

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кафедра мистецтвознавчої експертизи Інституту
практичної культурології та арт-менеджеру НАККіМ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА на здобуття
освітнього ступеня магістр на тему :

**«ГОЛОС МОЄЇ ДУШІ»: ПОЧАТОК
СТАНОВЛЕННЯ ІВАНА МАРЧУКА ЯК
ВСЕСВІТНЬО ВИЗНАНОГО МАЙСТРА**

Виконала студентка II курсу Групи
ММЕ-21-20з

Спеціальності: 023 «Образотворче
мистецтво, реставрація»

Чижик Тетяна Петрівна

Керівник:

доктор мистецтвознавства, професор
Максимов Степан Йосипович

Рецензент:

кандидат мистецтвознавства,
Гончар Катерина Романівна

Допустити до захисту:

Протокол засідання кафедри № від листопада 2021р.

Завідувач кафедри мистецтвознавчої експертизи

Професор Федорук О.К.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I. ЦИКЛИ ТВОРЧОСТІ ІВАНА МАРЧУКА	
1.1. «Голос моєї душі» як наскрізний цикл творчості художника	
1.1.1. «Шевченкіана»	
1.1.2. «Пейзаж»	
1.1.3. «Цвітіння»	
1.1.4. «Кольорові прелюдії»	
1.1.5. «Портрет»	
1.2. Стил ь «пльонтанізм»	
1.3. Панно Інституту теоретичної фізики	
РОЗДІЛ II. СТАНОВЛЕННЯ ІВАНА МАРЧУКА ЯК МИСТЦЯ	
2.1. Шлях у навчанні. Школа Карла Звіринського	
2.2. Аналіз раннього періоду творчості художника	
2.2.1. Рух шістдесятників	
2.2.2. Наїв	
2.2.3. Кераміка	
2.2.4. Символізм та іконографія	
2.2.5. «Маски»	
2.2.6. «Лики»	
2.2.7. Композиції метафізичного змісту	
2.2.8. Плинність часу	
2.2.9. Перші персональні виставки Івана Марчука	
РОЗДІЛ III. ІНТЕРВ'Ю АВТОРА З ІВАНОМ МАРЧУКОМ	
ВИСНОВКИ	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	
ДОДАТКИ	

ВСТУП

Іван Марчук - український живописець, всесвітньовідомий художник, який займає почесне місце серед корифеїв світової культури. Народний художник України, лауреат Національної премії України ім. Шевченка. Іван Степанович – єдиний з українських митців, який був прийнятий до Золотої гільдії Римської академії сучасного мистецтва та обраний почесним членом наукової ради академії. У 2007 році британська газета «The Daily Telegraph» внесла його ім'я до «100 геніїв сучасності», які створюють багатовимірний образ сучасного світу і, випереджаючи час, визначають напрямки та перспективи розвитку нашої цивілізації.

У доробку майстра налічується близько 5000 картин, що розійшлися по музеям та приватним колекціям по всьому світу. Іван Марчук провів понад 150 персональних і близько 50 колективних виставок у залах Києва і Брюсселя, Женеви і Братислави, Парижа і Праги, Нью-Йорку і Детройту, Торонто і Філадельфії. Інтерес до його творчості не знає кордонів, соціальної чи расової приналежності. Секрет феномену таланту Маестро намагаються збагнути не тільки мистецтвознавці, а і фахівці інших галузей науки. Однак, він залишається загадкою, займаючи унікальне місце серед найвизначніших живописців сучасності.

Актуальність вибраної нами теми полягає в тому, що колосальний мистецький доробок Майстра до сих пір досліджений лише частково. Поодинокі праці мистецтвознавців, присвячені його творчості, не сумірні з роллю Івана Марчука у світовому мистецтві. **Об'єктом нашого дослідження** став ранній період творчості майстра, а це 1965 - 1981 роки. До цього періоду відноситься перший і головний цикл творчості художника «Голос моєї душі», також монументальні керамічні панно в Інституті теоретичної фізики. **Новизна роботи** полягає в тому, що, на наш погляд саме ранній період творчості художника є найбільш недослідженим. Причина цьому – шалений тиск на

мистця з боку тоталітарного режиму, повне невизнання його таланту, іноді агресивне несприйняття його новацій офіційними радянськими мистецтвознавцями. Адже мистець демонстративно не погоджувався прославляти ідолів тогочасного режиму. Можна стверджувати, що Майстер засобами мистецтва замахувався на підвалини самої тоталітарної системи. Тому 1970-ті роки стали для художника періодом переслідування, цькування і боротьби за виживання не тільки свого, а і своїх творів мистецтва. Деяку кількість робіт вдалося передати закордон. Переважна більшість полотен цього періоду ніколи не експонувалася, саме з цієї причини більшість із них залишилися безіменними.

Предметом нашого дослідження став шлях у навчанні художника, пошук його власної світоглядної системи, детальний аналіз авторського почерку, тематики та техніки виконання ранніх композицій Івана Марчука.

Тому, для проведення дослідження ми поставили собі рад **завдань**. А саме: проаналізувати перший цикл «Голос моєї душі» - світ-роздум, який став лейтмотивом всієї творчості художника. Цей грандіозний цикл містить в собі ряд інших, не менш значущих циклів. Мова йде про цикли: «Шевченкіана», «Пейзаж», «Цвітіння», «Кольорові прелюдії», «Портрет». До цього ж періоду відносяться авторські керамічні монументальні панно «Ярослав Мудрий» та «До далеких планет» (1971р), які зараз прикрашають Інститут теоретичної фізики в Києві.

