

ВІДЗИВ ОФІЦІЙНОГО ОПОНЕНТА
щодо дисертації Наталії Миколаївни Велігури
«Традиції і новаторство в акварельному живописі
у художній культурі України ХХ — початку ХХІ століття»,
поданої на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
за спеціальністю 26.00.01 — теорія та історія культури

Сказати, що акварельний живопис як явище культури у мистецтвознавстві, зокрема в українському, це незоране наукове поле, — нічого не сказати. Ним практично займалися лише художники-практики з часу, коли були винайдені акварельні фарби; педагоги художніх середніх шкіл і вишів намагалися описати в книжках, посібниках і підручниках прийоми і техніки акварелі, базовані на властивостях фарби. Отже, весь процес інтересу до акварельного малярства, як не дивно, зведений до цехового, ремісничого аспекту. Тобто — до відповіді на прагматичне запитання: як працювати з аквареллю, аби отримати достойний художній результат.

У теоретичному аспекті питання про культуру акварельного живопису зводилося, як правило, до емоційних висловлень тих самих художників-практиків, які описували відчуття від внутрішніх властивостей цієї техніки для досягнення зовнішніх, візуально ошатних результатів. Та й міркування ці, якщо вдивитися у видані епістоли і нотатки майстрів, торкаються акварелі переважно як свого роду *пасербиці* величного, неперевершеного олійного живопису.

Художники взагалі не люблять висловлюватися про те, як вони працюють, тому, коли Наталія Миколаївна цитує на с. 46 лист Каміля Пісарро до Поля Сіньяка про принади акварелі («Вона дорогоцінна і дуже практична. Можна встигнути за декілька хвилин замалювати те, що немислимо якимсь іншим способом»), хочеться зрадіти, що авторка добре проробила матеріал. Коли Том Хоффман, сучасний аквареліст і викладач, у книзі «Як зрозуміти акварель» (російський переклад 2016 року) вказує, що для нього «надзвичайно важливо дати фарбі достатньо місця, аби вона проявила свою природу», або ж: «жертвувати природною красою фарби заради точності або опрацьованості зображення — вкрай невідне рішення», — він робить важливий крок від техніки виконання до технології сприйняття акварельних творів, від ремісничої складової до їхнього культурно-мистецького значення.

Чесно кажучи, до власне наукового ставлення ці та подібні думки мають віддалений стосунок, оскільки базуються не так на виокремленні місця акварельного живопису в системі світової візуальної культури, як на оцінці його переваг у порівнянні з іншими техніками. Видається показовим, що навіть у дуже поширеному серед художників виданні 1973 року «Советы мастеров: Живопись и графика», де зібрано висловлювання чотирнадцятьох радянських майстрів, серед яких були чудові акварелісти, про акварельний живопис — ані слова. Не дивно, що п. Велігура на цю працю і не покликається: перед нею стояли інші завдання. За великим рахунком, авторка розглядуваної дисертації ставить перед

собою і своїм текстом завдання: озброєно поглянути на акварельний живопис як на самостійне культурне явище.

Отже, у дисертації обговорюються не питання техніки акварельного живопису (про це існують добротні фундаментальні праці), а саме з'ясування ролі мистецтва акварельного живопису в культурному контексті, зокрема українському. Тобто — не про місце техніки в ужитку художника, а про місце акварельного твору в ужитку культури та мистецтва. Через це наукова новизна й актуальність дослідження не лише не викликають заперечень, а й в позитивний спосіб провокують до власних роздумів над поставленими авторкою завданнями. Сміло погоджуюся з Наталією Миколаївною: акварель як явище в художній культурі України не досліджувалося (с. 16).

