати у відчай?

Через роки Микола Петрович Лихошва, заслужений художник України, згадуватиме Пилипенка, сина Якова: «Ваня був моїм учнем у Київ-



Навчання у КХПТ, м. Київ. 1974–1978 рр.



З учителем – Миколою Петровичем Лихошвою. 2010 р.

ському художньо-промислового технікумі. Там я викладав живопис. Чотири роки я мав можливість спостерігати, яким він є ретельним працьовитим студентом. Скажу відверто, він робив у малярстві успіхи, що не могли не втішати мене як педагога. Я відчував: він хоче вчитися. Скажу відвертіше: широкий, не скутий стиль письма учня не міг не привернути мою увагу та колег. Я тоді його називав, як мені здається заслужено, Архиповим.

А в колективі? Я теж його бачив. Він був вельми скромний, завжди доброзичливий, у доброму настрої. Ніколи не відмовляв допомогти друзям, якщо виникала потреба.

Мої тодішні бачення справдилися: Іван Пилипенко став живописцем високої професійної культури. Він оригінальний, у малярському письмі неповторний. Він знає, що робить і куди йде, — отаке моє враження від його творчості. Мені симпатичні Пилипенкові полотна олією «Ранок» (2005, 60 × 70), «Червоні вітрила» (2007, 55 × 80), «Яхти» (2007, 50 × 30) та багато інших.

Часто радію: та це ж мій вихованець з Київського художньо-промислового технікуму!»²

У 80-ті роки вступити до інституту було не легко, і межі змагання визначали конкурсні відбори серед абітурієнтів. Тоді, в ці роки, тяга до навчання була набагато сильнішою у молоді, ніж пізніше, скажімо, через роки тридцять: сьогодні

прийшли інші вимоги до життя, і поклик до мистецтва заступили у молоді думки про бізнес. Такою стала шахівниця Часу: заняття мистецтвом не є вигідним і буває, що родину ним не прогдуєш. Заняття мистецтвом — це доля, від якої не втечеш. Тоді, в минулі літа, майже на всіх творчих факультетах левову частку місць забирали юнаки. Через тридцять років часи змінилися: внуки цих юнаків обирають для себе інші, далекі від неприбуткової культури шляхи. Бо нині культура, мистецтво у ролі Попелюшки... Отож, у 80-ті Пилипенко належав до великого числа тих, що заповнили простір приймальної комісії в інституті, вони переступали поріг цього вишу за покликом душі. Що чекало його, Пилипенка, випускника з червоним дипломом?.. Праця за направленням, як відомо, була забезпечена кожному, хто отримував диплом, а для Пилипенка, скажімо, праця не з гірших — в одному з цехів київського заводу «Арсенал» потрібний був художник. Іван Пилипенко і став отим художником, якого не прийняли в студенти художнього інституту, і якого незабаром арсенальці полюбили та почали шанувати. Старше покоління киян пам'ятає «Арсенал» — це була окрема держава в державі. І здогадувалося це покоління старших: дирекція «Арсеналу» отримує пряме доручення виконувати завдання від Москви, обходячи периферійний Київ. І відповідно інкасатори везли арсенальцям гроші з Москви: інженери, робітники вчасно отримували заробітну плату; деінде про таку могли лише мріяти... Звісна річ, «Арсенал» функціонував як могутня фортеця; вона виконувала пряме замовлення від Міністерства оборони СРСР, що, як відомо, відстоювало пріоритет миру на всіх континентах, передусім в Афганістані, Анголі, на Кубі, в інших гарячих місцях, де горіла земля, а інколи в країнах соціалістичного табору. У 1956 р. в Будапешті, далі — в Берліні, Познані, Гданську, а траплялось і на своїй території, виховуючи гусеницями танків непокірних у Норильську, робітників Ростова, потім — у Литві, Грузії...

Пилипенкові працювати на «Арсеналі», однак, не судилося довго — його, як кожну молоду людину в ті роки, чекала армія... Служити в радянській армії вважалося священним обов'язком кожного, і цей закон не обговорювався, а сприймався як комуністична заповідь, на кшталт заповіді біблій-

² Спогади Миколи Лихошви від 30 травня 2018 р. — Архів автора.

Україна



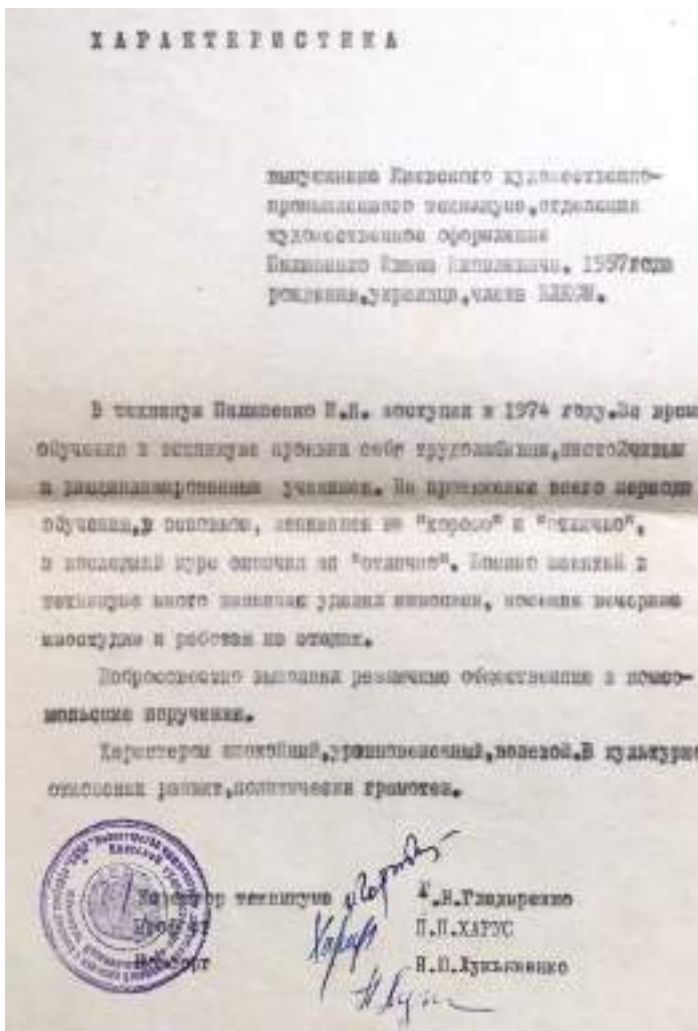
Служба в армії. 1978–1980 рр.



Учнівський квиток. КХПТ



Диплом з відзнакою КХПТ



Характеристика видана після закінчення
КХПТ для вступу КДХІ

ної... Новачка мали відправити на священну війну з імперіалістами до Афганістану, де недавно вбили непокірного президента. Однак, трапилось, як у казці Шахерізади: довідавшись, що в товарному вагоні потяга, який вирушатиме з новачками до Афганістану, є дипломований новобранець-художник, командир військової частини з Білої Церкви примусив підлеглих змінити наказ... і новобранця Пилипенка терміново відправили не до Кабула, а до Білої Церкви... У військовій частині бракувало митця.

Служити однісіньким художником на весь полк — розкіш. Художник потрібний усім командирам та їх підлеглим, він єдиний, хто вміє малювати «вождів», мудрувати над «патріотичними» гаслами, писати термінові оголошення про армійські навчання, збори, такий собі майстер на термінові виклики, без нього армійська дисципліна може скотитися до нульового показника... Ось таким художником армійського вишколу став для військових людей рядовий солдат Пилипенко, хоча в душі він мріяв про інше, бо доля кликала рядового туди, де екзаменатори з художнього інституту перекрили йому шлягбаумом мрію про творчість...

Після армії Пилипенко повернувся на старе місце, до «Арсеналу», де на нього чекала праця в царині оформительства. Жив завод-гігант своїм величним життям, гордовито поглядаючи на провінційні амбіції партійних чиновників такого самого провінційного Києва: як-не-як заводом опікувала-ся Білокам'яна... На «Арсеналі» інженери в білих



«Ранок». Полотно, олія, 2005, 60×70 см



«Яхти». Полотно, олія, 2007, 50×30 см

випрасуваних халатах, у сорочках з білосніжними комірцями в краватках... Усе втаємничено, нумерована зброя, прилади у засекречених пакунках, кадебісти зліва-справа, муха не пролетить. Усі на заводі жили своїм «Арсеналом» і Пилипенко з усіма, не відаючи, чим насправді дихає гігантський мінотавр. Якось попросився: «Дозвольте заходити до «Арсеналу» з портфелем: у ньому фарби, пензлі, акварельний папір». Більше місяця дочікувався відповіді: спеці в чорних костюмах дозволили... Потім ще одна заява: дозвольте в робочі години вийти за ворота мінотавра; за воротами «Арсеналу» — клуб і бібліотека... Порядок був жорсткий: заходиш вранці на територію, а вийти дозволено тільки після праці. Входити на «Арсенал» і виходити з нього можна було через два-три контрольні пункти... скрізь недремне око. Але дозвіл отримав через місяць-другий, і голову обсіли думки про художній інститут... У бібліотеці заводу було немало мистецьких видань, а в клубі, одразу за заводськими мурами, міг малювати... Робітники «Арсеналу» щасливими після зміни поспішали домів або на київські пагорби, де на них чекали апетитні шашличні, вареничні та інші комсумпційного характе-

ру дива київської кулінарії з додатком оковитої та бокалу з пивом...

Після праці на «Арсеналі» перед Пилипенком постало завдання підготуватися до художнього інституту... На цей раз зі вступних знову не ті бали, знову Пилипенко не потрапив до списку прийнятих... Гірке розчарування. Його зможе зрозуміти лише той, хто кілька разів щорічно домагається свого, готовий довести, що таки може стати студентом художнього інституту. У липневі дні абітурієнтського спекотливого літа демобілізованого арсенальця з чернігівського хутора Щаснівка спіткала друга невдача: він вдруге не пройшов за конкурсом. З ним подавали заяви уже молодші від нього за віком, а він, обтертий армійськими порядками, демобілізований, спізнав гіркоту чергової відмови... І присмак сльози, що непомітно покотилася по щоці. Знову «Ар-



Фото 1975 року

Форма № 01

КИЇВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ХУДОЖНИЙ ІНСТИТУТ

Факультет: живописний
Спеціальність: художник-живописець

Екзаменаційний лист № К-34

Прізвище: Пилипенко
Ім'я: Іван По батькові: Якович
Протипечатний листок до вступу в інститут № 10
вік: 30 років 1981 р.
Дата вступу: 6 липня 1981 р.

Національний секретар
приватної школи: Григор

Пункт:




1. Екзаменаційний листок до вступу в інститут.
2. Укази інституту про прийом до вступу.
3. Прізвище, ім'я та по батькові особи, яка виступає в якості секретаря приватної школи.
4. Після прийому вступити в інститут екзаменаційний листок має бути повернутий приватній школі.
5. Не приймати в приватній школі одержувати свої документи після вступу до інституту.

І. Співвідношення на вступних іспитах:

№ п/п	Назва предмета, завдання іспиту	Дата іспиту	Оцінка	Примітки	Підпис
Кресловий курс					
1	Рисунок I завд.	11.08.81	3 (хорошо)	Пилипенко І. Я.	Григор
	II завд.	10.04.81	3 (хорошо)	Пилипенко І. Я.	Григор
2	Живопис I завд.	20.04.81	3 (хорошо)	Пилипенко І. Я.	Григор
	II завд.	10.05.81	3 (хорошо)	Пилипенко І. Я.	Григор
3	Скульпт. I завд.	10.05.81	3 (хорошо)	Пилипенко І. Я.	Григор
	II завд.	10.05.81	3 (хорошо)	Пилипенко І. Я.	Григор
4	Композитор. I завд.	10.05.81	3 (хорошо)	Пилипенко І. Я.	Григор
	II завд.	20.05.81	3 (хорошо)	Пилипенко І. Я.	Григор
Загальнонавчальний курс					
1	Укр. абж. рос. мова I сем. (письм.)	20.05.81	3 (хорошо)	Пилипенко І. Я.	Григор
2	Укр. абж. рос. мова I сем. (усно)	20.05.81	3 (хорошо)	Пилипенко І. Я.	Григор
3	Історія СРСР				
4	Математика (усно)				
5	Фізика (усно)				
6	Хімія				
7	Історія мистецтв (письм.)				
8	Історія мистецтв (усно)				
II. Середня арифметична оцінка з усіх іспитів з математики при середній оцінці:					
III. Загальна кількість балів:					

Екзаменаційний лист КДХІ. 30 червня 1981 р.

сенал», знову уроки мистецької муштри, на яку сам себе прирік. Фатум, сказав би слабкодухий, і тоді, як правило, робиться крок назад, а можливо, як у скульптурі Ксаверія Дуніковського, названий «Фатум»? У тургенєвській «Асі» в доброму перекладі Марії Грушевської герої оповідання Гагін жаліє, що «хотів віддатися малярству» і що «багато часу стратив марно» і далі з гіркотою зазначає, що «проклята слов'янська невитривалість робить своє. Коли чоловік ще лиш марить про роботу, тоді орлом літає: здається, що землю зрушив би з місця, а при виконанні зараз слабне й утомлюється»³. У Пилипенка було інше, ніж у Гагіна, бачення й своє власне наставлення, можливо, йшло воно від уроків нелегкого дитинства. У нього, однак, були тверді життєві наміри... Він довідався про приватну студію Віктора Зарецького, а також, що до Зарецького величезний список бажаючих вчитися у нього. Але як підступитися до корифея, хто, врешті, замовить за Пилипенка добре слово? Бо таке було узгодження: рекомендує Зарецькому в учні хтось

³Тургенев І. Ася / Переклад Марії Грушевської. — Львів: НТШ, 1902. — С. 18–19.

із знаних художників — приймає до свого гурту без слів. Але хто заступиться за Івана Пилипенка? Довідався, що на «Арсеналі» працює дружина художника Яніна – Ізабела Станіславівна. Пилипенко на-смівся просити в неї допомоги. Іншого способу не було тоді... Збіжать літа, і добрий Пилипенків ангел Микола Стороженко напише про свого улюбленого учня: «Все, що перебуває не в полоні різниці між плюсом і мінусом — драма неспокою, попередження і передбачення». Мудрий учитель умотовував чинники мистецького руху учня. То було Пилипенкове щастя, що в «Арсеналі» працювала дружина у 80-ті роки знаного київського живописця Яніна. Звірився їй якось про свої нещастя зі вступом до інституту Пилипенко — зрозуміла, підтримала, а її чоловік Анатолій Олександрович Янін пообіцяв, що замовить слівце за нього Зарецькому. Так і трапилося. І цей випадок став трафунком мистецької юнацької долі, для якої сковородинець Стороженко знаходить чіткі тлумачення «драми неспокою, попередження і передбачення» — це дія плюсова... В біографії Пилипенка «дія плюсова» впишеться у життєвий графік:



*Завод «Арсенал».
Старий корпус*

день — «Арсенал», допізна ввечері — студія-школа Віктора Зарецького. День за днем, без спокою, відпочинку, місяць за місяцем — чіткий графік школи: вісім місяців поспіль, не шкодуючи себе, такі надлюдські зусилля навантажень може витримати лише молодий організм, загартований не тільки у полоні відмін плюсових і мінусових, а енергією долаття потоків мінусових. Чи не зроджувалася дія плюсова в дні важких випробувань для молодого Пилипенка? Як показало його подальше життя, вистачало характеру, щоб перетворювати мінуси побутових негараздів, життєвої невлаштованості у плюси творчого змагання із самим собою, у двобої між натурою, яку треба було намалювати у тексті сенсу великих вимог Зарецького, і тих непереконливих спроб, що міг на початках відтворити олівець Пилипенка на аркуші паперу. Олівець учня відставав від вимог учителя, не встигав за ними, білий аркуш з лініями покірно зношував натиски гумки. Олівець немовби випереджав перші невдачі, а натурник, якого малювали студійці, з філософським спокоєм дивився у далеч власних думок, знаючи наперед, що попередження під час

студійних навиків рано чи пізно поступиться місцем передбаченню Зарецького. Натурник вранці виконував свої офіційні функції у художньому інституті, а ввечері вмощувався на свій трон у київській студії на вулиці Філатова, 10-А, про яку в місті росла слава, ширилися добрі легенди. Навіть всевидючий партійний орденоносець Спілки Володимир Югай, майстерня якого сусідила з робітнею Зарецького і якому потоки студійців перешкоджали у власному малярстві, довіряв і натурникові, і керівникові майстерні. Хай вчаться, наука Зарецького не веде до руйнації. Й інші сусіди-художники на четвертому поверсі, де поруч з ними була майстерня Зарецького, довірливо сприймали плин спраглих подолати мистецьку науку неофіційного вчителя. Повертаючись пізно до гуртожитку в Лаврі, Пилипенко роздумував, що колись слова Рембрандта, а ще більше його твори примушували його учнів Ніколаса Мааса, Філіпса де Конінка, Хеймана Дюллартта замислюватися над власною недосконалістю. Він це вчитав у Тейна де Фріса; нечасто ж бо випадали вільні хвилини на читання мистецьких книг, але він засиджувався допізна в гур-

Київ



Фото часів роботи на заводі «Арсенал». 1978–1982 рр.

тожитку, не відаючи, що доля таки розщедриться, усміхнеться йому: через літа він зустріне з Рембрандтівським «Філософом» в Амстердамі, а Клімт в Альбертіні, або з музею його імені, передасть через Пилипенка вітання як пам'ять Зарецькому, коли той, вдячний учень, прийде до нього на могилу...

За спогадами Марини Соченко, доцента НАОМА, було традицією у батьків віддавати дітей після навчання в Республіканській художній середній школі до приватної студії-школи Віктора Зарецького для підготовки до вступу на навчання в Київському художньому інституті. Іван Пилипенко з власного досвіду пізнав: у школі диктувалися особливі правила навчання, вони були незмінно вимогливі і незмінно результативні — не траплялося випадку, аби після студії Зарецького абітурієнти інституту не отримували високі бали за портрет голови, з натури, композицію, копію класичного твору: випускники школи-студії щоразу виявляли необхідний професійний рівень знань.

...Про студію Зарецького і про його трагічне життя, про методику навчання, про крицевий характер навчителя не стихають оповіді донині. Бо не лише як художник він був легендою — і як людина він також сприймався як легенда. Так само як Легендою, Символом нескореної України була, є і завжди залишиться у пам'яті нащадків його дружина Алла Горська!

Сотні молодих хлопців і дівчат пройшли через школу-студію Віктора Івановича. Він був об'єктивним навчителем-критиком. І про це говорять, пишуть... А про те, що він був ніжний, делікатний і разом зболений, повсякчас ніс у собі криваву рану, рідко хто здогадувався.

На вулиці Філатова, 10-А на подвір'ї знаходиться будинок, що його Спілка художників відвела спеціально під майстерні. Творили в них талановиті і менш талановиті у 80-ті роки живописці, скульптори, графіки, з-поміж них А. Базилевич, А. Пламеницький, В. Полтавець, В. Шаталін, С. Шишко, Д. Шостак і багато інших. У цьому самому цегляному будинку митці (але художники вже іншого покоління!) донині творять славетну піввікову історію київського мистецтва. Свою власну майстерню Зарецький наприкінці 70-х років пристосував під школу-студію. А що бажаючих стати його учнями було так багато, що у самій майстерні не вистача-



Віктор Зарецький

ло місця для малювання — не було де голці впасти, як згадує І. Пилипенко, до 50 студійців, — то велике число учнів саяк-так вмошувалося за порогом майстерні, уздовж по коридору, усі, хто як сидів, малювали, ретельно виконуючи відведені їм завдання. Сильнішим у малюванні учням учитель довіряв вести за собою в науці слабших. А хто, виявлялося, геть не мав хисту, мусив розпрощатися з мрією навчитися малювати. І така наука велася послідовно, систематично, тривало, тричі на тиждень. Поміж рядами з'являлася фігура вчителя. «Досі переді мною його обличчя — всіяне зморшками, скуйовджене волосся стовбурчилося з-під в'язаної шапочки, сорочка світлого кольору, руки по лікоть у фарбі. Але особливо вразило його обличчя — змучене, з відбитком трагедії — неприхованої й непережитої»⁴, — згадує вчителя Марина Соченко, якій довелося спізнати, відчувати і зрозуміти силу таланту художника-педагога, збагнути —

⁴ Соченко М. Спогади про вчителя. Київ, 2002 р. // Медведєва Леся. Віктор Зарецький. Митець, рокований добою. — К.: Оранта, 2006. — С. 284.

головне при тім — пронесену ним крізь останнє вісімнадцятиріччя усю глибіню втрати закатаваної гебістами своєї дружини. Про це не велено тоді було говорити, навіть думати, однак чутки поміж людей не вщухали, і донині бродять оті чутки, бо сліди цієї драми досі, до нинішнього дня не розкриті — документи або частково знищені, або губляться в спеціальних схронах...

Зі споминів Зарецького та інших художників 60–70-х років видно, що їм нелегко, важко жилося, що їм забороняли малювати, творити, а свій біль вони несли в собі, і це студентам нинішньої НАОМА слід запам'ятати. Отож ученицю Зарецького Марину Соченко треба згадати добрим словом. Вона доволі часто спілкувалася із Зарецьким, відвідувала його вдома, допомагала, як могла, коли важко захворів, носила йому їжу... Чи не від нього вона винесла уроки національної гідності, національного патріотизму?! Чи не з думкою про нього стояла з багатьма художниками України на барикадах Майдану? Чи не зі згадками про нього малювала майданівців, Героїв Небесної Сотні? *C'est vrai*, Зарецький має пряме відношення до Майдану, хоча він до нього не дожив, але його волю і дух, нездоланний Дух Алли Горської, Василя Стуса, Івана і Надійки Світличних, Валерія Марченка Марина Соченко донесла до нездоланих бійців Майдану. Їх — таких, як вона, працює немало в НАОМА, хоча і противники Майдану в НАОМА, сепари теж затаїлися. Нинішні студенти НАОМА повинні знати перших і других, і обов'язково вчитися, пізнавати мистецтво і відчувати логіку драми нинішнього дня, пізнавати далеке і близьке у перших. До них, перших, я відношу насамперед Миколу Стороженка, і тих, хто тепер у наші дні доносить до своїх учнів заповіді Вчителя-патріота — Івана Пилипенка, Олександра Цугорка, Олеса Соловія. Вони — добрі й надійні орієнтири великої Традиції Стороженка! Вони — мистецька гордість Нації! Вони і продовжують величні традиції Кричевських і Нарбута!

Зарецький своєю школою-студією приніс неоціненну користь мистецькій освіті України. Колишні учні збагатили її, поглибивши обрії пізнання. А знання про Вчителя якраз розширюють межі потенційного в мистецькому вихорі виховання поколінь, що плекані ним, у нинішній ринково-тандетний, загаджений чиновництвом, олігарховими кланами час

вкладають свою індивідуальну волю й долю в українське мистецтво і культуру. Не втікаючи за примарним золотим тільцем до «райських садів» чужини! Не зраджуючи Майдану! Не зраджуючи Бойчуку і Зарецькому! Пізнання самого себе в мистецтві становить найдорожчу вартість естетичного продукту митця, і цьому навчав унікальний український гурт Віктор Зарецький, вихований культурами Києва, Донбасу, благословенної Богом Сумської землі.

Мистецька студія Віктора Зарецького в Києві — це свого роду мистецька легенда під кутом зору сприйняття й розуміння її як приватного мистецького закладу педагогічного спрямування. Зарецький був вимогливим насамперед до себе, пройшовши особисту драму втрати дружини, батька, суворо школу найтяжчого ґатунку життєвих випробувань, і тому у власній мистецькій педагогічній практиці не йшов на жодні компроміси. Ніколи не поступався життєвими принципами. Був непоступливий! На похвали був нещедрий, методи його науки були позначені турботою про високі професійні вимоги: до нього поступали в студію, аби навчатися. Тих, кому його наука не вдавалася, картав, інколи доводячи студійця до сліз, а тоді, коли спостерігав і бачив, що його малюнки безнадійно від заняття до заняття слабкі, тих просив звільнити місце у студії.

У 80-ті у Києві було кілька популярних мистецьких студій — в клубі заводу «Більшовик» доброї слави зажила студія Георгія Хусида, такою ж славою тішилася студія Олександра Титова на Перспективній, Іванова в Дарниці, Ю. Малишевського на території Лаври, в Палаці піонерів, яку вів художник Постоюк. Десятки студій були в різних районних клубах міста, при житлових масивах...⁵ Увага до дитячих мистецьких студій, до підготовки різного кшталту аматорів була в Києві велика. До дитячих мистецьких студій у столиці діти з багатьох країн світу надсилали малюнки, їх регулярно оприлюднювали в місті на виставках дитячого малюнка, в експозиційних залах, відведених для виставок ху-

⁵ Одну з них на Подолі, студію Вайсбурга, відвідував одесит, відомий усім живописець Володимир Цюпко перед тим, як поступити до Одеського художнього училища, а потім — Київського художнього інституту. Але, поступивши, кинув його: орієнтації на аванґард тут не сприймали, і тоді він через різні пригоди поступив до знаменитої Мухінки... а закінчивши її, повернувся до Південної Пальміри, де знайшов талановитий гурт однодумців нефігуративу... Це теж яскравий приклад долі і визнання, долі-покликання.



У яхт-клубі «Водник» на Київському морі. 1982 рік



Фото на 3-му курсі КДХІ. 1985 рік

дожників-аматорів. З точки зору педагогічної перспективи такий рух виховував суспільство, мешканці міста охоче відвідували київські музеї. Статус культури міста у 80-ті був доволі високий... На такому яскраво поліфонічному мистецькому тлі добра слава ширилася про школу-студію Зарецького... Якщо вдатися до порівнянь, то можна згадати, яку роль у мистецькому світі відіграли паризькі приватні академії Жюльєна, Коларосі, — це по суті мистецькі студії, — або мюнхенські школи Ажбе чи Холоші початку ХХ століття.

...Злетять роки, і Пилипенко часто згадуватиме Зарецького, зокрема з особистою властивою йому щирістю у статті «Віктор Зарецький — педагог». Він напише, що той був художником-професіоналом від Бога: такою самою мірою також професіоналом-педагогом, який щедро дарував знання та досвід вихованцям як у Київському художньому інституті (1953–1957), так і в приватній мистецькій школі-студії (1978 – кінець 80-х); і що згодом багато вихованих ним митців матимуть нагоду, аби теплою згадкою спом'янути Вчителя, який давав повноцінні уроки всім їм у власній рисувальній студії. Задушевно Іван Пилипенко зазначатиме особливості педагогічної манери Вчителя: «...принципова відмінність теоретичної методики В. І. Зарецького виражалася не у механічному заучу-

ванні формальних означень образотворчої грамоти, а у здатності специфічно їх формулювати, органічно наблизити їх до вміння й навичок, до практичного використання у навчальній та творчій праці. Саме наявність органічного синтезу знання та вміння його застосувати, одразу вирізняла випускників школи-майстерні В. І. Зарецького». Пилипенко означував постулат «школи» як домінанту виховного процесу в космосі мистецької освіти Вчителя. Адже Зарецький не визнавав компромісів у приватному житті, у власній творчості, у методах мистецького виховання, що не було сковане параграфами офіційної педагогіки, навчальними програмами. Як писав Пилипенко, він «знаходив можливості уважно і терпляче виховувати кожного, суворо вимагаючи усвідомлення визначень основ образотворчої грамоти і неодмінного зростання практичного вміння. У ставленні до навчання працелюбний В. І. Зарецький дотримувався залізної дисципліни, режиму, навіть муштри, при цьому чутлива і добра його натура була щедрою й на похвалу. Так з притаманним йому гумором і особливим ставленням до життя він вивів результат і мого навчання, кажучи: «Він прийшов до мене зі шахти і піднявся на поверхню»⁶.

⁶ Пилипенко І. Віктор Зарецький — педагог. Спомини. — Рукопис. — С. 5. — Архів автора.



Віктор Зарецький. 1960-ті

Він був справедливим, мудрим, досвідченим педагогом і талановитим художником. Його життява доля була поза межею уявлень про спокійний розмірений ритм життя... Скрізь і завжди довелося йти через колючі терни, хлєпнути такого горя в житті, якого інший, слабший не встояв би на ногах... У тому художньому минуть літа, коли відновиться історична сутність української академії, буде оголошений конкурс імені Зарецького, а засновниками премії імені Віктора Зарецького, визнаного українського художника, стануть Українська академія мистецтв, Спілка художників України, Центр міжнародних системних проєктів та американська фірма «Omega Euro international». Буде оголошено, що присуджується премія на конкурсній основі молодим художникам України (живописцям і графікам) за гідний внесок у розвиток національної культури і що оголошення імені переможця приурочується до дня народження художника. Слід зазначити, що тоді, в 1995 р., серед 30 молодих авторів лауреатом став студент п'ятого курсу академії Ігор Мельничук і що підсумковим результатом на шляху до такої премії стала персональна виставка циклу творів студента «Україна» в залах Києво-Могилянської академії.

Ось уже немало років нині доцент Ігор Мельничук, вихованець професора Василя Забашти, очо-

лює в рідній йому академії майстерню свого незабутнього вчителя.

Ім'я В. Зарецького вкарбувалося в пам'ять його відданої учениці Лесі Авраменко. Вона присвятила йому дві фундаментальні книги «Терези долі Віктора Зарецького» (2006) та «В. Зарецький» (2018). І ще одна авторка, Леся Смирна, озвучила ім'я видатного майстра книгою «Митець, рокований добою» (2006). А в лютому дні 2018-го у залах Київського міського музею відкрилася виставка in memoriam Зарецького — світла, незгасна свічка Любові киян про тернисте, але чеснотами перейняте життя Художника і Вчителя.

Студія Віктора Зарецького відіграла культурно-історичну місію у вихованні покоління художників, вона, так би мовити, давала змогу людському середовищу піднятися духом над обіцянками Фортуни (за М. Фуко), або ж скорше навпаки, як у випадку з Іваном Пилипенком, робила еквівалентними людський дух і Фортуну. Пилипенко прагнув найпершого: пізнати самого себе! Він щодня, як молитву, виношував думку: хочу стати Художником! Він на ціле життя запам'ятав сказане якимось Віктором Зарецьким, що «усі великі майстри володіли рисунком [...] добре знали ремісничу машину: задумати, почати, вести, закінчити. Навчати художній творчості безглуздо. Навчати потрібно основі». Ці думки майстра донесли до читачів син художника Олексій Зарецький із другою дружиною художника Майєю Зарецькою-Григор'євою, які сприяли, щоб їх опублікувати в журналі «Образотворче мистецтво». Отож Іван Пилипенко відсканував для себе перші абзаци тих дорогих для нього спогадів учителя: «Я згадую далекі роки, коли я провалився в інститут, але не полишив бажання стати художником і поїхав у Канів на літню практику зі студентами першого курсу. Я старався з усіх сил, але нічого не виходило. Я не міг зрозуміти, як далі малювати. До мене підійшов викладач інституту Кость Миколайович Єлева і сказав, щоб я сів ближче до натури, зачепився за одне якесь місце, наприклад — ніс. *“Малюй поверхню, шкіру і рухайся далі по міліметру”*. Я послухався поради, і стало виходити. Як важливо вчасно підказати!»⁷

Кость Єлева — це теж сходинки українського мистецтва до вершин модерності, і це підтвердила масштабна виставка творів М. Бойчука та його школи в «Арсеналі» 2017 р. На цій виставці теа-

⁷ Зарецький В. Роздуми біля полотна // Образотворче мистецтво. — 1993. — № 1. — С. 8.

тральні композиції Єлеви вікопомних 20-х років засяяли, наче промені призахідного сонця! Зарецький, Єлева, Стороженко — тріада цих велетів, немовби вершини карпатської Говерли.

У 80-ті роки Зарецький одружився вдруге, його дружина Майя, донька Сергія Григор'єва, намагалася втішити його в житті, полегшити його мистецьку долю, тому вела попередню бесіду з тими претендентами на науку до вчителя, які вистоявали в коридорі у черзі, щоб потрапити до студії на навчання... Не всіх він запрошував до своєї другої майстерні в саду Григор'єва, не до кожного виявляв прихильність... Кілька разів Пилипенкові за вісім місяців навчання в студії пощастило відчувати гостинність господаря, його близькість під час бесіди... Друга майстерня Зарецького в саду Григор'єва нагадувала вагончик і в ній було тісно, однак затишно. Бо це була його, Зарецького, фортеця, в ній він відводив душу. Під час однієї з відвертих розмов показав Пилипенкові фундаментальну, дорогу, як тоді зізнався, монографію про Густава Клімта, видану у Відні. Зарецький перебував у полі захоплення Клімтом, він не приховував насолоди від споглядання його творів, він мав від спілкування з репродукціями Клімта високий кайф і шукав від себе, у своєму живописі подібних компенсацій за захоплення геніальним австрійцем (про цю його симпатію до Клімта знаходимо спостереження у колишньої студійки Зарецького, відомого художнього куратора і критика Лесі Авраменко в її дослідженні про терези мистецької долі майстра. «Я ходила до нього в студію, аби збагнути таємниці композиції в мистецькому творі. І він мене цьому навчав», — зізналася якось принагідно Л. Авраменко авторові цих рядків у січневій морозній дні 2018-го. («Щаслива Леся!» — додам від себе, роздумуючи про педагогічну систему Зарецького).

Глибокою була пошана Зарецького до Клімта. Він був замилюваний витонченим стилем ар-нуво, і в палітрі українського художника буквально оживало сприйняття живописної стихії екстравагантного невизнаного генія, що, говорячи словами іншого генія, зумів «серед лиха співати пісні, // Без надії таки сподіватись». У палітрі з винятковим темпераментом він виявляв перли живописного ergo австрійського майстра. Ці перли зближували у золотистих барвах і розпускалися букетами у жі-

ночих портретах киянина. Для Зарецького сприйняття й пізнання палітри Клімта було щасливим відкриттям власного колориту. І він не приховував своєї живописної насолоди у портретах А. Горської, Р. Недашківської, Л. Авраменко, О. Кравченко, І. Московки, Т. Цимбал, Г. Макаревич, М. Драч, І. Завістовської, Майї. Він пошуки золотого дива не тримав у собі, а ділився з іншими — друзями, близьким до нього оточенням, і від того сам ставав щасливішим, бо прагнув інших робити щасливішими («Автопортрет з музою», «Портрет сина з дружиною», «Портрет В. Жданова» та багато інших). Зарецький у творчості 80-х – початку 90-х років вийшов зі своєю палітрою до нових відкриттів, з'ясування власного місця в українському неспокійному житті, разом з однодумцями фокусуючи новаційні формотворчі обрії.

Як згадував Пилипенко, у Зарецького було правило для учнів копіювати твори великих майстрів, яких він шанував і любив, як говорив, привчити око учня до красивого. Еталоном красивого Зарецький вважав твори М. Фешина, М. Врубеля, Д. Веласкеса, Рембрандта, Т. Шевченка, В. Серова та ін. Художник мав власні відстояні досвідом творчого життя симпатії до історії мистецтва — світового і українського; щоразу звертаючи погляд до класики, називав імена талановитих художників сучасності, які імпонували йому щирістю, правдою вислову. Він намагався переконати студійців, що Велике пізнається ціною великої праці. Сам бо не думав про себе, жив лише творчістю, а усе інше, для нього побутове, залишав у затінку. Принаймні тоді, коли працював над оформленням театрів Івано-Франківська, Сум... Для нього, у думках, це було Біле, чисте, у згоді зі совістю мистецтво, а Червоного, соцреалістичного цурався, не сприймав, гидив ним... Отже, від студійців вимагав одного: ретельно вчитися, не марнувати відведений долею час, пізнавати нове у спілкуванні з великим майстром. Таких Великих майстрів у його пам'яті було небагато. 3-поміж них — Веласкес!

Зарецький доручив Пилипенкові зробити копію олівцем портрета голови 55-річного папи Інокентія X — вершину іспанського малярства. Портрет папи створений Дієго Веласкесом у Ватикані в серпні 1650 року. Тоді за дорученням короля художник навідався до Рима з Мадрида, щоб заку-

повувати твори для академії мистецтв Іспанії. Веласкес мав розмову з папою під час аудієнції, але потім випадково побачив папу на самоті в хвилину відпочинку у парку — втомленого, задумливого, розслабленого. Хоча в політичному житті вольовий Жан Баттіста Памфілі (Інокентій X) виглядав цілковито інакше, почувавши себе володарем світового костела, наставником світської влади, духівником народів. Отож, портрет папи повинен був нести почуття великої сили, респекту і енергії. Портрет-символ в ієрархії земного поклоніння. А ось наодинці Веласкес несподівано побачив, можливо, випадково, людину із земними почуттями, яка нелегко, втомлено несла на раменах ношу вселенської влади, не знаючи, однак, що доля виявилася доволі щедрою для неї, подарувавши їй ще п'ять років земного життя — політичних амбіцій за отриману вселенську владу.

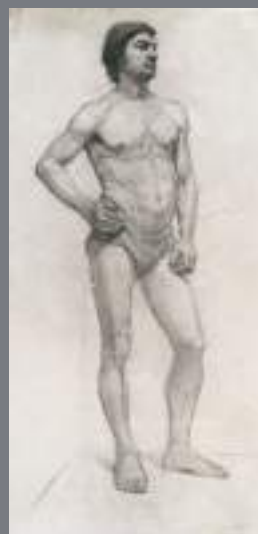
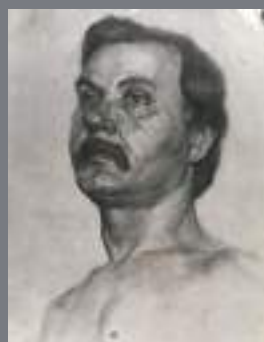
Звісно, Веласкеса Зарецький не міг не любити, та історію про уславлений портрет, що його було зроблено Веласкесом лише за кілька днів, він знав достеменно: був ерудований, начитаний, з великою інтуїцією, і всі, хто його знав, це відчували. Він знав також, що портрет папи іспанця копіювали протягом наступних століть тисячі художників різних академій. Портрет справедливо вважався взірцевим для академічних студій. Він психологічно доносив повноту характеру, стан душі, настроїв володаря костела. Побачивши власне зображення з ввічливою авторською посвятою від офіційного художника католицького короля Дієго Сільви де Веласкеса, папа зізнався, що портрет виглядає надто реально, правдиво. Шедевр іспанського маляра набув невдовзі всесвітньої слави, як до нього, Веласкеса, портрет папи Павла III пензля Тіціана. Через це й багатьох він заворожував. Віками так тривало. Скажімо, Френсіс Бекон протягом свого життя, починаючи від 1949 р., зробив 26 копій портрета, власноручно знищивши дві з них, однак щоразу повертався до своєї моделі з почуттям віри, надії, любові, а часами власного безсилля. Усі, в т. ч. Бекон, усвідомлювали: з портрета Веласкеса папа дивився перед себе підозріло, з недовірою й відтінками якоїсь перестороги, потаємної злості. У цьому відчувалася його часова слабкість. Однак він почував себе здатним вершити правду і суд на землі. Пор-

tret був намальований досконало. Тому і слугував взірцем для художників усіх часів.

Зарецький доручив студійцеві Пилипенкові зробити малюнок олівцем — копію голови в академічній манері. Цей малюнок мав підсумовувати завершальний етап навчання в студії. Хто правдоподібно не відтворював якоїсь іншої копії з Рембрандта чи Врубеля на прикінцевому періоді іспитового випробування — завертав працю студійця далі довершувати. А якщо «оте далі» від непевності мало затримки, ніяк не виривалося з тенет невдач, — наказував більше не з'являтися в студії. Пилипенко інтуїтивно відчував, що у Зарецького велика відстань від методики навчання, яку здійснювали, скажімо, в художньо-промисловому технікумі в Лаврі, який потім перевели на вулицю Кіквідзе: у студії вимогливіше, відповідальніше і серйозніше. Щодня вечірні заняття, починаючи від вісімнадцятої, поспіль три години. У студії кілька груп: студійці, що прийшли після художніх шкіл продовжувати навчання; студійці зі середовища робітників, інтелігенції; бажаючі, які уже щось знали, але мали більші наміри спізнати практику. Спочатку ставили голови з гіпсів (місяць-другий), далі — з'являлася натура, а потім портрет, голова, торс, фігура — з програмою підготовки для вступу до інституту.

Отож, доручивши студійцеві Пилипенку зробити олівцем копію голови Інокентія X, Зарецький більше до нього не підходив і не цікавився, як рухається праця над малюнком. Це означало: зроби — якщо можеш. Ми з тобою довго йшли разом... Попередньо вчитель показав сам, як необхідно організувати час праці, зробивши пробний начерк з наголосами на анатомічних рисах обличчя: розміри очей, лінії брів, борідка, вуха, тричетвертний поворот голови, мереживо білого коміра.

Жодних, найменших відхилень від оригіналу, вдумливе штрихування, ретельний малюнок лінії очей, погляду, виразу, настрою на обличчі, брови, надбрівні дуги, лінія м'ясистого носа, вуса, стулені вуста, худорляве лице з впалими щоками, затінена площа ліворуч щоки, контраст освітленої правої — усе це студієць повинен повноцінно передати, з максимальною витривалістю характеру і терпінням, великою увагою, ретельністю, без поспіху, вдумливо і зосереджено, крок за кроком невідступно від «правди оригіналу», — то чека-



Навчання в школі Віктора Зарецького. 1981–1982 рр. Копія з роботи Дієго Веласкеса «Портрет Папи Інокентія X».



*Екзаменаційна робота з композиції до вступу
КДХІ. 40х50 см. Полотно, олія. 1982 р.*

ло майбутнього художника попереду: зосередженість та самодисципліна, розпорядок відведеного часу, почуття впевненості або хвилини безсилля. Отож, копія портрета Веласкеса (саме та версія, яку поруч з багатьма іншими творами свого часу продали з Радянського Союзу американському мільйонерові Хамеру, з тріщиною на полотні) в інтерпретації Пилипенка мала відповідати вимогам учителя, що становило правила фахової школи. Учень збагнув, що самої правдоподібності замало, слід зосередитись на психологічному аспекті, долучити потаємну глибину внутрішнього світла очей, погляду, деś він там прихований у зіницях. Пилипенко-студієць вибрав градацію переходів між теплом світлого і прохолодного темного з плавною течією відтінків, що їх давали різні олівці у межах від 7Н до 3В. Штрихи виринали з глибин білого, наче світло осяяного сонця на морі під час штилю, і зникали поступово у щільніших плямах затіненої щоки і підборіддя з борідкою. Учень прагнув досягнути плинності відтінків і досягнути їх саме на зіткненнях площини між чорним, сірим та білим. Дивом виразний тон мережива на білому комірці папської альби як протиставлення драмі темних відтінків обличчя. Цього можна було досягнути за допомогою напруги різних олівців, що забезпечували ефективність пластичних структур і загалом усього ансамблю графічної пластики. Компонент психологічного аналізу голови моделі із заворожуючим поглядом, що лине через відста-

ні часу — очі, що проймають наскрізь, уста, стиснуті без руху емоцій, обличчя аскета... Виправдав себе малюнок з монохромною дистанцією розтяжки від твердого до теплого, м'якого, нейтрального. Було загалом покладено на задану працю 50 годин, щоби відтворити у розмірі копію портрета видатної людини своєї епохи, про яку склалася думка, що її очі — душа володаря Церкви. Згадуючи часи молодості, затрачені години випробування, після яких Віктор Зарецький взяв портрет, розглядав його, поклав учневі на рамено руку і похвалив: «Непогано...», і вперше за п'ять місяців навчання в студії поцікавився місцем праці, настроями і намірами. «Хочеш до інституту?» Це був крок до ближчого знайомства, жодного комільфо, панібратства... Після цього знову зауважив студійця і призначив зустріч у нього вдома, в Конча-Заспі, де жив тоді в приймах у Сергія Григор'єва. Як виявилось, в ма-нюсінському дерев'яному будиночку — майстерня в глибині саду... У цьому творчому закутку творилися талановиті образи, зроджувані для того, аби бентежити світ і робити його добрішим.

...Од тих далеких років в охайній затишній робітні Івана Пилипенка на десятому поверсі, одного з відведених поверхів Спілкою художників під майстерні, висить графічна копія портрета пензля безсмертного генія Diego de Silva Velazquez, як видно з напису на оригіналі, де можна відчитати на листі у папській руці «Alla Santa di Nro Sigre (Innocencio X-e)» [...].

Копія у стандартній з чорного кольору рамі 30 × 24 см, що контрастує з білизною стін й білизною полотен художника, розставлених у проміжку вільного білого простору стін... Не випадково копія голови Інокентія X у Пилипенковій майстерні роками висить на одному і тому самому місці, нагадуючи колишньому учневі про науку вчителя, його золоті слова — «копіюючи, розвиваєш смак, спілкуєшся з великим майстром, збагачуєш техніку». І не випадково повторював учитель: «Усі копії, виконані олівцем, повторюємо пензлем. Розглянемо портрет пензля Веласкеса». І далі вчитель спокійно розвивав думку власних спостережень, які запам'яталися колишньому студійцеві — це вже написано самим Зарецьким: «Тут складні контури. Їх кілька: контур голови в цілому від маківки до закінчення борідки. Є і внутрішній контур по

обличчю: від лоба і до підборіддя. Потрібно побачити загостреність нижньої частини. Подивимось від низу вгору, як вона співвідноситься з лобом по ширині. Контур від лоба до вусів, бокових сторін обличчя і навколо. Контур навколо вусів: тут їх також два — зовнішній і внутрішній (біля губів). І ще один контур, вправо від нас по м'якому переходу носа, твердих бровах, вниз по вусах і вгору по межі обличчя і зачіски.

Якщо подивимось в цілому — це видовжена форма донизу з очима вгору. Дивимось слізник ока і його закінчення: яка лінія? Горизонтальна чи з нахилом, і в який бік. Цікавий ритм твердих і м'яких переходів. Наприклад, м'який контур носа і контраст різких закінчень брів та вусів. Де стикається білий комір з одягом? Від цього дивимось вгору, як і де він зв'язаний з головою. Справа від нас по напрямку до косички (вона трохи виступає) — чітка лінія біля межі волосся.

Форма лоба. Яка вона? Якщо зразу встановити важко — ділимо наполовину. З яких частин він складається? Проглянемо кути. Ріжок комірка, форма тіла між ним і косичкою.

Головне — зрозуміти (або при тривалому рисункуванні, або при копіюванні)⁸.

Пилипенко це зрозумів — на початках, як учень, терпляче виконуючи настанови вчителя, вдивляючись у плинну течію контурів на обличчі. Це йому

⁸ Зарецький В. Роздуми біля полотна // Образотворче мистецтво. — 1993. — № 1. — С. 8.

запам'яталося й з голови не викинеш. Крізь усе життя проніс зі студії мудрі повчання, що зводилися майже до максими «головне — зрозуміти». Тоді, готуючись до вступних іспитів у КДХІ, йому якраз ішлося як невідступне правило: «головне — зрозуміти». Через роки, вдивляючись у копію, намальовану ним давним-давно, пригадував, що копіювання самої голови забрало 52 години, і це була ретельна мозольна праця. Праця з переконанням, що потрібно перемогти самого себе. Ось як багато ця одна-однісінька копія олівцем може розповісти, нагадуючи йому самому і про вчителя, який з'являвся до них, студійців, після власної мозольної праці в майстерні, щоби навчати. І про нього самого, обпаленого бажанням «зрозуміти». Вона дорога для нього, окрім усього, копія голови Веласкеса олівцем, нагадуючи про літа молодії, — які можна повернути хіба що через власні спогади...

Від академічної копії великого Веласкеса простелилася мистецька доля Івана Пилипенка, який зберіг і обережно доніс зерна пам'яті про свого першого великого Вчителя Зарецького і перейнявся його переконаннями, що професія художника має своїм призначенням пасіонарну любов митця до людини: нести мистецький вогонь, промені світла, добра на землі, аби зникло на ній усе лихе, нечисте. Не випадковою стала святість білизни у палітрі київського художника... Може, то і є його світла мистецька доля? Він знайшов її, як і мріяв, у Київському художньому інституті.





Розділ 2.

Спокуси Мистецтвом в Alma mater

Вілен Чеканюк

Олексій Власов

Олексій Кожеков

Микола Стороженко

«Просвітителі»

Шляхами Миколи Реріха

Розділ 2. *Спокуси Мистецтвом в Alma mater*

Коли Микола Грушевський, Дмитро Антонович, Іван Стешенко, Михайло Біляшівський виношували «про себе» думки про доцільність вищої мистецької національного характеру школи, і коли брати Василь та Федір Кричевські, Георгій Нарбут, Михайло Бойчук, Олександр Мурашко, Микола Бурачек, Михайло Жук і запрошений Біляшівським до їх грона Абрам Маневич разом з ентузіастом Григорієм Павлуцьким виробили програму створення Української державної академії мистецтва в найтривожніші для українського Києва листопадові дні (за старим стилем) 1917 р., і ця Академія мистецтва виставкою перших професорів засвідчила початок свого історичного літочислення, то цей, ще до офіційного народження Академії і від перших днів її життя, патріотичний чин названих і далеко не перелічених в даному разі усіх осіб був прикладом їх жертвовності і самопосвяти заради майбутніх поколінь, котрі поєднали власну мистецьку долю з київською *Alma mater*. Заклавши надійні підвалини для національної вищої мистецької освіти, фундатори тогочас посіяли добірне зерно в ґрунт для того, аби в ньому проросла і дала блискучі сходина пишна крона українського мистецтва. Про такий початок ще мріяв Тарас Шевченко у листі до Панька Куліша: в Києві потрібно створити академію мистецтва... Якщо торкнутися цієї теми глибше, то не можна обійти мовчанням студії братчиків протягом XVII ст., і далі широке поле діяльності Києво-Могилянсько-Мазепинської академії — ролі у ній Петра Могили та Івана Мазепи. Бо навіщо з Аугсбурга, Нюрнберга, Венеції, Гданська, Кракова, Праги тоді возами привозилися для таких студій на Поділ у Києві, або в саму Лавру ілюміновані друковані книги, а також книги, які сьогодні можна характеризувати як посібники для малювання?! Їх охрестили по-місцевому кужбушками (від *Kunstbuch*)... Притому не

слід забувати, що 1627 р. П. Могила (1596–1647) став архімандритом Києво-Печерського монастиря, а вже через чотири роки заклав у Лаврі школу, яка після об'єднання зі школою Богоявленського братства перетворилася на Колегіум, що гарантував вірність патріарху Константинопольському. Митрополит київський від 1633 р. Петро Могила велику увагу приділяв розвитку школи і друкарні Києво-Печерської лаври. Ось тут і виходили у світ книжки літургійні, зокрема знамениті «Требник» та «Служебник» П. Могили, професори друкували свої праці, ось тут і розгорнули дієву працю гравери-ілюстратори, з'явилися їх помічники, були запрошені для оздоблення храмів іконописці.

За гетьманування Івана Мазепи (1687–1709) Колегіум виріс до масштабу вищої школи. Її спонсорував гетьман, виділивши спеціальні кошти на будівництво приміщення для навчальної установи, церкви у стилі українського бароко, а також навчання студентів за кордоном. В Академії були різні науки: з релігії, філософії, багатьох інших дисциплін, у т. ч. граверства і малярства.