Усвідомлюючи визначальну роль вчителя, наставника в житті будь-якої людини, тим більше генія, ми поставили собі завдання дослідити роль і значимість у формуванні життєвих цінностей та творчого спрямування Івана Марчука таких видатних його вчителів, як Карла Звіринського та Романа Сельського. Вивчити їх діяльність в більш ширшому аспекті як засновників неформальної школи альтернативного мистецтва в Україні другої половини ХХ століття.

Наступне завдання - це аналіз філософії та мистецького почерку виконання ранній композицій Івана Марчука крізь призму розвитку тогочасного

мистецького середовища та бачення самого художника. Ще одним і, напевно, головним завданням стала зустріч автора з Маестро Іваном Степановичем Марчуком.

Мета нашого дослідження - Спробувати усвідомити глибинну сутність творів великого Мистця, вивчити його шлях становлення як всесвітньо визнаного майстра, детально проаналізувати ранній період творчості художника, вплив вчителів на формування філософських категорій його світоглядної системи. Маємо велику надію, що це дослідження стане невеличкою частиною тої великої роботи, що мають провести українські мистецтвознавці у вивченні та дослідженні творчого доробку Івана Марчука. Без перебільшень він є унікальним скарбом, яким володіє Україна і наша держава мусить, нарешті, відкрити музей великого Майстра. Геніальні творіння нашого великого співвітчизника мають виховувати національну свідомість українців, прищеплювати повагу і любов до рідної землі та прославляти Україну на весь світ. В цьому і є **практичне значення** проведеного нами дослідження.

РОЗДІЛ I

ЦИКЛИ ТВОРЧОСТІ ІВАНА МАРЧУКА

Для мене мистецтво – це життя й одкровення. Іншої альтернативи немає. Й водночас мистецтво – це каторга. Я працюю 365 днів на рік і без цього не можу. Це присуд долі, карма, вирок, приреченість.

Іван Марчук

1.1. «Голос моєї душі» як наскрізний цикл творчості художника

Творчість Івана Степановича Марчука можна розділити на 14 циклів: «Голос моєї душі», «Цвітіння», «Пейзаж», «Шевченкіана», «Портрет», «Кольорові прелюдії», «Натюрморт», «Нові експресії», «Біла планета I», «Біла планета II», «Виходять мрії з берегів», «Погляд у безмежність», «Керамічні панно, пластика», «Фантазії у чорно-білих кольорах».

Іван Степанович Марчук паралельно працює над кількома циклами картин. Один із грандіозних циклів його картин називається «Голос моєї душі», його було започатковано в 1965 році. Можна сказати, цей цикл є наскрізним, він проходить через всю творчість майстра. Ось, що говорить сам Маєстро про цей цикл: «Свій головний цикл я назвав «Голос моєї душі», бо з мене тоді виходив світ, який не можна пояснити жодною логікою. Все робилося підсвідомо, інтуїтивно, я нічого не видумував. Ніби хтось водив моєю рукою і якийсь світ виходив. Для мене це перли, це таке, що зараз я не зроблю. Я сам не знав, що роблю. Але я вже знав, що на правильній дорозі. А коли назбиралося в мене таких до сотні робіт, прийшло осяяння: це голос моєї душі. І тоді я в себе

повірів, уперше відчув велику втіху і довго бачив увесь світ у рожевих фарбах. Ось так у 1965 році і з'явився цикл «Голос моєї душі». Згодом він стане стовбуром дерева, котрому впродовж мого життя судилося обростати новими й новими гілочками[18, с.28]».

Вже перші картини циклу «Голос моєї душі» ламали стереотипи й уявлення про канони, розставляли нові моральні акценти, які розбивалися об постулати матеріалізму, надумані принципи соцреалізму. Свій перший цикл сам художник вважає домінантою своєї творчості. Це мелодія в різних варіаціях пластичних форм, ритмічних кольорових акцентів, стилістичних прийомів. Спочатку із візуальних вони переходять в слухові, а потім в музичні асоціації. В Голосі Душі можна знайти Марчукові спогади дитинства про затишок батьківської оселі, про розумних корів, коней і ворон, в ньому пробудився голос предків і дух землі.

«Найкращі картини я написав у Трускавці», - якось висловився сам художник, згадавши безіменний цикл творів, написаних темперою на папері під враженням від прадавньої карпатської землі, що законсервувала у живих формах архаїчні шари не лише української, а і світової культури [2, с.29]».

Іван Марчук – маг і філософ. І саме з цих картин, написаних на папері та картоні, майстер відкривається світу. Тут мова іде про картини написані у 1978 році такі, як «У пошуках померлих звуків», « Довіра», «Псалтир», «Єдність», «До тебе голос мій». У 1979 році написані картини «Диспут мудреців», «Діалог без слів», «Пісня пісень», «І побачив землю рибами встелену», «По той бік». Полотна «Мудреці в полях дрімали», «Зупинка в дорозі», «Опустіле гніздо», «Незбагненність» побачили світ у 1980 році. Маєстро створює сотні таких полотен, але навіть однієї такої картини вистачило б, щоб художник став відомим. Як зазначає Тамара Стрипко: «майстер досягає абсолютної технічної досконалості у маневруванні кольоровою палітрою, застосуванні структурних і стилістичних розв'язок, розстановці колористичних акцентів, забезпеченні ритмічної гармонії. Тільки йому підвладними прийомами «знаючого ока» «озвучує» і «підсвічує» полотна, і глядачеві здається, що картини не

обмежуються просторовими рамками, і для їх інтерпретації мало споглядання – вони «діють» на межі людських почуттів і відчуттів, їх можна чути і відчувати...[22, с.10]».