Чому художник звертається до *ідеї акварелі* й *акварельної техніки* як засобу втілення цієї ідеї? По-перше, для того, аби відтворити омріяний ним художній образ саме засобами акварелі; по-друге, тому що його не можна — на думку художника — відтворити засобами інших технік. Це відбувається приблизно так само, як режисер вдається до анімації, оскільки мультиплікація, на слушну думку Годора Дінова, починається там, де закінчуються можливості інших видів мистецтва. До акварелі художник вдається тоді, коли інші технічні можливості його не влаштовують. Якщо мультиплікація виникла у Франції в оптичному театрі Еміля Рейно за три роки до винаходу кінематографа братами Люм'єр, тобто майже водночас з «живим» кіно, то акварель виникла майже тоді, коли монументальний фресковий живопис італійського Ренесансу почав у XVI столітті *масово* «сповзати» зі стін, стель і склепінь і перетворюватися на станкову картину і коли художнику бракувало полотна і можна було вдовольнитися папером. Отже зі зміною масштабу та розміру зображення природно змінилися творчий підхід і семантичний лексикон художньої мови.

Наталія Миколаївна пропонує застосування поняття «колорит художньої мови» (с. 29), що в даному контексті, коли йдеться про *першу працю, присвячену теорії акварелі*, слід визнати слушним і дієвим інструментом для подальшого розгортання досліджень. Саме на колорит художньої мови, як зазначає п. Велігура, впливає внутрішній стан художника. «Можна стверджувати, що композиція, як основа, надає твору художнього змісту та є складовою художньої мови, а художник — це письменник з пензлем у руці», — слушно підкреслює дисертант (с. 27).

Авторка вдається до двох дослідних напрямів сучасної гуманітаристики: персоналізму і герменевтики. Й хоча стосовно персоналізму п. Велігура зупиняється на доробку Шлейєрмахера, а не на «Творчій еволюції» Анрі Бергсона, а стосовно герменевтики обмежується згадкою про Едмунда Гуссерля і не залучає «Філософію символічних форм» Ернста Кассірера (як найбільш дотичне втілення герменевтичного методу в мистецтвознавстві), самий підхід слід визнати методологічно послідовним. Твердження п. Велігури: «Образотворчість як відображення свідомості митця у творі є завжди свідомістю про щось» (с. 31) привертає увагу поряд із вказівкою на тричастинну побудову акварелі як ми-

стецького феномену: наука, мистецтво і життя, слідуючи в цьому за Бахтіним (с. 33). Власне всю дисертацію побудовано на контамінації авторських спостережень над цими трьома, так би мовити, «першоелементами» культурного вжитку мистецтва акварелі.

Цій побудові підпорядкована і текстова конструкція праці. Навіть у таких більш-менш «технічних» параграфах, що складають перший розділ і презентують загальні настанови дисертації, стикаємося із вказівкою на майже недосліджене поле чудового українського архітектора й аквареліста кінця XIX століття — 1920-х, німця за походженням Валентина Фельдмана, доля творчих робіт якого в презентації п. Велігури виглядає наче детективна історія. Те саме слід сказати і про творчість Мстислава Фармаковського, аналіз монографії якого «Акварель, её техника, реставрация и консервация», перевиданої 2000 року, становить важливий елемент історіографії й джерельної бази студії Наталії Миколаївни. Акварельні твори Фельдмана і Фармаковського зберігаються у колекціях українських музеїв й архівосховищах і заслуговують на самостійне історико-культурне опрацювання. Коли художник береться за теоретичну рефлексію власної творчості, це завжди привертає увагу хоча б через те, що цей розумовий акт є для художника великою рідкістю.

Найбільш цікавою, як на мене, змістовною складовою другого розділу є п. 2.2 «Феномен традиції в акварелі крізь естетику музики: прозора поліфонія кольорів» (с. 78–97), в якому дисертантка презентує оригінальний компаративний підхід міждисциплінарного студювання акварельного живопису і музичної тканини з точки зору їхньої спільної *прозорості* для сприйняття. Ще на с. 49 п. Велігура згадує композитора Едісона Денисова, який вказував на наближеність його фортепіанних творів за технікою художнього втілення саме до акварелі. Дійсно, якщо пригадати музичні треки Денисова до кінострічок «Идеальный муж» Віктора Георгієва або «Безымянная звезда» Олександра Хмеліка, міра спорідненості з акварельним живописом не буде виглядати натяжкою. Це вірно навіть для тих особливостей акварельного живопису, в якому, як це відбулося, приміром, у роботах Анатолія Петрицького або Олексія Шовкуненка, прозорість поступається місцем глухим міцно-щільним тонам, що наближають її подекуди до гуашової техніки. Дисертантка наголошує, що «музичні інтервали можна зустріти і в законі октав Успенського, і в золотому перетині Леонардо да Вінчі. У музиці й у акварелі ми бачимо приклад того, як формальні правила музичної мови — свого роду гармонійний алгоритм — не самі є втіленнями краси, а служать (на зразок ДНК-структури) способом передачі чуттєвої флуктуації з мікрорівня на макрорівень людського сприйняття, а також є носієм феномена традицій» (с. 81). Теоретичні застереження такого ґтибу не лише є цікавими самі по собі, а й є плідними і настановчо важливими для подальших досліджень.