Тож чому не об'єднуються датами і поняттями формування Українська Державна Академія мистецтв 1917 р. з Академією початку XVIII ст. часів гетьманування Івана Мазепи, коли її знали в усій Європі як «Академію Києво-Могилянсько-Мазепинську»? Від неї і слід розпочинати літочислення української мистецької вищої освіти. А книжки, що їх друкували у Лаврі, були знані і мали активне поширення від берегів Адріатики до Тихого океану¹.

Не XX століттям геноцидів і голодоморів вимірюється історична доля Національної академії образотворчого мистецтва, ювілей якої був відзна-

¹ Див.: Доманицький В. Головні творці Києво-Могилянської Академії // Український православний календар. — Нью-Джерзі, Бавн-Брук, 1958. — С. 117–119.

чений скромно і тихесенько у 2017 р., а з далеко глибших, інтригуюче наповнених ерудицією та смаками ренесансової інтелігенції часів, як можна судити за «Київським патериком» чи за розписами знаменитих на весь слов'янський світ київських храмів; від історично недослідженої невдячними правнуками великої окультуреної гуманістами далечі веде свій родовід київська мистецька Alma mater! Як Лавра манила до себе звідусіль віруючих, так і мистецькі школи Києва XVII ст., Києво-Могилянська академія, а через кілька століть Українська державна академія мистецтва приваблювали талановиту мистецьку паросль. До тієї школи линули, навчатися у ній хотіли спрагли. Вона була омріяна, як чаша Грааля. У ній шукали прихистку мистецтвом зголоднілі!

Потім — а що було потім, усі знають: згарище людської недолі, винищення нації та культури зі спецхранами і концтаборами... по живому тілу мистецтва товклися варвари². Але мистецтво не можна було знищити, воно відроджувалося і оновлювалося. Вершини мистецтва вабили, як сильних духом льодові скелі Тибету. Мудрі і сильні сходили до цих недосяжних, здавалося, вершин, залишаючи серед пустелі інтелектуальної ницості далеко внизу варварів з навченими від дитинства текстами партійних талмудів. Від ницості не було місця для схову; той сховок інтелігенція шукала в собі самій та в колі однодумців, які були спроможні до мистецьких відкриттів. Радість таких оновлень теж треба було надійно ховати і тримати, оберігаючи в собі. Світла відданість мистецтву була священною для тих, хто мистецьку ерудицію (читай: новизну!) навчився так тримати. Як заборонений плід ця новизна вабила і запалювала до дальших пошуків. Навчання в Академії нагадувало працю Сізіфа, який не знав втоми у пошуку мистецької новизни і навчав «вищої мудрості» (Камю) не сприймати таку мистецьку схоластику.

Свіжі вітри свободи, зроджені на континентах цивілізації Заходу, долітали крізь замкнену браму Київського художнього інституту, що в безликий назві насильно заступив Українську державну ака-

демію мистецтв. Що могли зробити партійні бонзи інституту з вердиктами заборон, коли з вітрами долітали книги Бергсона, Ріда, Ревалда, листи Ван-Гога до брата Тео, коли в бібліотеці інституту можна було відшукати одкровення Ніни Яворської про Сезана, коли на Заході видали альбом про Софію Київську, коли з рук до рук переходили книжки Володимира Січинського про стару українську гравюру, коли в художньому музеї звільнили від завідування фондами Дмитра Горбачова, котрий був одвертий у розмовах з інтелігентами Заходу, показуючи декому у сховищах національні скарби (Богомазова, Петрицького, Меллера, старшинські портрети), що не слід було розголошувати, коли Григорій Логвин возив ентузіастів по Україні і читав лекції, від яких голова йшла обертом, коли почало вмощуватися у свідомості студентів Київського художнього явище українського бароко (саме українського — до того вилученого з наукового вжитку), коли Михайло Брайчевський зворушував глибиною знань про пам'ять України-Руси, про контамінацію понять «приєднання – возз'єднання України», а Олена Апанович полонила юнаків наукою про збройні сили України козацької доби. Коли Зоя Хижняк розбурхала свідомість громадянства розвідками про Києво-Могилянсько-Мазепинську академію. Коли в Інститутах літератури, ІМФЕ, філософії Академії наук, у письменницьких колах потрапили до чорних списків КДБ імена поскрибованих Василя Стуса, Івана Дзюби, Валерія Марченка, Юлія Шелеста, Івана та Надії Світличних, Євгена Сверстюка, Василя Лісового, Ярослава Дашкевича., працювали на повну потужність психушки, із звіриними інстинктами гебісти концтаборів зустрічали політичних ...

Широким повноводдям розлилося по українській землі затхле море соцреалізму, щедро оплачуваного худфондівськими, по суті державними замовленнями. З-під зацвілої зеленню води проривалися незамулені джерела творів Гавриленка, Ламаха, Трегуба, молодого Стороженка... Усе купувалося й продавалося в кориті худфонду: доступ до нього мали генерали художньої спілки, які радилися — кому щедро платити за тему про «вождів партії», «лицарів революції та доби соціалізму» і за щось інше, але обов'язково соціалістичне з мімікрією під комуністичне. Здавалося,

² Цю трагічну сторінку українського мистецтва розкрив програмний проект Національного художнього музею України «Спецфонд 1937–1939 років з колекції НХМУ». Каталог. — К.: Фенікс, 2016. — 408 с.; іл.; Див. також: Федорук О. Спецфонд — актуальна мистецька проблема // Образотворче мистецтво. — 2017. — № 1. — С. 106–107.

вакханалія святкуватиме Вальс вічності. Але несподівано на вітражах, фресках у різних інтер'єрах та екстер'єрах з'явилися твори, які трималися міцно на фундаменті нашого історичного буття, мали національне закорінення, виникали станкові композиції, перейняті свідомим прочитанням думки екзистенціалізму, на редакційні столи столичних видавництв лягали графічні імпровізації, що налаштовували на новий лад сприйняття історії й природи людства та суті окремої людської одиниці як суб'єкта волі в історії та суспільстві³. У плесі скаламученої водоростями води почали пульсувати річечки «збунтованих людей», які відкидали традиційно радянське уявлення поняття «ми» через протиставлення вартісного еквівалента «я», зроджуючи сторінка за сторінкою правдиву картину про життя, де для кожної людини відводилося право на «examen conscience personnelle», на «patrzenie siebie» (Мрожек); розуміння вартості облуди радянської шизофренії витворило історично-культурний продукт шістдесятництва, яке, обійшовши Систему, знайшло пристанище у свідомості тверезо мислячих і притулок у стінах художнього інституту, де, як виявилось пізніше, під затинкованими стінами майстерень і коридорів збереглися розписи студентських творів школи забороненого «націоналіста-фашиста» (яка фатальна вакханалізація соціалістичної термінології!) Михайла Бойчука. Вимовляти це ім'я вголос було суворо заборонено, воно тотально зникло з історичної матриці від кінця 30-х до кінця 50-х!.. Згодом Микола Стороженко був одним із багатьох патріотів, які відродили право на істинну правду про притлумлене ім'я.

Педагогічну працю в інституті, високі ритми професійної підготовки студентів, онтологічно-аксіологічного характеру вартісні орієнтири в мистецтві здійснювала плеяда блискучих педагогів: Федір Кричевський, Карпо Трохименко, Олексій Шовкуненко, Кость Єлева, Ілля Штільман, Михайло Шаронов, Володимир Костецький, Іван Макогон, Василь Касіян та десятки інших. Вони не дали мистецькому корінню могутнього національного дерева засохнути у замуленому потоці

³ Минуло якихось 10 років Незалежності і нові зайшли з периферії до Києва корумповані варвари почали знищувати класичні мурали. Лише на фасадах 4-х будинків біля київського метро станції «Політехнічна» новітні варвари не посміли їх знищити.

художньої резервації. Усі розуміли — і мудрі педагоги, і допитливі студенти, — що розмашисте гілля крони обіймає материк України та Європи, що не була відрубною українська культура, насильно прикручена гайками єднання з Санкт-Петербургом і Москвою. Не раз задумувались кращі серед кращих: «Гетьмани, гетьмани, якби-то ви встали, // Встали, подивились на той Чигирин, [...] Заплакали б тяжко, бо ви б не пізнали // Козацької слави убогих руїн». Логікою мистецького модерну були перейняті думки про напрями руху і вимоги творити l'art vrai. Хоча соцреалістичного абсурду вистачало в курсових і дипломних проектах, ореолом якого був увінчаний шпиль правовірності Системи.

Художній інститут був і залишається ідеалом для великого числа тих, кому пощастило отримати омріяні студентський квиток із заліковою книжкою, і для тих, кого екзаменатори приймальної комісії переконували повторно розіграти карту успішної долі. У рядах перших опинився щасливий Іван Пилипенко, не скидаючи до нетрів забуття: це ж бо третя спроба вступу, — і щаслива. Як довго тривали Пилипенкові спроби досягти успіху, наче на доріжці атлета! За плечима студента в якості вольових матриць були роки навчання в технікумі, праця художником-дизайнером на «Арсеналі», служба в армії — усього цього набігло немало, якщо додати ще пору навчання в студії-школі Віктора Зарецького. Отже, Іван Пилипенко знав, що повинен надіятись на власні сили. Він шукав опертя в досвіді педагогів і не вибудовував карткових інтерференцій: ставилися навчальні програми для того, аби опанувати ними, ставилися завдання, аби перевірити, чи він здатний, чи готовий чи має творчу волю, аби їх виконати, залишаючи позаду зразковий пошук, якщо хочете, відмінне вміння. Пилипенко, як і його вчитель Стороженко, належали до кіл київської інтелігенції, що не могли залишатися байдужими до проблем розвитку українського мистецтва.

Наука художня — це сходинка від легшого до важкого. Сховатися від цього не можна, шукати прикриття чи підмогу можна лише у собі самому, і так ця наука починається від академічних занять на першому курсі, які можна кваліфікувати підготовкою до випробування на мистецький хист. На-

самперед безліч питань, як у клітках кросворда. Чи ти знаєш, що таке малюнок, перспектива, композиція, чи ти зрозумів, чому руки Зарецького, коли приходив для зустрічі зі студійцями, по лікоть у плямах від фарб?.. Чи ти готовий, чи готовий ти врешті-решт до випробування на стартовій доріжці, першокурснику? У 80-ті роки так званої перебудови подібні питання стояли перед кожним. Система потріскувала, тріщин виникало дедалі більше і не було змоги їх залатати жодними гучними гаслами. Ніхто у ніщо не вірив. Голова йде обертом від політичних новин. Проте, студент у соціумі важив авторитетом інтелігента, його любили, шанували. А що в художньому?.. У художньому — щоденна практика і наука — солодка наука пізнання. Чи ти відчув рух перспективи у давній іконі (закарбувалося: до цього складного питання не раз, майже щоденно звертатиметься мудрий Стороженко) і чи збагнув силу статики у каріатидах Ерейтеяна, у чому привабливість майстрів сієнської школи?.. Кільця нескінченних питань, наче снігова лавина, під час лекцій з історії мистецтва зокрема. Ти повинен і здатний відчувати могутність класичного у далекому минулому при його перетвореннях в обрії майбутнього і зустрічах з Монбланом модерного, бо ти — студент. Пилипенко вийшов на стежину пізнання в цьому означенні, щоб ставати вільнішим через вагу отримуваних в інституті знань. Копиці знань на вижатому полі пройдених лекцій курсу. А це означає: набутий інтелект треба навчитись застосовувати у щоденній мистецькій практиці. Просте завдання — намалювати акварельний натюрморт чи фігуру, рисунок олівцем, зробити копії з Ф. Кричевського чи М. Врубеля в музеях, чи з оригіналів старших за віком І. Штільмана, Т. Яблонської, К. Єлеви, що зберігаються в інституті. У загальному курсі мистецтва викладали Виронова-Готье, Кисельов (композицію), техніку живопису на кафедрі реставрації вів Тищенко, який звертав на себе увагу своєю непідкупністю, аскетичним способом життя: коли з'являвся на трибуні, його побоювалися професори, а що казати про студентів, однак Тищенко користувався загальною повагою; а ще освоювали ґрунтовно тришарові класичні методи малярства — підкладку, лесування... Довгий шлях вів до цих дисциплін — у кого за спиною була республіканська дитяча школа, у

кого — школи-студії... Раптових дисонансів у навчальному процесі не передбачалося, радикальних змін — жодних, детальний систематичний процес вивчення навчальної програми якраз для того, аби поступово зростав процес професіоналізації... Свого роду виховний ритуал. Відчути головне: пропорції, синтез гри світла і тіней, від ефекту їх гри, наповнення сенсу буття на поверхні предмета — це суть вираження зовнішнього в об'ємі, суть у доланні страху перед відчуттям, що втрачається мить індивідуального, що може згубитись нитка, яка зміцнює параметри існування предмета поза зором — він був, він є і він буде. Він незалежний де факто. Але пензель вперто, як куля на стрільбищі, доторкується до паперу і акварельні фарби примушують його відчувати мить послуху і стати покірнішим, якимось іншим, аніж був до того. І колір, головне — колір та світло...

На перших двох загальних з мистецтва курсах Пилипенко починає сприймати: практика незалежна від нього самого і від предмета, що перед очима... Оглянувся довкола, до інших: колеги — та сама напруга, порух пензлів блискавицями. Відчув миттєво: той стає сміливо на поріг незалежності в барві, а той ще далі тупцює, колір у нього — бруд. Професор мовчазно ходить поміж мольбертами, спілкуючись з власними думками, всміхається. Він навчився слухати тишу, чути як з простору шиби у широкому вікні намагається вирватись на подвір'я пташка... Професора, здається інколи, поглинає молитва мистецького єства. Він теж був таким самим, як вони, він теж проходив цю школу, у підготовці добору кольору до основного тону переминався з ноги на ногу. Стіни як живі в цій майстерні, — у вухах стін сміх і плач десятиріч поколінь, — як живі одухотворені істоти Стіни художнього, і вони дослухаються до молитви професора в собі. Наче ти у божественних храмах Греції чи Індії, наче доторкнувся пальцями до мармуру П'єти Мікеланджело у соборі св. Петра (у 80-ті вона ще не була загнана у скляний футляр). Доторкнувся до мармуру, мить — і мороз по шкірі, волосся дибки. Ось що таке жива плоть акварельного аркуша студента на лекції першокурсника і несказаність того, що хотілося висловити. Ось чому колишній демобілізований воїн, а нині студент кафедри живопису Пилипенко відчуває: слід уникати нерозумних

дій у малярстві, слід навчитися вміти, вирізнити контраст світлого і темного, знайти домінанту кольору і допасовувати до неї палітру аж до миті рефлексії: сказав — як міг і як хотілося, ні додати, ані відрізати, точність націлення в тоні.

Розуміння себе самого, того, що наразі далеко від тебе, десь попереду, терпляче навчають від пари до пари на лекціях — воно важливе і бажане. Коли збігають тижні-місяці, як луска горіха, і настає пора переглядів звіту курсу, майстерні, всіх викладачів перед членами Вченої ради на чолі з ректором, тоді сорочка несподівано стає мокрою і тіло починає холонути і тремтіти від хвилювання, і по тілу біжать мурашки. Обхід комісії по майстернях в інституті під час перегляду — свято! Усі аудиторії заповнені, форма зацікавлення видає напругу... Який бал поставлять за виставлену студентом роботу? Які оцінки переважають у роботах першокурсників — такий показник їх праці, такою тривалою була ця нестерпно довга підготовка. Шлях торований: через нього проходили тисячі, їх імена або дійшли до нас, або згинули. Далеко не кожний впевнений і далеко не кожний надіється. Над усіма звищується вершина, яку прагнуть досягнути, — це шлях до мистецької істини. Але як і коли можна її досягнути, коли вона замкнена на ключ? Не можна сходити зі шляху. Тому в художньому інституті дають право на вибір шляху (з уточненням — не завжди давали, нав'язуючи теми, з якими для студента ані контакту, ані спроби чинити щось наперекір — одне слово, советизація захищалася від ленінізації та ідолопоклонства). Облишмо цю тему: було — згинуло! Ринкові ділки із Заходу з лисячими манерами і вовчими апетитами кинулися в Україну наперегін закуповувати полотна, скульптури, графічні композиції, будь-що з худфондівським присмаком советизації. Однак естафета з крамом як раптово з'явилася, так і раптово згасла...

Що не забувається і не вимірювалося ніколи жодними приписами, жодними настановами — це питання, як навчитися, себто яким має стати художник. Погляньте на свято студентів після ритуальної вистави огляду студентських праць усіма деканами, завідувачами кафедр, доцентами і тими, які конче хочуть ними стати. Подивіться на оте академічне свято, уявляємо собі зміст цього заслу-

женого свята: там, де правда, там і надія на формулу мистецтва. Студенти знають, як справитись зі своєю надією. Насамперед вивільнитися од патоки рутини, не забувати, що шлях відкритий: треба навчитися його долати. Заповнені коридори під час свята, це створює умови для правил поведінки...

Живий потік молодечої енергії у старих коридорах художнього інституту — дзвінкий дівочий сміх, запах свіжих гарячих пиріжків у руках юнака, запах фарб біля дверей майстерень, сказане і неказане; раптом із музейної зали вриваються звуки ф-но, хтось, мабуть, Олег Довгань, художник з абсолютним музичним слухом награв мелодію Шуберта, тюпає старечими кроками сивоусий професор Іван Ковтонюк (1935–2017), усміхається сам собі, ще один професор у джинсах наввипередки летить з такими самими, як він, студентами, і він сам, умовно з ними, хизується темпераментом легкої вдачі; котиться перевальцем огрядна пані доцент, сама мудрість, немовби копія лику святої Софії; під стінами в коридорі скидані купою тубики фарб, на палітрах зісохла фуза, лежать стоси малюнків натурників, — стоячих, лежачих, на повен зріст, одні голови бородатих і без, стоси етюдів з літніх, зимових практик, викинуті палітри з картону, стоси кинутого студентського мистецького майна, яке мовою студентською є школою підготовки до конкурсного перегляду... Через котрийсь із тижнів ті самі професори збираються у кабінеті ректора на засідання Вченої ради: «Яким курсом йдемо? Ленінським, ленінським... Академічним чи позаакадемічним? Академічним стовідсотково...». Минулося... Наче сон.

Скинуті у коридорах студентські мистецькі екзерсиси, можливо, чекають погляду антиквара... не до цього; коли є молодість, у повітрі помах крил істини. Чутно: мелодія студентського «Gaudeamus igitur». Свята, подібні до тих, якими стають огляди студентських робіт членами Вченої ради, потрібні. Вони акумулюють відновлення запасу сил, оновлення творчої енергії. Вони приносять радість і дають уявлення, якою має бути композиція у порівнянні з роботами однокурсників, або старшокурсників. На практиці вони стають лінією випробуваного під час семестру... від тієї лінії починається абрис великої літери нового пошуку.



Микола Стороженко. Фрагмент
розипису «Осяяні світлом».
1978–1981 рр.



На персональній виставці Юлія Ятченка у КДХІ. 1983 р. Юлій Ятченко,
Іван Балдуха, Аліна Малишевська, Іван Пилипенко, Сергій Луцак,
Наталія Полтавець. Фото з каталогу Юлія Ятченка.

Пилипенко був разом з усіма, виховувався, як і весь невгамовний студентський загаль, в атмосфері мистецьких настроїв. Він знав, чого хоче, і знав також, що не має права на зупинку, і це було випробуванням себе самого. Але ж він був не один такий, — спостерігав це! — що гартував свою волю до повсякденних зустрічей з атмосферою мистецької освіти і до пізнання того, що кваліфікують, як уміння організувати текст власного мистецького життя. Він достеменно вивчав анатомію тіла, сідаючи вигідно, щоб спостерігати, яке світло на обличчі, раменах, лівій руці, і як гасне в тінях частина фігури натури. Він привчав себе до дисципліни, виховував у собі такі риси характеру, що давали змогу долати випробування... десятки, сотні етюдів з акварелі, малярства. Так минули два роки — академічні постановки: малюнок, акварель, живопис, виїзди на пленерну базу НАОМА до Канева, що десятиріччями була експериментальною власністю інституту і, що важливо, знаходилася поруч з пантеоном-могилою Тараса Шевченка. Наука мистецька мозольна на цій базі від дня до дня...⁴

У мистецькому процесі в часи перебудовні на очах відбувалися суттєві зміни... Худфонд поволі втрачав роль диктатора у зв'язку з катастрофічним зменшенням політизованих робіт, але величезні суми збережених грошей у нього залишалися... поки що, через років п'ять їх не стане. До початку 80-х після закінчення другого курсу всі мріяли по-

трапити до майстерні монументального живопису. Із середини 80-х з різкою втратою уваги міст до архітектурних об'єктів і через це катастрофічним падінням престижу монументальних композицій в інтер'єрах та екстер'єрах нечувано зменшилася кількість студентів, які з третього курсу бажали розпочати цикл навчання у монументальній майстерні. Зросли апетити до станкового малярства, що перетворилося згодом упродовж десятиріч у традиційну Мекку. Твердження, що хочу малювати картину, стало стереотипом: кафедра швидко зорієнтувалася і почала пропорційно розростатися; у коридорах з'являлися нові педагоги з новими амбіціями: станкове, мовляв, панацея, та ще з ідейними патріотичними сюжетами, про які китайці сьогодні кажуть і пишуть: національна червона класика. Споживчим попитом користувалася також графіка — станкова, книжкова, вільна, графічного дизайну, — достоїнством якої стала адаптація до справді модерних творчих ін'єкцій, й це вивело її випускників до відповідників актуальних сучасних смаків. Студенти у першу чергу відчували такі зміни, про які на кафедрі теорії та історії мистецтва пишуть: інновації.

Пилипенко передусім здивував декана Льва Івановича Вітковського, який ставився до нього добре, знаючи, що це зразковий студент, з належною підготовкою теоретичних знань і успішними заявленнями у творчих екзерсисах. Коли прочитав подану Пилипенком заяву про прагнення навчати-

⁴ Додамо від себе: закинута нині ця академічна база, немає до неї зацікавлення в адміністрації, у ректораті Академії.

Україна



Роботи, виконані під керівництвом Віри Барінової-Кулеби, Валентини Виродової-Гот'є, Генрі Ягодкіна на I та II курсах КДХІ. Факультет живопису. 1982–1984 рр.

ся далі в майстерні монументального мистецтва, попросив змінити текст прохання й далі переконував, що пріоритет монументального малярства катастрофічно падає... Пропозицію декана в той складний період перебудови і дестабілізації життєво-економічних вартостей можна було віднести до якості *discours vrai*, і вона виглядала резонно, вона відповідала тій професійній підготовці, яку Пилипенко отримав в технікумі на вулиці Кіквідзе, з орієнтацією на станкове малярство... Пилипенка у рішенні перейти на станкове малярство підтримав у той складний час популярний педагог, професор Василь Забашта. Ніколи Пилипенко не забував його мудрих слів: «Раджу йти до Лопухова. Вам допоможуть і сам Олександр Лопухов з Василем Гуріним (1939–2018), і також Лев Вітковський». Переписати заяву можна легко і керівник кафедри професор Віктор Пузирков разом з асистентами Л. Вітковським та В. Гуріним не відмовлять, аби з третього курсу перейти на станкове...

У вісімдесяти-дев'яності, як і сьогодні, у 20-ті роки ХХІ ст., увага до навчального процесу була і є основною, поруч з іншими науково-методичними ракурсами образотворчої освіти Академії. Загалом були і залишилися домінуючими освітньо-професійні спрямування образотворчого навчання зі спеціальностей «малярство», «графіка», «скульптура», «мистецтвознавство», «реставрація», «теорія та історія архітектури». Звісна річ, як стверджував на початку 90-х років багатолітній ректор НАОМА професор Андрій Чебикін, рисунок є основою образотворчості, історія рисунка в системі освіти мала глибинні традиції. Вони сягали праглибин, охоплюючи багату практику іконописних майстерень ХІ ст. у Києво-Печерській лаврі, їх розвитку і блискучого розквіту у ХVІІ ст., де малюнку (мініатюрі, композиції для фресок, мозаїк, рельєфів, різьблення) навчали — і про це дбали Петро Могила, Іван Мазепа — за зразками навчальних посібників-кужбушків... Отож не дарма професор Юлій Ятченко стверджував, що понятійні константи «художник і рисунок» є нероздільні і що перші професори, фундатори Української державної академії мистецтв були водночас засновниками київської школи рисунка. І додамо: те саме гравери-ілюстратори практикували в Лаврі у ХVІІ–ХVІІІ ст. Програма, якою кафедра рисун-

ка лімітувала класичні зразки від малюнків голови античної скульптури, голови натурника, торса, постаті в динаміці, ракурсах до завдань з постановок двох оголених натурників на повен зріст, — ця програма була і залишилася класично визнаним зразком професійного зростання студента вищої мистецької школи.

А в малярстві?.. Так само унормовувалися завдання його пізнання й розвитку в навчальному процесі усієї академічної школи і насамперед на живописному факультеті. У програмі на всіх шести курсах фокусувалися поняття про методи академічної освіти, що починалася із завдань з виконання етюдів, де за твердженням багаторічного завідувача кафедри професора Василя Гуріна, у 90-ті роки увага була сконцентрована на пошуку засад колористичної, тональної, світлової, композиційної побудови, тобто вона базувалася, за її програмними постулатами, на єдності, взаємоузгодливості образомислення-творення: «композиції, кольорових, тонових, пластичних, просторових і світлотіньових відношень»⁵. Одне слово, навчальний процес нагадував сходження Якова по драбині вгору... Програма малярського факультету об'єднувала такі компоненти: курсові постановки, пленерні студії, курсові композиції малої картини і, врешті, дипломну роботу. Були регламентовані навчальні семестрові години по курсах — від першого (найголовніше тут: вміння намалювати голову) до шостого, коли здійснювалася мрія першокурсника розпочати працю над дипломною композицією. Не один із студентів — тих, які переступили поріг третього-четвертого курсу, заходив до святкової актові зали Академії, запитуючи себе: як це виглядає? Хто в цьому році очолює державну комісію, хто в її складі, хто з присутніх людяний, а хто неприступний, як скеля? Усі студенти 80-х знали метрів — К. Трохименка, М. Дерегуса, А. Пламеницького, В. Пузиркова, О. Лопухова, Т. Яблонську, В. Шаталіна... Звучали імена молодших — П. Басанця, В. Виродової-Готьє, В. Чеканюка, М. Стороженка, Г. Якутовича, Р. Адамовича, Т. Голембієвської, В. Баринової-Кулеби, І. Ковтонюка, М. Компанця... Починала сяяти кубанськи-

⁵ Гурін В. Викладання живопису в Академії на сучасному етапі // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. — К., 1995. — С. 8.

ми епічними полотнами зірка М. Гуйди, правнука отамана кубанського коша. Ще в багатьох у пам'яті звучали голоси Ф. Кричевського, П. Волокидіна, К. Єлеви, Є. Волобуєва... Ходили коридорами всезнаючи М. Тищенко, Б. Піаніда...

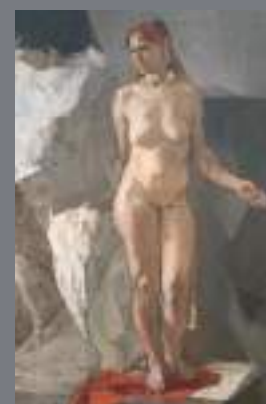
У місті одна за одною почали з'являтися галереї, розгойдували запити до картини антиквари разом із колекціонерами, виставки вводили у контекст культури нові імена. ...Пилипенко, однак, домагався свого: з третього курсу перейти до монументальної майстерні. Керівником і одночасно завідувачем кафедри композиції був Вілен Чеканюк, авторитетний, з великим мистецьким досвідом, але із суттєвою ознакою — Чеканюк до майстерні заходив зрідка, багато уваги приділяв власному малярству. Стороженко як асистент вів у Чеканюка п'ятий курс — композицію, живопис, рисунок; жив майстернею, можна сказати, ночував і днював у ній, і студенти шанували його, як батька. Отож, нічого дивного не було в тому, що Пилипенко зголосився до омріяного ним Стороженка. Звісно, асистент з третьокурсниками і четвертокурсниками не працював і у навчальний процес тих викладачів, які вели ці курси, не втручався: його стихією, обов'язком була підготовка студента до дипломного проєкту, хоча мав би це робити Чеканюк.

Третій курс у майстерні вів Олексій Федорович Власов, неговіркий, суворий, дисциплінований. То було в роки, коли до нього потрапив Пилипенко... Фактично в одному художникові закріпилися темпераменти двох осіб: Власова — зразкового педагога і талановитого митця з тонким відчуттям кольоризму. Він був знаний, шанований. Він, обізнаний у мистецтві, мав можливість мандрувати Європою по музеях, де його цікавили лише окремі, йому до смаків і вподоби постаті. Легко сказати сьогодні: мандрує, бачить музейні колекції — ніякої в цьому розкоші, доступно... А в ті роки? Територія СРСР — за залізною куртиною... Власов був зятем Володимира Яценка, той у Міністерстві культури високого рангу чиновник, який відповідає за стан образотворчого мистецтва, згодом директор Художнього музею УРСР, знаючий, по-людськи доступний, прихильний до художників... Зять користувався привілеєм мати закордонний паспорт і розповідати потім, після повернення з чергового мандрування, про улюблених ним Вермейєра, Веласкеса, Рембрандта,

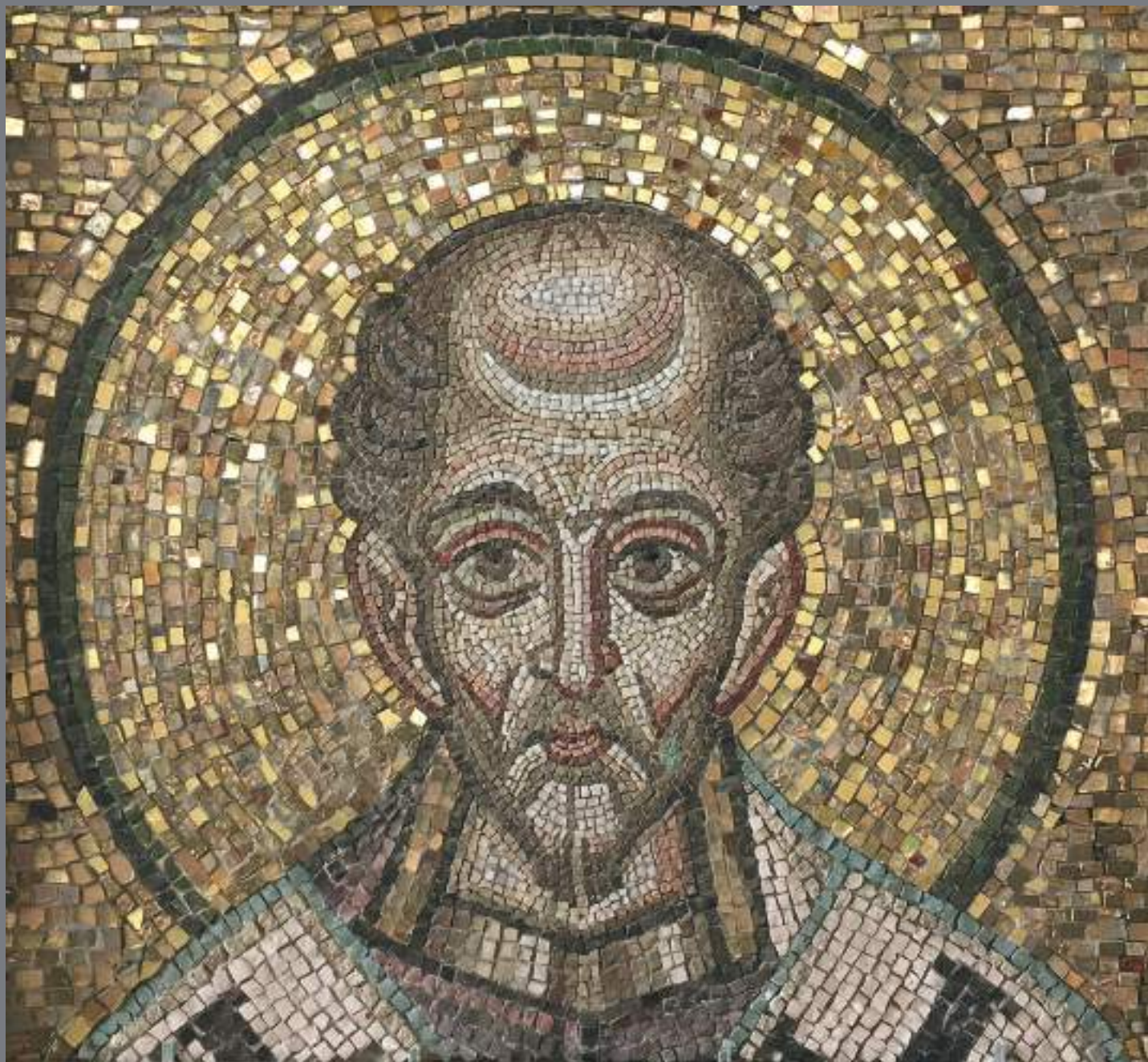
Мікеланджело. Так ось, у душі Власова вместилося дві людини: визнаний художник та авторитетний викладач художнього... і несподівано — зміна праці на довгі літа, як він сам казав, «вигідні замовлення», а після повернення до інституту — такий самий, з добірним відчуттям кольору, шляхетною палітрою на полотні, але надломлений, втомлений внутрішніми пережиттями, сумнівами, і незмінний відвідувач недалекого від художнього інституту популярного магазинчика, де окрім чарочки коньяку, склянки пива можна було купити пиріжок з ліверною або бутерброд з докторською ковбасою... з дня на день... не до впізнання... шкодували, коли Власова не стало, а потім, скоро цілковито забули, як це постійно трапляється з черствими до людської долі керівниками художнього... Минали роки, запитувала мене пані Чілі, відповідальна за культуру в Угорському посольстві: «Не знаєте, де можна придбати Власова?». Не стало художника — піднялася ціна на його картини.

Пилипенко мав щастя вчитися у Власова, зібраного, недоступного, з чуттям італійської або голландської палітри. Розповідати про вади студента, який допускав похибки під час малювання, Власов не любив. Загалом він був неговіркий, але його тональне малярство більше говорило за нього самого. Не виходило у студента з натурою, постановкою і Власов мовчки, без слів, брав вільну картонку (50 × 40 см), мастихін і ставив перед собою лише три кольори — умбру, чорну, білила... Через 2–3 години показував студентів: «Дивись!»... Міг сказати: «Уважніше приглядайся до Вермейєра...». Іще міг розповісти про Італію, Мікеланджело, Тіціана. Вермейєра любив, до безтями любив... Власов працював тонально, брав точні відношення у барві; дивився на Пилипенка і було видно по очах: йому приємно, що студент після великої кількості вправ, займаючись тим, про що йому говорили, слухняно виконує його вимоги, що поступово вивільнюється від надлишку палітри, а шукає в одному-двох кольорах важливу в композиції гармонійну тональність. Як педагог був щасливий, проте в словесних тлумаченнях мовчазний... світилися добротою лише його карі татарські очі.

Заходив Юлій Ятченко, роздивлявся натуру на полотні: «Добре, добре, можеш показувати під час огляду».



Роботи, виконані під керівництвом Олексія Власова на III-му курсі КДХІ. 1984–1985 рр. Майстерня монументального живопису Вілена Чеканюка.



Іоан Златоуст. Копія мозаїки з Михайлівського Золотоверхого монастиря. Виконано під керівництвом Олексія Власова на III курсі майстерні монументального живопису Вілена Чеканюка, КДХІ. 1985 р.

Сам Власов не втручався у бесіду... Уздовж стіни на підлозі його власні малюнки, олійні композиції натури — це його екзерсиси студентам, які не могли дати собі ради з постановкою... Сам формував постановку, самому і слугувала ним намальована, як доказ студентам... ходили вздовж стіни і розглядали разом. «Поглянь уважніше на Врубеля, — якось підказав Пилипенкові. — Яка точна палітра». Але розповідати про свою палітру, чинники її формування не любив... «Ось дивіться», — показував, або малював сам.

Навчання у Власова було ґрунтовне, змістовне. Як ото у довгі роки забороненій поемі «Сліпці» Миколи Бажана: «Три роки учив і три роки ходив // З Почаєва з ним аж на Київ // — Чи навчився, від нас тобі даний юнак [...]». Отож «чи навчився» чомусь Пилипенко у Власова? Звісно, гармонійною була наука у нього.

— Спробуй зробити копію з мозаїки Софійського собору, там якраз Леонід Тоцький робить копії, реставрацію..., — якось наказав. Легко дати доручення — «зроби копію»... Завдання відповідальне... Але Власов не був би Власовим, якби сам не долучився допомогти студентові. Отож попросив зайти до завідувача уже з конкретнішим питанням, щоб той домовився, аби студентові дозволили виконати копію мозаїки видатного християнського проповідника кінця IV ст. Іоанна Златоуста. Це було наприкінці 3-го Пилипенкового курсу.

— Я попросив професора Вілена Чеканюка домовитись у Софії, аби мені дозволили виконати копію, — згадує професор Іван Пилипенко. — Леонід Григорович Тоцький, який працював тоді на ристуванні, якраз і виявився тією людиною, від якої усе залежало. Сам одержимий у творчих пошуках, він, звісно, не відмовив. Наступного дня я стояв поруч із Тоцьким на ристуванні... Одного разу він запропонував мені допомогти у праці над копією Василя Великого, що з його боку виглядало як делікатний дружній жест. Ба навіть щедро розраховувався зі мною золотою смальтою, що була конче потрібна для тла композиції Іоанна Златоуста. Цю його щедрість ніколи не забуду⁶.

У ті роки літератури про Софійський собор було обмаль, хоча на Заході уже вийшли альбоми

і книжки українських емігрантів Повстенка, Курінного, а в нас після західних — відповідний презентативний альбом. Але був у нас наче коштовний діамант шанований презент відомого патріота української історично-культурної давнини Григорія Никоновича Логвина «По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки». Отож книжка Григорія Логвина стала молодому художникові помічною.

Третьокурсник ходив щодня до Софії. Він із заплющеними очима бачив композицію Оранти, під нею «Євхаристію», а в нижньому третьому ярусі вівтарної частини зображення отців Церкви святительського чину. Він так само із заплющеними очима бачив у правій частині ієратичні зображення п'ятьох фігур в омофорах на плечах, поданих у фас, згадуючи переконання Григорія Никоновича Логвина, що справді кожен із психологічно виразних образів запам'ятовується, — як і добрий, «лагідний Григорій Богослов, так і Іоанн Златоуст із сухим фанатичним обличчям, і енергійний Василій Великий»⁷. Ось величним, незворушним і постав Іоанн Златоуст у копії Івана Пилипенка, з широко розкритими у візантійській манері очима, що бачать людину в усьому її психологічному розмаїтті, що наперед угадують те, що має настати, що пломеніють істиною християнства (уже знав Пилипенко, що збереглося до 250 проповідей Златоустого). Були майже всі однакові з абстрактним ієратичним виглядом: і Іван Дамаскін, і Афанасій Олександрійський, і Кирило Єрусалимський.

У фігурі Златоуста з білим омофором, що пасував білизні одежі апостолів над ним, у другому ярусі, студент скопіював лише голову з верхньою частиною ramen проповідника Христового вчення. Досліджуючи образ, накладаючи шматочки смальти різних холоднуватих барв сірого і коричневого кольору, вдивлявся, як лінія смальти за лінією тулиться одна до одної; у формі тла з німбом над головою треба було підібрати понад 20 відтінків сяючого золота...

Коли закінчив працювати над копією, показав керівникові курсу, який лише мовив: «Видно, я не дарма працював з тобою»; очевидно було, Власов задоволений. Миколі Стороженкові копія Іоанна Златоуста полюбилася і він не розлучався з нею

⁶ Запис розмови з І. Я. Пилипенком 4 липня 2017 р. — Архів автора.

⁷ Логвин Г. По Україні. Стародавні мистецькі пам'ятки. — К.: Мистецтво, 1968. — С. 28.

упродовж усього свого творчого життя — з тридцять років тримав у себе. Може, вона його наснажувала? Може, шукав у ній підтримки для власного мистецького вчення?

...Швидко промайнув рік науки у незабутнього Власова... Як згодом швидко і пам'ять про нього відлетіла... Ввижається мені: йде від воріт до приміщення Академії, наближається, усміхаючись... Зупиняємося. Два-три слова про швидкі зміни навколо і далі, усе про життя в Академії мистецтв, що у назві з початком 90-х заступила стару меморіальну дошку «Художній інститут», а скорше і точніше — було відновлено історичну справедливість, і тоді в 1993 р. на стіні фасаду перед входом з'явилася нова бронзова меморіальна дошка з вирізьбленими на ній портретами засновників і хвилюючими словами тексту про академічну традицію... Виступали на урочистому відкритті, пригадую, Микола Жулинський, Іван Дзюба, Михайло Дергус, Андрій Чебикін і ще дехто. Час відходить — пройдене забувається. Втрачається комунікація між тим, що так швидко минуло, і нами сущими: нові турботи, обов'язки, нові колеги-педагоги, колишні студенти, які заступили тих, котрі відійшли — незабутніх...

Після успішного закінчення третього курсу Власова на четвертому змінив Олексій Кожеков, людина іншого крою, інших уподобань, вимог, але людяний, приязний, прихильний до колег і студентів. У нього майстерня монументального живопису. У Кожекова були свої учні, а на четвертому курсі прийшли нові студенти, які проходили з ними ті самі постановки, але тепер зі складнішими завданнями, вимогами палітри. Кожеков наголошував на щедрості барв, що не підходило Пилипенкові: той був привчений до обмеженої палітри, Власівської тональності; тепер Пилипенко почав у палітрі вживати більше білил, спокушуватись розумінням: скільки багатства, радості, настрою дають співвідношення світлих і темних тонів... На третьому курсі у Пилипенка почало формуватися особливе чуттєве сприйняття й відчуття білого. На свідомому сприйнятті він не міг пояснити причину, зізнаючись собі «це ж бо Власов»; ніколи не забував Пилипенко, що той робив наголос на співвідношеннях, здавалось, скромної, обмеженої, але фундаментальної тональної палітри — чорна,

біла, умбра, як автентика межі витонченого. Власов чи не найкращий рисувальник у художньому, використовував палітру радикально, поза межами існуючої практики «Учітеся у Вермейєра». Школу Власова можна характеризувати як школу переінакшення; до того і палітра була вживана так, як використовували її ще з доби передвижництва, популярна в епоху розквіту соцреалістичних вправ з настроями на помпезність. До того ж постановку у Власова студенти здійснювали самі. Власова дехто зі студентів — може, їх була більшість — не змогли зрозуміти: чому? Можливо, що багато навидівся в музеях Рима, Флоренції, Венеції, Антверпена?.. Робили ж бо десятиліттями наголос, як навчали від покоління до покоління, на натурі. «Робіть так, як я велю», — вимагав однак Власов... Щоб була близькою до натури постановка — так тоді оберігали, не дай Боже, від відхилень, так і робили впевнено, але не у Олексія Федоровича... Близьким у молоді роки до Олексія Власова був Микола Стороженко — це знали, а для нього самого це було сходженням творчої зорі. Пройдуть літа, наближаючись у людини після полудня до вечора, і Стороженко при нагоді згадає, що навчався у Сергія Григор'єва... згадає при тім дипломний проект маєстро Григор'єва «Черга до мавзолею Леніна». Той поставив натурників одного за одним у чергу, велів одягнути їх у що було і так скрупульозно, ретельно почав їх позуючими малювати. Щоб виглядало без формальних викрутасів, правдоподібно у барвах, фундаментально в композиції, велично у змісті — збережена відстань всенародного оплакування «вождя» пролетаріату. Такою була естетика віри у правду життя, з додатком сльозливості. Адже «Ленін завжди живою», — як співали комсомольці, і донині співають, як дехто з київського університету «Крок»... Велич змісту у картині Григор'єва справді реальна, без неї нам не жити, — так думали тоді члени державної екзаменаційної комісії під час захисту дипломної, уважно, по-вченому, дехто по-вченому крізь окуляри, щоб можна було досягнути збільшеним через діоптрій зором велич зображеного живописного дійства... Отож Власов розкривав суть «інакшого». Але як дійти до нього і чи всі мали настрій доходити до нього? Ось чому у деяких студентів інколи траплялись безсонні ночі, коли можна було перевірити самого себе, серед



Роботи, виконані під керівництвом Олексія Кожекова. IV курс КДХІ.
Майстерня монументального живопису Вілена Чеканюка, 1985–1986 рр.



*III курс майстерня монументального живопису.
З Володимиром Недайбощем. 1985 р.*

тиші у павутинні сплутаних думок. Слід відмовитись од лінійної перспективи: передній план збільшених пропорцій, а далеч за ним у вигляді сфумато... Чому так круто все повинно змінитися?

Були різні викладачі — з орденами, хвалькуваті, заслужені і просто доступні: заходить до майстерні Кривонос, рисувальник від Бога, людина довірлива, у нього мала бути лекція, а ніхто зі студентів не з'явився, він і прийшов до них у сусідню аудиторію: чи прийме? Так не раз судилося їм пізнати від нього щось нове — цікавий лектор, знаючий, ерудований, начитаний і щедрий від життя: ось дарую вам свої знання про мистецтво та культуру. Або погляньте: ось як слід робити рисунок — у три чверті фігура навколішки... Приємні спомини далеких днів, коли навчалися слухати мудрі слова і прийшли не марнувати час молодості... можна сказати, початки текстів їх пізнання: непотрібне відходило уже вдосвіта, а потрібне, корисне набувало форми змісту, обростало якостями пізнаного і допомагало дізнатися, що буде далі.

Чеканюк, який керував монументальним відділом, з'являвся у майстерні рідко, кілька разів на місяць, довіряючи замість себе асистентові, по-людяному толерантному, уважному, шанованому колезі Миколі Стороженкові. Той приходив регулярно, від ранку до вечора його можна було бачити в колі студентів. Коли він сам встигав малювати — загадка, ніхто не міг збагнути, а що

допізна в його майстерні горіло світло, усі, либонь, знали, або здогадувалися: працює, не встигає за дня. Стороженка довго не хотіли брати до художнього інституту, відхилялася кандидатура з різних політичних причин, мовляв, член гельсінської групи і таке інше, знане слідопитами і «лицарями серпа та молота» з Володимирської, 33. Хоча за ним уже були розписи в Інституті теоретичної фізики, монументальні композиції на різних об'єктах у Києві. Перед ним, однак, стояла фундаментальна праця — уже за нових історичних умов — розписи бані з образом Бога-Отця церкви Миколи Притиска на Подолі в улюбленій ним необароковій версії. Доводилося Стороженкові з десяток разів, якщо не більше, щодня підійматися по риштуванню до самісінького верха на двадцятишестиметровій висоті, скорчившись, бо місця не вистачало, розмальовувати величну баню з урахуванням обставин архітектурного простору. А учням Володимиру Недайборщеві та Олесеві Соловею довірив розписи на опорних стовпах трансепту святих мучеників князів Бориса та Гліба, рівноапостольного князя Володимира та Введення Марії до Храму. До творчої праці згодом долучилися одностудентів О. Цугорка та Д. Савченка.

Для учнів Стороженка, тим паче студентів Цугорки і Савченка, так само, як Недайборща і Соловея, праця з Учителем була відповідальною, свого роду заявкою на мистецьке довір'я. Шестикрилі серафими, які всі учні разом писали у просторі восьмерика барабана церкви на Подолі, засвідчували, що вони вловили суть задуму професора, заглибившись під його керівництвом *in media res*. Цим відповідальним дорученням мудрий наставник вивів учнів на широкий мистецький шлях: відроджений православний храм першокласними розписами одразу завоював популярність серед киян.

Збіжать водою кілька років, і старший викладач кафедри живопису і композиції НАОМА Олександр Цугорка згадає: «Микола Стороженко — знаний в усьому світі багатогранний художник, про творчість якого можна сказати, що це — яскравий приклад позачасового мистецтва, основними цінностями якого є глибинна духовність, чиста художня культура, молитовний політ фантазії, ви-

шуканість образів. Микола Стороженко до всіх, а особливо до своєї творчості ставиться з любов'ю. Саме «сповідання любові», оспівування краси є засобами чистого, високого мистецтва. Творчий шлях його — це шлях у безмежний вир оспівування краси»⁸.

...Отож Стороженко, доцент і асистент Чеканюка, не втручався у підготовку студентів третього та четвертого курсів монументального, лишень на п'ятому брався виховувати мистецьку поведінку і практику студента. Він ставив конкретні завдання і допомагав виконувати рішення, навчав думати, створював такі ситуаційні моменти, що думка того, хто його слухав, ставала вільною, легкою, розкутою, рухалася в потрібному напрямі. Він тлумачив давнє іконописне письмо. Сприймавши досвід великих національних шкіл візантійського глибокого християнського змісту з релігійними і мистецькими трактатами ранньохристиянської доби, школу новітнього суб'єктивного мислення й духовного піднесення у літочисленнях бароко, він примусив силою батьківської православної віри та власної волі до руху в оновленні малярства. Знання іконописного письма породило перед ним потребу переінакшити ставлення до натури, до законів композиції й перспективи у творі. До цього прагнув дійти Олексій Власов, але йому розпочати працю заважало те, що у тих, хто його слухав, виникали сумніви. Стороженко, самовідданий у рішеннях обнови малярське письмо, поставився до нього, як іконописці, які прагнули, аби ікона була святістю й могла заворожувати, притягувати до себе молільника; Стороженко доходив до розуміння суті ікони сам, бо в інституті йому ніхто не міг зробити кроку навстріч. Він надихався нею. Він відчував її: ікони, що прийшли до нас від наддалеких часів, подивляють чистотою барв, свіжістю кольорів, вони виглядають так добре збереженими, немовби їх малювали нещодавно. І не треба дивуватися, що до малювання ікони старий майстер привчав учня з молодесеньких літ, аби з роками він міг зізнатися й сказати, що майстер дозволяє йому вибрати собі дошку і прийти знову до нього, щоб малювати образ, або щоб подивитись, як той для свого образу розтирає цино-

бер, або подивитись, як вкриває дошку левкасом і з ласки своєї дозволяє учневі розмальовану ікону просочувати покостом, або ж самому розпочати малювання.