Ці роботи посіли особливе місце у творчій спадщині художника завдяки своєрідній стилістиці. Відчувається настрій єднання всього живого, а також мінливості та плинності життя. В перших роботах домінують сіро-чорні тони, а лінії та штрихи, якими неначе виткані твори, надають їм неповторної фактури. Складається враження, що картини пише надлюдина, що прожила багато віків і зрозуміла саму сутність буття.

Духовна сутність робіт циклу «Голос моєї душі», що переливається особливою палітрою, незвичайною технікою виконання – це молитва Всевишньому, звернення Душі до Духа. В часи створення цієї художньої симфонії усі найвищі поняття спотворювалися тогочасними ідеологами найпримітивнішого матеріалізму, будь-яке вільнодумство переслідувалось. Ім'я Господа згадувалось тільки в атеїстичній пропаганді, простору для духовного мистецтва не залишалось [9, с.7].

Саме з цим циклом «Голос моєї душі» Іван Марчук вже входить в історію світового мистецтва.

На думку бібліографа Івана Марчука Олександра Климчука цикл «Голос моєї душі» - це материк творчого духу, філософія безперервності, багатотомна «людська комедія», витворена зі справді бальзаківською щедротністю і пронизливістю: понад чотириста картин, кожна з яких – новела і роман з продовженням. Що персонаж – то фантазія і таємниця, що обличчя – то вічна загадка добра, милосердя, любові, що сюжет – то феєрверк містифікацій і перетворень. Усе тут – водночас: сновидіння, пам'ять совісті й крові, теперішній час, озвучені гени. Що так – то вільне поєднання фігуративності та абстракцій, картини – символи, картини – знаки. Стан природності, яка не викликає заперечень[17, с.211-212]».

Можемо зазначити, що картини цього циклу спонукають глядача замислитися про спілкування людини з оточуючим світом живого, про суц

душу тварини і рослини. Це великий шлях безперервного творчого розгортання, він почався з невеликого формату монохромних робіт середини 1960-х і перейшов до насичених кольором і ритмом триптихів і тетраптихів, виконаних за допомогою неймовірних технік і технологій. Ці роботи здаються містичними і дещо потойбічними через зображення черепів, кісток, тліну. Це світ провидіння і неповторності, світ ностальгії і данини. Вони закликають до співпереживання та глибокого осмислення.

Ось, як про це розмірковує сам художник: «Не схожий на жоден інший – можуть бути в ньому антигармонія, антирисунок, антикласичність, але то світ мій, я з ним живу – розширюю, поглиблюю, вдосконалюю. Він земний, фантастичний, схоплений інтуїтивно, має чуття міри й краси. Гіперреалізм допомагає досягти виняткової достовірності: цвітіння квітки, пам'ять обличчя, ілюзія світла. Уява вільно трактує світ і людину, моя фантазія – тиша, що таїть у собі розряд грому. Блискавиця висвітлює: життя, розум, минушість, страх. Черепи на картинах узагальнено передають спосіб життя, череп – символ неодмінного завершення й кінця маленького світу людини. Я дихаю – я живу – мені не стає повітря. Так минає ціле життя... [17, с.212]»

1.1.1. «Шевченкіана»

Як ми зазначали вище, на думку Олександра Климчука «Голос моєї душі» - це материк творчості Івана Марчука, але є біля нього і острови:

«В моїй шевченкіані – сорок дві роботи. Виконав їх за один рік, вісімдесят третій. Підступався багато років, набирав багаж. Майже рік ставав і лягав з «Кобзарем», сторінки геть списав олівцем. Слід було визначитись, якою ідти дорогою – класичних традицій чи вільного трактування. Довго не думав: звісно ж, другою. Червоні шаровари, вишиванки для мене ролі не грали, жодного етнографізму у втіленні. Головне – це люди з їхніми характерами, переживаннями, муками. Шевченко – в їхніх образах, в їхніх головах і думках.

Коли зримо побачив композицію – запалився. Немов по конвеєру йшло. Потім Дмитро Павличко сказав таке про шевченкіану: «Марчук явив нам свого Шевченка, не подібного до Шевченка Сластьона чи Касіяна, але саме тим і цікавого. Була ще, мабуть, у художника мета показати, що «Кобзар» - це вже не книжка, а плоть землі нашої. Тріщини, які пробігають через долоні, одяг, бандури, чоло шевченкових персонажів, нагадують тріщини у висохлому від суховію чорноземі. Відчувається спекотна суша землі, але і її родючість, непохитність і незнищенність[18, с.52]».

Цикл «Шевченкіана» - це сорок дві картини. Роботу над ними мистець почав напередодні 170-річного ювілею з дня народження Тараса Шевченка. Більше року Іван Марчук читав і перечитував «Кобзаря», вслухався у музику слів, у глибокий їх зміст, все, що відгукувалось у серці відтворював на полотні. Ці роботи творилися не в майстерні, а безпосередньо на природі, писав вільно, без ескізів, колористика робіт передає поживклу траву, запах степу. «Щоб максимально відчувати середовище, яке породжувало Шевченкові образи й пророцтва, Іван Марчук працював над цим циклом виключно в українській глибинці: то в Седневі на Чернігівщині, то в Гребенях на Київщині, то в рідній Москалівці на Тернопіллі [41, с.6]».