Аби не бути голослівною і не вдаватися до надмірного теоретизування, Наталія Миколаївна обрала для конкретно-тематичного аналізу спадщину акварельного живопису в музейних збірках Києва й особливо Одеси. Підрозділи 2.3 і 3.2 становлять поряд з іншими теоретичними розділами, так би мовити, «м'ясо» дисертації, на відміну від «центральної

ної» — її «периферичну» нервову систему. В цих розділах маємо можливість переконатися, як дисертантка робить послідовний огляд найбільш важливої акварельної спадщини України — творів Тараса Шевченка, Михайла Врубеля, європейських (французьких, польських, італійських, австрійських) акварелістів XVIII–XX століття, твори яких зберігаються в колекції одеського Музею західного і східного мистецтва. Якщо історичні довідки про Музей Тараса Шевченка або про Національний художній музей України і можна вважати трохи зайвими, але ця обставина компенсується повчальним висвітленням творів акварельного живопису, що зберігаються в їхніх фондах. У п. 3.2, в якому йдеться про комбіновані техніки — акварель + акрил, акварель + гуаш, акварель + пастель, акварель + туш тощо, — привертає увагу не те, що авторка не лише добре розуміє важливість зосередження уваги саме на сучасних способах застосування акварельної техніки, а й намагається показати, як акварельний твір, виконаний у контамінованій техніці, створює композиційно-образний лад, що виражає лише йому притаманну образну символізацію.

Попри всю переконливість авторського намагання простежити особливості акварельного живопису крізь призму історичного новаторства у формуванні творчих принципів, авторських відкриттів, різних технік і рис творчих особливостей художників (с. 114), що його в цілому слід визнати вдалим, мушу звернути увагу на такі особливості праці.

1. Важко погодитися з начебто й оригінальною думкою авторки, що «визначальною ознакою в акварельному живописі є наявність художнього образу» (с. 26), оскільки наявність художнього образу є визначальною ознакою будь-якого виду мистецтва. Далі п. Велігура зазначає, що саме художній образ є «атрибутом мистецтва», що також є суперечливим: будь-який твір мистецтва це художня система, в якій художній образ є не іманентною складовою, а є складовою трансцендентною, тобто такою, без чого твір не може вважатися справжнім результатом творчого акту взагалі.

2. Важко погодитися, що, як стверджує дисертантка, будь-який вид мистецтва, акварель здійснює поступовий рух «по вертикалі», від раннього до більш пізнього стану (с. 89–90). Поняття «висоти» в даному контексті не є хронологічною принадою, оскільки, наприклад, і досі замало майстрів акварелі, які б могли досягти технічного рівня, скажімо, Луїджі Премацці, а він пішов з життя наприкінці XIX століття. Так само згадувана авторкою «висота XXI століття», для якого всі інші епохи акварельного живопису є начебто недорозвинутими, не може вважатися абсолютним мірилом якості результатів творчості в галузі акварелі.

3. Серед функціональних ролей акварельного живопису слід було би неодмінно згадати про його застосування в практиці архітектурної графіки, а також виділити в окремий розгляд жанр пейзажної акварелі. Відомо, що акварель існувала як нормативна техніка оформлення архітектурних проектів до появи комп'ютерних технологій. Якщо авторка згадує про застосування комбінованих технік одеським архітектором Генріхом Топузом (с. 147–148), то слід було би згадати і про таке саме застосування акварелі у творчості

українського архітектора Валентина Єжова (1927–2010), який коментовано оприлюднив власні роботи у книзі «Эскизная графика архитектора» (Київ, 2003). Слід було би також звернути увагу на техніку відмивки тушшю або гризайль як корисні технічні засоби оформлення архітектурних проектів.