Ікона ставала двічі намоленою: майстром, який одухотворено її створював, і особою, яка шукала в ній спасіння для себе і роду людського. Ось чому Стороженко розв'язував засади композиції зі зворотною перспективою, так як в іконах, що підкреслювало не реальність дії, а її святість. Стороженко не забував нагадувати, що Врубель використовував зворотну перспективу, що намолений іконописцями образ має тисячолітню історію, що цей образ синтезує духовний зміст і його сприймають на чуттєвому і підсвідомому рівнях, що цей образ щоразу до себе привертає увагу і віддаровує світлом пронесеного у почуттях. Пізніше, у 2010-му, видатний майстер Стороженко у власній інтерпретації поняття школи зізнається: «Ми, вчителі й учні — школа. Ми не ізольовані. Ми діти світу і зрозуміти хочемо ген етносу й душу світову [...] Десятки тисяч років збігло, а дух шкіл Тота, Гермеса, Піфагора і ... далі, до Філіппо Брунелескі живий і Лик могутній тих Держав осяє навік [...] Учимося і напрацьовуємо підґрунтя, коли сила-силенна груп, течій і персон — свобода творча!»⁹ Цими словами маестро маніфестував орієнтири майстерні-школи, він згуртовував учнів вірою в красу мистецтва, як пастир поєднує молільників молитвою про Дух святий. Для нього мистецтво і було Чудом, Святістю, а ті, хто слугував йому через мистецтво Візантії й бароко, сприймалися, як душі «жертвні, віддані Храму». У художника-вчителя душа була жертвовною, а сам він був мислячий, невтомний орач на мистецькому полі і до праці закликав жертвовної, цим і вів за собою учнів, як апостол Павло перших віруючих у Христа... Який він був уважний до іконописного письма, ділився порадами, як повчав сприймати ікону, збагнути таємниці розтирання фарб на жовтку яйця, придивлятися до сушених дерев'яних дощок, збитих рівнесенько одна до одної й вкритих білим ґрунтом, лейкосом. Щедрий був Стороженко, і це відчував Пилипенко, маючи

⁸ Слово про Вчителя // Образотворче мистецтво. — 2009. — № 2. — С. 33.

⁹ Стороженко М. Бачення школи // Образотворче мистецтво. — 2010. — № 4; 2011. — № 1. — С. 95.

переконав, що ніхто до нього, вчителя, не сприймав так глибоко студента, ніхто не обдаровував знаннями так щедро і уважно, терпляче і з надією, що студент сприймає цю науку... Як любив свого вчителя Пилипенко, як вірив у нього, хотів бути подібним до нього... зрештою, всі учні перенесли подібні пережиття. Ходив на заняття, як у церкву на свято Покрови. І всі в майстерні були такі, не байдужістю охоплені, а вірою у своє малярство жили, були ним перейняті. Тому заняття у Стороженка — свято!

Студенти сприймали молодого асистента, який приніс із собою в Академію нові погляди, моральні принципи чистоти, святості прожитого людиною від самого ранку до пізньої ночі почуття любові до ближнього, особливо цінне, новітнє в Академії; педагог переніс протистояння зернини «я» в колосся рівностояння «ми», що заклало підмурівок новітньої академічної київської школи, що мала постати через неповних кілька літ. Святість Стороженківської школи і святість незалежності України, що поставали у нерозривному зв'язку історичного і мистецького, духовного буття. Стороженка учні через це вважали добрим пастором, його любили віддано, як люблять діти свого батька. «Знесилення Духу — наслідок роз'єднання державотворчого генія і школи-поняття», — не раз повторював він.

Стороженко ставив постановку по-новому, за своїм мистецьким кодом. Студенти відчували — а студенти є першими, хто посягає на інтуїцію та вміння відчувати, — що вони є свідками неповторного, що вони йдуть абсолютно іншим шляхом, аніж станковісти. «Я до кожної постановки робив з 10-15 ескізів акварельних, у темпері, олією», — зізнавався Пилипенко через роки, маючи за плечима великий досвід власних пошуків, не втрачаючи, однак, зв'язків з наставленнями того, хто навчав, як сам говорив, «здатності бути ловцем “риби” цієї божественної хвилі». Не було студента у монументальній майстерні, який би не пройшов випробування вірою, любов'ю, відданістю мистецтву, а з ним — Учителю, незалежно від того, в якій скрутній обставині не ставила його мистецька доля. Бо мистецьке покликання Вчитель їм давав щодня, щогодини, щохвилини. Вони усі запам'ятають — і ми одночасно з ними — слова Стороженка, немов-

би «Отче наш»: «Учитель — Учень — Учень — Учитель: колосся стає зерном, а зерно наливається колоссям — вічний колообіг намоленої спадкоємності».

Традиція і є суттю спадкоємності. Об'єднані в цілість традиція й спадкоємність ферментують поняття школи. Якраз характер єдності і відчували та сприймали учні всі без винятку. Вони розуміли, що є початок і якою є нитка руху, чого хоче і вимагає Вчитель: приходить в аудиторію — і це вистава перевтілення. Він відтепер належить учням, а вони належать йому... Пройдемося цим шляхом, щоб потрапити на цю виставу. Ось послухаймо щирі зізнання Ольги Ковтун, асистента-стажера першого року навчання майстерні Вчителя (2009): «...він приходить в аудиторію, у твій мікросвіт, торкається рукою твоєї роботи — мазок пальця — чарівної палички, торкається ідеєю твого задуму і все запалює своїм Вічним Вогнем [...]. Мрії нашого дитинства нібито залишилися у минулому, пережитими, але в майстерні Стороженка вони набувають свіжих вібрацій, інших відтінків, перевтілюються в нові виміри. “Будьте, як діти, і успадкуєте Царство Небесне” (Ісус Христос). Ми всі — діти Стороженка, і Микола Андрійович — як духовний наставник перед святим сакральним мистецтвом»¹⁰.

У контексті сказаного можна і варто продовжувати реляції учнів про духовного Батька. Вони линули з глибин юних сердець. Ось асистент-стажер третього року навчання Дмитро Гордіца (2009): «Микола Андрійович підбирає ключ для кожного учня [...], щоб легко і плідно виявити талант — для історії, для глядача, для самого художника. Кожен сам вимолює у Господа своє вікно у Вічність. Кожен мазок молитва [...]. Янгол-охоронець телепатично, на відстані, тримає міцно в руках душу кожного учня — Сторожа Істини. Піст і молитва — колір і його розуміння. Врата істини відкриваються тільки достойному.

Творчість Любомира Медвідя асоціюють із поезією, живопис Олега Мінька — з музикою [...]. У мене народжується асоціативний ряд: Микола Стороженко — живопис — поезія — необароко — літургія»¹¹.

¹⁰ Слово про Вчителя // Образотворче мистецтво. — 2009. — № 2. — С. 33.

¹¹ Слово про Вчителя // Образотворче мистецтво. — 2009. — № 2. — С. 32.



Рисунки, виконані під керівництвом Миколи Стороженка,
майстерня монументального живопису Вілена Чеканюка, V курс КДХІ, 1986–1987 рр.

Київ



Постановки, виконані під керівництвом Миколи Стороженка, майстерня монументального живопису Вілена Чеканюка,
V курс КДХІ, 1986–1987 рр.

По-своєму заторкує проблему відносин «вчитель – учень» випускник асистентури-стажування Андрій Коваленко (2009). Але тональність відчуття, щирість у нього така сама — схвилюваний шепіт, зізнання, як на сповіді: «Я щасливий, що вчуся у такого видатного вчителя [...]». «Що таке мистецтво?» «Що є істина?» Стороженко ці вічні питання перетворює на шляхи. Вчитель відкриває перед учнем безмежність Світу Мистецтва через фігуративні постановки. Безкінечні у своїй досконалості композиції стають шатами для твоїх ідей. Іконографічні канони охоплюють всі образи твоєї уяви, і велика феєрія — ще одна творча душа починає звучати. Вічність!»¹²

Стороженко не вчив рисувати чи малювати, він навчав думати і наголошував на тому. Якось під час огляду виставки рисунків на п'ятому курсі професор рисунка Юлій Миколайович Ятченко зупинився біля одного полотна: «Рука погано намальована». Микола Стороженко чи не вперше не стерпів: «Руки вчать малювати на другому курсі у Вас, на кафедрі рисунка, а ми навчаємо збагнути пропорції у заданому форматі». Тобто форматі полотна, це само собою зрозуміло.

Стороженко у пізнанні відносин «я – ми», за його словами, — «незримий, але явний зв'язок сучасного з позачасовим, уявного у проявленому»; він важив на неповторність творчого мислення кожного зі своїх учнів. І це можуть насамперед підтвердити безкінечно віддані йому, поруч з Іваном Пилипенком, Олесь Соловей, Олександр Цугорка (після того, коли не стало Вчителя, за дорученням сільської громади, Цугорка художньо оформив музей — з вересня 2017 р. до липня 2018 р. — на батьківщині майстра у селі В'язовому в Сумській області). Звісно, була допомога голови Конотопської районної держадміністрації Миколи Горбенка та голови районної ради Анатолія Боярчука, були ентузіазм самого доцента Цугорка та студентів п'ятого курсу майстерні. На ентузіазмі створювалися ескізи, виконувалися мистецькі розписи та вітражі, — одне слово, всі п'ять залів музею задокументували урочисту експозицію на посвяту Вчителю-мудрецю... Багато учнів було в Учителя-професора, усі віддані йому... З далечі історичного проміжку 1973–2014 років кілька

десятків їх, з-поміж них Володимир Недайборщ, Михайло Гайовий, Федір Григоров, Іван Гончар, Володимир Бовкун, Володимир Панич, Леся Піша, Валерій Скрипка, Устим Федько та багато інших, не названі (тому хай ласкаво вибачають, не через не увагу, а з причин економії паперу).

Як тепло, з яким довір'ям до Вчителя висловила-ся Оксана Возіянова, випускниця 1998 року! Вона не приховувала свого захоплення: «Я потрапила до майстерні Миколи Андрійовича майже випадково. На той час я залишилася сиротою, без батьків і особливих зв'язків, потрапити до нової на той час майстерні (1994 рік) відомого професора було щастям. Значущість цієї події я досягнула лише тоді, коли перед усіма учнями почав розкриватися його беззаперечний мистецький геній. Микола Андрійович відкрив нам, своїм учням, найсокровенніші фундаментальні основи мистецької гармонії. Невтомно, кожної секунди формував і скеровував молодих майстрів на шляху до художніх вершин. Його настанови піднімали нас над повсякденністю, утаємничували. Ми відчували свою дотичність до глибокого пізнання метафізичності лінії, об'єму, кольору, ритміки — всесвіту-ойкумени»¹³.

Стороженка не можна було не любити. Він був щирим у пропозиціях мистецького виховання — за культурою виконання постановок; його інтуїція з досвіду праці у різних техніках, розуміння праці іконописців малювала в уяві і на полотні історичні пейзажі Києва, якими міг милуватись Ярослав Мудрий зі своїми доньками і синами, князь, який закладав плінфи у Софії, що міцно формували стіни Української Церкви; мистецьким зором, прискіплюючи оцінюючи оптичні можливості під час праці в церкві Притиска, коли торкався ерудицією духовності великої «Трійці», він твердив: «Шукаю хід розміщення образів до основи периметра купола від місця сходження зору». Він знав, чого хоче, і добре знав, що святий Микола Чудотворець оберігає Миколу Стороженка! Він удосконалював себе самого на ристованнях в храмі Миколи Притиска на висоті під самим склепінням. Він у розповідях автору цих рядків, — з яким проведено немало годин у храмі Миколи Притиска в середині 90-х, — струшував пил забуття, щоб висвітлити величну постать Івана Мазепи. Він зі студентами мандру-

¹² Там само.

¹³ Слово про Вчителя // Образотворче мистецтво. — 2009. — № 2. — С. 32.

вав завулками барокових храмів. Він жив своїми студентами, любив їх — своїх рідних дітей!

Важили Стороженкові думка, слово, бачення майбутнього дипломного проекту у кожного вихованця. З Іваном Пилипенком вони разом пили чай пізнім вечором у майстерні або аудиторії і обговорювали деталі відповідальної дипломної праці. Він, Пилипенко, мав намір відзвітувати перед комісією за роки навчання... йшли поруч із Пилипенком випускники художнього *Schulter am Schulter*, його однокурсники-друзі, кожен із них ніс одну і ту саму тривогу, спричинену таємницею мистецтва та доланням відстані, що наближала їх до пізнання його променистого світла. І були з Пилипенком на одному курсі Леся Піша, Олексій Андреев, Віталій Даниленко... Через літа не розійшлися вони, з'єднані батьківськи-мистецьким крилом Стороженкової опіки. Віталій Даниленко пішов шляхом великої традиції лаврського іконописця, Леся Пішу можна часто побачити як експонента різних виставок, хоча вона і далі творить у монументальній КОНСХУ, Олексій Андреев, більше знаний сьогодні, як Анд, вдумливий, ініціативний живописець.

...Кожен педагог, ректорат, навчальна і наукова частини, працівники методкабінетів, лаборанти, бібліотекарі, формувальники, друкарі, натурники, чергові в худінституті, усі-усі в мистецькому колективі на творчому піднесенні і чеканні захисту дипломних проектів, як тоді звично казали, дипломних робіт студентів; передували цій літній екзаменаційній сесії тижні, місяці, ба навіть роки наполегливої праці, котра вела до амбіційного п'єдесталу «Я художник!». Таку атмосферу піднесення, окрім художнього інституту, у Києві переживали колективи консерваторії та театрального інституту імені Карпенка-Карого. У ті роки студенти цих мистецьких вишів проживали всі разом в одному гуртожитку. Не передати оті хвилювання в художньому, оте чекання захисту, оте нетерпіння, що вирішить комісія, оті стрімкі лети днів і тижнів, що зближали кожного — і педагогів-наставників, і студентів — до червневої літньої сесії!

А до цього, до цієї відповідальної пори?! Були наполегливі години з рисунка під час сьомого і восьмого семестрів над постатями оголеного

натурника у площинах, що давало змогу зображувати його в різних ракурсах, завдання з оголеною постаттю лежачого натурника, постаттю оголеної натурниці — це був доволі прискіпливий, однак нормальний процес засвоєння досвіду. Далі, на п'ятому курсі студентів чекала уже праця з виконання завдань за класичною програмою з двофігурної постановки натурників для того, аби студенти збагнули суть методики «*Leben und Verstehen*»: їм ставилася двофігурна постановка, коли один натурник стояв, а другий лежав, і далі такі самі завдання з двофігурними жіночими постановками.

Студент оволодівав культурою, таємницями рисунка, знав, як працювати тоном, відчував відношення форм, умів використовувати вугілля, сангіну, соус, вільно розпоряджався технікою олівця, легко робив начерки лініями, штрихом...

...Професор Лев Вітковський, який рекомендував Пилипенкові зосередити увагу на живописному, а не на монументальному, і як декан він боровив традиції малярської реалістичної школи, вів методику навчання на четвертому-п'ятому курсах; він наголошував, що постановка натури на старших курсах є альфою й омегою мистецького пізнання композиції, малюнка, колірних і тональних градацій. Ще досі Пилипенко чує стишений голос делікатного за характером Вітківського: «...навчіться порівнювати у цілості композиції світло і тіні, напівтони, відблиски і рефлексії, теплі і холодні барви, локальні і допоміжні... будьте уважні і спостережливі... працюйте над полотном, але не забувайте про етюд, який ви до того створили...». Як професор Вітковський складав програми на сьомому-десятому семестрах, де жіноча модель (одягнена або ню) стоїть, лежить або сидить з предметами, в інтер'єрі, з ускладненням — двофігурні постановки з одягненими моделями, в русі, або роздягнені; він навчав студентів академічному традиційному мисленню, поступово ускладнюючи завдання в постановках з намаганням, аби вони досягли потрібних колірних і тональних відношень, кольорових поєднань натури і тла, були готовими до розв'язання мистецько-образних пластичних задумів під час праці над дипломом.

...Праця над дипломом... Трем переживань, бодай трішки вгамувати мить сумнівів чи радіс-



Олексій Васильович Кожеков, Іван Пилипенко, Едуард Ніканоров, Микола Андрійович Стороженко, Тетяна Петренко (сидить), Ольга Ворона, Володимир Недайборщ, КДХІ, 1985 рік

ного одкровення. Але від самого себе не втечеш, і коридори, стіни Академії сьогодні, як художнього інституту вчора, або ще позавчора, знесені почуттями дипломників, наче на музику Бортнянського чи Лесі Дичко молитовними речитативами, багатоголоссям хоральних співів молільників київських храмів.

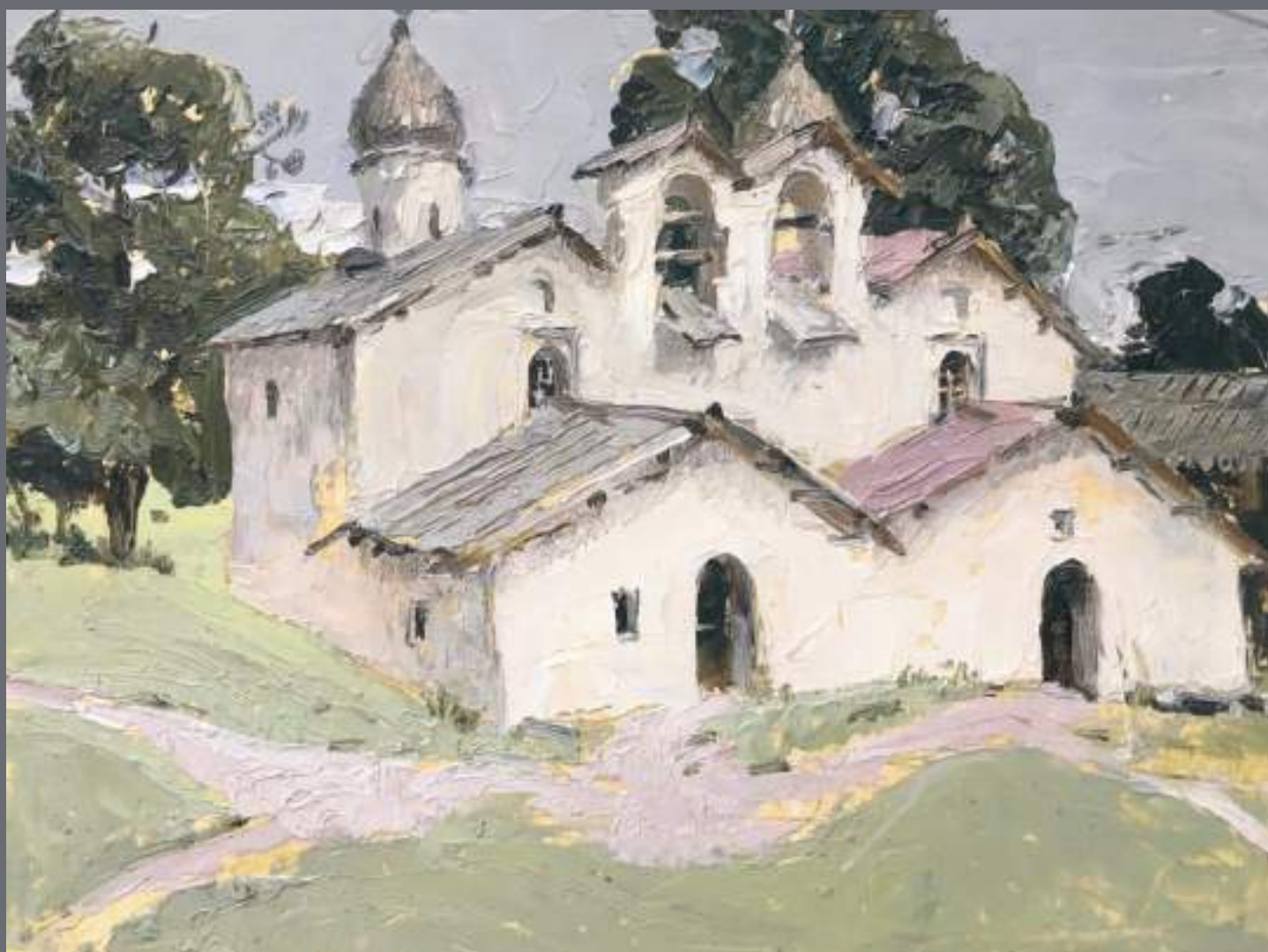
І в такі години, дні, тижні Академія перевтілюється у молитовний храм мистецтва! І в її аудиторіях, здається, линуть звуки барв, у них серед огрому етюдів, малюнків, серед тюбиків з фарбами, спроб на папері композицій в техніці офорта, у розмаїтті технік, серед барвистих драперій чи запорошених пилом дипломників від праці на подвір'ї з пісковиком, а якщо пощастить — з гранітом, в усьому цьому (для позірного зору — безладді, а для знаючого погляду — потоці порядку, дисципліни) ін-

тер'єрному облаштуванні аудиторії пульсує ниткою мистецького життя думка дипломника. Ніхто в цю мить життя не зволікає, не відкладає, бо знають усі: «хто розпочав — половину зробив»... То знають усі — від першого семестру пізнають, від весняних і літніх практик пізнають, від зимової до літньої сесій уже знають... А якщо ж хтось і зволікає, хтось далі вичікує опроміненого натхнення?.. Що ж тоді? І таке трапляється... Буде тоді, як у того селянина, «що вичікував, поки забракне // В річці води, а така річка пливе й плистиме довіку!»¹⁴

...У потоці дипломних буднів, осяяних творчим зором Стороженка, минали місяці Пилипенкового життя; вони були передусім осяяні зорею мистецької мрії. Не він один був такий. Не він один

¹⁴ Квінт Гораций Флакк. Твори / А. Содомора; пер. з лат. — К.: Дніпро, 1982. — С. 181.

Псков, Новгород



Переддипломна практика. Псков, Новгород. 1987 р. V курс, майстерня монументального живопису Вілена Чеканюка, КДХІ.

цю мрію тримав на кінчику пензля, на лезі мастихіна. У тому 88-му з ним ішли поруч ще одnodумці, їх мало було, лише троє, окрім нього, уже названі Анд, Даниленко і Піша... Тоді, як до них, у 87-му ціла група, великий гурт таких самих одержимих, як Ольга Ворона, Тетяна Галочкіна, Марина Ковиліна, Олена Леус, Володимир Панич, Тетяна Петренко, Олександр Тихий, Сергій Цикалов. А до того, у чорнобильському 86-му році йшли шеренгою Сергій Бароянц, Жанна Васильєва, Людмила Кременська, Олександр Рожков, Арсен Савадов, Антон Скорубський... Справді, як у Квінта Флакка, ріка пливе довіку... так і до майстерні Стороженка стікалися повноводні ріки талантів...

Пилипенко взяв для дипломної праці тему «Просвітителі». А перед тим, як приступив до праці, пустився в творчі мандри вивчати давні ікони. Побував у Новгороді. Спізнав таємниче письмо Феофана Грека... Обрана тема імпонувала йому. Вона вела його творчу уяву від соборів Лаври і княжого міста на горі із закладеною князем Володимиром року 6499 церквою святої Богородиці, а вже збудованою 6501 року, і обдарованою ним десятиною частиною свого майна, тобто церквою Десятинною. Вона збагачувала мистецьку уяву про перемогу князя Ярослава над печенігами і про те, як у літопису сказано, «заложи Ярославъ градъ великий [...] церкъвъ святыя София», і Золоті ворота з церквою святої Богородиці Благовіщення, святого Георгія монастиря, і святої Ірини... Робилося це з усіма святощами, аби замилувати ними богомільного русича, до такого ступеня, як посла князя Володимира в Константинополі, щоб він «не знав, де ся має — чи то на небі, чи на землі»... і робилося це велично, теж з похвалою гідності, коли була «заложена бысть церкви святого Михаила Златоверхая, Святополкомъ княземъ»¹⁵ року 6616... І на преславних горах Печерських у Берестові біля Києва Антоній, оселившись у печерці, почав закладати з ченцями Богу угодний Печерський монастир. Закладався надійний підмурівок української культури і просвітництва старої Русі-України, бо був ознаменований просвітницькими діяннями київських митрополитів, передусім Іларіона, що викопав собі печерку для молитви на горах Печерських.

¹⁵ Шміт Ф. Мистецтво старої Русі-України. — Харків: Союз, 1919. — С. 33–34, 40, 75.

Це ж він повчав, що князі київські, насамперед Володимир, «внук старого Ігоря і син славного Святослава, їх і по сьогодні згадують і славлять. Бо не в малій і невідомій країні вони рядили, а в Руській, що відома, й про яку чували по всіх чотирьох кінцях землі»¹⁶. Отож, «Слово про Закон і Благодать» митрополита Іларіона Київського як похвала Володимирі і як похвала Ярославові й місту Києву є водночас похвалою Русі-Україні і є насамперед словом просвітителя — нам усім сущим заповіт митрополита Іларіона! Через це князі Володимир і благословенний син його Ярослав Мудрий як просвітителі Руської землі, світочі християнства на ній центрують вертикальну групу композиції дипломної праці Івана Пилипенка: Володимир з хрестом посередині, а вгорі по діагоналі над ним — динамічна ритміка часу — Ярослав Мудрий тримає макет Золотих воріт, показуючи лівою рукою на чашу — чашу життя людського... Дипломант обрав ключові моменти історичного буття великих князів київських, які за Словом Київського митрополита, вершили Благодать та істину — тим величним безсмертним Словом Іларіона, яке в оцінці М. Грушевського «зістається вічним набутком скарбниці не тільки нашої, але й світової». Відповідальне завдання поставив перед собою Пилипенко, і до такої відповідальності вів його упродовж усього навчального року мудрий керманіч Микола Стороженко. Компактність групи зображених осіб задана мистецькою думкою пізнання історичної практики національного просвітництва в русі часу і єдності заданого вертикального простору (280 × 200 см). Образи узаконює місія Благодаті, яку вони переймають один від одного. Композиція виявляє засадничі пунктири вчення молодого ще тоді за віком наставника про місце зворотної перспективи в монументальному творі, що учневі слід було сприймати як турботу Вчителя про збереження мистецького шляху глибокої традиції від давнього українського іконопису. Саме тому учень доводив, що динаміка образності бере початок у горішній частині композиції, де у пропорційних ритмах один за одним згруповані давні київські храми і де в прадавні золоті часи увінчувався княжий замисел, за проф. Ф. Шмітом, «утворити ки-

¹⁶ Лабунька М. Митрополит Іларіон і його писання. — Рим: УКУ, 1990. — С. 43.



Малюнок Миколи Стороженка із поясненнями до дипломної роботи, VI курс КДХІ. 1988 р.

ївський Акрополь», «градъ великій», який мав довести, «що на Київ пошла хвиля палкого захоплення Царьгородом»¹⁷. Схема просторового часу пропорційно урівноважує постаті Ярослава Мудрого з макетом Золотих воріт, легендарних художника Аліпія з пензлем біля ікони Спасителя і ченця Антонія Печерського, постриженого в монахи митрополитом Іларіоном. Вони рівноустановлені по лінії горизонталі, що затримує ритм руху до наступної композиційної групи з чотирьох осіб — князем Володимиром з хрестом посередині, праворуч від нього княгиня Ольга з наставником і ліворуч — Нестор-літописець.

Просторовий хід по вертикалі від Аліпія вниз до Сковороди... Аліпій намолений поколіннями художників через сотні літ на київських пагорбах, від перших, які тримали пензлі, можливо,

вчилися вони у св. Аліпія, бо сказано у «Печерському патерику», що Аліпій «...Предан бисть родителями Греческим іконописцям, пришедшим на украшение святія Печерскія Церкви в науку іконного іображенія», або в тогочасному рукописі сказано про нього, що він «...добре навик хитрості іконній і ікони писати хитр бі зело...». Життя легендарного майстра припало на XI століття... Ним жили крізь віки, і про нього думав Пилипенко, формуючи задум у структуру часової вертикалі... Бо про Аліпія говорили ще в братській школі, у Києво-Могилянській академії, також згадували про нього в часи Георгія Нарбута, Василя Кричевського, Григорія Павлуцького, Дмитра Щербаківського, Петра Холодного... Не випадково київські художники створили «Братство Аліпія» у 90-ті роки XX ст. ... Вчитуючись у давні тексти про українську ікону, Пилипенко часто задумувався, що ж було сказано у «Печерському патерику» про преподобного Аліпія Печерського... Стороженко-вчитель підтримав — велична хода українського іконописання через Стороженкове сприйняття: «...якщо Ви транслюєте тепло на кінчик пензля — душа Ваша жертвна, віддана Храму». Вочевидь так творив Аліпій, а через тисячоліття про це саме думав Стороженко. Ось чому, слухаючи Вчителя, учень на початку вертикалі поставив фігуру Аліпія, змістивши у її пропорції вісь зворотної перспективи... Так, як учили іконопису майстри преподобні, одягаючись перед малюванням ікони у білі шати. Пилипенко знав від старожилів майстерні, а ті від своїх попередників, які пам'ятали ще до війни директора Музейного містечка Петра Курінного, який не раз повторював, що церква Успіння Божої Матері була оздоблена образами і фресками, до яких торкалася рука з пензлем св. Аліпія Печерського... А ще він любив розповідати про чудотворні образи Успіння Ігорової Божої Матері, Печерської Божої Матері (Свенської)... і з сумом переказував про першу руйнацію Лаври від великої пожежі 1718 р., коли були знищені будинки друкарні, архіву, бібліотеки, церква Успіння... Були грабіжники, і немало їх, починаючи від половців, але і були просвітителі, були жертводавці, поховані у Лаврі: князі Свидригайло, Олельковичі, Острозькі, Тишкевичі... Дух Просвітництва огорнув Лавру

¹⁷ Шміт Ф. Мистецтво старої Руси-України. — Харків : Союз, 1919. — С. 34.



Дипломна робота на тему: «Просвітники». 300х200 см. Полотно, олія. 1988 р.
КДХІ, майстерня монументального живопису Вілена Чеканюка

Алтай



Мандри шляхами Миколи Реріха, з англійським художником Джейсоном Андерсоном під керівництвом Володимира Михайловича Цвілодуба. Алтай. 1993 р.

в Часі... Іван Пилипенко малював диплом у білій вишиванці, подарованій йому в Щаснівці матір'ю...

Невеличка горизонтальна лінія паузи у вертикалі з чотирма постатями привертає увагу до кожного із зображених. Цей горизонтальний перетин важливий з огляду розуміння просторової цілості групи і при тім делікатної паузи для відчуття нероздільності, що було важливо для відтворення еволюції просвітництва від княжої доби. Композиційно дві горизонталі — одна менша, друга більша — включають перцепцію вертикалі, що далі за постаттю князя Ярослава утворює ще одну діагональ руху княжих храмів і водночас з рядами храмів по вертикалі і поміж ними — усього того, що складає метафізичну позицію людського буття — будівлі, постаті, дерева, майже умовно, як на давніх іконах.

Ще одна непомітна, однак присутня діагональ донизу з ритмом чергової паузи для рецепції історичної відстані — це з'ява Сковороди, який вказує хлопчикові напереді з книгою, куди йти далі. Цей хлопчик — Василь Томара як його послідовник і відданий учень, близький друг поета Василя Капніста. Динаміка мистецької позиції просвітництва подана автором у русі зворотному — від XVIII до X століття, від трактату «Вхідні двері до християнської доброчинності» (1766) до «Слова про Закон і Благодать» (1049). Таким чином зворотна перспектива — паралель «князь Ярослав Мудрий — філософ Григорій Сковорода» — була вдалим аргументом перспективи мистецьких педагогічних відносин, що вели вихованців Стороженка в художньому інституті по парадних сходах «від Школи до Храму», тобто від вчителя до учня. І таке сходження по сходах діагоналі зліва до середини, але згори донизу від глибини історії, глядач теж міг відчутти у дипломному проекті.

У кольорових сполученнях була обрана функція, що вела мистецьку уяву радше до монохромної гами. Перевага блідувато-вохристих над умбрами, сплески золотисто-помаранчевих на шатах князів конструювали вертикальну проекцію просвітництва, що мало асоціюватися з домінацією світлих просторових площин білого. Тональність строго трималася на переході від темних холоднуватих умбр до просвітлених площин білого, і несподівано в глибинах простору погляд затримувався

на градаціях від темно-коричневого до чорного. Інтенсивність світлого, що асоціювало проекцію авторської думки в напрямі оптичного центру, немовби фокусувала передчуття того пріоритету, що виявить домінанту білого у практиці художника і що врешті мала настати в перспективі його подальшого творчого життя. У композиції «Просвітители» оптична ілюзія світлого підкреслено шукала межі півтонів, щоб кардинально наблизитись до таких інтервалів, які зближували до них контрасти барв через умбри. Автор брав дві основні партії барв і шукав до них відповідні відтінки. Звідси — ефектна дія хроматизму, спокійний темп переходів від теплих до холодніших тонів. Художник-дипломант в улюбленій селекції світлої вохри і темнуватої умбри робив наголос на гармонії, спокійній ритміці композиційного простору. І ця рівновага, ця свідома настроєвість бачити мистецький об'єкт у полоні хоральних емоцій видавала бажання учня зробити вчителю перспективу внутрішнього задоволення через ясність необарокового задуму та його втілення. Була задумка створити сприйняття необарокового образотворчого дійства через нові спрямування послідовників учителя; усі разом рік за роком готували мистецьке диво, яке після Пилипенкового дипломного проекту мало статися рівно через шість років — це утворення в НАОМА Майстерні живопису та храмової культури. Її на той час мав очолити народний художник України, академік, академік-секретар образотворчого відділення НАМУ, професор Микола Стороженко. Така майстерня стала справді результативною й перспективною у мистецькому академічному вихованні зростанні (на переконання ректора НАОМА А. Чебикіна, вона «студіює і вбирає нароблений великою школою художньо-освітній досвід на базовій основі академічного мистецтва»). Мало минути ще дванадцять літ, аби звершилися пророчі слова Великого вчителя національної мистецької школи ХХ ст. Михайла Бойчука, що в «усіх майстрів треба вчитися. І хоч вмерли старі майстри, але живе їх вічно молоде мистецтво, і помиляється той художник, який дивиться на творчість минулого, як на археологію». І якщо довершений твір відкриває нові простори для творчого сходження, то в майбутньому йому належить право на пролонгацію мистецького буття. Через оті самі сходи, про

які не забув Пилипенко, центруючи у композиції часову органічну ходу, склалася типологія спостережень Вчителя «об'єкт — перспектива — сходина». Саме на цьому наголошував А. Чебикін у 2010 році, що перспектива Майстерні Стороженка «зумовлена запитом часу у відновленні будівництва храмів в Україні та з метою підготовки фахівців» в оздобленні церковної архітектури творами сакрального малярства¹⁸.

Багато щирих спогадів залишають учні про педагогічну систему Миколи Андрійовича, як ось, скажімо, А. Логов: «Поет... Космічна постать. Нестримний потяг до прекрасного. Усе це — Микола Андрійович Стороженко. Насправді, надзвичайна людина». Учні бережуть школу, яку заповів їм Микола Андрійович — школу академічного мистецтва, що не допускає приниження професійного статусу. До них передусім ми відносимо Івана Пилипенка, який мав постійне переконання, що школа Миколи Стороженка виплекана мріями великих Юрія Нарбута і Василя Кричевського. Пилипенко впевнений: мистецький шлях НАОМА прямий — від школи Нарбута до школи Стороженка. У ньому є хода і немає аргументу для тупцювання на одному місці. Зрозуміло, що завдання у шкіл Нарбута – Стороженка були різні, але їх зближувала інтегральна система єдності зі світом. Пилипенко був зорієнтований на відкритість обох шкіл, які позиціонували найкращі якості відкритості у доступах до мистецького виховання учнів, і на тій основі гарантувалося їх творче зростання. Пилипенко був уважний до способів komponування спостереженого і відчутного, відтак шукав себе в намірах контрастів світлого і темного у кольорі, як казав Стороженко, колообіг воскресіння...

...Дипломний проект Івана Пилипенка був належно оцінений з похвальними підсумками Державною іспитовою комісією. Мистецький проект був плодом творчого симбіозу вчителя та учня, плодом, про який талановита послідовниця М. Бойчука Оксана Павленко могла би сказати, що «на це потрібна відповідна епоха», і що мистецтво, як «пісню, танці, вишивання [...] люблять незалежно від обставин». У НАОМА настали часи, коли і педагоги, і вихованці навчилися сприймати

істинне і пройнялися ним у спостереженні того, що є суб'єкт і що він спроможний створити через авторське сприйняття об'єкт високого, напевно духовного виміру...

...Років з десять тому автор цих рядків, проїжджаючи через Франкфурт і милуючись його модерною архітектурою, завітав до приватного готелю. Привітний господар не забув похвалитись, показуючи рукою в холі на шедевр, що висів на стіні: «Цей твір мені припав до душі і я мріяв, аби він знайшов своє місце в моєму готелі». Я подякував господареві за ввічливість і потім довго роздивлявся твір Івана Пилипенка, що був вивезений із Києва. Йому не знайшли в Києві відповідного інтер'єру, і я тоді зрозумів, що мистецтво не може існувати без людей і що воно їм потрібне і завжди випаде ситуація, що «непотрібний мистецький об'єкт» наповнює раптом систему нового бачення й мислення і стає часткою життєво необхідного. Напрошується ще один висновок: до нинішнього дня ми, в Україні, не навчилися шанувати рідне мистецтво, попри ймовірність розмаїтих поглядів на сенс його буття... Я розповів про свою зустріч у Франкфурті-на-Майні з дипломним проектом Пилипенка Миколі Стороженкові. Той зітхнув і подивився мені у вічі сумовитими очима, зрозумівши, що я далі хочу сказати. Він випередив мене: «Дипломні проекти моїх студентів часто поставлені в такі умови, що студенти самі шукають своє бачення, де їм належить бути, і красиве місце, де вони роблять людей добрішими і відтак щасливішими». Ми з ним погодилися, що вміння бачити, сприймати і оцінювати мистецький об'єкт не дається всім одночасно і відразу. Він — немовби проводить попереду, а за ним усі ті, хто навчився відчувати і розуміти.

Іван Пилипенко отримав диплом про закінчення художнього інституту. Були пропозиції піти на заробітки до Художнього фонду СХ УРСР. Там вистачало грошей, держава, дбаючи про соціально-партійні пріоритети, не була скупюю, і добре платила тим, хто шукав підробітку «на тему», або «за вказаною темою»... Але така перспектива не вабила Пилипенка. Він жив мистецькою школою, мріяв творити, учащав до гостинного Стороженківського дому. Як і в кожного з вихованців інституту, у глибині у нього роїлися плани пошуку,

¹⁸ Див.: Від школи до храму, або літопис Майстерні живопису та храмової культури під керівництвом професора М. А. Стороженка. — К.: Дніпро, 2010. — С. 4.

насамперед себе самого. Не ним вперше постало питання: що робити далі? Справді: у кожного, хто отримує диплом про мистецьку освіту, воно, оте питання вибору, перед ним найперше, і на часі: що робити, куди йти далі? Може, місяці науки у студії Віктора Зарецького якраз вивели Пилипенка на омріяний ним усечесний мистецький шлях? Зрозуміло: сталося це сходження не одразу — від Школи до Храму. У житті найменший дріб'язок збувається не так швидко, як би того хотілося, і не такою близькою є дорога до житейсько-мистецького Храму. Вона в'ється-стелється то рівно, то через гори і долини, як на ранній картині мого улюбленого Володимира Микити «З верха на верх»... Для Івана Пилипенка вона стала дорогою випробувань на зрілість і життєлюбство, на мандри і пошуки в них самого себе, як співалося в «Пісні про Гайавату» Генрі Лонгфелло (1807–1882): «Як швидко усе минає [...] і гаснуть слова мудреців у вухах, // Не доходять до поколінь, // Які — хоч не народжені — // Уже чекають з-поміж темноти»¹⁹...

¹⁹ Див.: Longfellow H. Pieśń o Hajawacie. — Wrocław-Kraków: ZN Ossolińskich, 1960. — S. 122. — У перекладі Р. Яцківа та глумаченні С. Гельштинського.

Перед тим, як дійти до мистецького Храму, Пилипенкові судилося спізнати себе у світах. Для молодого, зібраного, дисциплінованого художника розпочалися мистецькі мандри — привабливі, захоплюючі: Німеччина, Польща, Болгарія, Румунія, Югославія, Угорщина, Бельгія, Великобританія, Нідерланди, Норвегія, Швеція... І далі шляхами Миколи Реріха — до Алтаю, і далі до Самарканду, Алма-Ати, Ташкента, Тянь-Шаню — цілих шість років оті мандри в пошуках своєї мантри. Пригадалися і мої мандри в молоді роки: по Єнісею від Мінусинська до Дудінки, по узбережжю від Петропавловська через Тихий океан до острова Петра і Павла недалеко від Берингової протоки, по Середній Азії, і по всій Польщі, Болгарії, НДР (на Захід не випускали). І це була теж школа (моя академія)...

Наїздився-навидівся Пилипенко по світах. Навчений, змужнілий, знайшов своє мистецьке щастя, окрилений у Київському художньому інституті.





Розділ 3

У незгасному світлі творення

Світовід

Від школи до храму

*Майстерня живопису
та храмової культури*

Іконостас

Осяяні світлом

Розділ 3. У незгасному світлі творення

У художньому інституті 80-х років навчальний процес був регламентований сформульованими приписами стосовно навчання. Вони унормовувалися самими професорами, але були водночас так само уведені до них попередниками вчителів кафедри живопису, в яких вони самі навчалися. На порядку денному завжди стояло незмінне: ти прийшов до інституту, щоб оволодіти ремеслом, тобто опанувати професію, і ти мусиш добре вчитися, якщо в тобі жевріє іскра Божя стати художником. Не забувай про велику традицію, про тих, які творили в цих стінах до тебе, — нагадували, як молитву, ледь не щодня. Та були ще релікти споминів про схеми передвижників, їх пропагували прихильники догм соціалістичного реалізму, нав'язуючи студентам пам'ятати про зміст як доміную творчості та пов'язану з його суттю основну тему композиції¹.

Незважаючи на жорстокий тиск борцовщини та іже з ним (від імені партійного інститутського функціонера Борцова, що примушував напам'ять заучувати історію ВКП(б)), оновлювалися педагогічні засади Федора Кричевського, з яким система безжально розправилася в перші два повоєнні роки²; і першими провісниками такого оновлення

¹ У цьому місці варто зіслатися на зізнання відомої усім Людмили Миколаївни Семикіної, яка після Одеського художнього училища поступила 1949 р. до київського художнього інституту, і ось з чим вона зіткнулася: «Мене били за мистецтво — за “одеську школу”, за “опортунізм”, а по суті за прагнення рухатися далі, за вміння мислити загально, за колір і лінію. [...] Тему дипломної роботи “Порт”, де я намагалася реставрувати повоєнне одеське життя, було безцеремонно викреслено як аполітично-формалістичну. Взагалі постало питання про моє перебування в інституті [...] інститут урешті-решт домігся свого. Коли до Києва приїхали мої наставники з училища, котрі пишалися мною, щоб подивитися, чи малюю я ще “перламутром”, а побачили “цеглу”, вони зрозуміли, що втратили мене...». — Див.: Коцюк В. Уроки Людмили Семикіної. — У кн.: Дорога пам'яті. — К.: Сфера, 2000. — С. 159.

² Навіть до творів митця було безжальне ставлення. Їх викинули з майстерні в коридор і так років зо два вони лежали під стінами: хто хотів, міг взяти «на пам'ять» тихесенько...

були його учні Тетяна Яблонська та Сергій Григор'єв. Були на слуху імена великих художників Костянтина Єлеви, Карпа Трохименка, Олексія Шовкуненка, Іллі Штільмана, Володимира Костецького; з'явилася згодом плеяда талановитих, які закладали підвалини новітньої мистецької педагогіки, — А. Пламєницький, В. Виронова-Готьє, Л. Вітковський, В. Гурін, з-поміж них Микола Стороженко. Він був скромний у житті й невтомний у пошуках свого стилю, що відповідав його темпераменту в настінних композиціях храмових розписів, а також у полотнах, чи книжковій графіці. Усі, хто бачив його під час праці, хто зустрічався з ним в інституті, обожнювали педагога, шукали в нього підтримки, слухали, що доброго скаже, просили допомоги, чекали на тепле слово. Йому вірили студенти і їхня віра була щирою, безпосередньою; тож хотіли бути ближче до нього. Він унормовував власний стиль, був вимогливий насамперед до себе, до тих завдань, які ставив перед собою і який його самого зобов'язував до їх виконання. Отже, ніколи не опускався до блукань мистецькими манівцями і не вибирав легких стежин у власній творчості.

Отож питання, яке я ставлю сам собі насамперед: яку роль відіграв доцент майстерні монументального живопису — (керівником був професор В. Чеканюк) — Микола Андрійович Стороженко у житті Івана Яковича Пилипенка? І не лише його, а й старших і молодших колег: скажімо, потужного і відданого малярству стінопису Володимира Недайборща, доброго наставника у майстерні храмового живопису, або, знаю це добре, відданого Вчителеві Олеся Соловея, який став форпостом майстерні, або також відданого Вчителеві Олександра Цугорка, який до глибин душі сприйняв його науку, несучи далі залишені ним золоті зерна знань. Названі Соловей, Цугорка та й багато

інших (А. Цой, О. Возіянов, А. Коваленко, Г. Фурс, У. Федько) становили фундамент того вчення, що стало Школою Стороженка. Школа — це кілька десятків відданих справі учнів. Важко знайти такого ще вчителя в Академії, світлого, щирого за покликом душі. Учні обожнювали Миколу Андрийовича. Отже, зрозуміло, чому реальні повагу, любов, чесноти, щирість, мистецький потенціал і багато інших тональних відтінків психологічного людського «я» інтерполуює Пилипенко сьогодні зі своїми колегами творчої майстерні до Постаті Вчителя. Такими, як Стороженко, народжуються і від самого дитинства виховуються, — і це в Академії сприймається аксіоматично; почуття любові до Вчителя майже на одному диханні і воно не зникає, а зберігає надалі форму незмінної пошани. Воно зайняло свої межі в свідомості кожного. Воно народжене у відчуттях ще й тому, бо кожен та всі разом у майстерні пам'ятають, як терпляче, надійно Вчитель виводив своїх студентів у люди, як уважно звертався до кожного і щодня, щогодини — від самого ранку до пізнього вечора був з ними поруч, а часто з усіма разом — у майстерні, або в коридорах на першому поверсі Академії, чи на подвір'ї перед Академією в садочку скульптур.

Для Пилипенка, як і його колег, ровесників — а сплинуть літа, і для їх послідовників-учнів так само — Микола Стороженко буде живим прикладом самовідданого слугування українському мистецтву, а притім мистецькій педагогіці, яку, власне, сам унормовував. Під час праці над розписами осягав незнані до нього шляхи, експериментував, подивляючи сміливістю задумів, і це траплялося з молодих літ, а потім не раз у його творчому житті³. Він був, сміємо думати, художник гордий, який любив і шанував свою працю, був до себе безмежно вимогливий, а зі студентами — душею чистий, випромінюючи добро і щирість. Пліч-о-пліч працював з ним, Учителем, Іван Пилипенко, як і колеги по кафедрі... Подією в Академії, щастя для всіх, хто спізнавав уроки Школи вчителя, свя-

том для всіх стало відкриття Майстерні живопису та Храмової культури. Вона була потрібна: органічно відповідала потенціалу відродження української культури, а з нею — української Церкви, поскибованої, скривдженої за роки радянської влади. Нова українська держава відроджувала права релігії, забезпечувала умови, створюючи ґрунт для її динамічного відродження й надійного розвитку. Отож у селах, містах зводилися храми, а їх треба було прикрашати, впорядковувати належним чином інтер'єри для віруючих... Отож навчально-творча майстерня живопису і Храмової культури Стороженка виникла не випадково: вона убезпечила певність, що справедливість відновлена і навчальний процес у майстерні уже зупинити буде неможливо. Майстерня була створена для того, аби художню освіту в ній надавали на основі сучасних вимог і мистецьких намірів. І це був унікальний перелом у системі навчання — перелом якісних переходових змін, коли настане час і буде сфокусований у крилатій фразі виставок майстерні: від школи до храму. А що було покладено в основу мистецького вчення майстерні? Звісно, у підґрунті ставилася велична спадкоємність, закладена фундаторами національної мистецької академії на зорі ХХ ст. Вони проклали першу стежку в дні і місяці важких випробувань на право України стати незалежною... Стороженко це сприймав, відчував і прагнув передати своїм вихованцям — це був свого роду заповіт від школи Нарбута до школи Стороженка, тому що обох об'єднувало почуття родинності зі своїми студентами і ця школа Стороженківська вела його творчі думки, за переконаннями, як не раз твердив, до фундаторів української вищої мистецької школи, до «біографії великих» (не раз підкреслював: великих!), творчих досягнень школи світового значення.

Справді прикінцевий 1917-й відродив національну вищу художню освіту, що вервечкою тягнулася до барокового розквіту синтезуючого мистецтва, що волею Петра Могили, Івана Мазепи об'єднувала у коло нерозривної цілості архітектуру і всі види мистецтв, а від барокових барв і пластичних різьблень линула в саму товщу історичної духовної пам'яті, що трималася на фундаменті культурних осягів Русі київської, галицької, волинської і

³ Як напишуть потім у спеціальному академічному віснику, присвяченому професорам НАОМА, що Стороженко «здійснив творчо-експериментальні роботи зі створення інструментарію оберненого набору мозаїки по рельєфу та контррельєфу, розробив рецептуру лєсирвань у техніці енкаустики та створив відповідні електроінструменти для виконання їх». — Див.: Українська академія мистецтва. — Спеціальний випуск. — Професори НАОМА (1917–2007). — К., 2008. — С. 171.

далеких земель інших — Півночі, Півдня, Сходу і Заходу. Ось що Стороженко поклав, наче скрижалі, у заповітний напис, що основою майстерні живопису та Хрорової культури є досвід релігійної спадщини Візантії та бароко, і лічить цей священний набуток півтори тисячі літ, і що виток бароко — у мистецтві Візантії, і що цей досвід є великою історичною традицією, бо «висвячений святими отцями з V, VI, VII ст. н. е. (на Соборах Церкви — О. Ф.) і намолений майстрами іконопису образ, стиль, диво-технології лине через віки ось уже півтори тисячі літ».

Як переконував Учитель, ми «стверджуємо школу. Школу як поняття. Протягом віків школа-поняття послуговувалася інструментом пізнання закономірностей матерії світу з ознакою на лезі цього інструмента — форма мислення.

Форма мислення в понятті «школа» [...] з часовим перебігом школа-поняття втратила ознаку — форму мислення. І стала «приват»-школою (не одержавленою!) з оціночним статусом знань.

Ми, що звемось «сучасниками», мусили б стати археологами. Розкопати цю втрату, відродити цей інструмент — форму мислення — і застосувати у школах XXI–XXII ст. і далі, у віках... отже — одухотворювати державу»⁴.