Тарас Шевченко є для Івана Степановича святинею, майстер виховувався на Шевченку як на національній свідомості, його значення для мистця – вселенське і неосяжне. Вважає шевченкові акварелі явищем світового масштабу. Для Марчука Шевченко - не страшний і не тяжкий, і не трагічний, він – із життя, таким він його відчув. На своїх полотнах Іван Марчук веде діалог і Великим Кобзарем, через палітру емоцій передає сутність нашого народу, пробуджує національну свідомість, спільні джерела. Споглядаючи ці картини ми починаємо по-новому сприймати Тараса Шевченка, відчувати глибину його слів і духовну міць. Картини циклу «Шевченкіана» перегукуються з сьогоденною ситуацією в Україні, адже Великий Кобзар – пророк і філософ.

У 1994 році видавництво «Дніпро» надрукувало «Кобзар» Тараса Шевченка з ілюстраціями Івана Марчука. Це цілий цикл полотен до творів

великого поета, вони не просто ілюструють Шевченка, а відображають світобачення самого Івана Марчука. Сам Іван Степанович не любить, коли ці картини називають ілюстраціями, це картини на теми творів Шевченка.

Дмитро Павличко відзначав, що «обличчя персонажів Шевченка у Марчука схожі на виснажену літньою спекою українську землю степу, вони позачасові. Кожна з робіт – розкодований в певній мірі Тарас Шевченко і закодований заново для нашого часу. Тут немає ідилічних героїв. Художник не ілюструє, а створює свого Шевченка, його роботи відзначаються притаманними авторській техніці об'ємом, фактурою[14]».

У центрі циклу «Шевченкіана» знаходиться образ великого Кобзаря, якому присвячено сім із сорока двох творів. Іван Марчук створив образ поета надзвичайної психологічної глибини. Художнику вдалося передати пензлем настрої, що охоплювали поета. На нашу думку, особливо цікавим є зображення Кобзаря, де Іван Марчук звів двох Шевченків – маленького і босоногого, та – постарілого, передсмертного. Біля малого сидить марчуківська ворона, яка вже знає, яке життя чекає на нього.

Іван Степанович використовує низку прийомів побудови композиції, які характерні для українського народного та релігійного мистецтва. Наприклад, деформація пропорцій тіла людини для психологічного акцентування персонажу. Задіює багатоярусність для побудови композиції, дає власну інтерпретацію євангельських подій. Найвищими почуттями у Івана Марчука, як і в Тараса Шевченка проникнута тема материнства. Марчук розкриває Шевченка не лише як поета – бунтаря, пророка, а виявляє більш особистісні, загальнолюдські мотиви його життя. Кожна картина схожа на філософську оповідь. А це: «Марія», «Катерина», «За байраком байрак», «Неофіти» 1983, «Гайдамаки» 1983, «Чернець», «Думка», «Тополя» 1983, «Ісає. Глава 35» та інші.

Згідно з позицією Станіслава Бушака: «Шевченкіана» відбулася як цілісне естетичне явище, об'єднане спільними рисами авторського формо – та образотворення[2, с.34]». Нажаль, це явище не зазнало всебічного прочитання

та дослідження. Зазначимо, що «Шевченкіана», як і «Голос моєї душі» були пошановані Національною премією України ім. Т.Г. Шевченка.

1.1.2. «Пейзаж»

Цикл «Пейзаж» почався з 1971 року. Пейзажі Марчука – це краса саме української природи. Мабуть, це один із головних жанрів творчості художника, що входить до єдиного мистецького циклу «Голос моєї душі». Відчуття органічного зв'язку людини з природою, з її різноманітними енергетичними проявами, космізм сприйняття світу притаманні пейзажам майстра. В пейзажі людина знаходить свій ідеал природного середовища, своє місце в Космосі. Недаремно антеїзм – любов до землі як до матері всього, що існує на нашій планеті, філософи вважають характерною рисою українського характеру. Рідна земля, небеса формують наше мислення, ідеали та поведінку. В творах Івана Степановича присутні глибинні символи нашої культури з прадавніх давен, зокрема посуд та яйця. Дивним чином в його творчості поєднуються традиція і новаторство, нестримний потяг до експериментаторства і спрага до першоджерел життя.

До відомих своїх класичних пейзажів, що впізнаються з першого погляду Іван Марчук прийшов не зразу, цьому передував великий шлях становлення майстра, винайдення власної пластичної мови та художньої техніки.

«А кругом тільки степ...», «У полі тільки сонце», «Очі дивились нам услід», «Балада про сонце», «Я вийшла з лісу» - картини молодого художника 1965 року, де автор відтворює пейзажні сцени сільського дитинства – оранку землі, складені після жнив снопи, випас корів. При цьому це не шлях достовірного зображення навколишнього світу, автор використовує прийоми деформації, символізму кольору, умовності простору, зображує химерних лісових створінь – духів природи. Ці твори перегукуються з ремінісценціями

давньої язичницької міфології, передають трагізм світобуття. Це не могло не контрастувати з тодішнім світовідчуттям тоталітарного комуністичного ладу.

В цих ранніх творах художник використовує свій улюблений живописний матеріал – темперу. В творах цього періоду мистець звертається до власних пластичних символів: корови – годувальниці, селян з вилами у формі тризуба та косами. Мова йде про твори «Моя земля, моя твердиня», «Зійди з дороги» - 1966 року обидві.