4. Можливо, замало в п. 3.2 йдеться саме про контамінацію акварелі з акрилом і гуашшю: розповідь про гуашеві роботи Марка Шагала (с. 139) більше б пасували дисертації з цієї техніки. Те саме мушу зазначити і щодо авторської оповіді про технічні переваги пастелі (с. 140–142), туші (с. 144–145), фломастера і маркера (с. 148–149). Хотілося б бачити погляд авторки на поєднання акварелі з акрилом у творчості сучасних українських художників Віктора Сидоренка і Володимира Вештака.

5. Невдалою вважаю назву п. 3.3 «Техніка авторського фактурного живопису “Текстиль”: традиції і новації» (с. 150–163), де власне огляду авторської техніки відведено лише останні дві сторінки (с. 162–164), хоча зосередження на авторському підході до акварельного живопису Ганни Собачко-Шостак, Тетяни Пати, майстрів Петриківки справляють враження цілісної картини розгортання наукового сюжету.

6. До технічних зауважень мушу віднести наявність завеликої цитати з підручника Дмитра Кіпліка на с. 42–44, текстові повтори про Ченніно Ченніні (с. 44 та с. 60–61), про китайський акварельний стиль «Хсі-і» (с. 28 та с. 116), невдалий переклад назви Нового художнього товариства як «суспільства» (с. 121).

Як ми розуміємо, в першій студії на обрану п. Велігурою тему неможливо охопити всі сторони застосування акварелі в художній культурі України: від нормативних до абстрактних. Зосередження Наталії Миколаївни саме на «абстрактних» особливостях існування акварельної культури дозволяє оцінити її намагання як вдале, і через те висловлені зауваження жодним чином не знижують позитивного враження від тексту дисертації. Ба більше, навіть якщо б п. Велігурою було розроблено саму історіографію питання, зроблено аналіз монографій, підручників і посібників з акварельної техніки, виконано коментований і ілюстрований огляд художніх каталогів і виставок, вже можна було би казати про значний внесок в українське мистецтвознавство, якому ще досі, як не дивно, бракує праць з історико-культурного узагальнення певних конкретних контекстів.

Натомість Наталія Миколаївна ще й пов’язує виконання акварельних робіт з культурним контекстом, в якому вони створювалися — не лише в контексті мистецьких напрямів і течій, а й угруповань й теоретичних розмислів художників щодо переваг цієї техніки. Навіть коли дисертантка вдається до розгляду технічних знарядь акварельної майстерності (як-от до прийомів додавання жовтка на с. 146), вона підпорядковує виклад загальній ідеї створення оригінальної образності. Недарма новим словом, а відтак і свіжим внеском до мистецтвознавчої термінології, є запропоновані дисертанткою «персоналістичні» поняття, за допомогою яких можна намагатися виявити творче кредо художників: «розкутий», «новатор», «креативний» (с. 169), яким дисертантка дає влучні визначення.

Через те варто стверджувати, що дисертація засвідчує чи не єдино можливий культурно-історичний підхід до опрацювання окремо взятої художньої техніки як складової культурного руху і являє собою до певної міри *модель*, якою варто скористатися іншим науковцям, які цікавляться, скажімо, культурою гуаші, ксилографії або мідьориту.

Дисертацію добре написано, добре відредаговано, її приємно читати.

Виходячи з викладеного, мушу констатувати, що презентована студія є завершеною науковою працею, відповідає вимогам МОН України, що висуваються до кандидатських дисертацій, автореферат віддзеркалює її основні положення, а Наталія Миколаївна Велігура заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.

Професор кафедри теорії та історії мистецтва
Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури,
заслужений діяч мистецтв України,
доктор мистецтвознавства, професор

А. О. Пучков

Київ, 11.02.2019