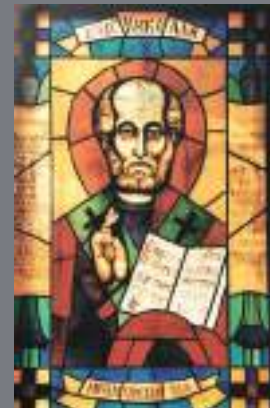
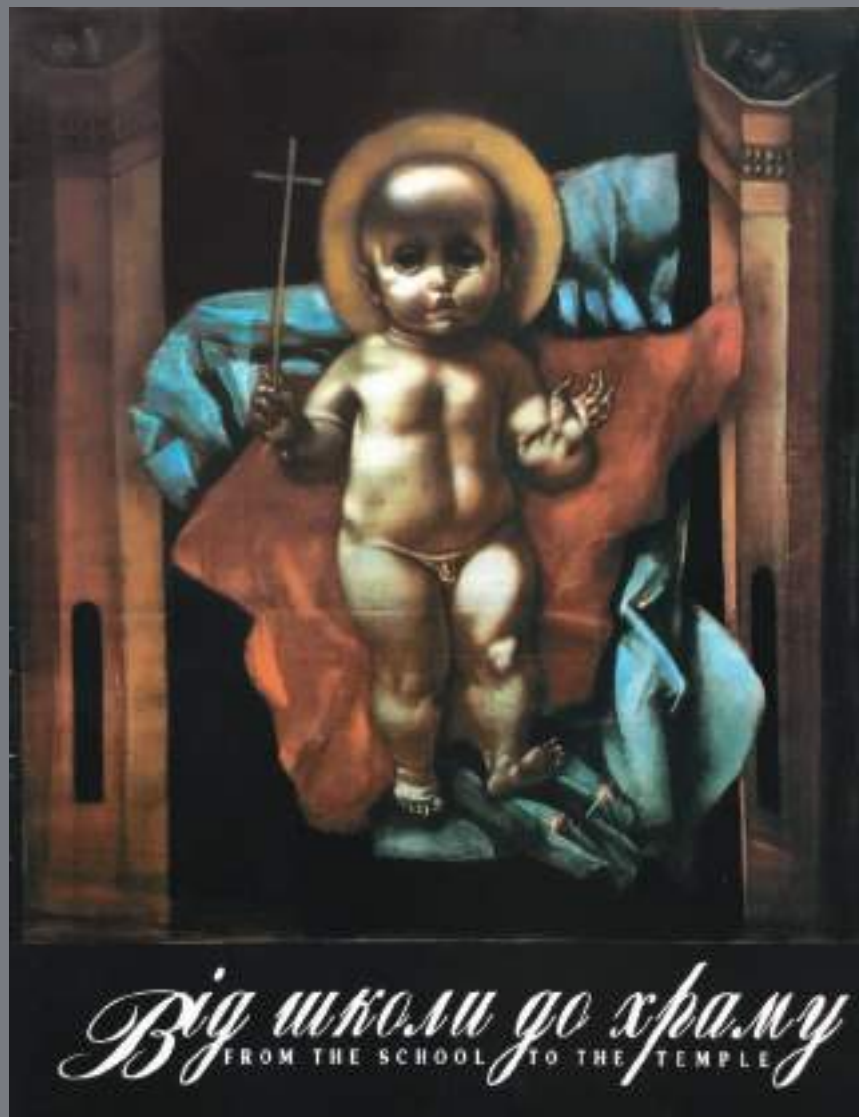
Майстерня Стороженка була молодого, але завзятого, до неї йшли, як на свято, підіймаючись в Академії сходами на третій поверх піддашся; в цій майстерні не байдикували, не пліткували, а горіли живодайним вогнем творіння. Бо приклад такий праці показував щодня, а не принагідно, як дехто «наїздами», від випадку до випадку, професор Стороженко. Він був професором справжнім, не таким, як декотрі, академічні, заради зарплати — це добре знали його учні і вірили йому, і в те, що каже і чому навчає, бо він був професором за покликом мистецької долі і велінням Божим. А його школа, синтезуючи великий досвід академічного і сакрального, була по суті національною школою Мудрості. І коли його не стало і минуло відтоді чотири роки, з поваги до Вчителя Олександр Мельник, організатор популярних бієнале мистецтва історичного жанру «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників» нагадає всім на останній, восьмій експозиції

⁴ Стороженко М. Бачення школи // Образотворче мистецтво. — 2010. — № 4; 2011. — № 1. — С. 94.

(січень-лютий 2018) про Миколу Андрійовича, включивши до неї неоромантичне з бароковими інтенціями полотно художника Стороженка «Марійка», намальоване ним ще 1993 р. під свіжим враженням Нової відроджуваної України з образом юної красуні у профіль та тричетвертним поворотом жіночого обличчя, що мало виражати водночас і сплески мрії, надії й чекання. І цей портрет сприймався у 2018-му як заповіт Учителя, і це була розумна затія організатора всіх восьми бієнале додати до пам'ятної виставки — а була вона присвячена 100-річчю проголошення Української Народної Республіки — також твори незабутніх Івана-Валентина Задорожного, Веніаміна Кушніра, Віктора Григорова, Віктора Гонтаріва, Володимира Федька, Олександра Івахненка, Анастасії Рак. І це незабутнє київське бієнале мало в столичному місті великий резонанс: були екскурсії школярів, студентів, військовиків, пенсіонерів... Була присутньою на виставці Мудрість стороженківська та Воля його побратимів, як нагадування про трагедію життя під ярмом совіцької Росії. І мав рацію, коли писав про неї куратор бієнале Олександр Мельник у вступних словах каталогу, що про цю національну трагедію нагадали нам своїми творами Побратими, котрі від нас відійшли, залишивши по собі пам'ять безсмертними творами, і нині суцільні митці, що не залишаються байдужими до цієї трагічної теми, яку, за його словами, висвітлили полотна Вадима Липських «Остання псалма», Тамари Даниленко «Був рік 33-й», Марини Соченко «Світлій пам'яті Михайла Бойчука», Михайла Безпальківа «Торгсин», Віри Баринової-Кулеби «Отож було...», Тетяни Іванової «Новомученики», цикл Катерини Ткаченко «Будинок «Слова»», Марини Федченко «Мертве молоко»⁵.

Перелічені твори названих шанованих художників несли у формотворчій суті полотен зерна синтезу двох великих шкіл національного закрою — барокової та релігійної і були яскраві за виразністю думки, самодостатні за естетичною вартістю запропонованих глядачеві ідей. Усі експоненти були Стороженкові однодумці, які дотри-

⁵ Каталог восьмої всеукраїнської виставки «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників» присвячується 100-річчю проголошення незалежності Української Народної Республіки. — К.: НСХУ, 2018. — С. 4.



Перша виставка «Від школи до храму», 1997 р. Галерея КОНСХУ «Митець»

Київ



Майстерня живопису та храмової культури: Олександр Цугорка, Микола Строженко, Іван Пилипенко, Оесь Соловей. 1995-2015 рр.

мувалися засад глибокої змістової інтерпретації, досягаючи в живописних тлумаченнях візуальної чистоти і ясності.

Вдумливе спостереження напрацьованого учнями Школи, а сьогодні відомими майстрами показало, що їх змодельовані мистецькі практики, удоступнені на підсумковій виставці «Від школи до храму або літопис майстерні живопису та храмової культури під керівництвом професора М. А. Стороженка» — до 15-річчя розвитку майстерні — сконцентрували на першому плані питання моральної чистоти живопису. Вони сфокусували емоційні сторони творчої праці, виявили дотичність учнів — прихильників школи до вираження вагомих у гуманістичному плані переживань-думок про місце, значення людини у світі та відповідальність її за нього, за те, що у ньому відбувається. Численні малярські, графічні академічні однофігурні, подвійні постановки репрезентували високу шкалу напрацьованого творчого матеріалу вихованців. Пилипенкова композиція натурника з кубом (1986), як і композиції дипломників, які прийшли по науку до Стороженка після нього (Андрій Коваленко, Олена Хом'якова, Леся Трофименко, Тетяна Ніколаєнко та багато інших), довели, що Школа концентрує увагу на людині, виявляючи почуттєво-філософські погляди на неї та її світогляд. Школа ставить питання, а вихованці шукають на них відповіді. Вони випробовують себе, концентруючи увагу на внутрішньому, психологічному через зовнішнє — рух, згабки драперії, поворот тіла... Вони запрошують до співпереживання, відвертості і тому налаштовують на тривалий дискурс... Можливо, провокуючи, розгортаючи нитку візуального тлумачення: у барвах — через тон, контрастні сполуки; у малюнку — через світлотіньові рефлексії, ракурси людського тіла. 15-та виставка підтвердила: учні стали надійними спадкоємцями школи; несли кожен у собі — студент, студентка — стишену мелодію слів того, кому були безмежно віддані і кого так любили: «...чуєш присутність намоленого, канонічного образу, знаєш засоби ірраціонального виразу, містику методики технологій (фарбові шари, символіку кольорових плям, золота, синергетику лінії, візуальність, вербальність. Так велич перетину-перехрестя творчого дійства горизон-

тального й вертикального народжує в тобі зерно, готове прорости в зриме (картина, ікона...). “Зерно”, в якому через “я” (“твоє”) утворюється незримий, але явний зв'язок сучасного з позачасовим, уявного в проявленому»⁶. Так, Учитель-професор вмів переконувати логікою насамперед своєї праці, а відтак — висновків, до яких сам доходив: на цій виставці він і сам був учасником — і як студент Київського художнього інституту під час навчання у 1950–1956 рр., відданий академічним настановам своїх учителів — М. Шаронова, Т. Яблонської, С. Григор'єва (експонувалися студентські студії), і як професор, що подав на виставку картони до розпису «Введення у храм», і як наставник, котрий ставить постановку з натурником, незмінним учасником творчого процесу майстерні Василем Павловичем Замотаєвим (1925–2008), і як улюблений керівник майстерні з асистентами і студентами під час семестрового огляду 14 січня 1998 р. Усі вони — шановані, сьогодні знані, усіх ми, причетні до долі Академії, любимо і за кожного переживаємо. Отож шануємо їх достойні імена: Михайло Гайовий, Леся Оргинська, Олександр Цугорка, Іван Пилипенко, Тетяна Губіна, Тетяна Колінько, Наталія Цимбалюк, Олександр Кудрявченко, Федір Григоров, Оксана Брисько, Олесь Соловей.

Або ще світлини з його педагогічного життя — він у майстерні серед навчально-творчих іконостасів, перед кольоровим картоном навчального іконостасу, до якого створив ескізи, під час праці над мозаїкою, в години семестрового перегляду студентських праць, на лекції з кольороподілу...

Він не міг мовчати, не висловлювати свої переконання, думки про пережите враження під час обговорень виставок у Спільці художників чи Академії мистецтв України... Його запрошували виступити і він ніколи не відмовляв, бо було йому що сказати! Коли виступав, у залі стояла німа тиша: заслухувалися. Так і згадуємо його — з німою скорботою втрати друга, поважної в мистецькому житті людини: стоїть перед публікою, зібравшись з думками, і руки у нього на грудях, немов для молитви... Скільки тих виступів було, гарячих темпераментних зречень, як на сповіді... дехто

⁶ Див.: Від школи до храму, або літопис Майстерні живопису та храмової культури під керівництвом професора М. А. Стороженка. — К.: Дніпро, 2010. — С. 6.

записував... кожне сказане ним слово на терезах чистоти, погляду і мовленого, тому кожне слово у пам'яті тепер, немов коштовний діамант!

Микола Стороженко був добрий і вимогливий, він дбав, аби випускники школи мали знання й вміли застосовувати їх на практиці. Вимагав, щоб була реальна наука рисунка, малярства, анатомії, перспективи, геометрії, законів композиції та її науки, трансформування.

...Давним-давно, навчаючись в одній початковій французькій школі ім. святого Людовика, я запам'ятав слова «*Les Commandements de Dieu*» про те, що «*Il est la vraie lumière qui éclaire tout homme venant en ce monde*»; не раз слухаючи Миколу Андрійовича за різних обставин і спостерігаючи його фокусування уваги на спектрі професійного Уміння, переконливого Знання, я проектував міркування стороженківського вчення про мистецтво, що його «*Et le Verbe s'est fait chair*» і що таке академічне виховання «*[...] i [...] habité parmi nous*». Справді, його слово не згасло і далі воно пломеніє, живучи в майстерні «серед нас усіх».

Стороженко не робив різниці між «Я» і «Вони», бо то був знак єдності («Я» так відноситься до «Ми», як «Ми» до «Я» — стороженківська наука, починаючи від четвертого курсу як «колективного модуля»). Стороженківське «я» виходило від колективного почуття «ми». І це вочевидь була самопосвята. Він знав, що робить і в ім'я якої мети...

Не вистачає сьогодні в Академії цієї мудрої і такої доступної, простої у спілкуванні людини!

Він усього себе віддавав, аби Вони стали «майстрами багатопрофільного виміру неосяжного мистецького поля», зуміли підтвердити девіз майстерні: «Учню, майстром станеш — віддай усе, що тобі належить, людям». Отож усього себе віддавав людям — мистецтву, Академії, студентам. Першим приходив до Академії, останнім виходив з неї, як правило, в гурті однодумців, котрі прийшли до нього за знаннями.

Як гарно він сформулював норми взаємовідносин, яких безнастанно дотримувався і якими пишався, і якими був спокушений: «Учитель — Учень — Учитель». Даю без жалю і роздумів, з радістю роздаровую, і Ти скуштуй, а потім збагачай інших Духом. Отож писав щиро про норми взаємопроникнення досвіду: «Як етика — від оцінки особистості до

врахування закону інволюції в естві учня, здатності бути ловцем “риби” цієї божественної хвилі. Водночас етика — позбавлення ієрархічного мулу у формулі: студент — професор».

...Незабутній, довершений у мистецьких осягах керівник Майстерні живопису та Храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури, професор Микола Стороженко, виховник (як писали в УДАМ-і 1917-го року, саме тоді) блискучої плеяди українських художників, з особливим теплом щедрого на братерську любов серця ставився до одного з кращих своїх вихованців — Івана Пилипенка. Свого часу Маєстро написав емоційні хвилюючі есеї до каталогів свого учня, і вони несуть ясність почуттів, якими була огорнута думка старшого шанованого колеги Стороженка. Ця глибока думка летіла птахою серед малярських просторів, сотворених улюбленим вихованцем Професора, а у нашому сприйнятті — вихованцем щасливої Долі.

Наші особисті шляхи з Маєстро за життя часто перехрещувалися, зналися ми віддавна, ще від тих пір, коли сорокадев'ятирічний Стороженко розпочав величне сходження своєї творчості в якості художника-монументаліста в Інституті теоретичної фізики Національної академії наук України, що забезпечила новаторські мистецькі відкриття талановитого художника в галузі настінних розписів у техніці гарячої енкаустики. І була при всіх тім образним новаторським мистецьким словом національного характеру в монументальному малярстві — словом, нестертим стереотипом повтору, а свіжим, новаційно унікальним. Воно ще багато років по тім звучатиме на устах фахівців та відданих Стороженкові учнів. І чи не найвагоміше і так само найчутливіше про цей класичний витвір висловить своє переконливе почуття Олесь Соловей⁷.

Ми уже згадували, як високо були пошановані технологічні принципи при виконанні праці Миколи Стороженка — розписів у гарячій енкаустиці «Осяяні світлом» у головному корпусі Інституту теоретичної фізики Національної академії наук України на київському проспекті Науки. Монументальний твір художника уславлював науку в особі її геніальних репрезентантів, від античних філосо-

⁷ Соловей О. До історії створення енкаустичного розпису М. А. Стороженка «Осяяні світлом» // Українська академія мистецтв. — К.: НАОМА, 2013. — С. 146–156.



Іконостас як практикум спільної праці. НАОМА, майстерня живопису та храмової культури ім. М.А. Стороженка, 1994–2020 рр.

Київ



Іконостас як практикум спільної праці. НАОМА, майстерня живопису та храмової культури ім. М.А. Стороженка, 1994–2019 рр.

фів починаючи і до тих велетнів людського розуму, що пронесли у XX ст. ідеї фізики, математики крізь своє життя. Талановитий художник Стороженко поклав на цю велетенську композицію п'ять років праці (1977–1981), отримавши підтримку насамперед від дирекції — академіка Марата Шпака і молодого доктора наук, члена-кореспондента Віталія Шелеста. Вони підбадьорили тоді, оглядаючи форескізи уважно і прискіпливо: «Довіряємо тобі, пам'ятай про це». «Особливо прихильним був до мене двадцятирічний Віталій Шелест, син того самого Петра Юхимовича: “Мені подобається, ми в тебе віримо”», — сказав мені якось, згадуючи молодого Шелеста і ті роки Микола Андрійович. Правда, обидвох Шелестів, батька — з посади першого секретаря ЦК, а сина — з посади заступника директора Інституту теоретичної фізики зняли, їх незабаром вислали з України до Москви, відправили подалі від Києва «на виховання».

У головному інститутському корпусі в підбанному просторі у парусах плафона на висоті примостився художник з вірою, що творить образи класичних вчених для сучасних фізиків, ровесників новітніх нечуваних відкриттів у науці. Стороженко мислив і жив образами, і вони від дня до дня, від тижня до тижня, через місяці та роки, що минали, поступово народжувалися, — усі 25, як було заплановано в ескізах, один за одним з центральними постатями Фалеса Милетського та Альберта Ейнштейна: Фалес Милетський, Піфагор, Аристотель, Архімед, Леонардо да Вінчі, Миколай Коперник, Галілео Галілей, Ісаак Ньютон, Михайло Ломоносов, Ернест Резерфорд, Нільс Бор, П'єр Кюрі, Марія Склодовська-Кюрі, Альберт Ейнштейн, Лев Ландау, Енріко Фермі, Сергій Корольов... Образи були сповнені емоційної напруги, вони оживали в русі, у полоні всеохопних думок, передбачень...

Стороженків відданий учень Олесь Соловей у статті з велемовним заголовком «До історії створення енкаустичного розпису М. А. Стороженка “Осяяні світлом”» заторкнув глибинну суть мистецького задуму і втілення через почуті думки вчителя-філософа, через той стан піднесеності, який тримав Стороженка усі дні. Що дізнався учень, то і зафіксував ретельно, як на іспиті, записуючи слово за словом почуте від автора уславленого твору, а також фіксуючи спостереження знаних митців під

час обговорення твору в Інституті 8 грудня 1981-го (І.-В. Задорожний, І. Литовченко, Б. Довгань, О. Мельник, Л. Семикіна, С. Химочка, Н. Чмутіна, М. Обезюк). Зафіксовані думки Олесь Соловея промовисті, у них ствердність передбачень талановитого митця й вчителя, на ту пору старшого викладача художнього інституту. Ось що розповів учитель своєму учневі: «П'ять років — це формування теми, пошук форми, рішення синтезу, “вхід” в архітектуру підбанного простору, знаходження плям, таїн у розумінні поєднання матеріалу, інструменту... Та основне — це пошук, “як” знайти адекватність трьох вимірів: перший — об'єкт проникнення у мікросвіт. Фізика, квазі-квант — об'єкт; другий: інтелект — інтуїція, передбачення суб'єкта — це вибрані до проникнення в приховану природу — генії (я їх зібрав у число 25); третій вимір: художник і той, хто об'єднує в собі перші два виміри і знаходить творчу формулу відтворення тих означених природою “Осяяних світлом” (світлом нейтрінно) в зримі образи з адекватним їм засобом»⁸. Далі у тексті запису Соловея про вогонь — як основу формотворчого засобу і гарячу енкаустику — як його технологічний вираз. Здавалося б: творчий успіх, окрилення, атрибути суспільного визнання — можливі Шевченківська премія, урядові відзнаки, пошана в Інституті... Але Стороженко-філософ (І.-В. Задорожний), новатор у монументалці (І. Литовченко), слідопит пластики (Б. Довгань), як усі інші перелічені колеги, які брали участь в обговоренні твору 8 грудня 1981-го, обрали інше — боротьбу за національну справедливість, за формування національної свідомості народу, необхідність знання власної історії, як заявить пізніше Олександр Мельник, куратор знаменитих бієнале «Україна від Трипілля до сьогодні». ...Як відомо, за такі настрої по голівці не гладили. Недремне око влади справді було недремним... Стороженко спізнав гіркоту пресування за ідеологічні збочення, як тоді не раз казали...

Згадувала якось академік Віра Іванівна Барінова-Кулеба на одній святковій вечері (30 червня 2018 р. після захисту кандидатських дисертацій у НАОМА Катерини Кудрявцевої та Василя Одрехівського): «Микола Стороженко, який був учите-

⁸ Соловей О. До історії створення енкаустичного розпису М. А. Стороженка «Осяяні світлом» // Українська академія мистецтв. — К.: НАОМА, 2013. — С. 151–152.

лем для багатьох із нас, завжди пам'ятав, якого він роду і звідки походить. Він думав і говорив тією мовою, якою говорили його батьки, і цьому навчав вихованців, і за таку твердість характеру вихованці його шанували і любили. Як тут не згадати слова Тараса Шевченка з його листа до княжни В. М. Рєпніної 7 березня 1850 року, написані з Оренбурга: «Перед Гоголем должно благоговеть, как перед человеком одаренным самым глубоким умом и самою нежною любовью к людям! [...] Гоголь — истинный ведатель сердца человеческого! Самый мудрый философ!»⁹ Стороженко також був таким самим людинолюбом! У жорстокі часи утиску усього українського він підписав листа разом з іншими художниками з вимогою припинити русифікацію освіти в нашому художньому інституті і неповагу до української культури, відновити читання лекцій студентам українською мовою... Ви уявляєте, що з ним тоді, на початку 70-х років, було, як його «виховували»? Як знущався над ним завідувач кафедри марксизму-ленізму Урбанський — жандарм нашого художнього інституту... Той Урбанський, якого всі боялись, бо однією ногою він стояв у КДБ, а другою — серед нас... Ми, коли я вступила після Харківського художнього технікуму до інституту, зазнали багато горя, тому що жили бідно, але були щасливі, бо малюємо. Якось під час огляду малюнків перед моєю роботою зупинився й довго стояв професор Сергій Григор'єв. Врешті обізвався: «Гарний малюнок... А покличете мені цього Кулебу...» «Та це ж дівчинка...» Я, справді худюсінке замучене дівчатко, з острахом наблизилася до шанованого професора... Погладив по-батьківськи по голівці... Відлягло від серця, донині згадую хороших педагогів, їх у нас в інституті було немало. І один із них, серед кращих Микола Стороженко... Мені приємно, що члени кафедри, насамперед Пилипенко з однодумцями Цугоркою, Соловеєм попросили ректорат, вчену раду присвоїти Майстерні живопису та храмової культури ім'я Миколи Стороженка. Це приклад відданості учнів пам'яті вчителя!»

Стороженка незмінно супроводжувала мистецька праця: вона полонила, зваблювала, надихала і була джерелом повсякденної радості. Його

⁹ Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т. — Т. 6. Листи. Дарчі та власницькі написи. Документи, складені Т. Шевченком або за його участю. — К.: Наукова думка, 2003. — С. 54.

дні відлічувалися композиціями в монументальному мистецтві, станковому, графіці. В одному з альбомів-каталогів, що репрезентував твори художників, об'єднаних праслов'янською ідеєю Світовиду (бог вірування язичників дохристиянської праісторії) — а були це художники знакові: Віталій Шишов, Анатолій Буртовий, Іван Бринюк, Олена Баликова, Михайло Горловий, Володимир Гарбуз, Олександр Івахненко, Василь Копайгоренко, Микола Кочубей, Василь Корчинський, Анатолій Марчук, Віталій Мовчан, Іван Пилипенко, Микола Стороженко, — в цьому альбомі Стороженко маніфестував власні погляди на мистецьку форму, мову, образність. Він був з усіма разом у поглядах, сприйнятті розвитку мистецтва та культури. Організатор виставки, один із незабутніх редакторів журналу «Образотворче мистецтво» Володимир Підгора (1940–2005), він же один з організаторів гурту «Світовид» писав у 1999 р. про Миколу Стороженка: «Через 13 років після одержання вищої художньої освіти у техніці мозаїки він прикрасив стіни Інституту теоретичної фізики АН України композиціями “Києво-Могилянська академія” та “Львівське ставропігійське братство” (1969–1972). На підставі цієї роботи, а також мозаїчних керамічних, глазурованих робіт у медичному санаторії Євпаторії та ілюстрацій до твору Лесі Українки “В катакомбах” мистець прийшов до висновку, що національна форма стінопису пов'язана з стилістикою мозаїк Софії Київської та української парсуни. В них простежується народне уявлення про лінію і пляму як систему кольорів, що точно відповідає сьогоденному уявленню українців про спектр в українській колористиці. Тоді ж розроблялася система розміщення самої форми на площині і система потрактування об'єму, тональні поняття і поняття модуля»¹⁰. Далі йшлося про композицію Стороженка «Осяяні світлом», працю над мозаїчною композицією (200 кв. м) в екстер'єрі пансіонату Гілея біля села Лазурне (1989), розписи в техніці холодної енкаустики купола церкви Миколи Притиска на Подолі в Києві, працю над оформленням багатьох книжок, в т. ч. «Українських народних казок», «Кобзаря» Тараса Шевченка.

Усі художники гурту, в т. ч. Стороженко, Пилипенко у творах несли велику гуманістичну лю-

¹⁰ Світовид: Малярство. Графіка. Скульптура: альбом / Фондація ім. Ольжича; автор вступної статті та статей про митців В. П. Підгора. — К.: BONA MENTE, 1999. — С. 88.



Осяяні світлом. Розпис Миколи Стороженка у гарячій енкаустиці у головному корпусі Інституту теоретичної фізики Національної академії наук України на проспекті Науки

динолюбну мистецьку мрію в обширах загального націєтворчого пізнання самого себе кожним. Оте сковородинське пізнання себе, а через нього Бога, становило засадничу рису їх мистецької практики.

Гурт «Світовид» унаглялював концепт єдності і близькості (архетипи культурно-історичних джерел, їх часові межі і входження у фактори всесвітнього цивілізаційного масштабу, константа національного гуманізму), взаєморозуміння поколінь, таких класиків, як М. Приймаченко, М. Стороженко, незабутніх Віталія Шишова, Олександра Івахненка, а також новоприйнятих Олеся Соловія, Віктора Коновала... Гурт «Світовид» мав об'єднуючий характер і це була одна з його основних функцій: художники Києва усіх напрямів, шкіл, поглядів, об'єднуються!

Гурт «Світовид», об'єднавши київських митців, багато зробив для розвитку і мистецького єднання київських художників. Взаємини між Стороженком-вчителем та Пилипенком-учнем, на той час уже відомим живописцем, трималися на засадах творчого довір'я й викликаних ним симпатій. Учитель і учень часто зустрічалися, обговорювали життєві й навчально-академічні проблеми, відчували взаємну необхідність: вони потрібні один одному...

Ще в першому каталозі виставки творів «Світовиду» під назвою «Українці і природа в творчості київських художників» (1994) автор передмови і організатор текстів та ілюстрацій Ігор Бугаєнко прийшов разом з однодумцями до пропозиції: кожен учасник повинен текстологічно сформулювати авторське кредо. Висловлювалися всі, скаже-

Київ



Члени гурту «Світовид»: Іван Пилипенко, Олександр Івахненко, Миколай Кочубей, Микола Стороженко, 1994 р.

мо, що це були максими близьких за поглядами осіб: Стороженко — «Диво і благість, що випав час жити» та Пилипенко — «Тому, що сподіється, дозволяти діяти, аби не бути діячем». Майже афористичні максими — оті тексти з пафосним вираженням: художник живе для того, аби творити. До гурту запросили славетну Марію Приймаченко, яка тоді порадувала глядача емоційною фантазією в гуаші «Лев і цуцик»; вона і висловилася пророче: «Бажаю вам, діти, щоб працювали весело і гарно і не бачили ніякого горя на світі. А як діти будуть веселі, то і ми будемо веселі...».

Принагідно зізнаюсь: колись у ті часи і мені художниця написала в нотатнику кілька мудрих слів, натякаючи на суперечливі обставини нашого тодішнього життя; тоді, 18 січня 1991 р., ми — В. Прядка, В. Перевальський, О. Белашов і наша улюблениця популярна телеведуча програми «Не так погано в нашому домі» Люся Лисенко — приїхали до поліського села Болотні, аби привітати художницю з 80-річчям. Ось і написала вона мені «Моя хата скраю, нечого не знаю Марія Приймаченко 1991 р 18 січня».

А в каталозі «Світовиду» збереглися максими інших колег: Олена Баликова — «Мені близька думка Умберто Еко “Тільки Дух сяє вічно у незгасному світлі”»; Петро Гончар — «Люблю ходити босий по землі»; Олександр Івахненко — «Що живить мою працю? Мабуть, любов до своєї землі, одвічна таїна народного мистецтва й італійська класика, прагнення єдності добра і краси, а ще — незгасна Зоря генія Тараса Шевченка»; Микола Кочубей — «Ваблять Земля і Людина з її глибинними традиціями, народні уявлення про мікро- і макрокосмос, про правду і красу як свідчення духовного світу»; Віталій Мовчан — «Мова художня і мова духовна — то два крила, на яких споконвіку тримається мистецтво»; Віталій Шишов — «Енергія каменю від наповнення переходить в духовну енергію. Жінка і земля — то єдине»¹¹.

На першій виставці «Світовиду» (1994) тоді Стороженко виставив картину в авторській техніці «На пагорбах Славути» (1993), а Пилипенко — полотно «Надія», намальоване олією в тому самому році, що і Стороженкова композиція. Немає сумнівів: під час праці обидва не зраджували

своїм взаємним симпатіям і довір'ю. Твори обох перейняті символікою, наближеною до образних міфологізованих з'яв. У напіваабстрактних фігурах, метафоризуючих натяках, образах-символах композиції Стороженка простежуються ледь уловимі аналогії з переосмисленою динамічною атмосферою часових змін полотна Пилипенка: похилена церквиця, згорблені постаті молільниць на другому плані і незборима рішучість молодої пари, яку чекають життєві випробування, що бачимо в делікатних сюжетних рефлексіях (темна ворона, фігура собаки, нахилені стебла квітки). Пошуки Стороженка і Пилипенка якраз скеровані до метафоричної суті барв.

Можна припустити, що київсько-львівські виставки «Погляд», «Шлях», презентації гурту «Світовид» в образотворчій культурі початку 90-х прикінцевого ХХ ст. стали Стороженківським «дивом і благістю» і Пилипенківською надією для всього покоління. Художники вірили і творили, тому що великі історичні зміни відбулися в долі усієї країни та її народу, якому «випав шлях жити» (Стороженко) саме в цей час. Усі розуміли, відчуючи радість: випав час жити..., але уже на початку 2000-х з'явилося переконання, що «випав час жити» не так, як би цього хотілося, і тому два Київські Майдани 2004-го та 2014-го згуртували, сколихнувши, усю Україну, що була спрагла переконання «випав час жити», розуміючи: щоб дістатися цього, потрібно йти іншим шляхом — Добра і Любові людини до людини, про що Марія Приймаченко стверджувала «як діти будуть веселі, то і ми будемо веселі...».

До останніх неспокійно-творчих днів життя Маєстро не стихувалися наші взаємні зі Стороженком симпатії, коли я часто спостерігав, як він іде коридорами Академії в оточенні улюблених учнів, або коли ми з ним стояли поруч на Майдані, або поспішали разом від Академії до метро і він розповідав, як у молоді роки брав участь у заборонених за радянських часів концертах хористів легендарного Леопольда Яценка, як з цим хором їздив колядувати до Коломиї, або у Вижниці купував писанки, або виступав під час обговорень творчих виставок українських колег-художників у залах Національної академії мистецтв України чи Національної спілки художників України. Якось

¹¹ Див.: Світовид: Українці і природа в творчості київських художників: каталог виставки. — К., 1994.

у бібліотечній кімнаті нашої Академії під час огляду новинок мистецької літератури, гортаючи зі мною виставлені для оглядин книжки, зізнався: «Я вимріяв нашу майстерню Храмового живопису на кафедрі живопису. Я жив щасливо з нею роками разом зі своїми вихованцями, і під час семестрового навчання, і тоді, коли ми всі, педагоги та студенти готувалися до переглядів, і насамкінець перед захистами бакалаврських чи магістерських праць. Я люблю своїх вихованців, багато їх у мене було, серед них Олесь Соловей, Олексій Возіанов, Михайло Гайовий, Андрій Коваленко, Андрій Цой і чимало інших... розлетілися вони по світах за всі ці роки, але одного з них, Івана Пилипенка, я хочу бачити, коли настане час, керівником майстерні, на моєму місці...». Я тоді змовчав і, повернувшись додому, пізно ввечері розгорнув з приємністю для себе всі каталоги Пилипенкових виставок зі вступними рецензіями-міркуваннями академіка-професора Миколи Стороженка, і до глибокої ночі занурився в симпатичні мені його тексти, вчитуючись в абзаци написаного філософом-живописцем, мудрою Людиною. Прості, але емоційні, темпераментні слова Вчителя пройняли мене і я цієї ночі довго не міг заснути... Він називав у каталогах Івана Пилипенка Ів-Аном, на китайський кшталт...

Микола Стороженко відійшов у засвіти неждано-негадано, наче відлетіла птаха у вирій, щоби більше не повертатися на нашу землю, а ми, академічна спільнота, залишилися без нього сиротами. З далеких інших світів я донині, сидячи за столом у своїй кімнаті, немовби чую стихшений голос Професора, чую його товариський, добрий, ласкавий голос, дослуховуюсь до приємних моєму слуху інтонацій, чую виражені слова «те, що потрібне — просте», слова, які він ніс у собі і вголос любив повторювати, бо колись давним-давно вони пролунали з вуст філософа доби Просвітництва Григорія Сковороди. Немає з нами, на жаль, Миколи Стороженка, і кожен з нас відчуває, як його нам не вистачає в Академії, кожен носить біль великої втрати. Однак лишив Маєстро у спадок для нас радість: Майстерня храмового живопису Миколи Стороженка далі животворна, життєдайна, і студенти, уже інші, але такі самі, як іще донедавна, колись інші при ньому, — кілька літ тому то було, — іскрами творчого вогню геть усі охоплені, їх навчальні роботи обнадійливі,

виводять методи педагогічних сподівань до ступеня надії. Ці творчі кімнати Стороженківські на піддашші третього поверху радують серце, і вони — одні з кращих у Академії.

Так склалося, що Пилипенко після закінчення інституту, а згодом творчих майстерень асистентури Української академії образотворчого мистецтва і архітектури у професора М. Стороженка познайомився й близько зійшовся з тодішнім завідувачем кафедри соціально-гуманітарних наук, а згодом ученим секретарем Академії і далі проректором з навчальної роботи Миколою Яковичем Михайлюком (1941–2011). Мене Михайлюк десь наприкінці 80-х запросив до тодішнього художнього інституту прочитати кілька відкритих лекцій про авангардне мистецтво України і Заходу. Ми порозумілися, розуміли один одного без слів, і відтоді його рідне село Пінчуки, неподалік, година їзди, від Києва і поруч з одеською трасою стало для мене близьким. Його дружина Тетяна Дмитрівна була педагогом і водночас гарною господинею... Заїжджала до Миколи Яковича на гостини майже вся Академія: навесні друзі допомагали копати город, влітку всі разом смакували черешні, смородину, порічки, а восени ласували горіхами, яблуками, збирали гуртом, що біля хати виросло, — картоплю, буряки, огірки, квасолу, помідори... а наприкінці городу котилися щовечора з горбка, зарослого кущами ліщини, горобини та старезними вербами, і шубовсть у воду, до величезного ставу з рікою посередині і заростями очерету, як казати, трощі, з дикими качками і лебедями. Охочі до рибалок, брали вудки, а взимку на ставку, скутому товстелезною кригою, щоб не задихнулася риба, пробивали лід і з ополонок просто пригорщами витягували до відра тріпотливих рибок для смаження на пательні.

Любив Михайлюка також Стороженко, який часто до нього приїжджав. Брав під хатою косу і професійно вимахував нею, шась-шась, так що трава стелилася під ноги (згадувалося сказане якимсь Петром Гончаром, в нинішні часи директором Національного музею народної творчості імені Івана Гончара: «Люблю ходити босим по землі...»), і був щасливий Микола Андрійович: справді ж ми ходимо босоніж і з глибокого колодязя п'ємо студену водицю, аж ломить зуби... «Які ж то дні, зоряні



У гостях у проректора НАОМА Миколи Яковича Михайлюка в с. Пінчуки. Стоять: Микола Стороженко, Іван Пилипенко, Андрій Чебикін. Сидять: Микола Михайлюк, Тетяна Михайлюк, Тамара Чебикіна, Наталія Сорока. 2002 р.

ночі з молодиком, щасливі були», — згадує Пилипенко.

Хазяйновитий Микола Якович був і столяром, і ливарником, і муляром (добудував самотужки другий поверх для того, аби в ньому гостювали його академічні друзі, улюблені аспіранти, студенти), а також був він добрим садівником, який викохував улюблені яблуні, горіхи, черешні, вишні, кущі малини, смородини... Так було у нього вдома, у рідних йому Пінчуках з привітною, лагідною матусею, яка раділа кожному нашому приїзду... Хата потопала у квітах — Тетяни Дмитрівни царство.

Задумав Михайлюк відновити напівзруйновану за більшовицьких часів сільську церкву... Порадився зі Стороженком: «Хочу, аби мої односельчани мали місце для молитви». І той запалився ідеєю оформлення невеличкого храму: знайшов підтримку у ректораті Академії, виконання розписів храму професор Стороженко доручив своєму вихованцеві Андрієві Дудченку, Володимирові Дзюбі та Дарині Рибіній. Дудченко якраз закінчував Академію і подав на захист магістерського диплому триптих «Хрещення князя Володимира» (полотно, олія, 190 × 460 см), який успішно захистив 2009 р. Ліву сторону триптиха структурували образи князя, праву — духівників Церкви, а величний центр композиції — святочна процесія, що спустилася з княжих палаців, від перших храмів, прямуючи з хоругвами до переду, де стояла на білому обрусі чаша для хрещення. Композиція підкуповувала ритмами урочистого дійства, симетрією планів та розміщених обіруч і вдаліні по центру основних персонажів та перших Печерських храмів.

Церкву в Пінчуках Андрій Дудченко з Володимиром Дзюбою (потім підключилася Дарина Рибіна) розмалювали, освятили — серцем зрадів Микола Якович: виконав своє призначення... А в Академії він був завжди незамінний, на всіх посадах, які обіймав: як завідувач кафедри, потім учений секретар, далі проректор з навчальної роботи... Двері Михайлюкового кабінету від самого ранку до пізнього вечора не зачинялися, і кожен у цьому кабінеті, поодиноко і всі разом — студенти, члени допоміжного персоналу, лаборанти, аспіранти, викладачі і професори — усі шукали і знаходили підтримку. Навчальний процес в Ака-

демії був зразковий, навчальні програми велися й здійснювалися бездоганно, методичні розробки відзначалися новизною на всіх кафедрах, педагогі і студенти, однаково всі, дбали про дисципліну, чистоту і порядок, не пропускали занять... Скрізь в Академії і в самому кабінеті Михайлюк давав собі раду, був професійним організатором у прийнятті рішень на рівні магістратури та аспірантури, в системі забезпечення дієвості праці професорсько-викладацького складу... До улюбленого нашого колеги несподівано підкралася лиха доля, і його не стало раптово... Іван Пилипенко разом зі своїми друзями і далі виявляв людські морально-добродійні якості — це відчуває донині дружина Миколи Яковича Тетяна Дмитрівна... Голова Національної спілки художників України Володимир Чепелик виявив найкращі риси свого людського характеру і допоміг встановити гранітний пам'ятник на могилі нашого педагога. Образ улюбленого всіма професора якнайкраще втілює у портреті з каменю Іван Мельничук, вловивши незмінний усміх на устах... А портрет улюбленої доні Наталії, яка трагічно, до нього, загинула — виконав Олександр Михайлицький, ангела у композиції пам'ятника Наталії створив Богдан Мазур. Одного липневого сонячного дня ми з Іваном Пилипенком завітали до Пінчуків... Радісно прийняла нас господиня зі своєю сестрою. Ми побували на сільському охайному цвинтарі... Вічним сном спочивають улюблена донька Наталочка, яку під час випускного вечора на дорозі збила машина, і цього не зміг пережити батько, а поруч з ними — Миколина мама, усі разом тепер — син і тато з донею... Могилка, як усі інші в Пінчуках, скрашена племінням живих квітів, селянською любов'ю, і Тетяна Дмитрівна кожного разу навідує її з Києва. Ми присіли на лавочці... Без слів, мовчки... усміхався в камені наш дорогий колега... Непрошені сльози покотилися по обличчю...

У церкві, яку зусиллями Михайлюка і сільської громади оновили, прикрасили розписами, Миколу Яковича потім відспівували.

У професора Стороженка була в житті мрія збудувати хату поза Києвом і гуртувати в ній учнів-однорічників для творчої праці. Довго обмірковував свій задум, так само довго вибирав місце, купив стару дерев'яну хату, перебудував її. Разом — Ми-

кола Стороженко та його дружина Раїса Олександрівна — підшукали те радісне для бажання Вчителя місце, правда, далеченько воно було від Києва, зате на святій Чернігівській землі у Качанівці, поруч із знаменитою садибою Тарнавського. Вибір місця дуже багато важив для Стороженка і він жив надією, що сюди, до Качанівки, з'їжджатимуться його вихованці і він зможе разом з ними відтворити атмосферу, подібну до школи Фонтенбло.

На очах наче виріс красень-дім, перебудований з давньої дубової козацької садиби, з обшитими деревом кімнатами. Завозилися картини, чисті полотна, фарби... Стороженкова мрія, однак, залишилася нездійсненою, художника раптово не стало і новозбудований будинок у Качанівці осиротів... Натомість у рідному для Стороженка селі В'язовому, де він народився і вирослав, дякуючи ініціативі голови сільської ради, рідного брата Василя, підтримці районної Конотопської адміністрації, повазі односельців

до пам'яті свого уже тепер знаменитого земляка, взялися одностайно громадою за створення музею-художньої школи імені Миколи Стороженка: збирали твори, документальні джерела, ілюстрації, епістолярії, медійні пам'ятки, найменші свідчення з насиченого творчістю його благородного життя й матеріали — документи про численних учнів з усієї України. Виділили чотири кімнати на другому поверсі приміщення сільради. Воістину односельці свого видатного художника перейнялися турботою про вшанування його чесного імені, гідного таланту, і тими почуттями патріотизму піднялися до рівня освіченої, інтелігентної громади села В'язове, яка з гідністю шанує саму себе і подає для такого патріотизму і культури приклад іншим. Цей запал Стороженкових односельців заслуговує похвали і наслідування. Недаремно писала Наталя Лівіцька-Холодна: «О, краю мій! Шовковою такою // Цвіте блакить твоя в душі моїй...». І моїй також!





Розділ 4.

Роки у лаврській майстерні

Зустрічі

Творчість

Історія

Розділ 4. *Роки у лаврській майстерні*

Після поневірянь і тулячок, що характеризують життя кожного молодого митця, який мріє про працю у власній майстерні, Пилипенкові усміхнулася доля: живописна секція Спілки художників виділила йому простір, де він міг реалізувати власні творчі амбіції. Що там казати, кожний молодий художник некийанин мріє про такий день, коли наче манна небесна і немовби світло ясне, збувається мрія... Майстерня!.. Не де-небудь, а в гурті митців, яких називали, охрестили лаврськими, тобто серед тих щасливих обранців мистецької долі, що єдналися в майстернях на території Києво-Печерської лаври. Майстерні належали Спілці художників України, хоча вся територія Лаври перебуває далі у власності державного історико-культурного заповідника. Отож, молодий вихованець інституту Іван Пилипенко отримав майстерню, якою навіть не марив, — невелику, на другому поверсі, з одним західним вікном, що виходило навпроти фасаду Трапезної церкви; далі через розмаїті закутки, будівлі різних лаврських музеїв вело погляд, уяву на захід до церкви Усіх Святих над Економічною лаврською брамою, звідки і починалася Лавра, правда, з бічного, не парадного, але всім знаного входу. А за самісінькою Лаврою, мури до мурів, довгезелений в один ряд двоповерховий будинок, де колись, у перші повоєнні роки, знаходився технікум декоративно-ужиткового мистецтва, який у 70-ті роки переселили на вулицю Кіквідзе, де він одержав назву художньо-промислового технікуму, щоб знову через роки (12 жовтня 1999 р.) набутти нового улюбленого всіма нами статусу інституту ім. М. Бойчука. А у двоповерховому будинку, у кількох кімнатах того технікуму, якраз прилаштували місце для гуртожитку, в якому ще задовго до інституту ім. М. Бойчука на перших порах було студентське житло Івана Пилипенка. Не гадалося юнакові з романтичної поліської Щаснівки, що

лаврські майстерні й сама велична Лавра відіграють велику роль у його творчому зростанні як митця; і вся ця давньокиївська велемудра велич огорне на всі літа його душу чарами малярського творення... Пилипенко іншого щастя у своєму житті не бажав, іншого не хотів, про інше не мріяв. І ось вона, радісна мить у житті після кількох по закінченні інституту років — зустріч зі святою Печерською Лаврою та її безсмертними мистецькими скарбами, що дійшли до наших днів через віки, попри лихоліття воєн, революцій, грабунків¹. Біографія людини у літописі Печерської Лаври — краплини дощу у водах весняного Дніпра...

Послухаймо самого Івана Яковича про цей лаврський період його молодого життя: «Я поселився у майстерні, що до мене колись належала Анатолію Широкову. Ходили чутки, що Анатолій Георгійович, це було давним-давно до мене, допомагав Олександрові Керенському переховуватись на баржі, коли той утікав від більшовиків з Росії, обравши шлях еміграції, через Дніпро... А мешкав Широков у провулку Івана Мар'яненка, 14, в тому самому будинку, де були квартири Тетяни Яблонської, Івана Макогона, Михайла Антончика. Тут, у лаврській майстерні, де щомиті лунали мелодії дзвонів, я мав змогу розкласти мольберт, етюдник, палітру з фарбами, тут я почував себе го-

¹ Відомо, якими незрівнянно щедрими були дари для Лаври усіх її молільників, зокрема гетьмана Івана Мазепи, який уважав себе її опікуном. Ось для прикладу деякі з його дарунків, окрім побудови церкви Усіх Святих над Економічною брамою (1696–1698), що є, за В. Січинським, одним із найбільш оригінальних типів будов, «не знаних в архітектурі інших народів і стилів»: «срібна чаша для церкви св. Івана Предтечі, оздоблена хризолітами, аметистами і топазами; золота чаша з емалями, прикрашена рубінами і діамантами для Головної церкви (М. Захарченко цей останній дар приписує гетьманові І. Самойловичу); чотирираменний золотий хрест, вагою понад 9 фунтів з виображеннями святих; великий срібний свічник вартости 2000 імперіалів; золота чаша і Євангеліє в золотій оправі, вартости 3000 дукатів; золота митра, вартости 3000 дукатів». — Див.: Січинський В. Гетьман І. Мазепа — меценат // Український православний календар. — Бавн-Брук, 1959. — С. 88, 90.

сподарем, і тут щастя переповнювало мене по вінця. Щастя вихлюпувало краєвидами, які я встигав, працюючи “денно і нічно”, писати без очікувань, коли з’явиться приспане натхнення. Я розумів, що працюю і від того уже маю радість, якою ділився з фарбами, а вони стелилися тональними мелодіями, спектрами веселки на полотні. Бо що то є натхнення для митця?.. Щоденна праця, ніяких — “завтра”, лишень — “сьогодні, в цю хвилину”. Ось у чому сенс нашої малярської праці. У такому самому ритмі, я побачив, минає життя моїх колег. Дивився на їх мозольну працю, і вже від того у мене свербіли пальці: я теж так можу і мушу, і хочу, і це, відчуваю, життя оте — воно щастя моє...

Минали літа, рік за роком стікали, як прикарпатські потічки долу... Життя у лаврських майстернях — це як сцена велелюдного театру, усе в усіх глядачів на очах і перед очима, і в самій робітні сотні туристів, лаврських гостей щодня, щогдини, готові інсталяції...

Двері нашої майстерні навстіж відчинені — це традиційно — для усіх, хто цікавиться, як живе художник, чи, сам зайшлий аматор, цікавиться по-справжньому мистецтвом. А в тих майстернях оселилося з тридцять осіб наших колег, які, малюючи, запрошують охочих подивитися на диво, як творяться ікона, краєвид, портрет... Малюють мої колеги просто при свідках, показуючи своє вміння, хист, жодних таємниць, усе на довір’ї. Набачився, наслухався я легенд про лаврських митців, на моїх очах вони множаться по усіх світах від Лаври до Токіо, а від Токіо до Сіднея... Я з цікавості колись намалював для себе карту, кого з гостей зустрічав роками у власній робітні — не повірив своїм очам: справді, гості Лаври з усіх континентів; правилом стало для туристів обов’язкове відвідування лаврських майстерень для екзотики, це екскурсоводи заповідника добре затирили... І хто таке правило установив? Здавен написане воно. Не було жодних таємниць у художньому творенні, їх не приховав: бачили гості-туристи наше малярство, цікавилися, захоплювалися нашою працею, подобалися їм твори — купували. Роки в лаврській майстерні залишилися у пам’яті, протікали ці роки медовими струмками, я вже в іншій робітні працюю, витворив свій власний закуток — малярський затишок, порядок. І тепер поруч з моєю майстернею на ву-

лиці Антоновича немало майстерень інших знаних художників, моїх друзів. Але усі ми на вул. Антоновича працюємо за іншими правилами, іншим розпорядком — це праця серед чотирьох стін, серед тиші, за зачиненими дверима...

Згадував незабутній Георгій Якутович, переселившись від лаврської майстерні до світлої, великої, обставленої для праці робітні на вулиці Антоновича, що у лаврських Пенатах він почував себе вільніше, що він перебував постійно серед людей і йому працювалося легко серед цікавого приїжджого люду, який навідувався з незмінним питанням, що ж тут творять київські художники. Заходив до мене Георгій В’ячеславович, дивився на мої полотна і так, пригадую, мимоволі зронить: “У Лаврі мені було цікавіше, неповторні краєвиди, святі місця...” І те саме, пригадую, звучало на ву-стах пізніше у мого вчителя по мистецькому життю Миколи Андрійовича Стороженка: “Ось тут ми у центрі мегаполіса, а Лавра, де я мистецтвом жив, надихала відтворювати мистецьку правду, дух, не злукавиш...”. Згадував не раз Микола Стороженко, який займав майстерню, в якій до нього частково за життя працював Кирило Гвоздик: “У мене таке відчуття, ніби я чую голоси Михайла Бойчука, Софії Налепинської... Повернувся Гвоздик із заслання невідомим — заляканий, мовчазний...”.

Отож, у споминах Пилипенкової молодості — ота лаврська майстерня, «чарівний куточок, який хось дев’ятнадцять квадратних метрів, з віконцем на Трапезну, а вище, як піднятися від майстерні по сходах на третій поверх, з широким простором балкону і видами безкінечно мінливого Дніпра, будинками Русанівки, а якщо ясный день — то навіть далеччу Борисполя... Краєвиди — від одного їх вигляду щастям починають ясніти-світлитися очі... Лише на одній стінці мої етюди — білі серед білих стін. Висота робітні понад п’ять метрів, я зробив металевий стелаж, на верху якого лежали рами, чисті полотна, фарби... І у приміщенні просторо — усе готове для праці, щоденної, мозольної, радісної, піднесеної, без перерв і банальних міщанських перекурів»².

Відколи Божий світ — відтоді Лавра, а з нею життя преподобних оо. св. Антонія й Феодосія, про яких ще згадував Нестор Літописець. Були

² Бесіда з І. Пилипенком 13 грудня 2017 р. — Архів автора.

Київ



Лаврські зустрічі. З Патріархом Філаретом. 1994—2011 рр.