На думку Станіслава Бушака: «концептуальне завершення раннього етапу творчої еволюції митця – твір «Над нами ворони кричали» - 1966 року – до Марчука зрілого класичного... З позицій домінуючого на тоді офіційного «класового методу соціалістичного реалізму», цей твір аж ніяк не прочитується. В той же час він надзвичайно суголосний українському національному менталітетові, його символічно – міфологічній складовій, яскраво явленій у творчості Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Олекси Стороженка [23, с.6]».

Сам Іван Степанович якось казав, що ворон – крук, який живе близько трьохсот років, є одним з улюблених його образів.

На межі 1960-70-х років Іван Степанович Марчук винайшов власну самобутню малярську техніку – «пльонтанізм». І його пейзажі «Над колискою» - 1968 року, «А за вікном осінь» - 1970 року, «Тихо мелодія звучала», «Лісова галявина», «Тіні на снігу», «Лісова смуга» - 1972 року вже написані в техніці пльонтанізму. Це сюжетні картини – притчі в яких, пейзажне тло виступає важливою образно – композиційною складовою художнього задуму.

Ненатуралістичне мистецтво Івана Марчука – це мистецтво символів. Його символіка – це відлуння українських слов'яно – трипільських праглибин, що закодоване в архаїці національного фольклору. Наприклад, кінь – вірний побратим, віщун, що відчуває інший світ; свічка – символ знань, надії; яйце – зародок життя, загадка; квіти – повнота життя, кохання, молодість. Ще один символ творчості Івана Степановича – це шлях. Як символ життя і пізнання.

На картинах Марчука не побачиш урбаністичних мотивів, хоча більшу частину життя він живе у великих містах. Йому миліші сільські краєвиди, світ

рослинного царства, присутність людей помічаємо лише по їхньому сліду. Серед неймовірних творів, де майстер вдосконалює свою техніку пльонтанізму можемо назвати такі: «Яблуко на снігу», «Пора осіння», «А весна уже в дорозі» - 1974 року, «До сонця осінь нахилилась» - 1975 року, «Біля хати сонце сходить», «Хтось не спить» - 1976 року, «Осінній промінь» - 1979 року. Ось, що каже сам Маєстро: «В студентські роки я малював дуже багато пейзажів, але то мене не задовольняло, я не хотів малювати так, як усі. І ось нарешті я винайшов власну техніку, якою ніхто ніколи не малював і малювати не буде – безкінечну плутану лінію, яку треба снувати, як павук. Так у 1972 році було розпочато новий цикл під назвою «Пейзаж». Я не пишу міських пейзажів, тому що вони вже є, їх створено і вони не міняються: чудові архітектурні будівлі, розгалужені вулиці, бистрина життя. Мені цікавіше село, земля, яка щоразу інша: там посіяли й посадили, там викопали, там зазеленіло, там проклюнулася квітка, там сонце висвітлює якусь ніжну химерію, літають птахи. Міські пейзажі мають своїх фотомайстрів. Я малюю те, що вічне [18, с.46]».

Особливо вражають нічні пейзажи Марчука. В них відкривається щось таємниче і незбагненне. Українська ніч неначе чарівна казка, в якій прокидаються таємничі істоти, ворожки, зацвітає квітка папороті. І все це осяяне неймовірним місячним світлом.

Суцільна дика природа – ще одна пейзажна тема. В основному ці полотна Івана Степановича безлюдні. Наче і не існує нічого окрім того безмежного степу, що простягається далеко за обрій. Тут природа – і загадка і грізна сила, а людина не є царем Природи. Полотна раннього періоду: «Мереживо зимового лісу», «Осінні далі» - 1973 року, «Верби над водою» - 1974 року, «Тут зупинився час» - 1976 року.

Звичайний краєвид Маєстро бачить і передає нам по-особливому, здається, що це ж природньо і так просто і зрозуміло. Але чому наше око раніше це не помічало. Часто в своїх пейзажах Марчук зображує старі українські низенькі хатки і кожна з них немов живе своїм життям, немов має свою душу.

Варто відмітити, що в творчості Івана Степановича досліджуваного нами раннього періоду виникають на тлі українських степових і лісових краєвидів людські образи, але не як реальні люди, а скоріше духи предків, що виходять із глибини землі чи зі стовбурів дерев, змішуються з енергією природи і повертаються назад в нікуди. Це полотна: «Безкінечна мелодія» - 1973 року, «Ідуть вони з вогнями» - 1974 року. Вони передають глибинне відчуття енергій Космосу та позачасовості вічного життя.

Станіслав Бушак так говорить про пейзажі Марчука: «Відчуття Таїни, Загадки, Непізнаності – прикметна риса творчості Івана Марчука, при чому від споглядання його творів це відчуття лиш посилюється. Головна думка цих творів – Істина проявляється через Велику Тишу, через Велике Ніщо, яке породжує Все. [2, с.30]».