вони святі ченці, жили і молилися у виритих ними печерках... Була Лавра, були ченці і поруч з ними Богові утідні митці, що малювали для Лаври ікони, що переймалися Божими молитвами і через молитви зроджували свої людиноугодні творіння. Про Лавру згадки сягають «Повісті минулих літ», в якій автор Літописець Нестор передав історичну бувальщину, що «боголюбивий бо князь Ярослав любив Берестове й церкву святих Апостолів, яка там була, й допомагав багатьом священикам, серед них був пресвітер Іларіон, муж добрий, книжний і постник. Ходив він із Берестового на Дніпро, на гору, де зараз стоїть старий монастир Печерський. Там він відмовляв молитву. Був бо там ліс великий. Він викопав був малу печерку, на два сажні, і, приходячи з Берестового, відспівував там години й молився тайком до Бога»³. У ці боголюбні літа, коли шуміли доокруж ліси, коли людина і звірина жили в мирі, коли зайця крик не лунав розпачливо, не рвав душу «той моторошний крик» (Володимир Базилевський) явив світові свої твори і молився Богові Аліпій, художник — один із найперших, про якого час доніс до нас його ім'я. Про нього ми лише знаємо, що жив та творив, і тим багатів — малював у Печерських щонайперших храмах. Не полишилося по нім розписів, полишилася лишень легенда — його ім'я, як імена-легенди давніх греків, що творили мистецтво, — невідомі імена мармурових кікладських ідолів, або лише загадкові імена Ексекія, Евфеміда. І тим греки славні! І не віє від них «холодом» (образне, в лапках), як сказано у Гайнріха Wölfflin-а зі вступу до слів «Die Klassische Kunst» у спостереженні про італійське Відродження як ідеальне звищення реалій. Для кожного з нас в Україні таким є ім'я Аліпія, овіяне досвітками апіорних домислів, як ім'я Нестора Літописця. Хоча зробимо уточнення: богоугідливий Нестор залишив по собі немеркнучу пам'ять у джерельної чистоти слові «Повісті минулих літ». Аліпій у нашій пам'яті як символ світла давньоукраїнського мозаїчного та іконного малярства! Він, з переказів відомо, творив на печерських горбах, можливо, муж також книжний і, можливо, удостоєний постригу в монаший сан. Як би там не було, він був першим наставником малярства на Русі київського місцевого походження, що, можливо, пройшов

³ Лабунька М. Митрополит Іларіон і його писання. — Рим: УКУ, 1990. — С. 8.

школу навчання у грецьких майстрів. Це ж він створив всеохопну Велику Панагію, це ж його рук ікону цю чудотворну вивіз Володимир Мономах до Ростова, де за зразком «церкви печерския» розпорядився сотворити церкву «всѣм подобієм», це ж він був першим вчителем іконописного письма на Русі-Україні. Аліпій був великим іконописним наставником, і його слава була велична в самій Київській Русі і князівських землях, їй належних: Ростові, Ярославлі; ними володіли вихідці давньої Русі-України. Через століття Києво-Печерський патерик згадав і до наших днів доніс ім'я Аліпія — автора мозаїк та ікон, доніс лише поминальною згадкою, а слава про чудотворного майстра, удостоєного святости, сягнула межі тисячоліття...

Ось це славетне ім'я, пропам'ятне і сьогодні у покоління, що народилося вільним в умовах незалежності, і також учора у лаврських майстернях Спілки художників, було наповнене великим морально-психологічним змістом, який донині не зменшує ваги часу минулого, який бентежить мистецьку уяву, хвилює глибиною вкладеного змісту, не сходячи від покоління до покоління з п'єдесталу вдячності! Чарами цієї професійної мистецької Пам'яті були збагачені всі художники, нинішні і вчорашні, які засиджувалися в майстерні від ранку до ночі — і в спекотливій тижні літа, і в студені дні морозної зими. І з ними — молодий Іван Пилипенко, випускник художнього інституту: він тепер вчився у старших за віком його сучасників, як вони колись так само у своїх попередників. Життя лаврських майстерень — то життя колективу, де всі — як один, як духовна вервечка від одного покоління до другого.

Лаврські майстерні — це золото у глибинах шахти мистецького пізнання, древо мистецьких епох, що зійшли до книги Буття минулого одна за одною... У Лаврі працювати — минулого торкати-ся щодня, і в оповіді про Івана Пилипенка також думки наші про Лавру. Осяяні золотом бань Успенського, всіх соборів, Спаса на Берестові молилися ревно колись архімандрити Єлисей Плетенецький, Захарій Копистенський, митрополити Петро Могила, Сильвестр Косів, Діонісій Балабан, Іосиф Нелюбович-Тукальський, виношуючи мрії про оздоблення лаврських книг, стін соборів, радилися з ними рисувальники, без них не жили і не твори-

ли. Закупували книжки для Лаври в Аугзбургу, привозили венеціанські, краківські, празькі книги з малюнками, які перемальовували. Радилися з Памвою Бериндою, Тарасієм Земкою... Малювали всі затято, у лаврській друкарні Памва Беринда видавав книга за книгою. Уже в немолодому віці дитинною радістю було усміхнене його лице: у світ вийшла «Тріодь цвітна». У мирі, злагоді, богоугідливими справами були об'єднані жертвні монахи і художники: усіх милував зір сподіяного правнуками Аліпія. Теплом були зігріті очі митрополита Петра Могили, коли розглядав гравюри Іллі у Великому Требнику... Усе це близьке і рідне. Копи літ спливають, коли перекинути калиновий місток мало чи не з півтисячі літ від лаврської друкарні Памви Беринди, Тарасія Земки до лаврських майстерень кінця XX – початку XXI ст. Від тих майстерень оком кинути і рукою подати — Ближні печери, де вічним сном спочивають святі праведники, що мали життя таке, яке бачив уявою Памва Беринда разом з майстром Л. М. у композиції «Темниця святих-засуджених»... Лаврські художники сьогодні мають безцінне багатство — велику спадщину майстрів, які творили мистецтво за уподобаннями, смаками і з вірою, що їх гравюри народжені для добра і молитви за людей...

Десь тут, поміж святих праведників у лаврських печерах спочиває вічним сном Ілля Муромський (Муромець). Іван Пилипенко уявою сягає тисячоліть: ось він величний у Києві був, такий, яким зростила його, Муромця, народна праукраїнська пам'ять — витязь серед витязів, безстрашний у двобої із зайшлими печенігами, захисник Князя і Києва... Гравер Ілля бачив Іллю Муромського по-своєму. Стоїть босоніж велично, у сяянні німба з піднятими руками, у білому хітоні, згабки якого сколихнув вітерець. Можливо, святий витязь вийшов на мить із зображеної на гравюрі печерки, можливо, тієї самої, що її викопав собі пресвітер Іларіон. Можливо, як свідчив Літописець Нестор про русина Ярослава Іларіона, «ходив він із Берестового на Дніпро, на гору, де зараз стоїть старий монастир Печерський». Писалося це ще в літо 1051 року і монастир в молитвах автора «Повісті минулих літ» уже був «старий монастир Печерський»... Перекочувало хмарами по небесах іще шість століть і гравер Ілля згадував-фантазував, як міг сто-

яти Ілля Муромський на горах, зритих печерами святих, серед них ще втрималася печерка засновника святого Антонія... Гори, дерева, що символізують на гравюрі ліс, святий Ілля Муромський, вирита печерка, за нею церквиця... І напис на гравюрі вгорі композиції: «Преподобний Ілля Муромський іже вселіся в печери преподобного Антонія в Києве іеже донині нестленней пребивает». Ілля Муромський, наш давній київський витязь, вселився у печерці Антонія — то було давним-давно, ба давніше, ніж народжувалися народні оповіді й пісні, казки і легенди. Яка мудрість затаєна у цих печерських пагорбах, скільки цієї віри і правди в них, яку велику культуру вони несуть, якою духовною силою наповнена ця українська земля! Десь поруч ходили, знаючи один одного Аліпій та Ілля Муромський. Обидва — з київської священної землі, із землі Руси-України їх генетичне коріння... Ось про що думають сьогодні київські художники, розглядаючи гравюру Іллі! Ось про що думали ми з Пилипенком на балконі лаврської майстерні, осьдечки його могила перед нашим зором, десь-десь тут вона з-поміж інших, забута, але вічно жива. Бо у ній у кам'яних печерках спочивають сини землі нашої, кращі серед кращих, сильні серед найсильніших і мудрі також... «Яке багатство, — спозирає Пилипенко на мене і у золоті місячного світла його погляд випромінює любов і ніжність. — Оце багатство у нашій пам'яті. Сьогодні критикують Кличка, що дозволив поставити у Києві пам'ятник Іллі Муромцю. Незаслуженою бачиться мені ця критика українського рицаря Роланда».

У злагоді з митцями жили ченці, і ця злагода утверджувала мелодику духовних малярських, граверських чеснот, які самоцінно несли отці церкви і майстри мистецтва. Досить поглянути на «Печерський патерик» чи на «Труби словес проповідних», аби відчуті тепло слів, опромінених світлом гравюр. Славу мистецьку ширили Іван Щирський, а в «Печерському патерику» Леонтій Тарасевич, і брат його Олександр Тарасевич також був славетний, послідовний у граверській стезі, і він кидав світло своїм єдинокровним братам по мистецькому ремеслу. Велике число граверів, іконописців виховувала Лавра. Никодим Зубрицький закликав спиратися на світлу традицію лаврських



Лаврські зустрічі. З Вячеславом Чорноволом. 1994-2011 рр.

Київ



Лаврські зустрічі. З Валерієм Меладзе. 1994-2011 рр.

зображень в «Антології», в «Акафістах» та інших творіннях... Зізнається Пилипенко: «Я з великим піднесенням завжди гортав лаврські стародруки, які багато важили у моєму вихованні — це “Бесіди Іоанна Златоустого”, “Антологія”. Завжди милувався гравюрами в “Антології” — сценами і зображеннями “Введення Діви Марії до храму”, “Архангел Михаїл”, “Стрітіння Господнє”, “Преображення”, де сцени вражають великою культурою, деталізацією поданих атрибутів, архітектурними елементами, де відчутна увага до штриха, де продумана композиція, сцени з краєвидами, де є прямий контекст гравюри із словесним тлумаченням. Я захоплений був гравюрами “Тріоди цвітної”, в якій сюжетна канва розгортала сцени реального дійства і Божественної сили. Я вдивлявся у різні зображення конкретних історичних персон — преподобного св. Федора Печерського, святих Бориса і Гліба, князя Володимира — і мене не полишало відчуття, що ці гравюри є великою школою, великою академічною наукою». Було багато однодумців на лаврській творчій стежі: Д. Галяховський, А. Козачківський, Г. Левицький... Високий духовний реєстр оберігав митрополит Заборовський, він жив надією й вірою в мистецьке одкровення, був далекоглядним у проповідях добра між людьми... Про це ж мріяв у «Тлумачному псалтирі» А. Козачківський... В унісон з великою спадщиною «Тріоди посної і цвітної» киянина Мойсея, «Євангелія», «Печерського патерика» 1406 р., з традиціями давнього Києва вони йшли, як можна судити з мініатюри «Роги грішних зломаю» в «Київському псалтирі» 1397 р. протодіякона Спиридонія, крок за кроком, без зупину йшли, милуючись Лаврою, а заодно внизу під нею Дніпром, рукою подати внизу безмірної води плин величної ріки, до середини якої, сказано було, птаха не долітає. Усього себе присвятив отій красі Ілля у зображенні Успенського лаврського собору з Орантою і пресвятими Антонієм та Феодосієм.

Легко малювалося у Лаврі Василеві Григоровичу-Барському, який при тім обходив пішки багато земель, розмальовуючи бачене в Дамаску, Каїрі, Александрії, на горі Афон... Він пам’ятав скрізь і всюди про лаврську художню школу, про навчання у Київській академії, якою опікувався митрополит Рафаїл Заборовський і який підніс у

ній рівень навчання мистецтву, далекоглядно зазираючи у далеч майбутніх століть своєю «Leges Academicae...».

«Розглядаючи давні гравюри лаврського походження, — згадує Пилипенко, — я починав розуміти, що у них багато спільного з німецькими та італійськими ілюстраціями книг. Я починав розуміти, що недаремно митрополити Лаври піклувалися, аби привозили з Аугзбурга, Венеції книги на печерські пагорби до монастиря. Зв’язки Лаври із західною культурою багато важили у мистецькій освіті наших країн і в тому, на мій погляд, велике значення мала місіонерська, просвітницька діяльність молодого архімандрита Петра Могили. Скажімо, такий аспект, як мистецтво ілюстрації, її композиційна організація, ритми штрихів, розміщення фігур, для прикладу, у сюжеті “Покрови” — усе це наскрізь позначене мистецьким хистом, тактом. А які витончені декоративні прикраси, або емоційні краєвиди із силуетами лаврських пагорбів та храмів у “Бесідах Златоуста” і особливо у сцені “Арешту апостола Павла”. Потрясаючої сили враження, вони залишилися у мене на все життя! Незабутні у моїй пам’яті гравюри Іллі “Самсонова смерть”, “Цар Соломон”, або зображення Успенського собору з Патерика Печерського, лаврської друкарні... Я ще до дня нинішнього заходжу до бібліотеки, не можу відірвати очей від отих скарбів...».

Усіх їх, своїх попередників, шанують сьогодні наші приятелі, лаврські художники, що в пам’яті тримають і далі несуть живильну твердь власних мистецьких візуальних текстів, започаткованих легендарним іконописцем Аліпієм... Направду, велетенський мистецький світ, розгорнутий крізь віки у Києво-Печерській лаврі! І кожний з митців, хто доторкався до нього бодай на мить, відчуває, що немовби зігрітий Божою благодаттю й відтак впевненіше стоїть ногами на землі, і твердішими стають його кроки на мистецькій стежі, і пальці міцніше стискають мастихін. Немає потреби зайвий раз доводити, що так було завжди і незмінним залишилося. І так буде далі, після нас!

Якщо ми замислимось над хронописом сотвореного у Лаврській мистецькій школі, то не можемо не відчувати органічний зв’язок між життям духовним і світським, розуміємо, що школа несла

світло знань усім, хто населяв землю поза стінами Лаври. Лавра була пов'язана із реаліями життя, яке вершилося поза нею й з яким вона завше була і є нероздільна. Страждала рідна земля, батьківщина — страждала Лавра, плакали ченці і художники: вивозили з неї церковні мистецькі скарби, спалювали книги, горіли бібліотеки, друкарням заборонялося займатися книговидаванням, ченців розганяли, а художників кривдили, їх вбивали, або вони змушені були шукати кращої мистецької долі на чужині. Тож не була випадковою в історичному коловороті лаврського мистецького буття біографія Івана Їжакевича (1864–1962), який, навчаючись у Лаврській іконописній майстерні від дитячих років до 1882 р., коли перейшов до школи М. Мурашка, ставши його помічником, розумів, що іконописець, іконописна школа, мистецька майстерня — фактично це органічно єдине ціле. Він також зрозумів, прийшовши до переконання: немає місця для науки, тому такої цілості Лаврі бракує. Вважалося, школа існує, але фактично навчатися в ті роки було ніде, будівля «розсипалася», і учні разом із учителями вхитрялися сяк-так прилаштовуватись до існуючих непривабливих умов. А окрім того, не вистачало матеріалів для малярства, гіпсових антиків, скорше для рисунка, мольбертів etc. Так минали роки, об'єктивний світ існуючих порядків та речей залишався незмінним... Лише лаврська бібліотека радувала серце кількістю фоліантів-кужбушків, альбомів, святих книг з мідеритами, офортами, ілюмінованими з буквицями, заставками, кінцівками-манускриптами... Їжакевич був посвячений у таємниці сакрального малярства, іконописного письма. Він мав щастя вчитися у А. Прахова, М. Врубеля, йому доручили реставрацію фресок у Кирилівському монастирі, він виявив смак у створенні фігур апостолів Петра та Павла і особливо образу Богоматері. Він немовби народився для Лаври і врешті-решт крізь усе своє талановите, смиренно-скромне, без житейської вигоди, лише наповнене графікою та малярством, розписами життя проніс любов до любої його серцю Лаври. Не дивина, що з Петербурга, просто від Академії мистецтв, повернувся до Лаври.

Що примусило Їжакевича великі кошти, отримані ним від отців Лаври в якості гонорару за його розписи Трапезної палати, мазепинської церкви

Усіх Святих над Економічною брамою (він робив ці розписи разом з художником Поповим), пожертвувати на громадські цілі, а не залишити собі? Чому не поїхав, скажімо, до Равенни, або до собору св. Марка у Венеції, або на поклін Чімабуе чи Джотто до Ассізі, щоб вивчати досвід старих майстрів, а залишився вдома, у Києві? Він прийняв рішення, порадившись з однодумцями: мусимо подбати про нове приміщення для Лаврської малярні, мусимо отримані кошти покласти на відбудову школи поруч із Трапезною церквою. Хіба у Києві бракувало інших жертводавців, готових прийти з допомогою? Були, і їх імена добре відомі, а сліди їх добродіянь бачимо в палацах, особняках, у містобудівному плануванні Бессарабського ринку — вони і сьогодні є окрасою центральних майданів, вулиць, проспектів багатомільйонної столиці України. Були жертводавці, але був також вільний, незалежний художник Іван Їжакевич! Знову ще раз нагадаємо, що серед жертводавців перше місце зайняв гетьман Іван Мазепа, який вивів славетну київську Академію до рівня європейських університетів, не шкодуючи для неї та академічної Богоявленської церкви видатків, так само, як і для Києво-Печерської лаври, яка в роки «благочинного реґіментарства щасливого Панованія свого Іасне вельможного Єго Милості Пана Іоанна Мазепа Гетьмана» була обласкана його щедрими опікою та дарами. «У Лаврі друкувалися книги і багато з них несли пошану до гетьмана під час 22-річного його володарювання, — нагадує Пилипенко уже своїм учням, студентам НАОМА. — Кращі гравери того часу Інокентій Щирський, Іван Мігура, Леонтій Тарасевич, Захарій Самойлович, Данило Галяховський присвячували йому твори. Потім ім'я Мазепа та добродійні його жертвоприношення були знеславлені, герби його, як на церкві Усіх Святих над Економічною брамою, знищували. І книги лаврської друкарні разом з архівами горіли на початку XVIII ст. — велика шкода була заподіяна культурі Лаври й усієї України. У полум'ї Геростратових діянь, учинених царськими повеліннями, було знищено, понівечено багато пам'яток».

Тепер ми з'ясовуємо ситуацію з малярським життям і досвідом шляхетного Їжакевича, які не можуть не викликати нашу симпатію, збудити



Вікно моєї Лаврської майстерні. Лаврські зустрічі. 1994–2011 рр.

приспані наші почуття вдячності, можливо, і звертаємося до нього як до видатного художника популярних в його інтерпретації історичної, батальної композицій, майстерного рисувальника, бажаного автора численних ілюстрованих журналів, не кажучи про загальнодоступну «Ниву». Ми знаємо, що немало часу Їжакевич присвятив лаврській іконописній майстерні, розписував у ній церкви. Але працював не лише в самій Лаврі, його відточена професійна рука торкалася стін багатьох інших соборів як у Києві, так і в містах поза ним. Їжакевич був видатним майстром, який розмальовував церкви з учнями і який розумів, чого від нього вимагають і як задовольнити прохання архієреїв. Він знав, як розписували церкви в давнину, які вимоги панували в Лаврі у катерининську добу, що привносили укази Миколи І стосовно вимог церковного малярства, а з іншого боку — як ніхто інший відчував смаки народної традиційної стихії, виявляв захоплення письмом безіменних майстрів і сумував, коли бачив до них неповагу вищого церковного кліру.

Їжакевич дорожив співпрацею з Лаврською церквою. Він з насолодою розписував разом з учнями церкву Усіх Святих над Економічною брамою, храм преподобних Антонія і Феодосія Печерських, створюючи привнесеними образами святих і відповідно узаконеними композиціями молільний настрій, скоріше свято зустрічі парафіянина, ченця, сановної особи зі справжнім мистецтвом через священний вхід на територію Лаври. Мощена плитами дорога веде вниз до нижніх церков, і вона промолена поколіннями парафіян. Впадає у вічі за приміщенням давньої друкарні двоповерховий цегляний будинок у формі модерну, що стоїть поруч із Трапезною церквою. Саме це місце архітектор Олексій Щусев з Іваном Їжакевичем вибрали колись для школи, яку майстри швидко збудували, додавши під землею ще чотири рівні для різного роду побутових потреб церкви і школи. Їжакевич майстерно оформив розписами Трапезну церкву і палату, як це було доручено йому і художникові Попову, створивши образи святих, перейнятих духом праведництва, елементами національного традиційного народного буття — усього 50 фігур. Розписи Їжакевича подобалися без винятку всім, хто їх належно сприймав та об'єктивно оці-

нював одразу після виконання. Вони не втратили до сьогодні своєї вартості, викликаючи відповідні настрої та сколихуючи позитивні емоції кожного, хто їх розглядає, маючи змогу і радість відчутти моральну ієрархію відтворених образів. Слід згадати при тому майстерні розписи Їжакевича і в інших церквах, наприклад, у Свято-Покровській у Мостицькому завулку Києва (1906) або у Георгіївському храмі-пам'ятнику, збудованому О. Щусевим у Пляшевій, відомому як «Козацькі могили». Розписи, зокрема «Голгофа» над іконостасом, в склепінні над балконом, портретів на колонах, що хвилюють великою професійністю та любов'ю автора до створюваного, викликають патріотичні почуття гордості до героїв величної минувшини. Отож, Їжакевича можна спокійно віднести до рангу оновлювача традицій давнього малярства та будителя лаврської іконописної школи, шанувальника українського народного іконописного малярства. Гроші, які художник отримав за розписи церкви Усіх Святих над Економічною брамою й Трапезної, були використані для загального добра — будівництва приміщення школи, виховання наступних поколінь іконописців. Іван Пилипенко повсякчас нагадує, що незабутньою в історії української мистецької культури є світла сторінка благородного чину художників-жертводавців, передусім Івана Їжакевича, в розбудові мистецької освіти України. Він покликав до життя пластичну мову іконописного живопису, поєднавши в ній засоби, викликані епохою модерну, з основоположними концептами національно-історичного тлумачення образів святих та героїв вітчизняного етносу. Їжакевич сам був невтомним трудівником на мистецькій ниві, дбав про розвиток українського мистецтва, дійшов вершинних здобутків у графіці, в історичній картині. Знаковими є його твори, викликаючи загальні позитивні оцінки. Сам вихований лаврською школою, він мріяв про її розвиток і розбудову навчального процесу за рахунок дітей, які були готовими самодостатньо сприймати мистецьку науку. Не випадково художник повертається до улюбленого Києва і улюбленої Лаври, де плекали майбутніх митців. Їжакевич був одним із тих педагогів, які відчували: народні життєдайні мистецькі сили не замулені, їм треба дати більшу волю для припливу свіжих молодих творчих сил. Художник

відчував: рідна земля — невичерпне джерело для поповнення талантів.

– Потрібна школа, потрібне оновлення й збагачення національної мистецької школи, — вкотре повторює Іван Пилипенко.

Про вищу мистецьку школу в Києві патріоти міста почали мріяти десь перед самою Першою світовою війною. Вона і спричинила здійснення задуманих планів. Отож у лаврській школі мало розпочатися нове життя. Та ненадовго... Револуційні зрушення 1917 року, національно-визвольні зсуви, боротьба за встановлення державності України, більшовицький переворот у Петрограді, згодом масові репресії більшовиків, нищення ними пам'яток культури, войовничість нелюдського атеїзму — все це загалом сьогодні отримує об'єктивні оцінки, детально вивчається, аналізується. Державність України на початку XX ст. була втрачена, суспільно-політичні рухи в ній отримали кардинально протилежний напрям. Дух Церкви було насильно призупинено і притлумлено і, звісно, іконописна школа також призупинила освітню роботу. На місці Лаври з часом виникло Всеукраїнське музейне містечко з численними установами і директивними гаслами відповідного змісту: «Ченці — криваві вороги трудящих». Як пише дослідник музейної збірки П. Потоцького, автор фундаментальних праць про більшовицький терор Сергій Білокінь, «життя в Україні було тоді жакливе»⁴, обґрунтовуючи на численних фактах масові репресії української інтелігенції, зокрема музейних працівників Лаври і всієї України. Стосовно української культури були вчинені справжні погроми⁵. Знищення

⁴ Білокінь С. І. Музей України (Збірка П. Потоцького): Дослідження, матеріали / Нац. Києво-Печер. іст.-культ. заповідник, НАН України. Ін-т історії України. — К., 2006. — С. 117.

⁵ Керівник Музейного містечка Петро Курінний згадував в еміграції, що знищення пам'яток Лаври здійснювалося вже у XIX ст. Він свідчив, що наприкінці XIX ст. «за намісника Антонія з його ініціативи Києво-Печерська Лавра зазнала сильної руїни. В церкві Успіння були знищені фрески княжої доби, серед них праці св. Аліпія, а також малювання часу Конст. Острозького, фрески В. Фредеріче і Зах. Голубовського. Була знищена пишна старовинна Трапезна церква, а на території старого монастиря забудована безглуздими господарськими будівлями, ятками, майстернями, готелями». (Див.: Курінний П. На руїнах Києво-Печерської Лаври // Український православний календар на 1951 р. — Нью-Йорк: УПЦ в США. — С. 124.) Більшовики під проводом Муравйова обстрілювали Лавру. Майно церков було віддане на розграбування червоним інвалідам. Під закликами допомоги голодуючим Росії з храмів та музеїв Лаври було вилучено багато реліквій, попри протести наукових установ, зокрема коштовна риза чудотворної ікони Успіння, золотий хрест Хмельницького, численні митри, хрести, панатії, ба-

святинь Лаври тривало до кінця 30-х років і далі. З плином часу напівзабуті факти впливають на поверхню життя, дають розуміння масштабності народного лиха, що його фіксує С. Білокінь устами архідиякона Лаври Варфоломія, який писав у спогадах про Лавру, «что наши прекрасные народы — в страшном горе, в страданиях и слезах». Однак слід пам'ятати, що радянська влада офіційно підтримувала мистецтво аматорів, створювала певні умови для розвитку народного мистецтва. У Лаврі, що була ліквідована як Єрусалим Духовності, організовувалися конкурси народних майстрів, відбувалися виставки, здійснювалося систематичне навчання молоді з профілями килимарства, кераміки. Наприклад, у Києві — художньо-промислова школа (1920–1921), художньо-індустріальна профшкола № 1 (1922–1930), художньо-індустріальний технікум (1930) і на його основі Київський художній технікум (1932–1937), а далі з наступними реорганізаціями утворення Республіканської дитячої художньої школи ім. Т. Г. Шевченка та заснування школи майстрів народного мистецтва замість експериментальних майстерень при Київському музеї українського мистецтва⁶. Далі, у 1938 р. утворено Київське художньо-промислове училище, яке від 1948 р. — Київське училище прикладного мистецтва, де учні здобували освіту у послідовників М. Бойчука Сергія Колоса, Дмитра Головка, Миколи Рокицького, Івана Гончара, Тетяни Флори і де викладачами були видатні майстри народного мистецтва Параска Власенко, Наталка Вовк, Поліна Глущенко, Галина Павленко. Високий мистецький рівень традицій підтримували у Лаврі Ликерія Полонська, Галина Сависька, Марія Приймаченко, Тетяна Пата, Олександра Грядунова,

гато золочених, срібних, оздоблених рідкісним камінням пам'яток. Як інформує далі П. Курінний, з ініціативи ВУАН Лавра була оголошена заповідником, а на її території організовані музеї: Архітектурний лаврський з відділами Історії культів, самої Лаври, Металу і Каменю, Шиття й Тканини, Іконопису, Письма і Друку, Нумізматики, Історії України (збірка П. Потоцького), Театральний, Діячів української науки і мистецтва, Археології та Антропології, Ливарництва. Архіви: Лаври, Консисторський (церковно-історичний). Бібліотеки: Старолаврська, Митрополита Флавіана та фахові окремих музеїв. Друкарня ВУАН та всеукраїнські Центральні реставраційні майстерні. (Див.: Там само. — С. 125).

⁶ Селівачов М. Наукова робота в інституті: Київський державний інститут декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука // Образотворче мистецтво. — 2007. — № 2. — С. 118–119. Див. також: Яковлев М., Щербак В. Витоки та поступ навчального закладу. — Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. — Вип. 15. — К.: НАОМА, 2008. — С. 91–92.

Надія Білокінь, Фросина Іванець, Марія Щур, Катерина Лісова, які з'їжджалися з рідних місць сюди і до Музею українського мистецтва для організації виставок народного мистецтва⁷.

На початку ХХІ ст. (2004) було видано каталог «Митці лаврських майстерень», в якому згадувалося, що у 20–30 роки в ошатній будівлі, збудованій власним коштом Івана Сидоровича Їжакевича, «виявляли свій мистецький хист такі майстри, як О. Щусев, М. Глушенко, Ф. Коновалюк, П. Власенко, Т. Пата»⁸ та багато інших. Це приміщення на той час отримало назву «Лаврський корпус № 30». 3-поміж усіх, хто брав участь у випуску цього красивого каталогу, був також Іван Пилипенко, а у рядках анотації про нього було зазначено, що у 1994–1997 рр. він стажувався у творчих майстернях асистентури при Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури у професора М. Стороженка. Виданням опікувався друг київських художників, незабутній Володимир Беланжер-Беляєв (1941–2006); він і виступив ініціатором виходу в світ каталогу (сьогодні став рідкістю), що прикрасили поетично згармонійовані, ліричні, світлі композиції колишнього випускника академічних майстерень. Їх не можна було не зауважити — це «Ріка часу», «Весна», «Ранок», «Храм», «Зима в Лаврі», «Полудень у Венеції». Полотна Пилипенка несли таємничу силу відчуття натури, зокрема світла, повітря... Художник формулював через них пізнання речей, повторюючи, можливо, за Сезаном, що просторові кольорові плани будуються відповідно до «порядку світла, півтону чи чверті тону». Він повторив би далі те саме, як Сезан у знаному листі від 23.12.1904 р. до Е. Бернара, що «через силу речей йдемо від чорного до білизни». Пилипенка вабили півтони, що ділили межі білого... Звідси — магія білого у перелічених краєвидах...

У тому самому випуску каталогу «Митці лаврських майстерень» йшлося також про те, що приміщення Лаври разом з Успенським собором на початку війни у 1941 р. були заміновані і зазнали цілковитої руйнації. Ця інформація заслуговує на повніше тлумачення, тому зробимо невеликий відступ. Свого часу, працюючи в Національній комісії з питань повернення в Україну культурних ціннос-

тей, ми довідалися, що, грабуючи культурні цінності при вступі до Києва, німці у складі своїх військ мали особливий підрозділ фахівців, очолюваний А. Розенбергом: вони мали завдання оцінювати та вивозити до Рейху пам'ятки культури.

Автор цих рядків як голова Національної комісії опублікував перекладений українською мовою «Київський щоденник 3.XII.1941–19.I.1942» Нандора Феттіха (1900–1971), знаного угорського археолога, мистецтвознавця — історичний документ, що з позицій угорського вченого висвітлював першу зиму гітлерівської окупації Києва. Тоді у вступних рядках щоденника я зазначив, що автор рукопису — будапештський археолог, доктор Нандор Феттіх був відряджений військовою владою німецького Рейху до Києва для праці в спеціальній команді Розенберга, що на окупованих територіях усіх народів, в т. ч. України мала надзвичайне доручення вивчати стан збереження наявних історико-культурних цінностей, інвентаризувати їх і відправляти для культурних потреб німецької нації. Цей так званий відділ Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg знаходився у Києві на нинішньому бульварі Т. Шевченка, 8, і сюди 13 грудня 1941 р. прибув зі своїми колегами для праці в музеях Лаврського містечка Нандор Феттіх⁹. Угорський вчений мав спеціальне завдання вивчити археологічні колекції колишнього заповідника «Всеукраїнське музейне містечко», сприяти вивезенню кращих до Німеччини, не допустити втрат, їх загибелі. У щоденнику є версія про те, що німецькі окупанти передбачили неминучий вибух Успенського собору в Лаврі, інших будівель, бо перед відступом більшовики заклали вибухівку, що мала реагувати на відповідні радіохвилі. У «Щоденнику» день за днем описаний період німецької окупації у Лаврі та Києві.

Отож, Трапезна церква від вибуху постраждала, знесло її дах, а приміщення корпусу № 30, де колись викладав Іван Їжакевич (під час війни художник жив у своєму приватному будинку з садочком на Куренівці), перебувало у жахливих руїнах, як і багато інших будівель Лаври. Художники вклали у відбудову корпусу № 30 свої кошти і разом з коштами Спільки художників України розпочали відбудову історичної архітектурно-мистецької пам'ятки. Будинок постав із руїн і обжитий, онов-

⁷ Щербак В. А було це так... // Образотворче мистецтво. — 1996. — № 1. — С. 26–27.

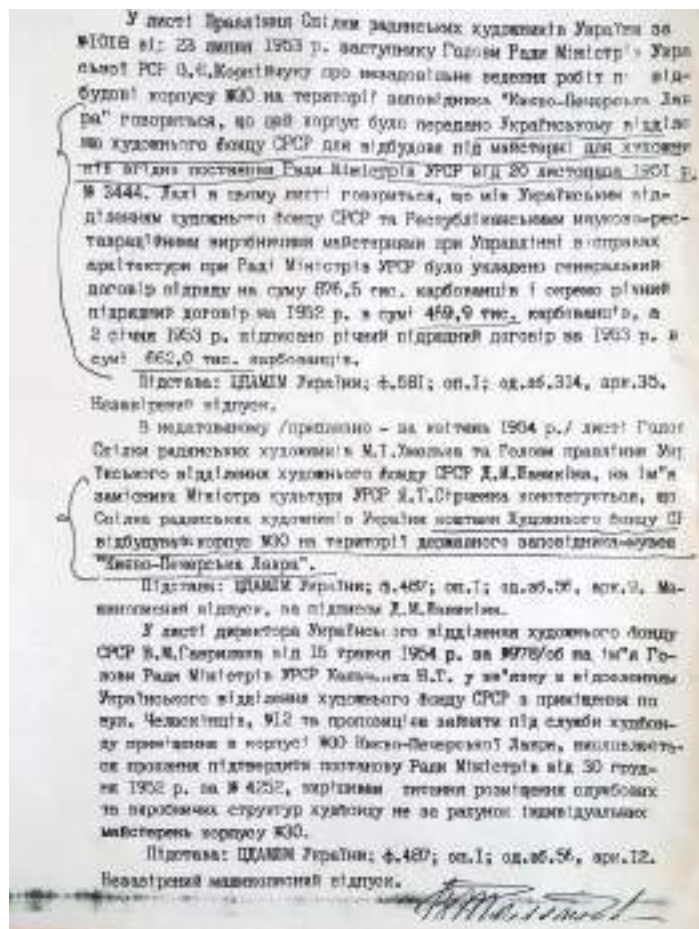
⁸ Митці лаврських майстерень. — К., 2004. — № 3. — С. 3.

⁹ Феттіх Нандор. Київський щоденник (3.XII.1941–19.I.1942). — К.: Софія-А, 2004. — С. 4.

лений став прихистком для художників. Спілка художників забезпечувала фінансами його відбудову та утримання. Розпочалося нове повоєнне творче життя лаврських майстерень.

«Тоді, у 1980-ті роки, — згадує Іван Пилипенко, — ми з великим пошануванням ставилися до наших старших колег, які творили мистецтво в цих майстернях; у сучасному тлумаченні — це класики українського мистецтва; адже зустрічали їх на виставках під час обговорення творів, на інших мистецьких презентаціях, вони приязно усміхалися в коридорах нашого художнього інституту чи в приміщенні Спілки художників, що тулилася в одному з будинків нинішнього Майдану на Хрещатику... Пригадуємо їх, молодих, енергійних, заклопотаних, або сумних, або мрійливих, або безжурно щасливих під час бесід, виступів на якихось зібраннях. Нам тоді імпонувало: ось бачимо їх твори, дехто міг похвалитися спостереженням — вони ж намальовані у лаврській майстерні... Живий відгомін їх праці хвилював молодих художників... Нинішнє покоління митців лаврських майстерень окрилені приємними споминами про Івана Гончара, Кирила Гвоздика, Михайла Дерегуса, Степана Кириченка, Петра Мовчуна, Сергія Подерев'янського, Галину Зубченко, Георгія Якутовича, Платона Білецького...». Знову зішлемося на слова безсмертного Сезана, який в останній рік свого життя, у вересні 1906 року ділився думками зі своїм сином Полем: «...з Бернаром можна розвивати теорію, бо він має темперамент резонера. Щодня малюю краєвид, мотиви красиві і проводжу свої дні приємніше, ніж міг би це робити деінде». Отож, повторюючи сказане Сезаном, зазначимо, що у лаврських майстернях Пилипенкові малювалося легко; він перебував на хвилюючому піднесенні, з творчим настроєм, підтриманим хвилями щасливого самозвіту за зроблене і почуттями відповідальності, обов'язку, професійними вимогами — ніде не було б подібної настроєвості — так було вчора, є сьогодні і буде завтра, бо мистецька робітня у Києво-Печерській лаврі зобов'язує: у ній зручно, затишно, але відповідально також.

Понад тридцять митців знайшли прихисток в іконописних лаврських майстернях. У 80–90-ті та на початку 2000-х — усі ці роки творчо жив з усіма



поруч Іван Пилипенко. Тридцять митців — це як дружна господарська родина і, річ ясна, усіх єднає творчість, конкретна мистецька практика, що виношується під час буднів у щоденній праці. Бо ж відомо: мистецька практика є достеменно щоденною, від дня до дня її буття і мистецтво не прощає, коли йому не віддаються сповна. Утім лаврські майстерні мають ще одну особливість: художники цього мистецького гурту, крім основної справи творення, згодні взяти і беруть на себе функції вчителів іконопису... У такий спосіб ідентифіковано традицію давньої іконописної школи. Як школа, майстерня мала неофіційну фірмову марку: учень обирав сам собі вчителя, й учнем міг стати кожен, хто волів здобути мистецькі знання й мав у них потребу, хто жадав пізнати новий для себе мистецький світ... Учнями майстерні стають ченці Лаври, — і немало їх, — інженери, лікарі, мешканці Києва і не лише.

«Ми налаштували себе на такий рівень співпраці з глядачем, щоби він міг з об'єкта творчості перетворитися в її суб'єкт, уже не як глядач, а сам як виконавець живописної на довільну тему

композиції... Ми з радістю для себе виставляли у майстерні іконописні роботи колишніх учнів», — згадує роки, проведені у лаврських мистецьких стінах, Іван Пилипенко. Художник Пилипенко формував у мистецькому лаврському середовищі свій характер, творчу волю й настрої, що їх несли разом із ним його колеги. Вони були різні за вихованням, освітою, уподобаннями, але їх естетичні почуття служили прикладом розуміння суті духовного, морально звищеного. Ці якості легко прочитувалися у творах, які експонувалися на стінах лаврської майстерні. Моральність, чистота були очевидними, вони прочитувалися в змісті й формі. Пилипенко сам забезпечував чистоту емоцій, але, відчуючи чистоту мислення й творення — чистоту близькості колег, немовби наголошував на ясності композицій своїх творів, готуючи через них до чистоти споглядання й сприйняття глядача. Він мав тверді переконання: такі самі переконання спричинюють радість творення й якості духовно людського у палітрі дорогих йому колег, для прикладу, Сергія Вандаловського. Той з дитячих літ вихований батьком-художником, а згодом добрими людськими наставниками в Республіканській художній школі ім. Т. Шевченка, а далі на графічному факультеті Київського художнього інституту, рухаючись мистецьким торгованим шляхом, ціною мистецької самосвяти здобував визнання через персональні виставки у Швейцарії, Франції, Італії. Осяяний духом прийняття Таїни Хрещення, він сформулював для себе самого духовний знак власного художнього майбутнього в іконописному малярстві.

Ясність мистецького мислення супроводжувала мистецький шлях незабутнього Юрія Химича (1928–2003), безмежно відданого темі уславлення давньоукраїнської сакральної та оборонного значення архітектури, передусім соборів Києво-Печерських, Софії Київської, Андріївської, Кирилівської, храмів у Видубичах... Безкінечні мотиви святої Києво-Печерської лаври утверджували домінацію золота в банях і ритмах хрестів, що було суголосьне із золотом буквиць рукописних середньовічних манускриптів, а інтенсивні червоні, холодні зелені барви, поєднані зі символічною контрастною блакитною, створювали позитивні настрої урочистого.

Залишився Химич у пам'яті колег і багатьох вдячних йому за малярство киян як майстер, що своїми краєвидами церковної архітектури навітавав кожного до пошани національної нерухомої спадщини. Через літа, з відходом часу в минуле, вартість творів художника зростає в мистецьких моральних якостях. Сьогодні є очевидною новаторська і близька нам манера малярської мови Юрія Химича.

Незмінним у популяризації лаврської майстерні є Петро Ганжа, у генах якого вкоренилися пишні крони традиційно народного мислення й мистецтва, уроки студій у знаних: фахівця з кераміки, професора Юрія Лащука, гутника Мечислава Павловського, народних майстринь Марії Приймаченко, Тетяни Пати, у митців Романа та Марії Сельських, К. Звіринського. Ганжа працював — молодим був — на славетному фаянсовому заводі в Будах Слобідської України, започатковував масштабність виміру керамічної школи і практику в Опішні. Він пам'ятав Я. та Г. Пошивайлів, О. Селюченко, М. Діденка. Він добре знав бандуриста Георгія Ткаченка, керамістів Т. Драгана, В. Горбалука, Марію та Анатолія Курочок, які своїми творами засвідчували високий рівень творчості. Він привніс до атмосфери лаврської майстерні живий дух народного образомислення, переплетений з експресивною патетикою історизму. Чого вартий його поетичний портрет майже столітнього шанованого усіма різьбяр з Чернігівщини Антона Штепи!

Микола Кочубей, Василь Копайгоренко, Михайло Гайовий, Микола Лебідь, Ігор Ступаченко, Василь Шпак і Віталій Мітченко — це імена, що складають когорту уславлених митців лаврської майстерні; їх твори означені ароматом образного мислення, метафоричною складною поетикою, де закроєні ліризм, емоційна глибина почуттів і прихована таїна недовомленості. У цьому лаврському мистецькому оркестрі мелодійними інтонаціями історизму, релігійної духовності, фольклорною змодернізованою ерудицією позначені графічні аркуші Миколи Кочубея «Різдво Христове», «Воскресіння», «Веснянки гаївки», «Весільні пісні», «Чумацькі пісні», «Ой на горі жінці жнуть». Усі вони напоєні світлоносними ідеями, вони композиційно закроєні з чистих почуттів, в яких лірич-

не авторське перенесене у загальнолюдське національне світовідчуття. Микола Кочубей — художник, філософ і лірик водночас. У його творчості не згасає модерний запал юності.

Аналогічний відтінок переплетення особистого з національним бачимо, наприклад, у живописній роботі Василя Копайгоренка «Юрій Змієборець». Авторська позиція трактування улюбленого в народі образу святого має відповідники в іконописному письмі, скажімо, у буковинських, покутських іконах на склі. Образ святого художник інтерпретує у поетично-пісенній манері, зображуючи Юрія Змієборця як захисника етносу. Свідоме функціональне навантаження бере на себе обрана автором оранжево-малинова колористика; через неї художник уточнює конкретну ситуацію боротьби св. Юрія зі страхітливим чудовиськом і його перемогу над ним.

Була б неповною уява про роки Івана Пилипенка у лаврській майстерні без спогадів про товариського, спокійного, врівноваженого народного художника України Володимира Шелудька — автора знаних пам'ятників для м. Дубно на Рівненщині: «Тарас Бульба», «Князь Острозький — захисник України-Руси і віри православної», «Пам'яті Берестецької битви». Скульптор шанує місце своєї праці, він монументалізованими авторськими пропозиціями закликає глядача до співпереживань, до розуміння історичної значущості пропонованих ним образів. Він дошукується через них до відкриття таємниць історичної правди і потреби їх пошани...

Ще одного учасника лаврської мистецької колонії потрібно згадати і, як справедливо підказує Іван Пилипенко, було б помилкою поминути поstatь народного художника України Олега Пінчука у контексті лаврського побратимства — загального улюбленця, художника, знаного через такі образи, як «Риба-талісман», «Птаха, котра несе золоті яйця», автора численних мас-культурних жаб, художника безкорисливого, готового щомиті будь-кому із знаних друзів та й незнаних (але хто потребує допомоги) подати руку, посміхнутися, підбадьорити... «Ось він такий, — згадує Пилипенко, — з висоти свого визнання, у розмові з кожним доступний і, як сказано у Біблії, кожній людині брат... Свята Різдвяні, Великодні, новоріч-

ні, з нагоди виставок відзначаємо разом, створюємо довжелезний стіл, вмощуємо за ним з усіма принесеними з дому наїдками і створюємо святкову вечерю... спільна родинна бесіда... у кого якісь питання, проблеми, радощі чи болі — усе це ставиться на стіл; за столом і обговорюються питання, вирішуються справи... як організувати чергову виставку... як оберекти себе від недоброго ока прибуду-ченця, як зберегти ошатний вигляд майстерні... Ось на фасаді меморіальну таблицю повісили на пошану пам'яті Івана Іжакевича — засновника Лаврської майстерні і школи водночас. Можна вести облік часу лаврської мистецької науки — від Аліпія до Іжакевича, а від Івана Сидоровича — уже до нас».

Згадуючи Олега Пінчука, Пилипенко ніколи не забуває тих днів, коли була нагода неодноразово переконатись, що колишній студент, а сьогодні шанований в Україні скульптор завжди виявляв свій товариський характер, людяність і прихильність до кожного, хто потребує підтримки: «У часи нашої студентської молодості трапилася чорнобильська трагедія. Пригадую, тоді ректором був професор Валентин Борисенко. У нашому тодішньому художньому було активне творче мистецьке життя, пленерні практики на нашій творчій базі в Каневі, у спілчанських будинках творчості творчі пленери... Але в рік чорнобильської катастрофи ректор домігся, аби наших студентів прийняли мистецькі сусіди з Праги, Брно, Братислави... Ми відчували відповідальність, організаційні добрі якості Пінчука, насамперед його товариськість...

Нас не покидала турбота ректора, і так було завжди, куди студентів не закидала доля: "...більше бачити, ходити по музеях — більше і краще малювати". І це сказане ректором було пам'ятною доброю наукою для кожного... З висоти пройденого двадцятиріччя в рік чорнобильської драми пригадую нашу кримську практику у Феодосії... Незабутні враження від картин Айвазовського в музеї, ентузіазм студентів...

Колишні студенти згодом отримали майстерні у Лаврі. Немало з них стали знаними іконописцями».

...Описавши творче піднесення, що є сталим показником мистецького самовираження художників лаврських майстерень, ми повертаємось до

кинутих мимоволів слів Івана Пилипенка, що він їх висловив під час нашої бесіди: «У цих майстернях я прожив свої найкращі творчі роки... Це були роки мого живописного зростання». Вихопилися оті слова, пригадую, похапцем, але вони не були випадкові. Бо знаю: і вчора у Лаврі, і сьогодні у новій світлій і затишній майстерні художника на вул. Антоновича, 94 народжуються талановиті полотна Пилипенка. Не лише я так суджу, що вони написані талановитою рукою, — про нього так говорять і колеги, і гості майстерні, і глядачі на виставках.

Лаврська майстерня Пилипенка таки надихала. У приміщенні на Антоновича, і в кімнатці у Лаврі у вічі завжди впадає: чисто, прибрано, святково. «Мені так легше малюється», — усміхається художник. У цьому щоденному мистецькому побуті, і на загал в усіх життєвих перипетіях рисою Пилипенка є акуратність, вміння дисциплінувати і креатизувати власний мистецький спосіб життя, ефективна організація праці у відведеному просторі і жодних зайвих предметів, усе на місці — стелажі з підрамниками, стелажі з намальованими картинами (хоча полотна, окрім того, розставлені також уздовж стін, що створює затишок і справляє приємне враження), в одному куточку складені фарби, пензлі... І доколя — білі стіни, біла стеля... Майстерня художника у Лаврі теж виділялася білизою простору, хоча світла через одне-єдине вікно не вистачало... Але білизна стін рефлексувала, а крізь вікно видніли білі стіни Трапезної, з балкону, вже на третьому поверсі, де також легко працювалося, білили стіни церкви на Ближніх і Дальніх Печерах, а ген вдалині манили зір білі квартали Русанівки на лівому березі Дніпра... Справді, з'являється переконання: білостінна Лавра зродила стихію білизни у полотнах художника. Білизна барви є основою композицій Івана Пилипенка, і цей конкретний вибір кольору, колористична наставленість художника на світлий, ясний світ, на особливе прийняття й переживання білого у композиційному оркестрі палітри є виїмковою домінантою в малярстві художника і вона має пояснення, яке колись було озвучене ним у словах: «Білизна палітри була спричинена моєю працею у майстернях Лаври, що належать Національній спілці художників України... Я не можу зрозуміти, чому так сталося, хоча можу пояснити: що через

життя у Лаврі як студент технікуму, і згодом як художник, якому правління Спілки виділило тут майстерню, я відчув прив'язаність до білокам'яної Лаври».

Пилипенко зрісся із Лаврою, він у ній черпав зростання сил і моральності, духу; так після довгої зими весна припадає до землі цілющими силами. Молоді роки, скажемо так, лаврські літа, були для Пилипенка життєносними і вони відкривали в його душі віконечка для радісних відчуттів. Нічого іншого, чогось більшого він не хотів, так само, як не хотів чогось меншого.

Повітря Лаври, її дух, її тисячолітня премудра праминулість, голубі небеса, осяяні сонцем над храмами Лаври, очищають кожного, хто стане ногою на зітертій підшвамі молільників бруківці... Пройтись цією бруківкою, відкинувши усе суєтне, приземлене з думкою, що лине до Бога, — дано ще спізнати людям, побачити себе щасливими на нашій землі. Художники лаврських майстерень, і з-поміж них Іван Пилипенко, висловили гармонію синівської любові до християнської святині сповна!

Випала нагода спізнати у творчій біографії митця добрих людей з Англії. То був випадок, коли Пилипенко допоміг туристам (це було подружжя Рудманів) зорієнтуватися в Києві, познайомити їх з музейними скарбами столичного міста та Лаври, але той випадок був щасливим для художника, бо гості з містечка Челтонхема недалеко від Лондона, зокрема пані Сільвія, мали відношення до місцевого арт-коледжу. Добро оплачується добром, принаймні, для англійців це властиве... Місцевий арт-коледж був осередком, де молодь із багатьох країн — Франції, Індії, Японії, Польщі — вивчала за грантами ЮНЕСКО англійську культуру. Було запрошення з Челтонхемського арт-коледжу до Репінського інституту прислати студентів на стажування... Відмовилися в Пітері... Тоді із запрошенням звернулися до Івана Пилипенка. Той погодився і взяв із собою колегу-студента Руслана Кутняка, який виявив бажання вчити англійську мову, пізнати класичне мистецтво... Наука в коледжі була проста, від натури давно відмовилися і поступово переходили на інформатику... Про рисунок уже забули і при нагоді Пилипенко згадував мудрі нагадування професора Стороженка на шо-

Велика Британія



Стажування у арт-коледжі College of Higher Education, м. Челтонхем. Велика Британія. 1990—1992 рр.

Хорватія



Стажування у Хорватській академії мистецтв (Загреб). 2017 р.