1.1.3. «Цвітіння»

Неймовірно яскравий пейзажний цикл «Цвітіння» - це твори, де на передньому плані української природи – квітка. Один із перших творів – «Свято білого цвітіння» - 1974 року. Він створений в нелегкий для Марчука період, тому і квіти тут сумні з похиленими голівками, бліді, квіти гірких роздумів, розбитих надій. Усе ж оптимізм перемагає, спогади дитинства зігривають душу і постають перед нами «Спогад про гніздо родинне» - 1974 року, «Цвітіння землю охопило» - 1978 року, «Польовий букет», «Спогади про дитинство» - 1979 року, «Білі маки» - 1980 року, «Цвітуть хризантеми», «Літо» - 1981 року. В цих творах відчувається пробудження надій та оптимістичний погляд у майбутнє. Квіти – це символ найвищого прояву гармонії світу, творчої сили Всесвіту, швидкоплинного щастя життя. На деяких картинах від подиху зими квіти помирають, перетворюються на кристали. Але, тим не менш, весь цикл «Цвітіння» просякнутий оптимізмом, жагою до життя, до творчості. У Івана Степановича образ квітки перегукується з містерією кохання, з образом жінки,

яка як сама природа любить наряджатися і з-під своїх нарядів показує то одну, то другу частину тіла. Любов до природи передається в цьому циклі через образ саду, традиційного символу української культури як гармонії цивілізації і довкілля. Зразу на думку приходить Шевченків «садок вишневий біля хати» або порівняння саду з душею людини у Сковороди.

Іван Степанович про свій цикл «Цвітіння» говорить: «Ця серія з'явилася у мене в далекому 1973 році. Власне, з квітів у дитинстві і почався художник Марчук. Вони розвивали мої фантазії і створювали ілюзію досконалості. Кожна квітка фантастична і неповторна. Вивчив їхні можливості як природних барвників. З них плів віночки дівчатам, коли ходив в поле. І от згадав своє дитинство, цей рай: капусту, коноплю, садок вишневий коло хати. І знову почав малювати квіти: реальні, нереальні, сюрреалістичні – все розмаїття. Це друга гілочка мого дерева. Дуже люблю волошки й ромашки, маки. Спробуйте їх перелічити в композиціях на моїх картинах! [18, с.38]».

1.1.4. «Кольорові прелюдії»

Цикл «Кольорові прелюдії» бере початок з 1970-х років, складається з п'яти сотень кольорових акварелей. Для самого художника цей цикл особливий і досі продовжує поповнюватися новими творами. Для нього важко окреслити якісь стилістичні рамки, в основному це – складні середньоформатні акварельні композиції з рисами орнаменталізму. Як зауважує Олена Балун: «ця риса є характерною для деяких українських митців сімдесятих. Для прикладу можна згадати тут Віктора Зарецького. Але якщо у Зарецького орнаменталізм тяжіє до Клімпта, то Марчука можна віддалено порівняти з Максом Ернстом [24, с.5]».

Варто відмітити, що в багатьох публікаціях про творчість Івана Марчука робиться акцент на музичності його композицій і на нашу думку, це найбільш актуально саме для циклу «Кольорові прелюдії». Історія поєднання музики та образотворчого мистецтва досить довга, цей прийом притаманний не одному

покоління мистців. Починаючи з барочних жанрових композицій, опер того ж Вагнера, в яких поєднувались музика, поезія, танок та живопис. Пізніше цю ідею підхоплює і розвиває авангард двадцятого століття на чолі з Василем Кандинським.

Музичність «Кольорових прелюдій» Івана Степановича зумовлена ритмічністю ліній та кольору. Яскрава поліхромність цих творів або тяжіння до вохристої монохромності задають тон їх композиції. На картинах художник зображає в основному видовжені елементи, що вигинаються, переливаються із кольору в колір і жодна із форм не повторюється. І цей тонкий перелив кольору передає глядачеві звуки клавішного звучання фортепіано. Ось чому «Кольорові прелюдії» можна читати як партитуру, хоча при цьому кожен чує свою мелодію. Цікаво, що говорить сам майстер про свій цикл «Кольорові прелюдії»: «Поїхав я якось в село, сидів у хаті, просто дивися на акварелі й думав: « Ну чого я ще не робив?». І раптом щось ніби стрельнуло в голову: а що можна зробити з акварелі? Вирішив щоб це не було щось предметне, щоб це була обсервація світла. Деякі навички я вже мав – коли перебрався до Києва, робив певні абстрактні речі, проспекти: рвав папір, користувався наліпками, викреслював аплікації. Довелося пригадувати, імпровізувати. Брав більші, менші формати, порівнював малювання із джазовими композиціями. Я джаз не дуже люблю, але в моїй роботі була візуальна імпровізація. І тут я знаходив радість. Малював абсолютно розкуто, імпровізація була фантастична, рука за нею не встигала. Захопився не на жарт, то була абсолютна свобода творчості – ритм, колір, гармонія, форма! [18, с.68]».

1.1.5. «Портрет»

В жанрі портрету художник відкриває для нас ще одну грань свого таланту – глибокий психологізм, вміння читати людське обличчя і навіть бачити в ньому людську долю. Іван Степанович написав не багато портретів, але всі вони

надзвичайно потужні. Художника цікавлять сильні, яскраві особистості, а це: авіаконструктор Олег Антонов, хірург Микола Амосов, академік Борис Патон, художник Роман Сельський, поет Дмитро Павличко, політик Віктор Ющенко, Соломія і Роксолана Павлички, Віра Дубовик, Мар'яна, Оксана.

«Портрети, створені художником, відрізняються таємничістю, глибиною. Вони нібито є породженням глибоких міфологічних таємниць, потребують розгадок [30, с.164]».