стому курсі, тоді ще в художньому, що «потрібна реальна наука рисунку, живопису, анатомії, перспективи, геометрії, законів композиції і її науки, трансформування...». Усе це в англійському коледжі сприймалося як традиція застарілої методики. Але, коли на прохання Пилипенка йому в коледжі виділили майстерню для праці, студенти коледжу одразу вподобали собі майстер-класи, які він для них демонстрував. Заходили французькі, японські стипендіати і теж витягували альбоми для малювання з проханням дозволити робити рисунки... Про натурників там не було мови... Зате вразили фоліанти у бібліотеці з вільним доступом до полиць... Запамяталися розмаїті коштовні видання про Пікассо, Уїстлера, Клімта, Далі, Бекона... підходь, вибирай і вмоцуйся на вільне місце у читальному залі... І ще вразили навчальні класи з розмаїтим технічно-інформаційним облаштуванням — усе тут є, чого душа забажає.

— Запамяталися виставка рисунків Мантеньї у Лондоні, музейна колекція від антики до XX ст. в університеті Оксфорда, виставки в сучасних галереях, — я провів у Челтонхемському арт-коледжі з півроку, це були мої стипендіальні за рахунок приймаючої сторони навчальні поїздки... Я вивчав світового значення пам'ятки в музеях і це мене збагатило, — ділиться споминами Пилипенко. Задивлявся на Френсіса Бекона на виставці його творів, де побачив інтерпретації англійцем Веласкесового Інокентія. А ще познайомився ближче з Люсьєном Фрейдом. Була можливість відчувати інтроспективну атмосферу класичної Independent Group Institute of Contemporary Art на лондонській Dover Street, на той час група уже увійшла до історії мистецтва разом з її ерудитом Річардом Гамільтоном, предтечею світового поп-арту. Відео-арт після Дюссельдорфської виставки «Прспект 71» (1971) перейшов з блискавичною швидкістю межі кордонів і завоював Англію. В арт-коледжі мистецтво відео здобуло межі популярності. Я відчув, що воно заступило навчальний процес з натурниками.

Познайомився тоді Пилипенко в українському клубі (так на Заході пишеться) з еміграцією, загалом трудовою, з воєнних часів... «Поставилися спершу з недовірою, але пізніше хоч прикладай до рани... деякі через роки до мене зголошувалися в

Лаврі як туристи з Англії... Побачив тоді вперше скульптури нашого Григора Крука. Залишатися на емігрантських хлібах бажання у мене не було: у Щаснівці і річка гріє душу, і старезні верби милують зір, і методика мистецького навчання у Києві привабливіша»¹⁰.

Лавра зродила Івана Пилипенка і як фотохудожника, дала йому в руки камеру, доторкнувши особливим станом у душу крізь скельце лінзи. До камери він привчився в арт-коледжі Челтонхема, де студентам читали спеціальні курси з фотографії та video з метою динамічного засвоєння Нового Мистецтва. Можливо, ідеї світла, контрасту відіграли функціональну роль ще у теоретиків «Баухауза». Проблеми світла у Челтонхемі, однак, не бралися до уваги, амплітуда творчих запитів керувалася тут іншими засадами: передусім йшлося про освоєння форм і межових граней новітнього мистецтва, наповненого або збагаченого можливостями технічних засобів. Пилипенко шукав проєкцію в іншому, хоча усвідомив: фотомистецтво розширює простори на шляху візуалізації світла, миті його зродження, тобто захоплення світлом, формою... Це було справді відкриття стану пізнання, такого психологічного напою, який насправді був емоційним відбитком того, що може сприймати людський зір через об'єктив. Лавра — багатівковий Храм, ошляхетнений через століття думкою архітектора і художника! Він щоразу неповторний у потоках світла, або під покровом нічного неба, і немає значення якого: чи зоряного, місячного, чи езотеричного у звуках тиші, коли від вражень струмує кров і дзвенить у голові. Храм, що фокусує світло в момент відображення його у пам'яті, ще до того на сітчатці ока і одночасно продукує стихію світла на екрані об'єктива.

Лавру Пилипенко пізнавав через ясність і чистоту власних почуттів. Він звідував шлях її відкриття через спосіб технічного фіксування, через

¹⁰ Додамо до сказаного Іваном Яковичем: років через двадцять НАОМА скріпила підписами керівників Академії співпрацю із Загребською академією мистецтв. Зголосилися 2016 р. їхати до Хорватії педагоги, які добре володіють англійською мовою, з-поміж інших Юлія Майстренко-Вакуленко та Іван Пилипенко. У різні часи вони побували у відрядженні в Загребі, що передбачало обмін досвідом. Після місячного ознайомлення з методикою мистецького навчання в Загребській академії мистецтв перевагу було віддано київській академічній мистецькій школі, що передбачає варіативність модерної західної моделі освіти і практику існуючої в НАОМА академічної школи.

Україна



Неповторна Лавра. 1994—2011 рр.

магнетичну дію світлоносної фантасмагорії білого у поєднанні з блиском золота, контрастами чорного і мереживами, тональними переливами сірого, через безмірну образну притягальну силу блакиті, поєднаної з плетивом густої або ніжно-ясної зелені, через імпульсацію потоків срібла у переливах мелодії дзвонів або, навпаки, мелодії святої тиші. Пилипенко блукав завулками, лаврськими стежками і майданами, як блукає мандрівник палубами океанського лайнера. Щоразу народжувалося відчуття доторку до вічного через Лавру у співпереживанні з баченим крізь скельце об'єктива, немовби відкриття самого себе, щоразу з потоками хвиль бачення нового, свіжого, щоразу несподіваного, огорнутого радісним сплеском захисту отого людського «я». Він як художник сприймав чистоту світла і форм Лаври крізь відчуття безмежжя й нескінченності дива.

Лавра красива завжди — крізь молитву і близькість до народження світанку, музики дня і ночі, крізь перетікання вечора. Лавра красива взимку, навесні, влітку, восени. Лавра красива засніжена або в квітах, у потоках небес або хвиль Дніпра. З дзвонами, хрестами у зайчиках сонячного або місячного світла, огорнута хмарами або з відкритим поглядом безкінечності й таємничості небес під акомпанемент тиші. У безмірності вічного в сторінках її історії, або у книзі Буття як такого, природного, без сторінок і без книги історії.

Автор-фотограф Пилипенко був прискіпливий до себе у розрахунках на шанс відкриття краси крізь дзеркальце апарата. Ані крок у бік, тож фотографії Пилипенка — як хвала людська про Лавру, самій Лаврі «у сенсі художності як культурної категорії (продукту свідомої творчості [...], втілення задуму, спеціальних технічних засобів)...» за Густавом Шпетом, і далі за ним, «не лише джерело, але і засіб пізнання!»¹¹ Поглянемо на кілька фотокомпозицій Пилипенка під кутом зору «продукту свідомої творчості»: «Сторінки історії», «Золотий передзвін», «Тиша у молитві», «Бузковий водограй», «Квітує весна», «Храми світла», «Вечірні дзвони Лаври», де зафіксовані часові рефлексії руху енергетичних потоків свідомого від спостереження (бачення, асоціативність, локалізація, вра-

ження тощо), аналізу до узагальнення (тронізації) об'єкта. Що є визначальним у об'єкті (продукті) усвідомленого руху творчості? На наш погляд, домінантною є динаміка зорових вражень, зібраних у подану композиційну форму. Враження автора послідовні у дисципліні струменів емоційного, що супроводжується програмним продуктом свідомої корекції. Кореневою одиницею виступає імпульсація вибору «так – не так», а в цьому випадку бездоганно організована імпульсація в усіх перелічених об'єктах на рівні відчуття кольору, форми, ритму, пропорції, вібрації простору, насиченого світлом і повітрям. У продукті запропонованої фототворчості Пилипенка ми наголошуємо на його новизні та якості, на чистоті та ясності авторської фоторецепції; звідси — світлоносна дія емоційного, що в програмі вибору естетичного було контрольовано технічними засобами (дією функції оптичного), однак підпорядковано психологічному чиннику авторської візуалізації.

Був апарат як улюблений овоч для гурмана, але щоденну радість давало малювання — безмірне, наче небеса перед тобою, коли не опускаєш голову долу, до землі. Фарби горнуть на палітрі одна до одної, немовби квіти на сонячній поляні поміж дерев. Кроки художника тверді, впевнені, обнадійливі — і так щодня від ранку до вечора, з насолодою душі — і особливо при світлі молодика, що осяває золото бань мудрістю Лаври. Полотна із запахом свіжої барви, що не вивітрювалася в жодний спосіб, сохли у стінах майстерні. Якось він прочитав, що кожна барва має свій напрям: червона позирає на південь, блакитна воліє схід, а його улюблена біла скеровує емоції до заходу, наче Лавра на березі Дніпра. Чорній полишалася північна сторона, а серцевині — жовта... Пилипенко не таївся своєю пристрасстю й відпускав її вільно на простір полотен... Картону майже не використовував («вони для мене безликі» — заперечити художникові не було сили, бо щасливі його дні праці на полотні). Малювалося... Це осанна Божа — художник за мольбертом! Стишуємо кроки, милуємося, сплески почуттів. Він зосереджений з пензлем перед мольбертом. Мовчання, огорнуте дощем золотих почуттів... Художник малює у Лаврі!

¹¹ Шпет Г. Познание и искусство (конспект доклада). — У кн.: Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. — М.: РОССПЭН, 2007. — С. 96.





Розділ 5

Творчість і мандри

*Шляхами Марко Поло:
від Європи до Азії*

Розділ 5. *Творчість і мандри*

В Академії сталося те, що причинно мало настати: Стороженка після того, як він зійшов у Вічність, заступив у майстерні Пилипенко, і це було мудрим рішенням, бо у Пилипенка тверезі погляди на життя, його творчість викликає довір'я, бо в нього на першому місці діагностика образної мистецької форми; він немовби вчитується в тексти величних праць Професора, вибудовуючи логічні алгоритми мистецької педагогіки, мріє і далі пролонгує справу, яку Вчитель провадив протягом життя. Власну живописну практику Пилипенко прагне наблизити до кольорового стану ідеальної чистоти, і вона у його намірах є символом духовної вітальності. Як у прасизу давнину візантієць Діонісій Ареопарит в усіма завжди шанованому *De hierarchia coelestis* інтерпретував суть білизни. (Пише Марія Жепінська, фахівець з колористики: «Новий заповіт говорив про білизна, барви янголів слуг Божих на землі, білизна є барвою апостолів, пророків і старців Апокаліпсису. Ця символіка ригористично застосовувалася у ранньохристиянських фресках та мозаїках [...]»¹). Білизна — як метафора барви, що лине з глибини традицій, і це пам'ятає Пилипенко. У Києві він знаний, шанований, учасник багатьох мистецьких презентацій в Україні й поза нею. Скажімо, йому складають шану в Німеччині, а в Китаї він — один з особливо шанованих художників, якого поважають за акорди білого.

На Сході, зокрема у китайських художників, ставлення до контрастів білого і чорного особливе, суб'єктивно виразне у мелодиці тонів між ними і у мелодиці опозиції барв. Приємно спостерігати, як прихильно китайці сприймають наші мистецькі традиції, що виявляють свою силу в гармонії кольорових барв, у звучанні білого та чорного. Про китайців та їх культуру ми сьогодні говоримо і

знаємо багато, так само, як китайці — про мистецтво і культуру українців: ще ніколи не була такою тісною співпраця українців та китайців, як у наші дні. Через колір білого китайці осягають глибину сотвореного, бо за Конфуцієм шлях до білого істинний, як знак поваги до осяяного світла. Просвітлення білого — це жень, дух людяності, він лине зусібіч у часі та просторі.

Стороженко, шануючи учня і захоплений його білим, зронив фразу про колообіг білого, як колообіг Воскресіння на полотнах Пилипенка. Звертався до Пилипенка як учитель і колега. Мудрець Стороженко ставився до творчості учня, як до творчості високої, шанованої. Він любив слухати оповіді Пилипенка про Китай, про біле поле воскресіння китайської культури — від давніх-давен кола традиції у світлі білого.

Славетний початок китайських традицій можна бачити, скажімо, у шанованій академії Ханьмін, а ще перед тим в академії Брама Ці. А наші традиції закорінені в глибинах мистецького Трипілля. Про все це добре пам'ятає Іван Пилипенко, тональну білизна палітри якого у Піднебесній популяризують. Для художників Піднебесної він Ів-Ан, — прижилося Стороженкове ім'я! — принаймні, близький колега художника з м. Усі Сю Ку Сін інтерпретацію білизни не відокремлює від конфуціанства, а наближає його до істини «Чуньцю»; це світла дорога посвячених, прокладена поколіннями із землі Лу, і у неї сліди прадавні, як істина Давнього шляху, як істина знаменитого Шовкового шляху про єднання культур Сходу і Заходу.

Бесіди Пилипенка з Сю Ку Сіном — а він є справжнім цзюйші, мудрим, вченим каліграфом — вибудовують храм білого, який немов осяяний через контрасти чорного. Хто-хто, а цзюйші Сю Ку Сін, майстер каліграфії, знає справжню ціну, відчуває пізнавальну вагу відношення контрастів. Він уміє

¹ Rzepińska M. Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego. — Kraków: wydawnictwo literackie. — 1983. — S. 125.

слухати, як дзюркотить вода у струмку на хвилях тиші гір, при тому споглядати, як поміж них серед небес зринає світло білого. І це світле є Шляхом сяня, можливо, предвічним першим словом, від білих туманів Чжуан-цзи, наче істина Давнього шляху, наче жовта гора, що раптом обернулася в білу, як у поезії знаменитого Лі Бая, улюбленій Сю Ку Сіном. Бо Сю Ку Сін знає, що білизна у полотнах Пилипенка подібна до білого снігу на Тянь-Шані, яким, можливо, милувався безсмертний сянь з уявного Чжуан-цзи Лі Бай; і через це білий на палітрі київського живописця — як білий на рисовому папері художника з Усі, або як «білий іній на лезах мечів», як у Лі Бая, або як «краплини білої роси в осінньому саду», чи храми на вершинах Лушаню, чи перші промені на річці Цінсі. Порівняння Сю Ку Сіна з поетичним присмаком, так само як його каліграфій, про які киянка Анна Ахматова, перекладаючи Лі Бая про Се Тяо, сказала, що її вода «прозоріша від білого шовку».

Можемо стверджувати про близькість суджень Діонісія Ареопігита про божественну сутність зорового сприйняття білизни у трактаті *De hierarchia coelestis* і вчення Конфуція в Чуньцю як позачасову основу світла білого, що було, є і буде таким у просторі безмежного. Тому слід сприймати уподобання Пилипенка до тональної палітри як невідповідкові. Вони линути від передчуттів і бачення. Якщо іще раз згадаємо Пилипенкового друга Сю Ку Сіна із знаного мистецького містечка Усі, то лише для того, аби подивувати нас його відточеним умінням спостерігати природу, самого себе майже «розчиненого» у ній і, власне, відчутти його культуру рефлексій споглядання. Українець і китаєць стали друзями і обоє щасливі у пошуку тональних відтінків барв, що мають логічні символічні контамінації, а також у пошуку та вмінні знайти для себе мить святого непорушного спокою. Сю Ку Сін — подиву гідний майстер каліграфічного мистецтва, де контрасти білого і чорного урочисті, як звуки органа у Г.-Ф. Генделя.

Незмінними у Пилипенка є почуття вдячності до Маестро Стороженка: він пам'ятає, що той вивів його, свого учня, на чисту воду мистецького спостереження й споглядання, наказавши: «Не сходи зі свого світлого, чистого білого шляху». Вчитуюся у текст, написаний Стороженком в ката-

лозі про учня, текст якоїсь там десятирічної давнини: «Я не брав інтерв'ю в Ів- Пилипенка, не вів розмову про таїну творчості. Я знаю його як постать і його творчість, і чую сплеск битви в його душі за білу тишу». Гарно сказано і влучно! Отож Ів-Ан в озвучених словах Маестро — це свята білизна християнської київської Русі-України, це і мазепинська барокова білизна, її бачив у душі й відчував сам Маестро у численних творчих рефлексіях, що викликали захоплення у глядача. А в моїй уяві, — я хочу йти так само неквапливо — це передусім данина Пилипенкова давньокиївським культурним пагорбам з Пам'яттю про Ярослава Мудрого і митрополита Іларіона, який освячував церкву св. Георгія в Києві перед воротами св. Софії. Тоді, ввижається поетичною уявою, 25 листопада 1051 р. в Києві все було біле на тлі осяяних світлом сонця голубих небес. І молитви, і хоральні співи — урочиста білизна, як за Діонісієм Ареопігітом! І дружина князя Ігоря, котра чекала мужа з трагічного походу, теж уся була в білому. Оту білизну виокремив, через тисячоліття перейняв Іван Пилипенко. Може, не випадково, а тому що він родом зі святої нашої Чернігівської землі, де теж барви стін давніх соборів старокиївської доби, й мазепинських літ зігрівають душу і Дух людський, в нашому уявленні, дух український, — тисячолітня ота білизна, як кора запорізьких дубів на Хортиці; ота білість у нас з молоком матері! Біла барва у наших білих хатах, у щирому усміху, у вибіленому полотні, на якому від давнини вишивали, у святковій вишитій сорочці вона — це є солодка барва України, поруч із синьо-жовтою — з відтінками незмінної святості. Як у київських соборах — Свято-Софійському і знищеному більшовиками Свято-Михайлівському. Пилипенко пам'ятає завжди: коли Огюста Ренуара запитали: «Месьє, що в мистецтві найважливіше: «Що» чи «Як»? Огюст Ренуар одразу відповів: «Хто!» Пилипенко серцем відчував, розумів, що тут давним-давно малювали ченці, що Ігор Мігура створив знаменитий панегірик «Апофеоза Мазепи» (1705) — гравюру во Славу гетьмана. Що тут каміння бруківки намолене: у камені людські почуття з радіщами і жалями. Зі своїми колегами Пилипенко дивився на храми очима художника-творця, відчуваючи їх тепло, святість і білизну стін. Він не раз, бувало, стишував ходу перед бу-

Китай



В гостях у китайського друга — художника Сю Ку Сіна. Китай, м. Усі. 2016—2017 рр.

динком, рідним для всіх художників, які мають у ньому майстерні; це був саме той будинок, який створив Їжакевич, можливо, для них, — правнуків, які мали після нього, Івана Їжакевича, прийти до свого мистецького дому. І Пилипенкові не потрібно було чекати іншого, можливо, шукати більшого щастя. Ні, і він і його друзі, усі були щасливі, бо мали радість малювати у лаврських майстернях!

...І сам Пилипенко, і його однодумці не раз зупинялися на знаменитій терасі в Будинку-малярні Їжакевича. Велич Дніпра за ним у зелені пагорбів улітку та чистоті білизни снігів і чеканні дерев узимку одкривалася перед зачудованим їх зором. У такі хвилини щастя переповнювало душу Пилипенка, і він поспішав до своєї робітні на другий поверх і брав пензля... І те саме робили його колеги-побратими по малярству, графіці, скульптурі — кожен хапав належні йому інструменти для мозольної праці. Не раз доводилося мені спостерігати: сорочка в художника мокра на спині — від напруги думок, від хвилювань, од пережиттів. І цей незабутній заворожуючий погляд художника в таку мить...

Мистецький досвід Пилипенка перейнятий духом української білизни у малярській площині, де мастихінові чи пензлю відведено багато простору для живописної наснаги. Вдивляючись у композиційний лад численних полотен художника, спостерігаємо мерехтіння тональних відтінків білого — подекуди з вкрапленнями рожевої неаполітанської, чи жовтого кадмію, чи умбрів, чи ультрамаринової темної, — як де, коли і в якій кількості та якості ще інші сполуки барв. Пилипенкова творча майстерня знаходилася поруч із майстернями інших художників Спілки на території Києво-Печерської лаври... Білизна монастирських стін, мурів, білизна соборів налаштовували на творчі думки в атмосфері абсолютної тиші, або золотих храмових передзвонів: святе місце перейнято почуттями гетьмана Івана Мазепи — великого добродія й мецената Києво-Могилянської академії та Києво-Печерської лаври, а також молитвами архимандритів-реформаторів, як писалося, «обновителів, промислителів і благодіятелів» Єлисея Плетенецького, Йова Борецького, митрополитів Петра Могили, Варлаама Ясінського, Рафаїла Заборовського, духовною музикою Артемія Веделя, Миколи Леон-



*Мудрість храмів.
Полотно, олія, 90x100,
1997*

товича і наших сучасників Лесі Дичко, Мирослава Скорика, Євгена Станковича, художників Федора Коновалюка, Івана Їжакевича, а в наші дні, звісно ж, Івана Пилипенка. Усе тут у Лаврі освячене, наснажене святістю думок молільників, людей посполитих та козацьких старшин Скоропадських, Милорадовичів, Кулябків, Маркевичів, святістю образів-ікон і святістю мудрих писань давніх отців Церкви. З року в рік, десятки років художник Пилипенко ходив до своєї майстерні щоразу як на празник. Коли він доторкався до палітри і коли він брав пензель або мастихін, то розумів, що це відповідально і що за кожним мазком пензля, або порухом мастихіна з фарбою криється, повинна ховатися думка, «що маю зробити...», або ж траплялося, як у кравця: сім раз відміряй, а тоді спокійно відріж... Не випадково у Пилипенка народилася картина з філософським підтекстом «Мудрість храмів». У ній центруючими є лики Божої матері з Дитям — традиційна іконографія, але у благословляючих жестах Марії й Христа відмінна (жести рук Божої Матері догори, як в Оранті у благословенні, а Дитяти Христа витягнені по горизонталі, як у візантійських іконах, теж у символі молитви за людське Життя. У картині «Мудрість храмів» погляди Богоматері та Дитятка Христа звернені прямо до глядача, як у мозаїках базилік VI ст. Ра-

венни di S. Apollinare in Classe, di S. Vitale. А може, чистота погляду знесених до глядача розкритих очей Матері та Дитяти намолена зачудованим поглядом художника, який милується Дніпром, що ген внизу, майже за порогом майстерні, рукою до нього подати? Святість Духу, Святість людського життя у поглядах намальованих образів, як у мозаїці Київської Оранти.

Образи Матері («Царице неба і землі і вод» — за Тодосем Осьмачкою) і Немовляти заповнюють центр композиції майже квадратного полотна. Вони концентрують увагу на їх обличчях, промовистих у зверненні до глядача. Художник подає погрудне зображення Матері Божої, а в Ісуса Христа, що зображений у зменшених формах перед нею по центру, майже на її грудях, фігура по вертикалі від голови матері — як вертикальна вісь єдиного. Руки Матері знесені благословляюче догори з відкритими долонями, Дитина розгорнула ручки вздовж рамен по горизонталі, як символ самопожертви. Фронтальне зображення погруддя Матері і Сина в німбах створюють емоційну атмосферу чекання й готовності до самопожертви, які випромінюють погляди, де затаєна глибина великого духовного змісту. Постаті зображені на тлі білого з бузковими рефlekсами тла. Знесені догори руки Матері з відкритими до глядача долонями підсилюють значення жертвовності образу й готовності до захисту Дитини перед тим, що має статися. Жертва відбудеться заради порятунку людства, і жест рук юного Христа виражає мудрість і готовність обійняти світ.

Емоційний стан композиції, центруюча постава образів, їх всеохоплююча змістовність прочитуються виразно і ясно. Урочиста піднесеність образів емоційно знесена; ось вона — Нерушима стіна, наш порятунок, тому до образів звернена наша надія, тому від цих образів чекаємо здійснення наших думок-мрій. Передусім привертають до себе ці променіючі очі і ця велич Німбів, що завершена лесованими мазками білил, як полиск сонячного кола. Симетрично німби зображені в такому ракурсі, що найвищою мірою виражають мистецький догмат святості. Зрозуміло, чому німби випромінюють чистоту і таїну білизни. І не можна заперечити їх символічну суть, бо вони через білість наповнюють зміст композиції безкінечним значенням. Вкотре увага прикута до поглядів Ма-

тері та Дитини: очі Матері з виразом передбачення неминучого Знання й Смутку, а Дитячі — провокують знак Довіри і вираз Очікування Спасителя. Інтрига закладена у значенні «мудрість храмів» як проекція форми малярської досконалості. Погляд Матері, так само, як погляд Немовляти, означає для митця азбуку початкової формули того, що є й надалі сприйматиметься у вигляді універсального символу — Любові і Пожертви, Готовності звершення й відкритості розуміння. Не випадковими були назви наступних творів, що таїли приховану ціль вираження конкретної авторської мети, Любові та Людяності — «Шлях до храму», «Янгол», «Весна у Лаврі», «Біля Лаври на Дніпрі», «Лаврська зима», «Осінь у Лаврі», «Засніжений храм», — і ще можна далі називати з добрий десяток інших подібних композицій, де формальну мету, визначену характером білизни — виявом святості й чистоти поверхні полотен, треба і можна прийняти при розумінні, при сприйнятті святості атмосфери самої Лаври і авторської потреби віднайти адекватний до неї мотив і настрій. Отже, чистота мислення накладена барвами на чистоту настрою, відчуття й бачення самого себе, перевірки самого себе, немовби огорнутого святістю й чистотою довілля; їх не заторкнули примарні тимчасові земні втіхи та марноти. Процедура освоєння малярської матерії не виглядає випадковою, бо довілля сприймається, як природне, істинне у дзеркалі білизни. Нею споконвіків огортався позаземний імпліцитний світ чернечої самопожертви і моління у святій Київській Лаврі. Таким чином, в узгодженні барв об'єктів спостереження й сприйняття з білими барвами палітри художник знаходив рівновагу ритміки та композиції полотна. Пилипенко прагнув створювати Світ, у якому немає порушень гармонії; тому й дотримувався правила, що створити такий світ незалежним, вільним можна лише тоді, коли сприймаєш вчення Ареопігита — як віру з його мотиваціями найдавнішого і найсвітлішого тексту про Чистоту Буття. Білизна тексту і чистота малярського простору — площини рівної, гладкої, як струменевий рух пензля, або зрихленої площини під натиском мастихіну, — ось магнетичний гіпнотизуючий код. Як у Пилипенковім «Янголі», де схема випуклих острівців зачіски, форми рамен, лінії шат і над ними різьки овалу янголь-



*Біля Лаври на Дніпрі.
Полотно, олія,
60х120, 2007*

ського лика з примруженими очима і сотвореними для такої тиші вустами, — ось він, основний тональний сплеск. Рухом пензля прикута увага до делікатної рівної площини, а далі несподівано їй секундують зрихлені мастихіном острівці живописного простору. Приглянімося до ритму білих плям «Янгола», або, для прикладу, «Засніженого храму» (композиційні ритми рівних площин стін і зрихлених поверхонь бань), де перший план живописно-лінійної перспективи «до храму» виділено вигнутими вертикалями, що нагадують експерименти у пластиці, які Архипенко здійснював у вигляді увігнутих і випуклих форм, а у практиці Пилипенка також уявляємо собі конклави та конвести. Віктор Зарецький, перший Учитель Пилипенка, видатний педагог, повчав: «Для себе я ділю мистецтво на Біле, Червоне і Зелене.

Королівське мистецтво, і готика, і Веласкес, і Відродження — усе це Біле мистецтво.

Пізнє Відродження, Реалізм і Соцреалізм — Червоне мистецтво.

Майбутнє мистецтво — Зелене мистецтво. Більше духовності, менше матеріальності. Майбутнє за мистецтвом особистостей, об'єднаних божественним спогляданням»².

Зарецький психологічно умотивовував концентрацію білого і виходить, що він не був байдужим до нього, нагадуючи при тім про Школу колористики Веласкеса. Візією білого його учень Пилипенко обіймав площину композиції і в небесах цієї візії змахувала крилами потужна сила уяви.

² Зарецький В. Роздуми біля полотна // Образотворче мистецтво. — 1993. — № 1. — С. 10.

Ні до кого Пилипенко не подібний у живописних матрицях, ні до кого не наближений, хоча довірливий, спокійний, світлом-сяянням лаврських бань виплеканий і огорнутий у просторі картин, яким за чистотою вкладених думок і почуттів, здається інколи, немає ні кінця, ні краю. Бо немає виміру мистецькому відчуттю, яке передбачене невидимим імпульсом — інстинктом творення, і яке оживлене інтуїцією. Бо в майстерні на художника завжди чекають палітра і пензлі з мастихінами! А коли цього немає, то первообраз ніколи не з'явиться, не винирне, як русалка раптом із води. І воля людська зроджує чудо, привносить щось нове, незрівнянне ні з чим у природі, як вважав Анрі Берґсон. Внутрішнє споглядання художника, пронесене крізь простір роздумів у чистоті мистецької Пам'яті, знаходить своє місце для життя у відведеному чотирикутнику підрамника полотна, — це «внутрішнє» пульсацією думки вихлюпує на полотно (плещеться, наче риба у хвилях ріки) й стверджує авторську компліментарно-естетичну готовність на «сплеск тиші», чи виявляє «інкарнат білого з “ворожої” пільми нерухомого» (Стороженкове). А для мене, як автора суб'єктивного тексту, — це немовби грім небесний перед зливою у липневу спеку, і я вдячний художникові за його живописні родзинки. Пройдемося поглядом малярською площиною твору «Біля Лаври на Дніпрі», який Пилипенко вибудував на двох вартісних для мого народу архетипах національної святості — Дніпро і Лавра (у горизонтальних геометричних відношеннях 1 : 2). Мистецький образ нам симпатичний через нероздільність цілості, і в цьо-

му випадку можна впевнено стверджувати історично-духовну цілість національного *Sacrum*, бо заявлені поняття сприймаються сукупно й виставлені українським часом у природну доказовість історично органічного явища. Тож не треба дивуватися, чому ми — і позавчора, і тисячі літ тому, і нині, в нашому початку XXI ст., і післязавтра так буде, може, через сотні літ — думаємо незмінно постійно так само про історичну тканину нашого національного *Sacrum*, а часами — у характерній для нашої ментальності романтизовано звищеної емоційній тональності. Охоплений радістю споглядання Вічного, а може, не без впливу традиційних китайських постулатів стосовно єдності мотиву та кольору, Пилипенко, який добре знає Китай і його мистецьке середовище через творчі українсько-китайські контакти і власні виставки у Піднебесній, дозволив собі у 2007 р. зробити на полотні «Біля Лаври на Дніпрі» невеличкі мистецькі корективи — до титанових білил додав теплішої барви вохри і те саме повторив на площині простору ріки з вітрильниками на ній, але в інших відтінках, трохи рожевому. Звісно, площа не статична і не рівна гладінь, а з формами випуклих горизонтальних ліній — конвекстів, розставлених із розрахунком доброго смаку на симетрію, на рецепт горизонтальної поверхні-лінії величної ріки. А тепер приглянімося уважніше, ближче до форм соборів, їх стін, монастирських споруд і зауважимо, як соковито, з великим малярським апетитом об'ємно виліплено і виписано стіни лаврських храмів з інтервалами позолоти струнких бань; як з широкого пензля по об'ємах стін скочуються, скапують донизу по стінах краплини вартісної білизни; як випуклі форми обліплюють простір Лаври динамічною прозорою плямою; як сегменти випуклих плям зростають чистою білизою по вітрилах яхт і як раптом на одному з вітрильників спалахують рефlekсами рожевого, а під самим вітрильником гуляють хвилями тіні рожевого холоднішого відтінку. Загалом мить сприйняття усієї видовженої горизонталі зведена до пантеїстичного відчуття білого на білому, і ще білішого на ще білішому, і найбільшого на найбільшому. А стосовно вертикалі вона має розрахунок 1 : 2, що гармонійно здвоєна до горизонтальних вимірів небесної та водної сфер як одиниць простору. Звучить майже хорально динамічна білизна

Лаври та Дніпра, як з'ява Лоенгріна на вітрильнику, запряженому міфологічним лебедем, у третій сцені з вітальними словами Хору опери Вагнера.

Просторові стихії — земля, вода — з домінуючими відтінками білого, що означає його перетини у просторах пагорбів та храмів Лаври, центрують горизонтальну візуальну ілюзію її простору. Горизонтальна серединна вісь змережана квінтесенціями рельєфу, що кореспондує поняття між «верхом» і «низиною» — берегами широкого плину ріки. Пантеїстичне сприйняття художником природного середовища ілюзорно вилічує межі відстані у лініях безмежжя краси, коли наявний простір і у нього нема ані початку, ані кінця.

Інтимний ліризм живописних ноктюрнів Івана Пилипенка огортає глядача невизначеністю поетичних химер, що народжуються у підсвідомості в передчуттях прихованих емоцій від природи. Рефлексії спорадичних вражень та спогадів виображуються на полотні у вигляді ефемерних міських краєвидів, що оманливими конфігураціями губляться в імлі тендітної малярської структури. Історичні храми, вулиці та міста, оминаючи кано́ни натуралізму, перетворюються у фантазії художника на вигадану поетичну метафору, що передає аромат культурної доби або інтенції національного колориту. Образи не відкриваються художником в обмеженій конкретності своєї природи, а наче примарюються йому підсвідомо у сні. Це прагнення митця віддалитися від буденної банальності життя і наблизитися до прихованого боку буття виплекано сторічною історичною традицією символізму, що на межі XIX–XX століть безповоротно був закорінений в ідеї та настрої європейської культури, що жила не минулим, а майбутнім, що тримала його в собі, через форму, через імперативи «життєвої творчості»³. У собі тримала — як у Юхима Михайліва.

Сугестивність витлумачень невимушено зумовила специфіку авторської живописної культури, побудованої на натяках, голосах із середини та недомовленості. Пензель наче боїться зруйнувати крихке павутиння уявлень, ледь торкається полотна. Оманливі звивисті обриси мазків диференціюють відтінки білого в діапазоні від чотирьох до двадцяти тональних градацій. Мастихін «руй-

³ Белый А. Символизм как миропонимание. — М.: Республика, 1994. — С. 256.

нує» площинність основи полотна, структуруючи логіку об'єму та фактури. Елементи формальної умовності дозволяють глобалізувати образ до стану імперсональних позачасових символів, що, гублячись у товщі глибинних століть, виображуються спогадами, створюючи уже сучасну візуальну міфологію. У палітрі переважають сполуки білого з умброю (помилявся С. Далі, стверджуючи, що умбра псує палітру), вохрою, синім-спектральним, кіновар'ю та кадмієм жовтим. Домінанта білого часто проектується у вимірі зимових засніжених сюжетів: «Храм всіх святих» (2016), «Лаврська книгодрукарня» (2013), «Лаврська дзвіниця» (2017), «Засніжена Лавра» (2014), «Старий Київ» (2013), «Трапезна церква Св. Антонія і Феодосія Печерських» (2013), «Трапезний храм у Лаврі» (2014), «Музей на Печерську» (2015), «Свято-Успенський храм» (2008), «Зимовий ліс» (2014), «Різдво у Лаврі» (2015) та ін.

Запитую себе самого: чи прихильно сприймається неоромантична стихія білизни (неоромантизм як стихія прихованого символізму білого) у задуманому Пилипенковою уявою просторі з передзвоном позолочених церковних дзвонів, над якими, — уже в моїй стишеній уяві, — літають небесні янголи й усюдисущі київські або венеційські голуби? Як на мене, малярські голоси полотна «Біля Лаври на Дніпрі» поетичні, надромантично ідеальні в безжальну мить нашої сучасної збанкрутілої через олігархічну злидоту історії. Малярство Пилипенка — як сучасний Анжелюс у царстві бізнесової пітьми манкуртів, або мереживо «Парижанки» з Кноського палацу. У полотні «Біля Лаври на Дніпрі» композиційна логіка статичного мотиву підпорядковує обраний формат полотна, щоб відвести душу чутливих барв тонально зм'якшеної вохри у пристрасних обіймах білості, і ця поезія статичності в природі є квінтесенцією чуттєвого сприйняття.

Я замислююсь над придуманою професором Стороженком поетичною комбінацією орієнтального сполучення Ів-Ан, що є претекстом людяності, людськості, і несподівано для себе самого раптом відкриваю життєву мудрість спостереження художника-філософа. Своїм «Ів-Ан» він повертає нашу уяву до загальноєвропейських, — і в тому числі до Нарбутівських! — винаходів естетичного

дива *chinoiserie*, радістю яких після Лондонської та Паризької всесвітніх виставок жили в епоху ар-нуво благословенні Богом твори наших кумирів минулої доби, овіяні орієнтальними вітрами шінуазері. Східна птаха пригніздилася на Лаврських пагорбах у палітрі Ів-Ана ще на початку 90-х ХХ ст. «Співай, Ів-Ане, Лавра лаврами олаврить спів твій», — натхненною арією проспівав Стороженко. Він мислив категоріями неоромантичної Пилипенкової поетики: «Ів-Ан вживлений у Дух землі, у Душі святих, у магнетизм блиску золота бань, що над Дніпром (між Іжевськом і Гілеєю)... тут епіцентр, звідси білий промінь — то духи Антонія, Феодосія, Аліпія і Євпраксії, Єфима і Долгорукова, тут духи Мономаховичів... то птиці-духи на полотнах... білих... на трамплінах — творах, готових до злету у вічність»⁴.

Згадався 2001-й рік — ріки Злуки України Західної та Східної, що його відзначила інтелігенція разом з усім народом. Велич вервечки людського люду на тракті земної вісі від Києва до Львова, вервечки долонь, з'єднаних у людському ланцюгу Єднання. На цьому тракті Єднання були тисячі наших художників, що принесли зі собою Дух вільної мистецької творчості. Було це всенародне свято. Була — Радість! Було відчуття — ось воно емоційне дійство, що продиктувало нитку єднання. Сталося! Був Стороженко Микола Андрійович, були сотні наших друзів з блиском радісних очей і мелодикою національних співів студентів і професорів. Пригадую поруч з Миколою Стороженком Олександра Мельника, Віталія Хоменка, Лесю Довженко, Олександра Бородаю, Ростислава Забашту, Василя Глинчака, Романа Іваничука, Миколу Жулинського, Івана Драча... Співав з усіма стрункий Микола Стороженко у плащі, в теплій шапці, у рукавицях...

Пригадую виставки творів єднання Києва і Львова «Погляд» і «Шлях» у 1991-му році: об'єднання київських митців «Погляд» виставлялося у Львові, а львів'яни зі «Шляху» — у Києві. Я запрошив на львівську виставку своїх знайомих Аку Перейму і Таню Осадчу зі штату Огайо в США.

Писав у каталозі невтомний сівач нового у мистецьких проектах Олександр Мельник: «У творах кожного був виражений його власний погляд на

⁴ Див.: Іван Пилипенко. — К.: Формула, 2007. — С. 2.

життя, передане індивідуальне світосприйняття, індивідуальне самовираження. Виставка була як перший сонячний протуберанець у сірому ряду абсурдних своєю духовною порожнечою і творчим застоєм офіційних показух»⁵.

Писав завідувач відділу сучасного мистецтва Національного музею у Львові Юрко Бойко: «“Шлях” утворився восени 1988 року [...] основою маніфесту товариства послужив творчий маніфест АНУМ-у, товариство своєю діяльністю прагне продовжити традиції діяльності художників АНУМ-у. Отож: [...]»

“Шлях” — прагне високої мистецької культури, кваліфікації митців у їх професії;

“Шлях” — за творчість сучасного освіченого митця»⁶.

Писав у каталозі митців «Погляду» і «Шляху» 8 грудня 1990 р. Левко Лук'яненко: «Оглядаючись на минуле свято соборності, упевнений, що воно буде супроводжувати нашу боротьбу за незалежність, об'єднуючи Схід і Захід, Північ і Південь України в єдиному русі до волі. Стане традиційним, збагачуючи наше духовне життя і нашу силу».

У творчому дуєті взяли участь кияни Олександр Бабак, Олександр Бородай, Петро Гончар, Феодосій Гуменюк, Леся Довженко, Петро і Микола Малишки, Ніна Денисова, Іван Марчук, Олександр і Оксана Мельники, Володимир Федько та ін.

Зі «Шляху» — львівські репрезентанти Андріян Гелитович, Андрій та Петро Гуменюки, Володимир Кауфман, Юрій Кох, Михайло Красник, Галина Новоженець, Наталка Шимін та ін.

Пригадуємо, що Микола Стороженко, окрилений Духом Свободи (згадаймо картину Делакруа) і Незалежності, був перейнятий мистецькими ініціативами і новаторством, ефективністю творчої праці, навчав студентів руйнувати зужиті стереотипи, вносити ясність у систему академічного мистецького мислення й збагачувати мистецтво новими виражальними можливостями, новітньою формою. Він вносив промені свіжого тепла у стереотипи навчальної освіти.

Не раз, пам'ятаю, згадував Іван Пилипенко, як Микола Андрійович приходив до аудиторії і вно-

сив у педагогічну академічну систему логічні новаційні корективи, що для випускників Академії були як ковток чистого повітря: Микола Андрійович мислив по-новому і не виносив соцреалістичної схоластичної рутини.

Стороженка мистецтво очищувало, і він мав глибоке переконання, що мистецтвом повинні всі очищуватись — думки його йшли через струни душі і почуттів, вони очищувалися насамперед читанням Шевченкового «Кобзаря», і не випадково він розпочав графічну епопею до нього, умотивовуючи «у погляді його читаю слово». Праця над оформленням «Кобзаря» тривала від 1994-го до 2004-го — і це була мистецька сповідь, що линула майже як молитва: «Вдивляюсь у глибини його очей, у думу присуду мені, земному. Нам усім [...] там бачу зблиск вогню — “Безсмертну іскру Прометея”. Так міг написати, хто молився за Україну. І я молюсь, повторюючи пророчі слова Поета “Я так її, я так люблю // Мою Україну убогу”...»⁷. Ось чому Вчителя любили Учні, Пилипенко, розуміючи мистецтво як природу, наближену до людини, за словами Андре Моруа. Можна було зібрати його думки і слова до купи і це була би повчальна книга. Але той час ще не настав, тому почекаємо, зішлемося на сказане одним із його учнів, безмежно відданих Вчителеві. Отож, схвильованими, але виваженими є думки про Миколу Стороженка колишнього студента, а сьогодні викладача Київської академії ім. Бойчука Романа Петрука: «Кожна людина, а художник особливо, наділена тим, що можна охарактеризувати як світовідношення. Це та іпостась єства, що концентрує в собі щось невід'ємне, інтимне, що є невіддільним від процесу творчості.

...І надзвичайно важливо в житті, коли зустрічається людина, — пише Р. Петрук, — яка здатна з тобою співпереживати, однодумець. Для мене це — Микола Андрійович Стороженко.

Ще з перших хвилин нашого спілкування, роздумів про мистецтво склалося враження, що ми знайомі вічність. Настільки співзвучними були думки і погляди, мистецькі переконання. Навчання в такого Майстра — то ціле таїнство, а кожен діалог — натхнення. Адже в образотворчому мистецтві головне — не просто красиво намалювати, а передати душу, зуміти через форму художньо ви-

⁵ Див.: Виставка творів «Погляд» і «Шлях» творчих об'єднань Києва і Львова до Дня Злуки Західної та Східної України. — К.: Жовтень, 1991.

⁶ Там само.

⁷ Стороженко М. У погляді його читаю слово. — Тарас Шевченко. Кобзар. — К.: Дніпро, 2004. — С. 6.

словитись, виразити те невидиме, невловиме, дух, яким наповнена сутність. Так жити цікавіше і тоді творчість має зміст.

За Стороженком мистецтво — це те, що не має кінцевої мети. Це шлях з напрямом, означенням по діагоналі вгору. Це сам процес. Це — життя»⁸. Мотив Пилипенка з еманациєю Білої барви, з думкою, як у Андрія Белого про Гоголя, що його твори, наче пісня, «і світло цієї пісні створило йому нову, кращу землю, де мрія [...] нове життя»⁹. У Пилипенка колоризм білого — це і є його мрія про Красиве, насамперед у власній душі, а через неї у житті, «кращій землі», за визначенням російського мислителя А. Белого.

Варто ще раз звернути увагу на один фактор мистецької освіти у житті відмінника-студента Пилипенка — це піврічне стажування після закінчення Київського державного художнього інституту в англійському арт-коледжі м. Челтонхем, що дало йому можливість спізнати англійську багату культуру з її музеями, галереями, розмаїттям виставок, мистецьких презентацій, в естетичному діапазоні надзвичайно широкий спектр пізнання — від Дж. Тернера, Дж. Рейнольдса, Т. Гейнсборо до художників, окриплених синтетичною діяльністю в Institute of Contemporary Arts Independent Group, що існувала у Лондоні у 1952–1956 роках, чи, скажімо, поп-художника Річарда Гамільтона, популярного у Великобританії у 50–60-х, чи того ж Генрі Мура, послідовника нашого Архипенка, або Френсіса Бекона. Англійська школа збагатила київського молодого художника, на якого чекали далі повчальні зустрічі з професором Миколою Стороженком під час стажування в асистентурі.

Отже, через кілька років після навчання для Пилипенка настала мить зближення з пеленою стишеного мовчання, яке йому випало спізнати через відкриття Білої Брама у київській Лаврі. За таких умов праці в лаврській майстерні художник Пилипенко випустив у Божий світ мрійливу свою першу надромантичну картину «Король та королева», в якій розкрилася завіса міфологізованого простору білизни у постатях чоловіка з короною на голові та жіночою, немовби в ореолі німбу, зо-

⁸ Лист Романа Петрука до автора від 28 липня 2018 р. — Архів автора.

⁹ Бельй А. Символизм как миропонимание. — М.: Республика, 1994. — С. 362.



Іван Пилипенко і Руслан Кутняк на стажуванні в Англії. м. Челтонхем. Газета Gloucestershire Echo, 21 лютого 1992 р.



бражених у просторі безкінечного довкілля. Вони не могли у ньому розгубитися чи впадати у відчай, бо, йдучи *Schulter am Schulter* і тримаючись обіруч, вони здобували право на відкриття свого королівства. Чашу Граалю вони вже знайшли у малярстві для себе і тому було зрозуміло, чому білизна світу оточує їх ходу та благословляє на надію, і не було у барві жодної перепони, аби метафоризуючий рівень їх щасливої впевненої ходи хоча б на йоту знизити і призупинити. Картина несе символізуючу правду людського буття, і в ній, до того ж молодий художник, перед яким стояла і чекала його палітра зі щедротою кольорів, відчув у собі свіжі сили, щоб відкинути зайві, бо був переконаний, що є його, Пилипенкова, одна чистота, немовби Юстиніанівська максима «*Justitia est constans et perpetua voluntas juxta suum cuique tribunes*» (справедливість є постійною і твердою волею віддавати кожному своє), як принцип твердої моралі, яку він виніс хлопчиком від батьків з чернігівського села, де поняття «біле» — як ознака святості. Спогади про Щаснівку — це дитинство білокольорове з мріями білобарвними. Отож він, Пилипенко, за максимом Стороженка, і є «...ловець першоначала білого. Ніхто ніколи до Миколи Андрійовича і ніхто за його Світлого мистецького життя не висловився з такою прозорою ясністю про метафоричний понятійний зміст пар: “білий — чорний” кольори, про означення їх буття-символу “земне — позаземне”, “світло ясне — пільма темна”, “земля — космос”. Лише Стороженкові од Божого просвітленого провидіння внутрішнім зором дане судження, яко “очевидна ще одна особливість “Веселки” — серед семи кольорів відсутні білий і чорний. Хто явив земному світові, відколи Земля і першолюдина на ній, “попередження для роздуму” (Стороженкове), яко семитональна мелодія для слуху? Роздумуючи над цим семибарвним вертепом людської рецепції, Стороженко тримав у полі свого зору Пилипенкову палітру в обіймах першоначала білизни, стверджуючи таким чином: “...зрима — низка того, що звемо чуття (7), й інше — незрима, поза реальністю”, в субстанції ніким пізнано не освоєний (5-те непізнане чуття). Що поза образом (реальності) — є світ Духовний. Біле і чорне — альфа і омега. Небуття (вічність) і воскресіння. Саме в цих матричних 2-х котлах, саме тут формуються “механізми”

енергетичного потоку світла. “Тіло світла” або: Тіло Світла Людини (Єгипет: Мер-Ка-Ба) — ця даність, що творить образ, променеву реальність “Веселки” — діагноз прояву буття»¹⁰. Що явилось Стороженкові відкриття Пилипенкового позареального «біле — чорне». Що прийшло до нього в уяві надпросторовій, немовби Архипенкове «Ма». Що було у ньому самому, а він зраділо відчув потенціал Пилипенкового винаходу: наймудріше — з підвалини найпростішого. «Що природа приховує, коли “Веселка” півколом у 7-м кольорів являє нам і всьому світові небесний знак. Кожна душа інтегрується в “свою” кольорову фазу — від червоного до фіолетового. У кожного “я” своя земна доля, свій (один з семи!) кольоровий знак. Образ-знак»¹¹. Стороженко-Вчитель кликав Пилипенка-учня, так само вчителя, створеного Ним.

Художник своїми картинами про Лавру ніби оглянувся через плече перед тим, як зробити дальший крок і пуститися на мистецький битий шлях, — оглянувся на попередників доби романтизму. Куди ж йому пуститися далі, аби зійти з отого битого підосвами шляху?

Чи не стоїть таке питання перед Кожним, хто має намір зробити отой перший крок? Крок мистецький, навстріч мистецтву... Приклад — Роденівський Крок... Ще приклад — Крок Пилипенковий, мрія мистецька, і те, що вона заявлена, уже — дійсна, справжнісінька... Може, художник наснив свою картину, коли доторкнувся рукою до знаменитої копенгагенівської «Русалоньки» Едварда Еріксена? Звісно, мрія про Русалоньку так само, як про кінну статую Фредеріка V, супроводжувала молодого митця, коли його запросили на персональну виставку до Мексиканського культурного інституту Копенгагена. Сім щасливих кольорів веселки злилися у білому і то виглядало, немовби в почуттях закарпатця Адальберта Ерделі; виставку Пилипенка датчани сприйняли, а для художника то було як свято, як здійснення мети: мандри від білих полотен до казкового Андерсена біля ратуші, до блукань біля королівського палацу Амалієнборг... Для художника то були враження, спроби отримати радість від завершених етюдів.

¹⁰ Іван Пилипенко. Тіні світлих снів. — К.: Новий друк, 2017. — С. 2.

¹¹ Іван Пилипенко. Тіні світлих снів. — К.: Новий друк, 2017. — С. 2.

Данія



Виставка творів у Мексиканському культурному центрі і галереї «68». м. Копенгаген, Данія. 2005, 2009 рр.

Данія



Вільна країна – Християнія (Данія, Копенгаген). 2009 р.

Данія з Копенгагеном запала у молоду душу. Художник отримав радість від «Gallery 68» — то якраз рівно через три роки: датчани в своїй любові до малярства не забули киянина, запросивши на виставку. Він одухотворювався великою культурою Бертеля Торвальдсена і йому здавалося, що в Копенгагені знають духовну вартість мистецтва, вірять у його високі естетичні ідеали... Враження полонили Пилипенка, його захоплювали візії баченого. Він, скажімо, не міг собі навіть уявити, що молоді люди можуть відчувати сповна подих волі, як це було в Християнії, свого роду столиці хіпі, у Копенгагені, на території, відведеній спеціально для них на березі моря. Там вони жили, заводили родини, були щасливі зі своїми дітьми. Не було авт на цій території незалежних, бо за приписами пересувалися лише на велосипедах... І те саме молодий художник із Києва спостерігав у лісі тролів, яким мешканці Копенгагена пишалися. В'їзд на авто був заборонений, і це було правилом для всіх і кожного... Пилипенко відчував, і радість від побаченого переполює груди... Минуть роки і він зачитуватиметься виданою книгою споми-нів «ІМЕН» — літературними творами, щоденниками, роздумами Адальберта Ерделі, видатного майстра українського малярства, який шукатиме нових вражень у різних музеях Європи. Пилипенко збагнув: оті враження навіювали Ерделі свіже сприйняття палітри. Мандри, побачене зроджували потоки нових вражень... Як писав Ерделі у щоденнику: «З дванадцятьма спицями повертається кожне колесо, кожний його поворот: "Не досить, не досить!" У цьому числі року і у цьому році куди мене понесуть мої дії і моє "я"?»¹²

Неспокійною, хвилюючою проходила Пилипенкова молодість. Думалось йому не раз: «який колір прийде до мене сьогодні?». Він шукав свою палітру у мандрах, а з ними — у свіжих полотнах. І справді, тоді це було так, коли натягнув нове полотно на раму, щоб розпочати картину «Король та королева». Промені щасливо прожитих днів торкнулися цієї Пилипенкової композиції. Може, вони освітили його, може, додавали сили далі малювати, що означало — далі йти, можливо, через «Короля та королеву», яких шукав у венеційських палацах



*Король та королева.
П., о. 90x100 см. 1999 р.*

Corner della regina, Morosini, Brandolini, C'a d'Oro вздовж Гранд-каналу... Через літа Пилипенкові судилося спізнати, полюбити Венецію (ба, як її не любити!), давню столицю колористів, полюбити щиро на всі свої дні, відведені для нього мойрами. Вони, ці палаци des Doges, Ducal, Barbaro, Guistinian, вулички, площі зі статуями і без них, з храмами San Simeone Piccolo, Saint-Marc, della Salute, каналами, лагуною, мостиками і славетними Rialto, Douane, Academie, гондолами і гондольєрами та їх посмішками, барвами людських карнавалів, мелодіями солодких італійських співів, — усі вони лагідно кивали йому своїми головами. Який цей світ наш безкінечно чутливий до людського пізнання, якщо є до цього бажання й воля!

Не зникала у ритмі колоризму білизна, художник був у ній завжди і не міг від неї нікуди подітися, сховатися за інші барви, хоча вони несміливо і тактовно зринали на просторі білизни, як тонально рожева у десятилітньої давнини композиціях «Червоний будинок», «Полудень у Венеції», де в останній, з вкрапленнями холодніших синіх ритмів по горизонталі лінії Grand Canal, делікатний силует Ріальто присутній ніби в імлі, потенційно зависаючи над плесом ріки з гондолами. Форма об'ємів численних палаців, храмів делікатна, прозора, наче скло з венеційського Мурано. Дедалі більша увага до композиційної цілісності, єднання об'єктів спо-

¹² Ерделі А. «ІМЕН». Літературні твори, щоденники, думки. — Ужгород: видавництво Олександри Гаркуші, 2012. — С. 203.

стереження у просторі, групування їх у масштабі, живописній перспективі. Відчуття предметів, оточення наскрізь емоційне, своїм результатом вони передбачають створення такої форми, яка прагне стати досконалою у досягненні краси і яка, досягнувши стану легкості, потоками морського повітря знесена до такого стану, який ми сприймаємо наче казковий світ невагомості. Візантійські барви білості розчиняються в потоках рожевої білизни, вохристої білизни, голубуватої білизни; цих відтінків, що створюються через сполуки титанових білил з теплими відтінками барв вистачає для зору, аби перетворити реальну красу у світ феєричної казки, в якій народжуються радісні почуття, мрії, думки і в якій людина перетворюється на щасливу чайку Джонатан, що злітає над водами Grand Canal. У цьому випадку справедливим буде рецензія білого, як гармонії форми, що видна, і тієї її часточки, що сконденсована в душі творця.

Венеція сколихнула почуття митця і йому здавалося часами, що Київ і Венеція з'єднані Дніпром і Grand Canal-ом, а Пилипенкові часом удосвіта або після палаючого заходу сонця увидалося, що обіймами можна об'єднати світ людської любові до мистецького венеційського історичного буття-життя, яке було сконструйоване розумом дожив та серцем Візантії. Наслідком блукань по венеційських майданах, завулках, у музеях Академії, Пері Гугенхайм, галереях Franchetti палацу С'а D'oro, С'а Rezznisco, Da Mosto, Grassi, що повторювалися після кожної нової поїздки з незмінною для художника радістю й ніби благословляли на свіжі нові полотна. Кожна з мистецьких подорожей не була туристичною марнотою, бо від кожного знайомства з містом на воді його погляд наснажувався і збагачувався побаченням або почуттям, або перечитанням через інтелектуальне сприйняття, спостереження й вивчення тих старожитностей, які перед тим не викликали у нього емоції та не цікавили. Робив у блокнотах начерки, багато фотографував, замальовував етюди, — матеріалів назбирувалося щоразу доволі, і вже вдома з майстерні виходили сформовані живописні фантазії, узагальнені в просторі структури поетичних композицій. Усі вони перейняті рухом вологого прозорого повітря, яким оповиті силуети середньовічних, або барокових красенів, що мають свої неповторно кра-

сиві історію, життя, простір («Полудень у Венеції», «Червоний будинок», «Яхти», «Гранд Канал», «Гондоли», «Венеція. Подорож у часі», «Палаццо», «Вечірня подорож», «Околиці Венеції», «Блакитна Венеція», «Дощить у Венеції», «Венеційський канал», «Мармуровий палац» і десятки-десятки інших). В усіх венеційських творах автор концентрує увагу на трьох стихіях: холодному сірому небу, контрастних до нього архітектурних красенях-спорудах, теплішого тону воді. Або ж, як, наприклад, полотно «Венеційський канал», де шляхетне композиційне ціле встановлюється лише через матерію архітектури та води з гондолами у ній. Цілість органічна, природна, її рух забезпечує плин води в каналі, місце гондол по лінії води, перетин кам'яного в теплих червонуватих тонах місточка, що з'єднує береги каналу та тротуари вузьких вуличок і силует червонуватого палаццо, що замикає у глибині вісь вертикалі. Що імпонує в цьому простому архітектурному мотиві? Як на мене — безкінечність настрою й ірраціонального поняття «простір», який, впевнені ми з художником у тому, що ним завжди буде милуватись кожен, хто шукає досконалості у простому: шматочок каналу з мостиком, над ним високі стіни будинків з рядами віконниць-бійниць, що заступають, мабуть, сірі небеса — і все, більше нікогисенько і нікогисенько, крім темпераментного, насиченого, справжнього чоловічого Живопису, в якому барви пливуть, переходять одна в одну, стікають, поспішаючи донизу з вертикалі полотна, ніби скочуються по стінах палаців і, застигаючи біля самісінької води поруч із гондолами, завмирають. Рух барв у вертикалях невгамовний, стрімкий, заворожуючий, з переливами білизни, домішками у ній кадміїв червоних, вохр, вуглів, блідо-синіх, і цей бентежний рух мастихіна знеможений сірим плесом води каналу, на якому рефлексують тіні від гондол, кам'яних стін, гондоли з постаттю чоловічка у глибині перед рожевуватим мостиком. Рух Пилипенкових барв нагадує емоційний сплеск малярства капістів, які навчені емоціями паризьких імпресіоністів та постімпресіоністів, у центрі живопису ставили колорит як вісь форми, творили на площині відведеного полотна «концерти» барв — справжня рубенсіада колористичної білизни... Колись давним-давно Іван Труш, автор знаменитої «Сан Маджоре» мріяв



Італія



картинами Вія Аппіо, Олена Кульчицька з рідною сестрою Ольгою марили Адріатиною. А хто з художників про це не мріяв, спитаєте? Бо доказом мистецьких мрій стали варіанти Трушівських *Via Aria*, а мрій Кульчицької — офорти Адріатики, з-поміж них «Буря на Адріатичному морі», що сприймаються хрестоматійними... Пилипенкова пасія, вочевидь, Архітектура Венеції, що немовби доповнює синтез вражень художника від Київської Лаври. Пилипенко створює незалежні одна від одної неповторні емоційні версії венеційських мотивів, що є свідченнями мистецьких захоплень художника... Але, сказавши це, і поставити крапку на тому, — наче зупинитися на половині дороги. Бо Пилипенко — художник ненаситець, пошуковець, який переповнений сам перед собою враженнями, шукає їх, яскравих, несподіваних у мандрах, хоча в житті він належить до тих поміркованих осіб, які не відкладають будь-яку справу на завтра, чи, як свідчили мудрі, *ad calendas graecas*.

Отже, Європа перед художником на долоні, у вік літальних апаратів, астральних мандрів, коли задумав — то вже зробив, для прикладу: якщо вечереєш у лаврській майстерні, то вранці уже снідаєш на Монмартрі у знаменитій Ротонді (чашка кави з круасаном — дріб'язок, це якраз для апетиту та гарного самопочуття, і обов'язково без божоле)... І далі починаються мандри, бо як тверезо писав автор «Старого і моря» Ернест Хемінгуей, що Париж ніколи не закінчується... Французи гостинні: хочеш учитися — приїжджай, і в цьому плані Пилипенко виявився щасливим гравцем. Подумав — запросили щедро, і не на день-другий до паризького Міжнародного центру мистецтв (*Cité Internationale des Arts*); до Сени і Нотр-Дама рукою подати, а там за рікою з другого боку віконце в'язниці, де жорстокі революціонери нізащо мучили бідну нещасну молоду Марію-Антуанетту...

Рефлексія сприйняття для художника в мандрах — то найперша заповідь. Як відомо, гонитва за враженнями забирає багато часу і мудрий той, хто сам для себе вчасно скаже: «стоп» — і увімкне зелене світло для творчої праці, для еманції мистецького вислову. Художник Пилипенко був скупий до себе і не марнував часу, а природа виявилася до нього щедрою: бо ж вона не любить жартувати з тими, хто марнотратить свій час. У лаврський

період Пилипенко уникав тіней у малярстві, шукаючи істинне в прозорому мерехтливому світлі, у бережливому ставленні до відтінків, які зігривали його почуття і саму палітру якостями граней осяяння, коли він сприймав палітру майже як живу істоту. Паризькі бульвари, собори, мансарди, мости etc. — огром усього того, що є грація й еманція духу Парижа, вимагали не гонити за новизною мистецтва, не мистецтва ілюзій; усі об'єкти на тлі небес були по-різному освітлені і вони просилися на палітру як живі істоти; вони давали змогу зрозуміти, збагнути якимось десятим чуттям смак ідеального світла, метафоричного опромінення в брудному (згадаймо літературне — Квазімодо), що було і ставало осяянням моральним, майже ірреальним в цю мить власного переживання. Це був світ чутливий і близький до Лаври, але з іншого, історичного боку. Сотні годин він провів у Луврі, в музеї Д'Орсе, музеях Делакруа, Моне, Родена, Бурделя, шукаючи ідеали в колориті, формі, пластиці, композиції, гармонії, ще до того, як вони стали незалежними і вільними.

Уже вдома, у майстерні, де завжди все стояло на своєму місці і де все необхідне для праці було під руками, і найголовніше, що пензлі просилися на палітру, Пилипенко пірнув з головою у працю, щасливий, немов дитина, яка чекає-виглядає батька вдома до того, як зустрічала його раніше вже на порозі. Працювалося легко, і він у колориті, формі, запаху кольорів відчув, що досягає незалежності. Він не хотів бути розчарованим і боявся про це думати і тому вимоги до себе сягали тієї сфери, що зближувала власне його і палітру, відтак вона, здавалось, стає слухняною й легкою, в гарному розумінні цього слова. Стрімкий рух почуттів художника торкався зон палітри, в якій, як завжди, першу скрипку грала білизна. У ній таїлася глибина світла і шукала своє місце форма. І якщо *Notre-Dame de Paris* дивився на глядача з боку Сени, то мерехтіння прозорого світла перетворювало довкілля кварталу в прозоро-чутливу субстанцію, в якій будинки, ріка з катерами, башти собору, стріла готичної вежі, самі небеса, здавалось, випромінюють це світло, яке ставало живою субстанцією композиції картини. Він не міг не торкнутися пензлем мотиву знаменитого Собору, уявляв своє перебування збідненим без нього: внутрішнім зором

спостереження й рефлексією рецепції проходив етапи свого «входження» через силуети західних башт, стрункої вежі, portalу з тимпаном, стрімкої діагоналі дахів, але не прагнув, аби це відбувалося за крок від об'єму пам'ятки, а наче з віддаленої відстані Сени, щоб нероздільність храму наближалася в уяві до нероздільності святої Лаври і Дніпра. І тоді Notre-Dame de Paris з перспективи уяви і порівняння через колір води, змішаних вохри, вуглів та білил набував значення символу, несподівано виростаючи у перспективі цілого кварталу в поетичний образ. І в «Мулен Руж» Червоний вітряк через рожеве з білилами також наче хизувався на тлі палаців, будинків кварталу, що тіснили один одного у композиції, яка починала свій рух вітряка, що був винесений через точку зору на одну третину площини догори, а всі будинки зусібіч немовби горнулися до метафоричного центру. Художник вважав вищим своїм завданням — він має створити поетичний образ. І це йому вдалося! Чуттєвість рецепції малярським перснем огортала композиції паризьких творів київського митця Пилипенка, а їх у нього було немало і всі вони несли відбиток почуттєвих імпульсів: «Мансарди», «На Монмартрі», «Біля храму», «Дахи Парижа», «Білий Париж», «Блакитний Париж», «Кафе Парижа», «Латинський квартал» — в усіх перелічених і далеко не згаданих інших творах художник ставив перед собою високе завдання — через рух пензля створити «кольорові фонтани» палітри. Аби полотна розкошували у барві!

...Були творчі мандри неповторними київськими кварталами. «Снігопад» білосніжних мазків перманентно переходив у весняні сюжети, що відтворювали поезію цвітіння та народження. Наче припорошені снігом пригніздилися квітучі яблуні та вишні на київських краєвидах Пилипенка: «Весна» (2015), «Будинок рибаків» (2016), «Весна на печерах» (2012), «Весна. Ярославів Вал» (2014). У мотивах квітучого дерева абсорбовано враження від традиційних сюжетів японської ксилографії, що поширилася в європейському модерні упродовж 1870–1890-х років та закріпилася в сюжетній іконографії європейського живопису ХХ ст. Опосередкований діалог з мистецтвом Сходу виображується у лаконізмі відтінків і тонально-монохромних акцентах творів, привезених з мандрів: «Па-

риж. Латинський квартал» (2014), «На Монмартрі» (2015), «На Сени» (2016), «Паризькі дахи» (2016), «Білий Париж» (2013), «Блакитний Париж» (2014), в яких самі назви картин посвідчують, що художник прагнув відтворити лише власні враження про стан природи, а не реальність.

У серії італійських краєвидів спостерігається більш радикальна тенденція протиставити один спектральний колір гамі нюансованих білих відтінків: «Весняна Венеція» (2016), «Ранкова Венеція» (2014), «Червоне палаццо» (2012), «Жовтий будинок» (2015), «Венеційська тиша» (2015), «Срібний день» (2016), «Полудень у Венеції» (2015), «Теплий зимовий день у Венеції» (2016). Найвиразніше ця живописна ідея ліризму відтворюється в грецьких сюжетах «Острів Санторин» (2016) та «Біле вітрило» (2016).

Мандри Пилипенка київськими святими місцями чергуються з мандрами по європейських святинях, при тому він пам'ятає, він знає, він розуміє й відчуває: його завжди чекає вдома віддана йому дружина, радник і однодумець — Наталія Булавина. Чи не є його, художника, емоційний живопис її заслугою — і тільки так! — й чи не є вона найчистішою барвою його вітальної мистецької палітри — і долі також! Отож його дзвінки з Копенгагена, Мюнхена, Відня, Лондона, Таллінна, інших міст додому сталі — потім «ті дзвінки» також «вселяються» на палітру митця. І незабутні дзвінки від царської краси Санторин, де мудрі ченці ховали тишу своєї святості на найкрутіших вершечках скель. Картини Ів-Ана про острів Санторин — його білі храми, його білу тишу, його білі на світанках небеса і такі самі безкраї простори глибинно-чистої морської води мають відношення до захоплення людини станом Вічного на клаптику скелястої землі, де посмішка островитянина до художника є дякою за тишу, якою художник освячує полотно. Краса землі є для художника розрадою його серця і саме тому він через живопис виявляє свою нероздільність з цим гатунком щастя. Йди і Шукай, але Знайди! — ось настає справжня для художника відповідь тоді, коли колір митця наділений любов'ю до людини. Кільканадцять років тому моя добра знайома Людмила Морозова (1907–1997), улюблена учениця Федора Кричевського (про що свідчить її парадний «сезанівський» портрет робо-



Арт-резиденція у творчих майстернях у «Сіте», Париж. 2009 р.

Франція



Арт-резиденція у творчих майстернях у «Сіте», Париж. 2009 р.

ти Кричевського, який тепер у Третяковці, тому що в Києві не хотіли прийняти його від дружини покійного Майстра) зізналася мені у Гантері штату Нью-Джерзі, що, крім Михайлівського собору (його вона безстрашно разом із Миколою Макаренком захищала від руйнації більшовиками й змушена була через це, аби вижити, прийняти тернистий шлях еміграції) і Санторину — найвищих сходинок для пізнання власної почуттєвої індивідуальності в межах палітри, вона не знає нічого красивішого і кращого на землі. Санторин для Людмили Морозової, київської учениці Федора Кричевського, яка, перетерпівши муки проживання, переселилася на стаłe життя до Гантера, був умовою гармонії створюваної форми і білої барви, а у Пилипенка енергія першого і другого спрацьовувала з наголосом на присутності оркестру емоційного... Від себе додам, почуте також від Морозової, що до таких вершинних сходинок вона також віднесла величний храм Києво-Богоявленського братства і Києво-Могилянської академії — видатну пам'ятку українського бароко, що була збудована на кошти Івана Мазепи, і через 250 років після заснування теж була зруйнована та зрівняна зі землею більшовиками у 1936 р. Картина Пилипенка «Біле вітрило» з-поміж інших про Санторинські марева — злет мистецької уяви, коли продукція кольору перетворена в незмінну гармонію від спектральних барв до найбільшої білизни з доторками голубої, рожевої й вохри, такої гармонії, якою створена Пилипенком Барва тиші, що опанувала землею, водою, небесами, барва, що кликала китайців до пізнання Заходу. Безкінечна тиша панує в просторі — як на портретах вельмож Хуана Пантохи де ля Крус, художника-психолога Іспанії; порівняння можна з уваги випустити, зважаючи на часові межі, хоча в малярстві вони не мають відстані; і згадка про напівзабутого іспанця — це теж авторська міра сплеску власних суб'єктивних почуттів під час праці над текстом про Івана Яковича Пилипенка та його малярство... І біле, доповнимо від себе, — це як сплеск білого на шатах апостолів у сцені «Євхаристії» другого ярусу вівтарної частини Софії Київської і перегук кольору цих шат з білим кольором омофорів на плечах святих отців Церкви і архиєпископів у сцені «Священнослужителів» ярусом нижче.

Тепер зробимо ще один важливий відступ і повернемося обличчям до Піднебесної, що манить, у творчому сенсі, кожного порядного українського художника, кожного, хто прагне відкрити себе самого, або принади Світу, історії, міфології, традицій, принаймні, для себе. Писалося і мені, з думкою про Івана Пилипенка, коли я повертався з моїм китайським другом з гір Їенг після зустрічі зі славетними пам'ятками Датона, де ми милувалися фресковими розписами в нижньому храмі монастирського комплексу, оглядали сотні скульптур з глини у верхньому та нижньому храмах, що не є круглими, а зображені у фас, коли оглядали у храмі Хуан'ян цю чарівну постать Бодхісатви, що стояла у печері Вей поруч з іншими, від правого боку наближена до величної статуї Будди, і вражені, ми не могли відійти від цієї пальмової жіночої постаті Бодхісатви династії Liao (IX ст.), чи, за іншою версією, Венери з таємничим виразом напівпримружених очей, з білозубою посмішкою — першим у китайському мистецтві способі зображення любові і добра, щастя життя з піввідкритим усміхом, з тим поглядом, де затаєна глибина думки. І що іще вражало у цих глиняних фігурах — вони були виконані відомим давнім китайцям технологічним способом без опалення у печах, давнім майстром. Потім, через кілька годин поїзд рушив і почав набирати швидкість, треба було їхати доволі довго, сім годин і крізь шибки вікон я бачив, як забудовують нові масиви: зрівнюють із землею екскаваторами глиняні халабуди і місце заповнюють новітніми кварталами — помешкання стандартні з бетонованих блоків, або металеві каркаси, прикрашені архітектурою зі скла... Писалося мені у записнику: «Що є мить часу між Ян Као, через годину їзди після Датона, коли поїзд зупинився на кілька хвилин, — відстань, як між Яготином і Києвом, — що є ця мить для того, хто її шукав, а тепер сприймає, наче роки довгого життя від Києва до Бейдзіна?! Яри, поля, голі дерева садів, кукурудзяне бадилля, тополі без листя, синє небо у хмарах, і на обрії пасма гір, наче в тумані, отара овець з пастухом серед снігів на полях, — цей час, з року в рік на тому самому місці те саме, беззмінне, в ту саму пору року; мчить поїзд крізь дні і ночі, щоб мигцем промчати через “те саме”. Нема ворон українських, або горобців, халупки зі са-

ману рядами, автобус на дорозі і постать людини, загублена ген вдалині.

Переорана руда земля, за яром яр, плями снігів, пальметові сади, подати рукою — гори без дерев, сірі з просинню небеса, влітаються до стрілчатих вершин рожевуваті барви на тлі засніжених скель та круч, хатинки зі сірого каміння під шифером, зрідка над деякими червоні прапори, цистерни — ряд довгих гусениць, будівельні майданчики із залізяччям, тракторами, оранжереї під солом'яними матами, стіжки кукурудзяних снопів, дерева покручені, погнуті, мабуть, від суховіїв-вітрів, молочне небо, високовольтні лінії скоками полетіли навстріч горам, баштові крани, панельні чотириповерхові будинки заблуканого містечка... Коротка мить зупинки, щось кинути до рота у популярному для вселенського Китаю ресторані Лі, на кшталт київських Макдональдсів... Дуже далека дорога до Бейдзіна — і коротка для думок».

...Влетів тоді, як писалося у записнику, в столичне місто — потрапив у Бейдзінський смоґ, день, цілісний день майже у безпросвітній темряві, густа застигла чорна пелена мряки, в якій тонуть машина за машиною; такого «комфарту» погоди, казали, Бейдзін не бачив багато десятиріч; довжелезні траки, велетенські фургони густим суцільним муром обступили лінії банів, не протиснутись, і як ліліпутки між ними легкові, майже кишенькові — страшнувата мить приреченості у подиху невідомого 22-мільйонного столичного міста. Сонце і голубе небо відсутні у цьому велетенському місті-монстрі, і коли на мить зринають, то наче подарунок на день народження, який гостинні китайці вмють традиційно красиво справляти...

Що ж побачив у Піднебесній Іван Пилипенко? Що хотів спізнати і вивчити? Або ж так само суттєве: кому з китайців і як мав передати власний досвід? Очевидно, віднайшов не одного друга серед тих китайських художників, які протягом останніх десяти років зав'язали з українськими митцями товариські творчі стосунки — разом на пленерах, виставках, участь в їх обговоренні, спільні звітні вернісажі, обмін мистецьким досвідом, створення художником, молодим ученим Михайлом Бокотеем Чжендяньського музею скла і в ньому української колекції¹³,

¹³ Див. матеріали наукової конференції до 95-ї річниці від дня народження Я. П. Запаса. — Львівська національна академія мистецтв. — Львів, 2018. — С. 5.

практика під час стажування, що стало нормою. Українська класична система мистецької педагогіки має вікові традиції, якщо, приміром, згадати кужбушки з Лаври — свого роду посібники для малювання у Києво-Мазепинсько-Могилянській академії, але й слід пам'ятати водночас: упродовж кількох століть державного поневолення на національну систему педагогіки завжди чигала історія, що не була встелена трояндами; методи навчання мистецтву в Українській академії, які були започатковані фундаторами НАОМА, в наші дні припали до душі китайській молоді. Отож у НАОМА традиційно навчається багато студентів з різних куточків китайської землі: є вони і в Майстерні, яку сьогодні після професора Стороженка ось уже кілька років очолює Пилипенко; слухняні допитливі китайські студенти, вони приїхали сюди здобувати знання, зразково навчаються, працюють, старанні, вимогливі (правда, не всі, хоча такі, які після навчання в магістратурі, — колишні аспіранти Ібо Чжан, Сун Ке є прикладом для багатьох). У національній академічній мистецькій педагогіці є велика частка душі професора Миколи Стороженка, здійснюється вона і у практиці Івана Пилипенка та без винятку в усіх викладачів Майстерні живопису та храмової культури — тієї майстерні, що стала гордістю нашої Академії. Бо кожен бакалаврський або магістерський захист студентів є справжнім результативним святом, бо дипломні проекти вихованців нерідко просяться за якістю виконання на музейні стіни, бо праця професорів-виховників (термін, який вживали в НАОМА на зорі її народження) у майстерні як осередку мистецької освіти є естетично врожайною, і це бачать усі, кому випадає щастя бути присутніми на захистах чи брати участь в обговоренні проектів.

Буквально на наших очах за два десятиріччя народилося багатозначне поняття «культурні взаємини України та Китаю» — у містах Піднебесної створено центр україністики, у Шанхаї викладають українську мову та літературу, створено кафедру україністики, її очолює вихованка Львівської національної академії мистецтв. В університеті Суджоу вихованець НАОМА, професора з кафедри скульптури В. Чепелика одесит Павло Болгарин викладає скульптуру, — одне слово, діапазони мистецьких взаємин стають дедалі ширшими і



Виставка у Китаї протягом 2013–2017 рр.: м. Усі (2014), м. Нанкін (2015), м. Тянь Ін (2016), м. Суджоу (2017).

Україна



Лука та Іван Пилиненки в майстерні. Зустрічі у майстерні на Антоновича. 2011–2019 рр.

глибшими: немало художників опанували одну з найскладніших мов і вільно почувають себе на далекосхідному континенті.

Китай заворує, і кожен, хто приземляється в будь-якому китайському аеропорту, де панує зразковий порядок, це одразу відчуває: гостинність господарів понад усілякі сподівання. Пилипенкові від перших годин перебування в місті Усі здалося, що він тут не вперше, що стимулом для такого сприйняття була доброзичлива атмосфера, яку він як гість відчув щодо власної персони: сила доброзичливості до нього була такою безпосередньою й ненав'язливою, що світ новизни та пов'язаної з нею гостинності він оцінив щиро: «Я такого не чекав і на таке не сподівався». Йому раптом здалося, що він не в Китаї, а приїхав до себе в батьківське родинне, сьогодні призабуте, село Щаснівку, заселене лише старшим поколінням, яке живе тільки спогадами. Відомо, що українські художники через творчі взаємини з китайськими колегами почувають себе в Китаї наче вдома, і таке відчуття склалося у самого Івана Яковича, коли він вперше вирушив у місто з усіма необхідними у мандрах знімальними камерами, етюдником та відповідним у ньому запасом фарб.

Пилипенко не сидів за роботою замкнено, бо відчував гостинність господарів і, врешті-решт, перебував завжди в оточенні друзів, що фотографували його під час праці, коли малював, роздивлялися, як він розставляє й змішує палітру, як рухається на полотні його пензель. Їм було цікаво наче дітям, яким хочеться знати, що там, за обрієм; їм кортіло знати про нього більше, ніж він знає сам про себе. Якось, шануючи позицію його інтелекту, попросили, щоб виступив з лекцією. Він пригадує, тоді, 2015 року, прилетів на запрошення й прочитав кілька лекцій в університеті м. Усі в найбільшій аудиторії, що була переповнена професорами та студентами. Йшлося про те, яким воно є, нинішнє українське образотворче мистецтво, який воно пройшло шлях за роки нашої незалежності, які в ньому основні творчі досягнення й протиріччя, — лекцію вислухали з увагою, засиділися допізна, було багато розмов, запитань, прохань повторити показ сюжетів картин, що сподобалися. Потім, після наступних поїздок до Китаю такі лекції не раз повторювалися.

Суджоу, Шанхай, Усі, Нансі — ось основні центри, де Пилипенко заявив про себе як художник з Києва (про Київ у Китаї знають навіть діти). Участь у бієнале в Нансі, на виставках Суджоу, Ганджоу, праця під час пленерів, студійні презентації для колег у навчальних закладах, Спільці художників різних провінцій, — мистецьке у такого роду заходах поєднувалося з громадським... Нерідко Пилипенко засиджувався у багатих на колекції музеях, відчуваючи, що є близькість між Україною та Піднебесною, хоча про це ніколи не писалося, хоча як, приміром, сам відчував цю близькість, оглядаючи експонати давніх династій, від початків культури Яншоо (2000 р. до н. е.). Археологи відкрили знамениту кераміку Яншоо з провінції Хенань міста Чжан, де вона робилася уже за допомогою гончарного круга; тоді вчені інтуїтивно відчули, а потім доказово довели, що кераміка культури Яншоо орнаментикою візерунків та рисунків на невідполірованій поверхні глини близька до кераміки українського Трипілля; далі факти такої близькості — схожість об'єктів з металу, потім Шовковий шлях через степи до Візантії, Причорномор'я, до Скіфії та інші контактні зони культурної присутності. Отже, як бачимо, проблема близькості української та китайської культур віддалена у географічних пропорціях, але в цьому аспекті є немало зіткнень віддавна на підтримку гіпотези культурної взаємодії.

Пилипенко полюбив китайську давню і сучасну культуру живопису, зокрема новітню школу го-хуа, творчість величного її презентанта та імпровізатора давніх традицій Ці Бай Ші (1864–1957). Фундаментальна біографічна експозиція творів класика у знаній пекінській галереї Rong Bao Zhai Art познайомила мешканців Бейдзіна та гостей з багатющою спадщиною Майстра — сюжетами про рослинний і тваринний світ, традиційними композиціями про овочі і фрукти, людей і звірят, птахів і риб, чапель та лелек, про раків, метеликів, комах. На виставці (2015 р.) були експоновані знамениті «Креветки», «Качечки на воді», «Чоловічі постаті», хрестоматійний фольклорний мотив «Сильна мавпа і Будда» (1901). Пікассо якось зізнався: «Не хочу їхати до Китаю, там не маю що робити, бо там малює Ці Бай Ші». Для магазину «Жон Бао Джай», що є гордістю Бейдзіна, Ці Бай Ші почав малюва-

ти і виставляти у ньому традиційні сюжети. Навчений життям мудрий Ці Бай Ші, маючи 93 роки, створив ієрогліф великого символічного значення: «Треба вивчати свою національну культуру», свого роду свій заповіт нащадкам, і подарував його магазинові, і сьогодні почесні гості мають змогу побачити класичний авторський текст-максиму художника. З творчістю Ці Бай Ші, його живописом і графікою Пилипенка познайомив каліграф, графік Сю Ку Сін, закоханий у поетику першого, за його визнанням, у світі класика національної китайської культури.

Сю Ку Сін — художник-мудрець, який розуміється на тонкощах каліграфічного мистецтва, що виховував себе на засадах буддистського довір'я до людини, що дивиться на світ через оптику східного філософського споглядання й досконалості та гармонії тиші. Він навчив Пилипенка сприймати давні китайські килими (близькі з крелевецькими узорами), буддистські скульптури, кам'яні фігури династії Цінь, показував у музейних збірках кам'яні дошки для естампів, а у храмах — раритетні від часів середньовіччя рукописи на китайському папері. Він охоче розповідав київському гостеві про китайського імператора Ші Хуанді (згадують усі про його відкопане археологами військо з глини, яке показують нерідко у музеях Європи, а Пилипенко бачив цю армію з глини у Берліні), за його правління каліграфія стала високим мистецтвом, а винахід пензля в цю епоху спровокував появу малярства. Що малярство для митця є основою для сюжету (це ще ведеться від династії Мі Фу) також збагнули, так само як те, що основою твору є ідея (се і), а не зовнішня оболонка об'єктів (предметів). Гостинний Сю Ку Сін розповідав киянину про китайські традиції колекціонування творів в імператорських збірках і показував деякі з них. Господар був ерудованим співбесідником і зустрічі з ним збагатили духовний світ Пилипенка, навчили його сприймати вершини малярства Танської династії, мелодику класичної поезії Лі Бая, Ду Фу та ін.

Пізнання китайської культури, зустрічі з місцевими інтелектуалами, години, проведені в театрах, знайомство з китайським народним театром сформували світоглядні засади Пилипенка, його пізнання орієнтального мистецтва і мали великий вплив на розвиток смаків художника під час

його малярської праці в гостинному Китаї. Отож рефлексії східного мистецтва стали більш очевидними у китайському циклі творів, зокрема таких, як «У парку Суджоу» (2016), «Шанхаєць» (2009), «Озеро червоних лотосів» (2015) та ін.

Малярство Пилипенка китайського періоду (так назвемо цикл композицій із мандрів художника до Орієнта) зберігає гармонію живого сприйняття, яке художник виніс з лаврської майстерні чимало років тому і яке виявляло глибинні потоки світла, що, здавалось, переймає всі об'єкти зображення. Світло пронизує також китайське малярство, воно є його прозорою суттю, у кожній живописній формі воно огортає предмет, створюючи ілюзію позачасового стану. Такого сприйняття натури Пилипенко прагнув інтуїтивно досягнути ще у лаврських краєвидах, і через близьку фактури об'єктів сягнути межі, що переводить об'єм у субстанцію прозорої невагомості. У постатях янголів, Пречистої, у деяких сюжетах з лаврською архітектурою, соборах Видубичів, Китаєвої пустині, Андріївської барокової перлини повітряна перспектива брала на себе всю відповідальність за якість субстанції прозорої невагомості. Янголи, храми, святі ширяли в небесах, їх вабила гравітаційна сила близьки, і живопис у композиціях випромінював потоки світла, а на душі художника було радісно, і в глядача з цього приводу також. У Китаї художник раптом сам для себе відчув, що традиційні виміри чорного, як і білого, також здатні випромінювати світло і воно у просторі композицій нагадує про себе — це далися взнаки уроки елегантного малярства Ці Бай Ші.

Як художник Пилипенко полюбив середньовічне місто Суджоу (давня назва У або Су) провінції Цянсу, що славиться своїми шовком та чаєм, знаменитим озером Thai hu shi з дорогоцінним, декоративним і тепер рідкісним у ньому камінням shi, яке використовують у традиційній скульптурі. Суджоу має, вважають, за плечима тисячолітню історію. Пилипенка полонили не фантазії архітектурної думки 80-х років ХХ ст. як аналоги мегаполіса Сінгапура, і квартали середньовічного таємничого, гомінливого з великим торговельним минулим Суджоу та його венеційськими каналами, завулками, переплетінням вуличок, крамничками, смачними їдальнями a la minute, велосипедами і мото-



З китайським художником Донг Хао. Закордонні гості у майстерні на Антоновича. 2011–2019 рр.

Україна



Лука Пилипенко з Миколою Стороженком. Творчі зустрічі у майстерні на Антоновича. 2011–2020 рр.

ролерами. Пилипенко проводив години в музеї з численними скульптурами X–XI ст., малярством і каліграфією Ming і Quing династій, а також цілі дні — у знаменитому парку Суджоу XVI ст. Джуо Джен Юуань, у пам'яті якого є ім'я художника, засновника парку поета Вень Джен Міня, а також досі живими уявленнями про імператорів середньовічної епохи, які любили музику, національні танці, театр і каліграфію, малярство. Сьогоднішній Суджоу — місто великої мистецької культури з музеями, парками, творами знаменитих у Китаї живописців Чжана Хуалю, Бай Юпіня, Ха Ліня, Чжана Сінь Цзанома, скульпторів Яна Міна, Шен Цян Гоу, великими традиціями каліграфії, народної скульптури, мініатюрної різьби на кісточках фруктів, на породах дерев, нефриті, традицією стилю чжуань (витвори печаток), видатними майстрами Сю Венгінем, Чжан Ліансі, Жень Мінхуа. Багатьох із них Пилипенко запізнав, з багатьма підтримує дружні мистецькі стосунки; зрештою, вони переймають досвід киянина, а він — практику каліграфії, різьби по бамбуку, милуючись творами у парку Чжочжен. Мандри південним Китаєм — це повсякденна творча наснага, це розуміння значення *Weltalter* («світова епоха», за видатним Максом Шелером) для мистецької ерудиції митця, який поважає себе і мистецьку практику, який дбає про виховання себе самого, про зміни [...] душі, духу [...] фактичного буття та його стандартів»¹⁴. Мандри для митця — очищення душі. Ось чому мандри Пилипенка-митця, зокрема Китаєм, це потреба «зміни фактичного буття та його стандартів», це для нього спосіб побудови палітри, потреба відкриття глибинних просторів мистецької форми. У Китаї відчуття форми в мистецтві є способом самовідкриття митця, його можливість виношувати її у собі, і ця фаза внутрішнього мистецького духу є по суті готовністю до мистецької дії. Цьому поступово навчався Пилипенко, виробляючи у собі готовність до побудови нових меж форми, а з нею — колориту і композиції.

Пилипенко багато малював і створив чимало композицій про парк Суджоу. Одне з полотен має ідентичну назву: «У парку Суджоу» (2016). У ньому сильно відчутні впливи орієнтального сприй-

няття краєвиду. Художник зберігає зацікавлення неприглядним мотивом на перетині змін зими та весни, наголошуючи на настроях зміни пори року через білизну поверхні та площину теракоти з вкрапленнями рожевих і коричневих барв. У горизонтальній площині композиції перший план поступається в перспективі другому, де розгортається сценка сюжету з будиночком, що милує зір формою типово популярного китайського даху, що бере початки від буддистських пагод, а ліворуч композиції — з рефлексіями тонких за відношеннями барв з домінантою рожевих та сіруватих. Живописна перспектива від першого плану створює модель психологічної обсервації природи вглибині композиції. Вона є прикладом змін, що відбуваються в палітрі художника. Властива для нього білизна чергується зі спектральними барвами: тональна білизна в цьому випадку перебуває у згоді з іншими, тепліших відтінків, кольорами палітри.

Культура єднання європейської манери письма чергується в настроєвому полотні «Озеро червоних лотосів» (2015), яке можна розглядати як перегук з аналогічними медитаціями Моне над лататтями в озері пізнішого періоду творчості. Майже квадратна площа полотна розгортає дію в глибину, де цвітіння тропічних квітів досягає кульмінації. При тім майже квадрат площини перегукується з діагоналями площин примхливих квітів та кушчиками жовтуватої зелені, що якраз зронує додаткові в темі імпульси емоційності, яку відтворив художник у природі парку.

Ми спостерігаємо місцевий шанхайський колорит у невеличкому етюді «Шанхаєць» (2009) із зображенням хлопчика-ляльки в традиційних для провінції строях: шапочці, закутаній шиї, декоративному комбінезону. Тут сприйняття художника відповідає характеру фольклорного колориту на тлі блідуватої з відтінком вуглів статичної площини простору. Портрет хлопчика втілює засади традиційного китайського мислення в постіндустріальну епоху, які є непоборно стійкими, і цю авторську прихильність до традиційного місцевого етнічного концентрує портретне зображення дитини. Поліхромні барви у мотиві домінують, вони і викликають враження, що світло на поверхні полотна відбиває природну суть об'єкта. У «китай-

¹⁴ Див.: Шелер М. Избранные произведения: Феноменология. Герменевтика. Философия языка. — М.: Гнозис, 1994. — С. 100, 101.

ських творах» Пилипенка мистецькі рішення відбивають зацікавлення орієнтальними мотивами, простором, реаліями, що передбачають відповідні мистецькі завдання, мету і доцільність такого виконання. В освоєнні цих проблем художник сягає необхідних образних контамінацій.

Не так часто, але у житті кожного митця трапляється ситуація, коли реальне набуває ознак ірреального, коли земне довілля раптово немовби перетворюється у здійснену мрію, зустрічі з казковим дійством. Мить насолоди, щастя по вінця спізнав Іван Пилипенко у вересні 2018 р., отримавши несподівано з Гонконгу запрошення взяти участь у респектабельній світового рівня презентації Asia contemporary Art... Був дванадцятигодинний півдобовий переліт від Києва до Гонконгу, де сконцентровані фінансово-економічні потуги планети і де світовий бізнес вмощується на клаптику землі поміж океанів та морів. Була нагода малювати — це Пилипенко у Гонконгу робив удень і вночі, спізнавши смак життя з якогось там 45-го поверху готелю, навпроти якого такого самого ґатунку вікна будови-свічки не заслонені фіранками немовби для того, аби їх оглядати, як на екрані фільму: що там робиться, як живеться сусідам за вікном навпроти. Гонконгівці — не європейці: у них життя відкрите, і погляди, і світовідчуття — інші; маєш бажання, то розглядай наше життя: ми, знай, працюємо... Усі 30, 40, 70, 100 поверхів будинків — єдиний моноліт творчої енергії, праці, гімн техніці, інженерії, інтелекту!

Отож, хто не побував у Гонконгу, той ніколи не зможе збагнути, що час нинішній у цій казковій карликовій державі (входить монолітом до складу велетенського Китаю, хоча китайцям без візи сюди шлях перекрито) є тут прикладом перевтілення часових меж Інтелекту «вчора – нині – завтра» в Час унікального людського інтелектотворення, прикладом потужності людського Генія, де фантазія і реальність стають акумуляторами єдності Людського розуму, прикладом потужної продуктивності мироносного Генія, де земне і фантастичне нероздільні.

Гонконг — казка серед океанів, поміж островів, місто, обплутане висотними у десятки десятків поверхів будовами зі скла і металу, бетону і пластику, з висотками споруд, до яких ледь досягає

людський зір, де Однісінька свічка-склометал височіє над планетою, як Ейфелева вежа у Парижі, а багатоповерхівки немовби мчать одна перед одною поміж небес; місто-казка, що наче зноситься в уяві поміж берегів, як з морської піни Венера, кам'яне місто незвичної краси з обжитими кварталами потуги Бізнесу, Фінансів, Економіки, Електроніки усіх материків. І раптом за містом-державою на його околицях — зелень тропіків, що наче обірвані берегами морських просторів води. Цей зелений розмай, справжнісінький рай довілля, де колись у двоповерхових палацах мешкали, насолоджуючись Привілегією казкового життя, англійські колонізатори... І скрізь довкола... сьогоднішні камені, з уяви Семіраміди, обжитих свічок зі скла і металу. Гонконг — світова столиця мистецького ринку, тисячі галерей, виставкових залів у численних готелях, музеї, експозиції з усіх куточків планети...

Як тут, у цьому Едемі модерної цивілізації, не малювати?.. Як не малювати потім вдома, у Києві, насолоджуючись мелодією казкових вражень і споминів про Гонконг!? Східна форма постіндустріального поступу у Благодаті, святості, чистоті Пилипенкової білої фарби, змережаної доповнюючими тонами мелодійних сусідніх барв. Краса Пилипенкова народжується у гніздах наймодернішої цивілізації...

Професор Іван Пилипенко викликає зацікавлення через новизну малярських уподобань, що набувають яскравого виявлення у метафоризмі колористичної білизни. Його зірка сягає межі zenіту і на небосхилах українського сучасного малярства вона виразно індивідуальна, вона переломлюється у творчості майстра. Художник самостійний та неповторний у щоденному малярському пошуку, з дня на день пошук його авторського ego дає про себе знати під час ретельної праці над мольбертом у малярській робітні. Індивідуальний художній стиль має образне спрямування й викликає відповідні позитивні наші рецепцію й настрої; нам симпатичні форма та колорит творів. Нас не залишає почуття радості від відчуття взаємозв'язку та єдності внутрішнього і зовнішнього (форма, зміст, задум, реалізація), які становлять важливу константу мистецької біографії творів митця в кожному його образі.



Греція



Невід'ємну вагому сторінку творчого життя професора Івана Пилипенка становить його педагогічна повсякденна практика. Від Учителя Стороженка він перейняв правило: жодного дня — без учнів, студентів, таке правило, що генерує модель власного педагогічного методу: віриш дітям — вони вірять тобі; навчишся сам спостерігати і навчиш інших збагнути бачення, з досвіду Леонардо да Вінчі, що людській зір близький, рідний для всіх мистецтв, і це є духовною територією найвищої людської вартості (як твердив Стороженко, «поетична Лавра в творах Ів-Ана ідентична з поезією»).

Мудрість східного китайського закрою: великий Будда послав на Землю служителів Краси, аби вони навчили наймудріших серед людей творити мистецтво через чистоту розуму і почуттів — цю легенду розповів професорові Пилипенку його приятель з м. Усі Сю Ку Сін, який присвятив себе каліграфії, віддавши їй об'єктивність спостереження й чистоту свого інтелекту.

Капітеллю, найвищою сходинкою мистецького педагогічного процесу в Академії є захист дипломних проектів — свого роду найвища точка академічних переживань, немовби свято 14 липня в Парижі. Про свято захисту магістерських праць в Академії та підготовки до нього під час праці над дипломною картиною уже йшлося в другому розділі наших спостережень (як писав колись завідувач кафедри живопису незабутній Василь Гурін: «... увагу студентів слід акцентувати на відображенні живого відчуття видимого і невидимого світу [...]», вся система навчання живопису повинна сприяти розвитку образного і абстрактного мислення студентів, вихованню художника-творця»¹⁵). Отож захист магістрів, яких підготував професор І. Пилипенко, відбувся у червні 2018 р. І ці претендентки з майстерні ім. М. Стороженка Анна Осадчук, Анна Коваленко, Галина Андрусенко зробили унікальні конкретні проекти, що були призначені спеціально для Свято-Михайлівського кафедрального собору в Житомирі, який був збудований ентузіастично на кошти купця М. Хаботіна (1856 р.) попри величезні перепони місцевого чиновництва.

¹⁵ Див.: Гурін В. Викладання живопису в Академії на сучасному етапі. Програма з живопису для живописного, графічного, архітектурного факультетів та театрално-декораційного і реставраційного відділень // Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці. — Вип. 2. — К.: УАМ, 1995. — С. 10.

Найтрагічніші сторінки історії цієї церкви почалися пізніше, у 20-ті роки ХХ ст., коли храм перетворили у складське приміщення. Відродження собору почалося з 1991 р. і в наступні літа, коли група митців під керівництвом Дениса Белянського, випускника майстерні М. Стороженка, розпочала працю над розписами собору. Студентки професора Пилипенка виявили також готовність до праці в соборі, взяли участь у мистецькому оздобленні храму, мріючи ще тоді про бакалаврський диплом. Тож участь у розписах кафедрального собору в період підготовки до завершального етапу навчання в майстерні, яку очолив професор Пилипенко, для них не була несподіванкою: випускниці Академії за велінням серця виявили бажання поставити здобуті мистецькі знання на службу Церкві, що в кінцевому результаті стало їх вагомим внеском у збагачення українського сакрального мистецтва. Осадчук, Коваленко і Андрусенко бачили, як розписувався притвор собору сценами Страшного Суду, як оздоблювалася північна частина внутрішнього простору образами святих Іоанна Златоустого, Василя Великого, Симеона Богоприємця, Якова Праведного, Григорія Богослова, Григорія Палами. Вони прикрасили стіни храму орнаментальними композиціями, внесли свіжі настрої красивими флоріанськими та геометричними мотивами.

Був Пилипенко зацікавлений, аби здібні випускниці майстерні розкрилися в процесі творчої праці. Був він уважний, не прискіпливий, був він на кожному кроці готовий до підтримки своїх випускниць, аби позбавити їх великих при тому сумнівів. Був він для них наче пастор у церкві для віруючих, як писав, було, Іван Огієнко (митрополит Іларіон): він же бо «світільник, що світить на горі [...]»¹⁶.

Пилипенко не висловлював уголос почуттів, але внутрішньо радів за всіх випускників майстерні: він знав, що їх молоді серця віддані творчій праці. І він іще знав, що логіка їх сердець, математика їх сердець, як писав сто років тому Макс Шелер, наголошуючи, — усе це є «втіленням зорієнтованих творчих актів». Пилипенко був зі студентами разом.

¹⁶ Тіменик З. Іван Огієнко (митрополит Іларіон): 1882–1972. — Л.: НТШ у Львові, 1997. — С. 112.



...Практично доведено: якщо педагог сумлінно веде, готує студента до магістерського проєкту — успіх буде неодмінно! І якщо педагог у праці зі студентом надає перевагу меркантильним вояжам на пленерах, мистецьким ярмаркам — мінусовий показник неминучий. У такому випадку мистецької практики НАОМА має унікальний випадок: студенти і керівник готували магістерський проєкт упродовж кількох років, обравши об'єктом для виконання інтер'єр Житомирського кафедрального собору. Захист магістерського диплома полонив усіх відмінною якістю. В цьому заслуга керівника майстерні професора І. Я. Пилипенка, який пролонгує високі традиції великого Вчителя, академіка М. А. Стороженка. Студенти про це, звісно, знали.

Професор НАОМА Іван Пилипенко виявив найкращі якості педагога як продовжувач школи Миколи Стороженка та керівник майстерні живопису і храмової культури, заснованої великим Учителем (1994). Розсудливий, ініціативний у методиці підготовки студентів до магістерських

проєктів, Пилипенко упродовж попередніх років спостерігав, як студентки Анна Осадчук, Анна Коваленко і Галина Андрусенко підключилися до розписів північного простору, а також притвору зі сценами Страшного Суду у кафедральному Свято-Михайлівському соборі Житомира.

Успіхи студентів майстерні були очевидні. Представлені під час магістерського захисту частини триптиха А. Коваленко «Всесвітній потоп», А. Осадчук «Чудо святого Великомученика Георгія», Г. Андрусенко «Вавилонська вежа» відзначалися самодостатністю творчого виконання і викликали одностайну оцінку всіх членів Екзаменаційної комісії. Святий Георгій, римський легіонер, за проповідництво християнства був закатований 23 квітня 303 р. за наказом імператора Діоклетіана. Величезна агіографія образу — одного з найпопулярніших, починаючи з найдавніших візантійських традицій, була знаною від давніх-давен на землях Київської Русі, в усьому християнському світі. Найпоширенішим є тип Георгія-змієборця на коні. Ікони зі святим Георгієм («Чудо святого Ге-



Штутгарт, Дітціген. Творча подорож до Німеччини. 2019 р.

Україна



Захист магістерських дипломних робіт Майстерня живопису та храмової культури ім. М. А. Стороженка. НАОМА 2018 р.
Стоять зліва направо: Анна Коваленко, Анна Осадчук, Поліна Канішевська, Галина Андрусенко



оргія про змія» XIV ст., святий Юрій Змієборець зі Станилі, численні зображення його на Риботицьких іконах). Згадаємо в цьому світлі ікони Володимира Дядинюка, або Петра Холодного (молодшого), або Михайла Осінчука, зокрема зображення святого верхи на коні зі списом, яким уражено ненависного змія (1954). Анна Осадчук, обравши популярну композицію в світлі існуючого мистецького ансамблю, успішно справилася з магістерською програмою разом зі своїми подругами Анною Коваленко та Галиною Андрусенко. Екзаменаційна комісія рекомендувала представити триптих випускниць НАОМА на Золоту медаль Національної академії мистецтв України, і це стало виявом яскравої результативності Школи Миколи Стороженка та її нинішнього наставника Івана Пилипенка.