Цікаво відзначити, що тло чоловічих портретів – умовне і лаконічне, з натяком на професійні атрибути. Так, над головою авіаконструктора Антонова – небо, на хірургові Амосові – лікарняний халат, за спиною Патона – геометризовані форми, що асоціюються з будовою Космосу. І всі персонажі як зразки духовної самореалізації, ніби перебувають поза часом. Тло жіночих портретів вже зовсім інше – це буяння квітів, які оздоблюють їх молоді ніжні, непідвладні часу обличчя. Цікавою на наш погляд є думка Станіслава Бушака: «портрети Марчука парадоксально поєднують монументальність (обличчя людини – зазвичай домінанта композиції) і максимальну точність передачі конкретних деталей. Цим вони наближаються (й водночас – протилежні) до іконописних портретів вітчизняної православної традиції, з характерним для неї синтезом відстороненого психологізму та виразного (нерідко аж плакатного) монументалізму, що особливо характерно для києво-руської та візантійської доби [2, с.32]».

Варто підкреслити, що цикл «Портрет», так само як всю творчість Івана Степановича відрізняє якийсь духовний і неповторний сплав містицизму і чуттєвості.

Сам автор про свій цикл «Портрет» говорить наступне: «Наприкінці 70-х – початку 80-х років я почав писати портрети. Любив малювати людей похилого віку, це складніша фактура, є за що зачепитися. Найкращим чоловічим портретом вважаю портрет свого вчителя Романа Сельського. Мене надихнуло його обличчя – специфічне, загадкове, одухотворене. Найбільш вдалим жіночим мені здається портрет Соломії Павличко – усі, хто його бачив, кажуть, що мені

вдалося вихопити її незвичайний погляд, ледь не передбачити її трагічну долю. Після цього я ще кілька жіночих портретів створив, але більше до цього рівня так і не зміг піднятися. З 1982 року перестав систематично працювати в цьому жанрі [18, с.60]».

1.2. Стиль «пльонтанізм»

Іван Степанович є засновником унікальної техніки – «пльонтанізм».

Як технічний прийом він був винайдений у 1972 році. Таку назву художник сам жартома придумав своєму стилю, від слів «плести», «пльонтати», «переплітати». Якось художник дивився на голі гілки дерев на тлі блакитного неба і зрозумів, що потрібно винайти якусь нову техніку для передачі цієї чаруючої краси. І мистцю пригадався батьків верстат з тисячами переплетених ниток, пригадалося, як мама заплітала сестрам коси і жалілася, що вони перепльонталися.

І ось з-під пензля Маестро почало виходити фантастичне плетево – дрібно переплетені лінії, що зливаючись створюють деталізовані, креслені образи з оптичним ефектом. Воно відтворювало фактуру гілочок і стовбурів дерев, неймовірні зимові пейзажи, танення снігу, місячне сяйво з неймовірною реалістичністю. Місячне сяйво Марчука часто порівнюють з місячним сяйвом на полотнах Куїнджі. Але секрет техніки написання місячного сяйва видатним греком виявився суто хімічним (у фарбу додавався фосфор). А Іван Марчук досяг того самого гіперреалістичного ефекту завдяки своїй неймовірній техніці – пльонтанізму. Можемо без перебільшення сказати, що ця оригінальна техніка докорінно змінила погляди на можливості творення сучасного візуального мистецтва [4, с.290].

Що ж це за техніка? Майстер створює свої картини самим тонким пензлем №1, він має товщину однієї волосини. Тобто, на одну волосину набирається фарба і тонесенькими мазками наноситься на полотно. Від

переплетіння тонких кольорових ліній під різними кутами досягається ефект об'ємності і світіння.

Як правило, крім особливих рідкісних випадків, Іван Степанович працює стоячи. Марчук пише картину, підходить, відходить і так за день «находить» приблизно 30 кілометрів. Над однією картиною Маестро працює приблизно 20 годин! Це унікальна праця і унікальна техніка, не говорячи про унікальність самої постаті Івана Степановича Марчука.

Через таку трудомісткість і складність виконання ця унікальна техніка не підлягає повторенню. Іван Степанович Марчук - єдиний унікальний автор унікального стилю, єдина людина одного стилю. І якщо навіть хтось і колись спромогнеться повторити цей стиль – це буде смішно і недоречно, це стиль однієї людини.

Цілий масив різнозвучних полотен був написаний у 1970-ті роки Іваном Марчуком у стилі «пльонанізм»: «А за вікном осінь» - 1970 року – наїв; «Біля джерела життя» - 1973 року – із сільського життя; «Остання сторінка» - 1973 року, «Криниця висохла до дна» - 1975 року – містика замогильного життя; «Верби над водою» - 1974 року – графіка дерев; «Яблуко на снігу» - 1974 року – неймовірні снігові пейзажі; «Спогади дитинства», «Останній промінь», «Літо», 1979 року – чаруючі квіти. Цього доробку вистачило б на цілу проривну персональну виставку. Але, на превеликий жаль, тодішній системі це не було потрібно.

В одному з інтерв'ю Іван Марчук пригадує: «Я був нормальним художником, вчився ж бо одинадцять років: було училище у Львові, потім – інститут. Але вже у ВУЗі я сказав: якщо не знайду себе – не відкрию власний художній світ, то полишу пензлі, та візьму лопату, сокиру, граблі, бо ж і досі я – селянин, який страшенно любить ходити біля землі. Мій тато був на всю волость відомий ткач. Дехто думає, що все моє життя було засноване нитками. І це правда. Всі вважали, що нитка моя тягнеться з дитинства. Але одного разу я забув, що мій тато – ткач. Мені самому кортіло ткати нитку, але в іншому

вигляді. І я вигадав власну техніку. Так ніхто ніколи не робив і, дякувати Богові, не робитиме. Бо для того треба мати неабиякі терплячість та вміння [36]».