Високими оцінками були відзначені також магістерські проекти усієї кафедри живопису. У них відчувалася вірність традиціям академічної школи, яка поєднувалася зі спробами інноваційного творчого мислення прихильників контемпорерного мистецтва, що синтезували досвід сучасних візуальних практик. І в цьому сенсі однозначне схвалення під час захисту отримала композиція Євгена Валюка «Повалення титанів» з її конструктивною організацією змісту. Твір молодого дипломанта був позначений сумарними уявленнями про

просторову зображальність центра композиції, свого роду «вівтаря» та асоціативних міфотворчих компонентів символізуючого характеру. Монументальна композиція Валюка (420 × 280 см) виявила синтетичний спосіб образного мислення, що об'єднувало малярство, скульптуру, рельєф, кінетичні форми в центрі кола. Валюк продемонстрував вірність традиціям свого дідуся Миколи Андрійовича Шелюта, знаменитого художника з Одеси, і вірність настановам керівника, професора Івана Пилипенка.

...Видається нескінченним мистецький рух: вчитель — учень, академія — художник. Послідовна лінія такого руху є актом звернення мистецьких вартісних домінант і вони викликають у душі кожної творчої особи почуття радості за здійснене і потребу творення нових мистецьких форм, які викликати будуть нові симпатії й принесуть багатьом хвилини насолоди створеним уявою, душею, серцем Художника. Бо він є той, хто програмує світ, хто знає ціну мистецького слова і вагу мистецького тексту. Він свідомий наставник із почуттям відповідальності за престижеві критерії київського малярства, високі традиції НАОМА, започатковані славетними фундаторами Української державної академії мистецтв у полум'ї битв за вільну незалежну Україну.

Прикінцеві рядки

Я вдивляюсь у сотворене Миколою Стороженком, що для мене є немовби вивершенням текстів словесного і художнього — мистецьким оформленням книги над книгами українського народу: «Кобзаря» Тараса Шевченка, над яким митець працював літами. Шляхетний душею Володимир Войтович замовив Стороженкові графічні твори до «Кобзаря». Ділився він потім спогадами: не було жодного дня, щоб Маєстро не працював над цією художньою епопеєю... Спливло ціле десятиліття, і всі побачили цю книгу, збагнувши: сокіл Духу долає вершини, немає нездоланих вершин для сокола Чуттів... Ми всі в Україні пам'ятаємо, шануємо Сокола Духу Миколу Стороженка. Надійними оберегами Сокола Духу були Академія та його Майстерня живопису та храмової культури. Її надійно оберігає сьогодні наступник Стороженків Іван Пилипенко. У Щаснівці — селі, де народився і виростав Іван Пилипенко, — усі односельці, від діда-прадіда чисті, незрадливі, працьовиті, совісні, побожні люди. Таким є Іван Пилипенко — чистий душею, відданий послідовник Стороженка: в думках і творчій праці... Пилипенкове життя простелене шляхами — до Академії, Майстерні імені Миколи Стороженка, власної робітні й домашнього вогнища з синочком Лукою й вірною йому дружиною Наталкою. Коло життєве наче замкнене, але коло в динаміці безнастанного щоденного мистець-

кого руху з лейтмотивом: служити Мистецтву — то служити Академії. Вона — як пісня його, Пилипенкова НАОМА, і всі в ній, без винятку — студенти, професори, педагоги, лаборанти, технологи, бібліотекарі, методисти і при вхідній парадній брамі чергові — усі-усі вони з чистою душею, бо віддані вони Українському Мистецтву!

Десятилітні роки Пилипенкової праці в малярстві є сторінками візуальних вартісних малярських сутностей. Твори Івана Пилипенка несуть почуття любові до людини і сотвореного нею. У них чистота почуттів виявлена в трансформації барв з пріоритетами білизни, як у святинях Києво-Печерської лаври, святої Софії, Свято-Михайлівського храму. Барва, що відлунує у сітчатці зору білим, є символом людського в людині та її мистецьких творіннях — вона відчутна у Пилипенкових картинах з усіх материків від Парижа і Венеції, від Копенгагена і Лондона до Суджоу, Шанхаю в Китаї. Вона зроджена зі Світла людського життя, з відчуттів Людиною Правди: Добра на нашій рідній землі. Створені малярські композиції Пилипенка є невід'ємною органічною часткою українського малярства і становлять критерії його високих мистецьких вартісних гатунків. Уважний глядач знає їм справжню ціну, тому що вони сотворюють людське у природі людини — її красиві мрії та життєві настрої.



А. Дудченко, О. Цугорка, М. Стороженко, Шень Шу Вей, В. Дзюба, І. Пилипенко, О. Соловей, А. Краснощоков.
Українські та іноземні студенти в майстерні живопису та храмової культури НАОМА. 2009–2019 рр.

Київ



Перегляд робіт в майстерні живопису та храмової культури, 2017 рік. Миттєвості життя у Академії. НАОМА, 1995–2019 рр.

Summary

This book, “The Artist and the Academy”, tells us the story of the life and art of Ivan Pylypenko, a famous Ukrainian artist and Headmaster of Painting and Temple culture Faculty of the Art and Sculpture National Academy, Kyiv, Ukraine. Ivan himself graduated from the Academy, which, at that time, was called the Kyiv Art Institute.

His teacher was a renowned artist, professor Nikolay Storozhenko (1928-2014), who, in the 1990s, combined in his Faculty talented and enthusiastic artists, it became the leading group in the Academy. This success can be partially attributed to Ivan Pylypenko who, after Prof. Storozhenko's death, was appointed as its director and continued artistic techniques, formulas and methods introduced by his late teacher.

Ivan Pylypenko is taking an active part in modern art life in Ukraine and abroad. Numerous art works of the artist demonstrate his holistic perception of the depicted object and mastery of technical means. His paintings stand out by its individuality – color palette, emotional manner, and harmony.

Continuing the tradition of his teacher, Ivan Pylypenko spends a lot of his time on creating artistic programs for his students at the Academy – the artist and

the Art Academy are inseparable concepts. Such unity forms integrity of Ukrainian art culture. Like Nikolay Storozhenko, Ivan Pylypenko belongs to the Academy's cohort of masters obsessed with art. His students and postgraduates love and respect him.

The artist's paintings can be found in many countries in Europe, America, and Asia. Special respect and appreciation his works have in China and Hong Kong.

Ivan Pylypenko continues to develop and cultivate unique and innovative practices of the Kyiv Art Academy, which have great traditions rooted in the art schools of Kyiv-Pechersk Lavra and Kyiv-Mogilev-Mazeppian Academy in XVII and XVIII centuries. The Kyiv Art Academy is connected, perhaps in the first place, with the Ukrainian State Art Academy created in 1917, when Ukraine became an independent republic. The Academy honors and cherishes the legacy of its founders: V. and F. Krichevsky brothers, O. Murashko, G. Narbut, M. Burachek, M. Boychuk, M. Zhuk, A. Manevich, and others. Their traditions of creative art are alive today in accordance with the new trends of Ukrainian modern art development. They are supported and continued by Ivan Pylypenko who is considered one of the Academy's great teachers.

Додатки



Улюбленому мовику Гуреві
Івану Пилипенку
Богом обдарованому
Світлому Художникові
З Новим Тисячоліттям
Микола Сорофенко
Чкаївець

12 січня
2001 р.

МОЇ ВИДІННЯ БАРОКОВОЇ ТВОРЧОСТІ ІВ-АНА ПИЛИПЕНКА

Іностась перша

Не йде – витає у барокових хвилях білого саду...
Увінчаний білою славою ...садівник.

Творець пробудженої ілюзії-загадки блаженної реальності. Сад – проекція його душі – ілюзія бо ж мистецтво там, де в зримому – не зрима. Його душа безіменна. Ім'я Його в бароковому мареві творення, в мерехтінні білих дзвіниць, ім'я Його розчинене на сувоях нічного неба... в дзвонах – камертонах білих октав, в ритмах-лекалах лаврських видінь. Він не йде – лине в кличах – перегуку дзвонів Лаври... на прощу... на сповідь... на тремтливую білизну літургії. Мовчим – дзвони кличуть...

Ів-Ан його ім'я.

Творення мовчазне. Барокова палітра Ів-Ана – брунька в саду. Вагітна. Ось-ось вибухне – цвітом весільним, світлом, що пута рве у біле царство красою білого вогню і воскрешає «зів'яле листя». А хлорофілу згустки, зловить до спалаху...

Іностась друга

Ів-Ан (від Антів з роду Пилипенків) улавлений. Врощений у Лаврські збудені пагорби, у оживлені низини, приховані у святість, у святилище: «Лавра». Ів-Ан вживлений у Дух землі, у Душі святих, у магнетизм блиску золота бань, що над Дніпром (між Іжевськом і Гілеєю)... тут епіцентр, звідси білий промінь – то Духи Антонія, Феодосія, Аліпія і Євпраксії, Єфимії і Долгорукого, тут духи Мономаховичів... то птиці-духи на полотнах... білих... на трамплінах – творах готових до злету у вічність.

Співай, Ів-Ане. Лавра лаврами олаверить спів твій.

А я до Третьої іностасі

Ти, Іване, садівник. Доробок твій – сад у суцвітті – **білий квадрат**. В квадраті Білому – несе син яблука саду – Матері. І не згасне сонце білого квадрату. В антисаду Золоті яблука не виростуть – в чорному квадраті – пекло, бо «сонце стане і осквернену землю спалить». А ти, Ів-Ане, впишеш у свій білий квадрат (моє пророцтво твого і вчителя, і колеги) до своєї творчості – **біле коло** – колообіг воскресіння у прощенні, впишеш Весілля неба і землі – закон бароко.

Четверта Іностась

Промайнув ХХ вік. Пронизав небо мистецтва і України метеорит... то слід в імені. Ім'я – Моранді (художник ХХ віку!). І прийняла матриця в небосхилі України той слід. Білий квадрат Івана – ознака того імені. То ж коловписуй у квадрат білизну – фару небесну (думку – ідею...). Послухаймо: «... тому що сподіється, дозволяти діятись, аби не бути діячем», чи твої слова не відзвук з «нори диво-Моранді», бо саме «бездіяльність» (це слово в лапки беру) і кличе, волає... до ... дії. І тут (яка!) висота етики й моралі...

П'ята іностась – дочекаємось нового видання.

Микола Стороженко

Народний художник України, Академік,

Лауреат Державної премії України

ім. Т. Г. Шевченка

Про свого учня, колегу, про його високу творчість, а я кажу: Ів-Ан Пилипенко – художник! А що вище? Хіба що: Творець. Творець – то БОГ.

СПЛЕСК БІЛОЇ ТИШИ



Творчість – вогню нетлінний жар – не знає холоду і спаду, не знає тяглості байдужої між льодом і прометеевим вогнем! Творити! Боготворення – шлях. Між мінусом і плюсом. Творчість – розряд у просторі несумісного, полюсного. Якщо творчість – вибух протистоянь льоду і вогню – то, що тиша? А тим часом іксашлях – артерія, рушійна сила. По ньому грізно простують на драму зустрічі плюсамінус. В душі художника – битва на духовних «шляхах». Найтяжче художнику утримати скажені енергії, приборкати і створити умови до сплеску в тиші. Богоугодну. Не всім творцям таланить пізнати енергії, розрізнити. Маяковський. Творив розряд енергій, тимчасове ... Нижнє. Фет, Тютчев, Б.І.Антонич («Зелена Євангелія») – творці «шляху», приборканої перед вибухової енергії (плюс). Творящий абсолют тиші – Вівальді – звук його не знає перепон у леті вічності. Так, Моранді, Дерен, Пікассо – руйнівні сили, що між полюсами – зіткнення енергій.

Я не брав інтерв'ю у Івана Пилипенка, не вів розмову про таїни творчості. Я знаю його як особистість і його творчість і чую сплеск битви в його душі за білу тишу.

Все, що перебуває не в полоні різниці між плюсом і мінусом – драма неспокою, попередження і передбачення – дія плюсова. Енергії, в час вибуху – в полоні (автор в полоні енергій – трагедія або трагікомедія, деформація, руйнація – дія мінусова. Єдність двох протистоянь. Твори ІВАА-на Пилипенка у зоні різниці від центру зустрічі плюсамінус – несуть напругу, передбачення, тривогу – таїна художня, визначена формою – тиша. Звернемось до ілюстрації цих ознак в поезії, в який текст і контекст різна сила – зримість і асоціативне зміщення чуттєвостей. Поетична Лавра в творах ІВААна ідентична з поезією. *Японія. Старий ставок, Пірнуло жабеня – Вода сплеснула. Яка тиша! І бачаться руїни, старий замок. А для мурахи На краю стебла – Безодня неба. Яка велич і єдність світу! А де був місяць Коли з храму дзвін Занурювався у морську безодню. Асоціації: дракон викрадає дзвона з буддійського храму – легенда. А ось Дзен Шевченка: Тихесень вітер віє, Степи, лани мріють, Між ярами над ставами Верби зеленіють. Сади рясні похилили, Тополі поволі Стоять собі, мов сторожа Розмовляють з полем. Вічність, бачиться дух монастирів. Безмежжя, що долає побут, зло, хвороби, війни, чвари... Все єдине своєю мовою – душа людини скрізь, в усьому... Послання Минає літо. Шелестить Пожовкле листя, гаснуть очі. Заснули думи, серце спить, І все заснуло... Первісне буття – білизна.*

Творчість ІВААна Пилипенка несе не вибуховість, – сплеск білої тиші – сонцестояння в день рівнодення – відсутні тіні. Тіні супроводжують розряд плюсамінус (революції, глобалізм в суспільстві, чи червона м'ясорубка художника Бекона...) – антитеза дзенівській площині, живописній плоті у рівноденні світла без де Кіріковських тіней. Лише вібрації – слід переможного сонця – протистояння детективу низьких беконівських енергій.

Який же контекст під геомистецькими слоями в творах ІВААна: а) дзеннавіювання; б) тиша; в) нуртуюча білизна. ПОСЛАННЯ ДУШІ четвертий вимір творчого збудження. Вимір четвертий – світ ірраціонального, тому автору, як всім в мистецькій історії, окрім одного найвеличнішого, природа надихнула в шепіт: творчий пульс поза свідомістю – послання в чуттєвому – вибраним. Послання – зміст творчості. Тут авторське «я», школа, вчителі, епоха і світогляд. Чим вищий і вільноочищений інтелект автораатворця, тим глибинніше послання його до істини. Адреса автора послання – твори ІВААна Пилипенка.

*Микола Стороженко
Народний художник України, Академік,
Лауреат державної премії України
ім. Т. Г. Шевченка*

**ІВАН ПИЛИПЕНКО –
ЛОВЕЦЬ ПЕРШОНАЧАЛА: БІЛИЗНИ**



Відсутність білого і чорного – на знаку “Веселка”. Отже природа приховує А:W, або втаємничує, а також вказує і орієнтує людство на життєві шляхи саме так: червоний, оранжевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий. Відповідно, ми і перебуваємо, кожна душа в “своїй кольоровій фазі”. Отак цей колообіг фокусується чи конденсується у інтеграл “7” білого і чорного. Іван Пилипенко і покликаний відсутність білого і чорного олюднити. Іван Пилипенко і його біла Муза долею, за словами Тараса Григоровича Шевченка “... не покидай мене. Вночі і в день, і в вечері, і рано/Витай за мною і учи...”

Невтомно витає і вчить до пізнання таїни білизни, до конденсації числа 7.

Ще в дитинстві, в с. Щаснівка, відбулося відчуття – медіум перед знаком Землі – “Веселкою”. Ця чуттєвість – те ідеальне – світло, різні якості його у прояві кольорових присудів, являє себе і в людині. Переможним фактором людини (а у нас дитини – Іванка) було “звільнення” від форми світу (“Веселка” 7-ми кольороприсудами вибудовує форми життя – долю кожного з нас на планеті). Звільнення від 7-ми форм побуту життя – означає перебування свідомості між альфою і омегою: світлим і темним, воскресінням і небуттям, адже саме там реінкарнація. Кольори “Веселки” – це ірреальність, тінь світла, саме світла в точках альфа і омега, метафізика. Осередок більше духовного, художнього промислу. Це ще і наявність (окрім твердого і рідкого) стадії тепла – в душевно-духовній ієрархії: означаємо, оприсутнюємо: Серафіми, Херувими, Престоли.

Тож ці кольорові фази трансформують духовні сутності білого і чорного – проекції того, що маємо змогу бачити на фізичному рівні, відчувати тепло, повітря, воду, твердь – все те, чим наділено людину. В творах Івана Пилипенка помітний цей тонкий дар “звільнення від 7-ми форм, в яких код не буття. Його полотна – світ першооснови буття (матерія ніби відсутня – незрима субстанція). І Ви, глядаче, в полоні білизни: образу того, що є від світла. І чому без тіней? Бо не обтяжені земними пристрастями 7-ми форм, як і чорне у “Веселці” – відсутні. Чому? Вічність? І пристрасті кольорів “Веселки”.

Що відкриває експеримент:

а) на біле поле наносити чорним – чорне стає образом одухотвореності. Так чорне вугілля (антрацит) дає тепло;

б) чорне поле з включенням білого – повниться душевний образ Духа;

в) у системі чорного квадрата відбувається і реінкарнат тіні зеленого – образ з мертвого – злиття;

г) через тінь оранжевого – чорний квадрат повниться живим образом душі. Тому між білим і чорним не конфліктність, а єдність кола, в якому дух – біле, життя – зелене, оранжеве – душа, “мертвість” чорного – все це образи – наслідок інтегралу чорного, котла, в якому хвильова реінкарнація білого. Художник користується образами “Веселки” – саме тут відбувається міжколовий конфлікт (в будь-якій реалізації: чи то на сцені, чи на полотні, в кіно) як драма, життєві пристрасті й т.д. Іван Пилипенко інтуїтивно (це його лад) чує таїну без конфлікту – він пізнає таїну таїн білого і чорного і “видобуває” інкарнат білого з “ворожої” пільми нерухливого, живину реальності білої плоті, в основі якої образ білого – цього Престолу світла херувимів. Чому світ людей так нуртує свічення білого, чому Іван Пилипенко вабить до загадки тіні того, хто кидає її до образу білого. Чи не таїть в собі інформацію образ у світлі хвиль? Про цей геометричний вимір “говорить” мовчазна Велика Піраміда центробіжної сили – спіраль шестиклітинної сітки свідомості сучасної людини. Велика Піраміда – кожен з нас. І наш герой Іван Пилипенко, має свою Велику Піраміду – карта-показник рівня свідомості, на якому перебуває все людство.

Всі числові системи Великої Піраміди, їх пропорції побудовані таким чином, щоб і відбивати (біле світло) і вбирати (поглинати чорне) – “сепаратор” перевтілення свідомості до вищого рівня. Велика Піраміда має систему стоклітинної сітки від основи до вершини, що символізує 2-й рівень (сучасний) свідомості. Спіраль білого світла клітинної сітки Піраміди струмить вгору – до центра галактики – свідомість Христа. У той час як енергія темного світла, проходячи всю числову геометрію Великої Піраміди, своєю спіраллю з’єднується з центром землі – маткою землею. Біла енергія перетинається з темною в системі (геометричній) Великої Піраміди. В точках перетину можна отримувати різну (протилежну) інформацію – різний рівень свідомості. Оскільки біла енергія (спіраль) виходить за межі Великої Піраміди в устремлінні

до центра галактики і є суто Божою (Отець) енергією, вона є такою, що творить. Так біле світло – чуття всетворення – в попередніх тезах – тінь того, хто його відлунює. Тоді біле і чорне є базовою матрицею, картою людської свідомості.

Художник – посланник, йому не потрібні камери Великої Піраміди для проходження ініціацій. Він – художник своїм призначенням (йдеється про вірного ідеї). Художник чує живою Великою Піраміду бо все, що він творить, в чому його втілення, освячене його ініціаціями живої геометрії Духу – третьої свідомості.

Біле у творах Диво-ловця білизни є образом одушевлення у реальність, інкарнатом чорного. Білизна Івана Пилипенка не фарба – енергія хвилі – нитка-спіраль, яка у перехресті з енергією чорного, возноситься до центру галактики. А в основі хвильообігу, енергохвилі є число, ізометрія.

Живопис Івана Пилипенка – дає мистецтво тим, що усвідомлюють: тільки через Богом дане мистецтво (в тому і музика, поезія...) ми маємо радість дотику, змогу відчувати в собі божество через красу, ритм, гармонію, відчувати пульс.

Іван Пилипенко – ловець першоначала білого

Що природа приховує, коли “Веселка” півколом у 7-м кольорів являє нам і всьому світові небесний знак. Кожна душа інтегрується в “свою” кольорову фазу – від червоного до фіолетового. У кожного “я” своя земна доля – свій (один з семи!) кольорознак. Образ-знак.

Очевидна ще одна особливість “Веселки” – серед семи кольорів відсутні білий і чорний. Попередження до роздуму. Отже зрима – низка того, що звемо чуття (7), й інше – незрима, поза реальністю. Що поза образом (реальності) – є світ Духовний. Біле і чорне – альфа і омега. Небуття (вічність) і воскресіння. Саме в цих матричних 2-х котлах, саме тут формуються “механізми” енергетичного потоку тіла світла. “Тіло світла” або: Тіло Світла Людини (Єгипет: Мер-Ка-Ба) – ця даність, що творить образ, променеву реальність “Веселки” – діагноз прояву буття.

*Микола Стороженко
Народний художник України,
Лауреат премії ім. Т. Г. Шевченка,
Академік, професор*

ПЕРЕЛІК ІМЕН

- А
- Авраменко Леся 33
- Адамович Роман 47
- Айвазовський Іван 107
- Аліпій 6, 64, 95, 96, 99, 103, 107, 123
- Андерсен Ганс-Крістіан 126
- Андреєв Олексій (Анд) 60
- Андрусенко Галина 11, 149, 150, 152, 153
- Антоній (Печерський) 63, 64, 93, 96, 99, 103, 123
- Антоній та Феодосій, св. 93, 99, 102, 123, 159
- Антонович Дмитро 40
- Антончик Михайло 92
- Апанович Олена 41
- Аристотель 81
- Архипенко Олександр 121, 125, 126
- Архімед 81
- Афанасій Олександрійський 51
- Ахматова Анна 117
- Б
- Бабак Олександр 124
- Бабенки Надія та Олександр 20
- Бажан Микола 51
- Базилевич Анатолій 29
- Базилевський Володимир 95
- Балабан Діонісій 95
- Баликова Олена 82, 85
- Барінова-Кулеба Віра 20, 47, 74, 81
- Бароянц Сергій 63
- Басанець Петро 47
- Безпальків Михайло 74
- Бекон Френсіс 111, 125, 161
- Беланжер-Беляєв Володимир 104
- Белянський Денис 149
- Бергсон Анрі 41, 121
- Беринда Памва 96
- Бернар Еміль 104, 105
- Белашов Олександр 85
- Бєлий Андрій 125
- Білецький Платон 105
- Білокінь Надія 103, 104
- Білокінь Сергій 103
- Біляшівський Михайло 40
- Бовкун Володимир 59
- Богомазов Олександр 41
- Богослов Григорій 51, 149
- Богун Іван 16
- Бойко Юрій 124
- Бойчук Михайло 11, 30, 32, 40, 42, 67, 68, 74, 92, 93, 103, 124
- Бокотей Михайло 138
- Болгарин Павло 138
- Бор Нільс 81
- Борецький Йов 119
- Борис і Гліб, св. 54, 99
- Борисенко Валентин 107
- Бородай Олександр 123, 124
- Бортнянський Дмитро 61
- Борцов Борис 72
- Боярчук Анатолій 59
- Брайчевський Михайло 42
- Бринюк Іван 82
- Брисько Оксана 77
- Брунелескі Філіппо 55
- Бугаєнко Ігор 83
- Булавина Наталія 134
- Бурачек Микола 9, 11, 40
- Бурдель Єміль-Антуан 133
- Буртовий Анатолій 82
- В
- Вагнер Ріхард 122
- Валюк Євген 11, 153
- Ван-Гог Вінсент 41
- Ван-Гог Тео 41

Вандаловський Сергій 106
 Варфоломій, архidiaкон 103
 Василій Великий 51, 149
 Васильєва Жанна 63
 Ведель Артемій 119
 Веласкес Дієго-Родрігес 33–37, 48, 111, 121
 Венгін Сю 145
 Вермейєр Дельфтський 48, 52
 Виродова-Готьє Валентина 46, 47, 72
 Вінчі Леонардо 81, 149
 Вітковський Лев 45, 47, 60, 72
 Власенко Параска 103, 104
 Власов Олексій 48, 51, 52, 55
 Вовк Наталія 103
 Возіянов Олексій 73, 86
 Возіянова Оксана 59
 Войтович Володимир 154
 Волобуєв Євген 48
 Володимир, київський князь 54, 63, 64, 88, 99
 Волокидін Павло 48
 Вольфлін Гайнріх 95
 Ворона Ольга 61, 63
 Врубель Михайло 33, 34, 43, 51, 55, 100

Г

Гавриленко Григорій 41
 Гайовий Михайло 59, 77, 86, 106
 Галілей Галілео 81
 Галочкіна Тетяна 63
 Галяховський Данило 99, 100
 Гамільтон Ричард 111, 125
 Ганжа Петро 106
 Гарбуз Володимир 82
 Гаркуша Олександра 129
 Гвоздик Кирило 93, 105
 Гейнсборо Томас 125
 Гелитович Андрій 124
 Гельштинський Станіслав 69
 Гендель Фрідріх-Георг 117
 Георгій, св. 117, 150
 Гермес 55
 Глинчак Василь 123
 Глібов Леонід 19
 Глущенко Микола 104
 Глущенко Поліна 103
 Гнойовий Сергій 20
 Гоголь Микола 82, 125
 Голембієвська Тетяна 47
 Головка Дмитро 103

Голубовський Захарій 103
 Гонтаров Віктор 74
 Гончар Іван 59, 103, 105
 Гончар Петро 85, 86, 124
 Горбалюк В. 106
 Горбачов Дмитро 43
 Горбенко Микола 59
 Гордіца Дмитро 56
 Горловий Михайло 82
 Горська Алла 29, 30, 33
 Григор'єв Сергій 33, 36, 52, 72, 77, 82
 Григоров Віктор 74
 Григоров Федір 59, 77
 Григорович-Барський Василь 99
 Грищенко Олекса 11, 19, 20
 Грінченко Борис 17
 Грушевська Марія 26
 Грушевський Микола 40, 63
 Грядунова Олександра 103
 Губіна Тетяна 77
 Гуйда Михайло 48
 Гуменюк Феодосій 124
 Гуменюки Андрій та Петро 124
 Гурін Василь 47, 72, 149

Г

Гугенхайм Пегі 130

Д

Давидов Сергій 15
 Далі Сальвадор 111, 123
 Дамаскін Іван 51
 Даниленко Віталій 60, 63
 Даниленко Тамара 74
 Дашкевич Ярослав 41
 Делакура Ежен 124, 133
 Денисова Ніна 124
 Дерегус Михайло 47, 52, 105
 Джотто ді Бондоне 100
 Дзюба Володимир 88
 Дзюба Іван 41, 52
 Динник Іван 19, 20
 Дичко Леся 61, 119
 Діденко М. 106
 Діонісій Ареопатит 116, 117
 Довгань Борис 81
 Довгань Олег 44
 Довженко Леся 123, 124
 Довженко Олександр 11, 19

Долгорукий, князь 123, 159
 Доманицький В. 40
 Драган Тарас 106
 Драч Іван 123
 Ду Фу 142
 Дудченко Андрій 88
 Дюлларт Хейман 27
 Дядинюк Володимир 153

Е

Евфемід 95
 Еко Умберто 85
 Ексекій 95
 Ейнштейн Альберт 81
 Ерделі Ададьберт 126, 129
 Еріксен Едван 126

Є

Євпраксія 123
 Єлева Кость 32, 33, 42, 43, 48, 72
 Єфим 123

Ж

Жепінська Марія (Rzepińska Maria) 116
 Жук І. 6
 Жук Михайло 11, 19, 40
 Жулинський Микола 52, 123

З

Забашта Василь 32, 47
 Забашта Ростислав 123
 Заборовський Рафаїл 99, 119
 Задорожний Іван-Валентин 74, 81
 Замотаєв Василь 77
 Запаско Яким 138
 Зарецька-Григор'єва Майя 32
 Зарецький Віктор 26, 27, 29–37, 42, 43, 69, 121
 Зарецький Олексій 32
 Захарченко М. 92
 Звіринський Карл 106
 Земка Тарасій 96
 Зубрицький Никодим 96
 Зубченко Галина 105

І

Іван Предтеча, св. 92
 Іванець Фросина 104
 Іваничук Роман 123
 Іванова Тетяна 74

Івахненко Олександр 20, 74, 82–85
 Ігор, князь 63, 117
 Іларіон, київський митрополит 63, 64, 95, 96, 117
 Ілля, гравер 96, 99
 Інокентій Х 33–36, 111
 Іоанн Златоуст 50, 51, 99, 149
 Іпат'єва Ганна 6
 Ірина, княгиня 63

Ї

Їжакевич Іван 14, 15, 100, 102, 104, 107, 119

К

Камю Альбер 41
 Капніст Василь 67
 Касіян Василь 42
 Кауфман Володимир 124
 Квінт Горацій Флакк 61
 Ке Сун 138
 Керенський Олександр 92
 Кирил Єрусалимський 51
 Кириченко Степан 105
 Кличко Віталій 96
 Клімт Густав 29, 33, 111
 Коваленко Андрій 59, 73, 77, 86, 149
 Коваленко Анна 11, 149, 150, 152, 153
 Ковиліна Марина 63
 Ковтонюк Іван 44, 47
 Ковтун Ольга 56
 Кожеков Микола 52, 53, 61
 Козачківський Аверкій 99
 Козик В. 6
 Колінько Тетяна 77
 Колос Сергій 103
 Компанець Микола 11, 20, 47
 Коновал Віктор 83
 Коновалюк Федір 104, 119
 Конфуцій 116, 117
 Копайгоренко Василь 82, 106, 107
 Коперник Миколай 81
 Копистенський Захарій 95
 Корольов Сергій 81
 Корчинський Василь 82
 Косів Сильвестр 95
 Костецький Володимир 15, 42, 72
 Кох Юрко 124
 Коцюбинський Михайло 17, 19
 Коцюк Віталій 72

Кочубей Микола 82, 84, 85, 106, 107
 Красицький Фотій 15
 Красник Михайло 124
 Кременська Людмила 63
 Кривонос Олександр 54
 Кричевська Олена 15
 Кричевський Василь 11, 30, 40, 64, 68
 Кричевський Федір 9, 11, 20, 30, 40, 42, 43,
 48, 72, 134, 137
 Крук Григорій 111
 Кудрявцева Катерина 81
 Кудрявченко Олександр 77
 Куліш Панько 40
 Кульчицька Олена 133
 Кулябки, родина 119
 Курінний Петро 51, 64, 103
 Курочки Марія та Анатолій 106
 Кутняк Руслан 108, 125
 Кушнір Веніамін 74
 Кюрі П'єр 81

Л

Лабунька Мирослав 95
 Ламах Валерій 41
 Ландау Лев 81
 Лашук Юрій 106
 Лебідь Микола 106
 Левицький Григорій 99
 Леонтович Микола 119
 Леся Українка 82
 Леус Олена 63
 Липських Вадим 74
 Лисенко Людмила 85
 Литовченко Іван 81
 Лихошва Микола 20, 22
 Лі Бай 117, 142
 Лівницька-Холодна Наталія 89
 Лінх Ха 145
 Лісова Катерина 104
 Лісовий Василь 41
 Л. М., гравер 96
 Логвин Григорій 41, 51
 Логов Антон 68
 Ломоносов Михайло 81
 Лонгфелло Генрі 69
 Лопата Василь 16
 Лопухов Олександр 47
 Лук'яненко Левко 124
 Liao, династія 137

М

Маас Ніколас 27
 Мазепа Іван 40, 41, 47, 59, 73, 92, 100, 117,
 119, 137
 Мазур Богдан 88
 Майстренко-Вакуленко Юлія 111
 Макаренко Микола 137
 Макогон Іван 42, 92
 Малевич Казимир 16
 Малишевський Ю. 30
 Малишки Петро і Микола 124
 Маневич Абрам 11, 40
 Мантенья Андреа 111
 Марія-Антуанетта 133
 Марія, Матір Божа 54, 119
 Маркевичі, родина 119
 Марченко Валерій 30, 41
 Марчук Анатолій 82
 Марчук Іван 124
 Мар'яненко Іван 92
 Медвідь Любомир 56
 Меллер Вадим 41
 Мельник Олександр 74, 81, 123, 124
 Мельник Оксана 124
 Мельничук Іван 88
 Мельничук Ігор 32
 Микита Володимир 69
 Микола I, цар 102
 Микола Притиска 54, 59, 82
 Микола Чудотворець, св. 59
 Милорадовичі, родина 119
 Михайлицький Олександр 88
 Михайлів Юхим 122
 Михайлюк Микола 86–88
 Михайлюк Тетяна 87
 Мі Фу, династія 142
 Мігура Іван 100, 117
 Мікеланджело Буонаротті 43, 48
 Мін Ян 145
 Мінхуа Жень 145
 Мінхуа Вень Джен 145
 Мінко Олег 56
 Мовчан Віталій 82, 85
 Мовчун Петро 105
 Могила Петро 40, 47, 73, 95, 96, 99, 119
 Модзалевський Вадим 17, 20
 Мойсей, киянин 99
 Моне Клод 133, 145
 Мономаховичі, династія 123

- Морозова Людмила 134, 137
 Моруа Андре 16, 124
 Мрожек Славомір 42
 Мур Генрі 125
 Мурашко Олександр 9, 11, 15, 40
 Муромський Ілля 96
- Н**
 Налепинська-Бойчук Софія 93
 Нарбут Георгій (Юрій) 11, 19, 20, 30, 40, 64, 68, 73, 123
 Недайборщ Володимир 54, 59, 61, 72
 Нелюбович-Тукальський Іосиф 95
 Нестор-літописець 64, 93, 95, 96
 Нечуй-Левицький Іван 18
 Ніколаєнко Тетяна 77
 Новоженець Галина 124
 Ньютон Ісаак 81
- О**
 Обезюк Микола 81
 Огієнко Іван див. Іларіон, київський митрополит 149
 Одрехівський Василь 81
 Олельковичі, князі 64
 Ольга, княгиня 64
 Оргинська Леся 77
 Осадча Таня 123
 Осадчук Анна 11, 149, 150, 152, 153
 Осінчук Михайло 153
 Острозькі, князі 64
 Осьмачка Тодось 120
- П**
 Павленко Галина 103
 Павленко Оксана 68
 Павло, апостол 54, 99, 100
 Павловський Мечислав 106
 Павлуцький Григорій 40, 64
 Палама Григорій 149
 Панич Володимир 59, 63
 Пантоха де ля Крус Хуан 137
 Пата Тетяна 103, 104, 106
 Перевальський Василь 85
 Перейма Ака 123
 Петренко Тетяна 61, 63
 Петрицький Михайло 41
 Петро та Павло, апостоли 69, 100
 Петрук Роман 124
- Пилипенко Іван 6, 7, 9, 11, 14–17, 19, 20, 22, 24–27, 29–37, 42, 43, 45, 47, 48, 51, 52, 55, 56, 59–64, 67–69, 72, 73, 77, 78, 82, 83, 85, 86, 88, 92, 93, 95, 96, 99, 100, 102–108, 111, 113, 116, 117, 119–126, 129, 130, 133, 134, 137, 138, 141, 142, 145, 146, 149, 150, 153, 154, 159
 Піаніда Борис 48
 Підгора Володимир 82
 Пікассо Пабло 111, 114
 Пінчук Олег 87, 107
 Піфагор 55, 81
 Піша Леся 59, 60, 63
 Пламеницький Анатолій 29, 47, 72
 Плетенецький Єлисей 95, 119
 Подерев'янський Сергій 105
 Полонська Ликерія 103
 Полтавець Віктор 29
 Попов 100, 102
 Постоюк Анатолій 30
 Потоцький Павло 103
 Пошивайли Гаврило та Явдоха 106
 Прахов Адріан 100
 Приймаченко Марія 83, 85, 103, 106
 Прометей 124
 Прядка Володимир 85
 Пузирков Віктор 47
- Р**
 Рак Анастасія 74
 Ревалд Джон 41
 Резерфорд Ернест 81
 Рейнольдс Джошуа 125
 Рембрандт 27, 29, 33, 34, 38
 Ренуар Огюст 117
 Реріх Микола 66, 69
 Рєпніна В. 82
 Рибіна Дарина 88
 Рід Герберт 41
 Роден Огюст 126, 133
 Рожков Олександр 63
 Розенберг Альфред 104
 Рокицький Микола 103
 Роланд 96
 Rzepińska Maria див. Жепінська Марія
- С**
 Савадов Арсен 63
 Сависька Галина 103
 Савченко Д. 54

Самойлович Захарій	100	Тишкевичі, князі	64
Самойлович Іван, гетьман	92	Тищенко Олександр	43
Свенська Божа Матір	64	Тищенко Микола	48
Сверстюк Євген	41	Тіменик Зиновій	149
Свидригайло, князь	64	Тіціан Вечелліо	34, 48
Світличні Іван та Надія	30, 41	Ткаченко Георгій	106
Святополк, князь	63	Ткаченко Катерина	74
Святослав, князь	63	Томара Василь	62
Сезан Поль	41, 104, 105, 134	Тот	55
Селівачов Михайло	103	Тоцький Леонід	51
Сельські Роман та Маргарита	106	Трегуб Микола	41
Селюченко Олександра	106	Трохименко Карпо	42, 47, 72
Семикіна Людмила	72, 81	Трофименко Леся	77
Симеон Богоприємець	149	Труш Іван	130
Сізіф	41	Тургенєв Іван	26
Сільвія	108	У	
Січинський Володимир	41, 92	Урбанський	82
Складовська-Кюрі Марія	81	Ф	
Сковорода Григорій	64, 67, 86	Фалес Милетський	81
Скорик Мирослав	119	Федір Печерський, св.	99
Скоропадські, родина	119	Федорук Олександр	8, 41
Скорубський Антон	63	Федченко Марина	74
Скрипка Валерій	59	Федько Володимир	74, 124
Смирна Леся	32	Федько Устим	59, 73
Соловей Олесь	6, 30, 54, 59, 71, 72, 77, 78, 81, 82, 83, 96	Феофан Грек	63
Соченко Марина	29, 30, 74	Фермі Енріко	81
Спиридоній, протодиякон	99	Феттіх Нандор	104
Станкович Євген	119	Флора Тетяна	103
Стешенко Іван	42	Франко Іван	16
Стороженко Василь	89	Фредерік V	126
Стороженко Микола	6, 7, 9–11, 16, 17, 19, 20, 26, 30, 33, 41–43, 47, 48, 51, 52, 54–61, 63, 64, 67, 68, 72–74, 77, 78, 81–83, 85–89, 93, 104, 108, 116, 117, 121, 123–126, 138, 149, 150, 153, 154, 159, 161, 163	Фредеріче В.	103
Стороженко Раїса	89	Фрейд Лусьєн	111
Ступаченко Ігор	106	Фрідріх II	137
Стус Василь	30, 41	Фуко Мішель	32
Сю Ку Сін	116, 117, 142, 149, 118	Фурс Ганна	73
Т		Х	
Тарасевич Леонтій	96, 100	Хаботін М.	149
Тарасевич Олександр	96	Хемінгуей Ернест	133
Теліженки Олександра та Микола	20	Хижняк Зоя	41
Тернер Джозеф	125	Химич Юрій	106
Терпиловський Георгій	15	Химочка Степан	81
Титов Олександр	30	Холодний Петро	64
Тихий Олександр	63	Холодний Петро (молодший)	153
Тичина Павло	17	Хом'якова Олена	77
		Хоменко Віталій	123
		Христос	56

- | | | | |
|--------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|-----------------------|
| Хуалю Чжан | 145 | Штепа Антон | 106 |
| Хуанді Ші | 142 | Шимін Наталка | 124 |
| Хусид Георгій | 30 | Широков Анатолій | 92 |
| Ц | | Шишко Сергій | 9 |
| Цикалов Сергій | 63 | Шишов Віталій | 82, 83, 85 |
| Цимбалюк Наталія | 77 | Шміт Федір | 63 |
| Ці Бай Ші | 141, 142 | Шовкуненко Олексій | 9, 42, 72 |
| Цінъ, династія | 142 | Шостак Давид | 29 |
| Цой Андрій | 73, 86 | Шпак Марат | 81 |
| Цугорка Олександр | 16, 30, 54, 59, 72, 76, 77, | Шпет Густав | 113 |
| 82 | | Штільман Ілля | 9, 42, 43, 72 |
| Цюпко Володимир | 30 | Шуберт Франц | 44 |
| Ч | | Щ | |
| Чайковський Андрій | 17 | Щербак Василь | 103, 104 |
| Чебикін Андрій | 47, 52, 67, 68 | Щербаківський Дмитро | 64 |
| Чеканюк Вілен | 47–51, 53–55, 57, 58, 62, 65, 72, | Щирський Іван (Інокентій) | 96, 100 |
| Чепелик Володимир | 88, 138 | Щур Марія | 104 |
| Чжан Ібо | 138 | Щусев Олексій | 102, 104 |
| Чжан Ліансі | 145 | Ю | |
| Чжан Сінъ Цзаном | 145 | Юпінь Бай | 145 |
| Чілі | 48 | Юстиніан, візантійський імператор | 126 |
| Чімабуе (Ченні де Пенсо) | 100 | Югай Володимир | 27 |
| Чмутіна Наталія | 170 | Я | |
| Ш | | Яблонська Тетяна | 9, 43, 47, 72, 77, 92 |
| Шаронов Михайло | 42, 77 | Яворська Ніна | 41 |
| Шаталін Віктор | 29 | Яков Праведний | 149 |
| Шевченко Тарас | 33, 40, 45, 81, 82, 85, 103, 104, | Яковлев Микола | 103 |
| 106, 124, 154 | | Якутович Георгій | 47, 93, 105 |
| Шелер Макс | 145, 149 | Янін Анатолій | 26 |
| Шелест Віталій | 81 | Ярослав Мудрий, князь | 59, 63, 64, 67 |
| Шелест Петро | 81 | Ясінський Варлаам | 119 |
| Шелест Юлій | 41 | Ятченко Юлій | 45, 47, 48, 59 |
| Шелудько Володимир | 102 | Яценко Володимир | 56 |
| Шелюто Микола | 153 | Яцків Р. | 69 |
| Шен Цян Ґуо | 145 | Ященко Леопольд | 85 |



Олександр Федорук

Автор книги про життя й творчість київського художника, професора Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури Івана Яковича Пилипенка Олександр Касіянович Федорук – головний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України, дійсний член Національної Академії мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, академік-секретар Відділення теорії та історії мистецтв НАМ України.

У 1992–1993 роках був обраний головою Колегії з питань гуманітарної політики Державної Думи України. Ініціював створення при Уряді Національної комісії з питань повернення в Україну культурних цінностей. Очолювана ним комісія, згодом перейменована в Державну службу контролю за переміщенням культурних цінностей (1992–2004) розгорнула роботу по поверненню в Україну рухомих пам'яток культури, з цією метою в Україні та за її межами проводилися наукові конференції, ювілейні вшанування присвячені видатним діячам української культури, працювали міжнародні комісії по реституції, поверталися в Україну культурні цінності з Росії, Німеччини, Франції, США, регулюва-

лися міжнародні відносини з проблем повернення та реституції. Завідував кафедрою теорії та історії мистецтва НАОМА (2004–2017), був заступником голови НСХУ та головним редактором журналу «Образотворче мистецтво» (2005–2020). Ініціював 1996 р. створення в Україні міжнародної асоціації українських мистецьких критиків (АІСА при ЮНЕСКО в Парижі).

Список публікацій О. К. Федорука включає до тисячі одиниць, серед них книги «Джерела культурних взаємин: Україна у творчості польських художників другої половини ХІХ–поч. ХХ ст», «Народжені в Елладі», «Образотворче мистецтво НДР», «В полі традицій та авангаду: польський живопис повоєнних років», «Корнило Устиянович», «На переломі: здобутки і втрати (польський нефігуративний та фігуративний живопис. 1945–1965 рр.)», «Ярослав Пстрак» (у співавторстві з М. Фіголем), «Василь Хмелюк», «Дивосвіт Аки Перейми», «Кераміка Аки Перейми», «Микола Бутович», «Андрій Чебикін – крила щедрої душі», «Московитія проти України: Політика, культура», «Маєстро художнього скла Андрій Бокотей», «Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі ст. У 3 кн.».





ГАЛЕРЕЯ

1980–1990

1990–2000

2000–2010

2010–2020





*Практика КДХІ по містах: Баку, Новгород, Керч.
1985–1987 рр. Картон, олія.*

*Старе місто. Баку.
Картон, олія, 27х21,5, 1985*





*Творчі поїздки по містах: Болгарія, Піцунда, Баку.
Картон, олія, 1985–1989 рр.*

*Кайн і Авель.
Полотно, олія. 80х60. 1985*





*Творчі пошуки 1991–1995 рр.
Полотно, картон, олія*

*Козак.
Полотно, олія, 70x80, 1991*





*Творчі пошуки 1992–1995 рр.
Полотно, картон, олія*

*Зелені свята.
Полотно, олія, 90x100, 1993*





*Творчі пошуки. Сакральний живопис.
1992–1997 рр.*

Полотно, картон, олія

Охоронець.

Полотно, олія, 90x100, 1998





Копенгаген. Полотно, олія, 50х70, 2006

Ранок на морі. Полотно, олія, 55х80, 2005

Між морем і небом. Полотно, олія, 50х50, 1999



Янгол. Полотно, олія, 30х30, 2010



Замріяний янгол. Полотно, олія, 30х30, 2007





*Видубицька весна.
Полотно, олія, 80x110, 2009*

*Володимирський собор.
Полотно, олія, 55x80, 2021*

*Весна на лаврських
пагорбах. Полотно, олія,
70x40, 2009*



*Білі хризантеми
Полотно, олія,
70x40, 2018*



*Свято-Успенський храм
Полотно, олія, 80х90, 2008*



*Весна у Лаврі
Полотно, олія, 75х85, 2010*



*Польові квіти
Полотно, олія, 60х60, 2020*

*Цвіт магнолії
Полотно, олія, 50х70, 2013*



Лілові хризантеми
Полотно, олія, 70x40, 2018



Вечірня подорож
Полотно, олія, 80х45, 2010

*Червоний будинок. Венеція.
Полотно, олія, 60х60, 2010*

*Гондоли.
Полотно, олія, 80х115, 2010*





Весна у Парижі
Полотно, олія, 60х90, 2017



*Біля храму. Париж
Полотно, олія, 70x40, 2009*



*Сестри
Полотно, олія,
70x40, 2009*



Ранковий Париж
Полотно, олія,
60х90, 2017





*Лаврська книгодрукарня
Полотно, олія, 60х90, 2013*

*Зима на Ближніх печерах
Полотно, олія, 55х80, 2012*

*Лаврська дзвінниця
Полотно, олія, 80х45, 2017*



Замріяний янгол. Полотно, олія. 90x100, 2014



На шляху. Полотно, олія, 90х100, 2015



Маскарад. Полотно, олія, 24х30, 2019



Венеційська маска. Полотно, олія, 24х30, 2019



*Гондола
Полотно, олія,
80х45, 2019*



Дві гондоли
Полотно, олія,
80x45, 2017



Ранкова Венеція
Полотно, олія, 80х45, 2017

Білий Палаццо
Полотно, олія, 30х40, 2016

Венеційські містки
Полотно, олія, 30х40, 2015





*Засніжена гондола
Полотно, олія,
80x45, 2015*

*Одинока гондола
Полотно, олія,
80x115, 2014*

*Гранд Канал. Венеція
Полотно, олія,
80x115, 2015*







*Санторіні. Ія.
Полотно, олія,
60х90, 2016*

*Літо у Греції.
Полотно, олія,
60х90, 2017*

*Біле вітрило.
Полотно, олія,
80х45, 2016*



Зачарована Десна. Полотно, олія, 60х90, 2016



Будинок рибака. Полотно, олія, 60х90, 2016



*Озеро червоних лотосів.
Полотно, олія, 80х90, 2015*

*У парку Сучжоу.
Полотно, олія, 55х80, 2016*

*Шанхаєць.
Полотно, олія, 30х30, 2009*





Весна у Парижі. Полотно, олія, 55х80, 2018



Сан Марко. Полотно, олія, 30х40, 2018



Ріка часу. Полотно, олія, 30x50, 2020

Ранок на морі. Полотно, олія, 40x70, 2018



Білий місток. Полотно, олія, 60х60, 2018



Лаврська осінь. Полотно, олія, 80х115, 2011



Осінь у Церковиціні. Полотно, олія, 60х90, 2013





Андріївський храм. Полотно, олія, 55х80, 2018

Біля Лаври на Дніпрі. Полотно, олія, 80х115, 2018

Ранок у Видубичах. Полотно, олія, 40х70, 2019



Ранок на озері білих лілій. Полотно, олія, 55х80, 2018



Рожеві лілії. Полотно, олія, 55x80, 2018





*Творчі пошуки.
Гонконг.
Полотно, олія,
30х30, 2018*

*Гонконгська вежа.
Полотно, олія,
50х30, 2018*



Диптих «Птахи». Полотно, олія, 80x180, 2019





Два птахи. Полотно, олія, 80х45, 2019



Райський птах. Полотно, олія, 80х45, 2019



Лелека. Полотно, олія, 80х45, 2019



*Політ птаха.
Полотно, олія, 60х60, 2019*

*Колібрі.
Полотно, олія, 60х60, 2019*



*Замріяний птах.
Полотно, олія, 80х45, 2020*





Диптих «Гранатовий рай». Полотно, олія, 60х120, 2019



Споглядання білого місяця. Полотно, олія, 80х115, 2020



В пошуках долі. Полотно, олія, 80х115, 2019

Федорук Олександр

Ф33 Художник і Академія: монографія. — Київ: Софія-А, 2021. — 240 с. : іл.
ISBN 978-617-7031-83-2

Монографія присвячена життю й творчості професора Івана Пилипенка, завідувача Майстерні живопису та храмової культури Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. Учень видатного майстра українського мистецтва, педагога, професора НАОМА, академіка НАМ України Миколи Стороженка (1928—2015) він, разом з однодумцями О. Соловеем і О. Цугоркою, продовжує його справу, утверджуючи авторитет школи храмового живопису, створеної Вчителем. Художник і Академія — поняття нероздільні. В НАОМА свято оберігають великі традиції засновників Академії, світочів українського образотворчого мистецтва кінця XIX — початку XX ст. Професор Микола Стороженко належав до цієї плеяди самовідданих творців-педагогів. В особі професора І. Пилипенка він має гідного продовжувача його гуманістичної місії.

УДК 75.052.071.1(477)Пил(092)+378.6:75]НАОМА(09)

Іван Пилипенко
8 050 633 82 67
E-mail: ivpylyp@ukr.net
www.kartina.com.ua

Дизайн:
Андрій Будник
www.budnyk-design.com



Подяки:
Максиму Мельнику,
Видавничому центру «Софія-А»

Друк: Видавничий центр «Софія-А»
Київ, вул. Василенка, 2
тел./факс: 272-28-77, 272-29-31
e-mail: sofia-a@ukr.net