Термін «пльонтанізм» на сьогодні вже збагатив світовий мистецький словник. Його визначення вбирає в себе всю унікальну систему художнього мислення і світобачення великого Майстра.

Таким чином, проводячи аналіз цих неймовірних авторських циклів «Шевченкіана», «Пейзаж», «Цвітіння», «Кольорові прелюдії», «Портрет» в рамках наскрізного циклу «Голос моєї душі» приходимо до висновку, що це - цілий еволюційний ланцюг реалістичних, гіперреалістичних, сюрреалістичних перетворень. Ними Іван Степанович досягає ефекту, що притаманний абстрактному мистецтву, а саме – надає глядачеві повної свободи інтерпретації. Він зачаровує глядача і обеззброює перед магічною силою місячного сяйва, будить душу тишею, спокушає терпкими та духмяними волошками, ромашками та маками. А Марчуківські сонце та місяць, завдяки віртуозності технічного виконання, роблять виклик реальним небесним світилам. Його місячні доріжки навпростець дніпровським хвилям, одухотворені засніжені простори, милі серцю сільські краєвиди впливають, наче 25 кадр, на саму підсвідомість глядача і нікого не залишають байдужим. І творить великий Майстер полотна, окрім пейзажів і портретів, виключно на підсвідомості. Сам Маестро говорить про це так: «Наперед я не знаю, що малюватиму. У мене виникає один образ, другий. Рука мене сама веде. Картини мені ніби являються[25, с.5]».

1.3. Панно Інституту теоретичної фізики

У Києві в Феофанії знаходиться Інститут теоретичної фізики ім. Боголюбова – це провідний український науковий центр з фундаментальних проблем теоретичної, математичної та обчислювальної фізики, був заснований

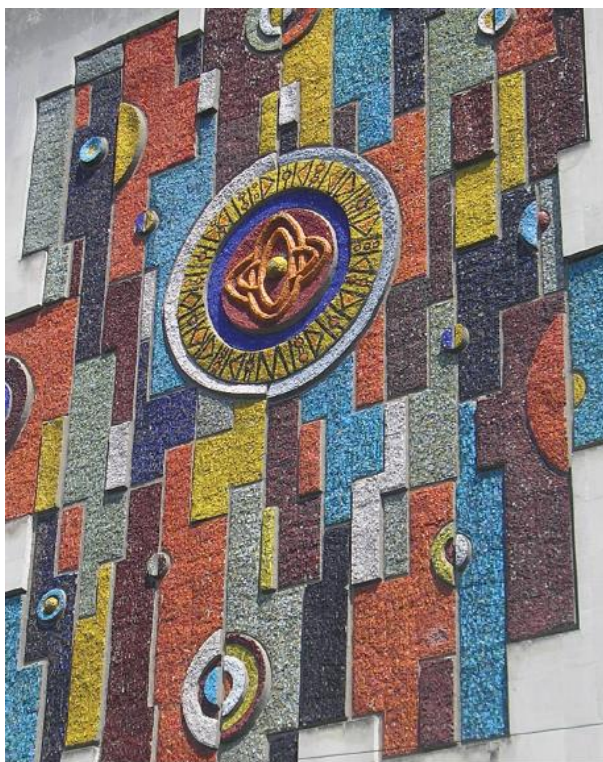
у 1966 році. На декорування мозаїки інституту запросили художників–монументалістів - Івана Марчука, Анатолія Гайдамаку, Миколу Стороженко. Тепер художнє оформлення Інституту – перлина українського мистецтва. Відвідувачі висловлюють своє щире захоплення художнім оздобленням його інтер'єру, чим Інститут дуже пишається [34].

Оскільки монументальні роботи виконані Іваном Марчуком відносяться до раннього періоду його творчості, ми відвідали Інститут для детального вивчення цих панно.

В інтерв'ю Олександрю Климчуку Іван Степанович Марчук пригадує, що приїхавши до Києва, він здружився з Олегом Сарбеєм – молодим і гоноровим доктором фізико-математичних наук з Інституту теоретичної фізики. Той був закоханий у мистецтво і дізнавшись, що інститут збирається оформляти свої нові корпуси, запропонував зробити це саме Івану Степановичу. І щоб це сталося, придумав познайомити його з Віталієм Шелестом – заступником директора інституту, а фактично його керівником. Для цього було вирішено організувати на квартирі (ніякої іншої можливості тоді не було) виставку робіт Івана Марчука і запросити туди Шелеста. Свою квартиру надала дружина академіка Топлиги на перетині вулиць Тарасівської і Толстого. Марчук представив близько тридцяти робіт, переважно з циклу «Голос моєї душі», декілька пейзажів та дещо з кераміки. Незважаючи на те, що виставка була підпільною, відкриття її було досить гучним і відвідувачів не бракувало. Віталію Шелесту сподобалися роботи Марчука і вони навіть потоваришували з художником. Так Іван Степанович отримав замовлення на цю роботу в Інституті теоретичної фізики.

«На торці однієї із споруд Інституту бачимо барвисту мозаїчну абстракцію, прихильники традиційних порівнянь назвали б її квіткою, вона видається ілюстрацією з науково-фантастичного роману [49, с.248]».

Це – емблема Інституту теоретичної фізики, її автор – Іван Степанович Марчук.



Мозаїчне панно «Плахта». Інституту теоретичної фізики. 1971р. Смальта.

Ще здалеку інститут привертає увагу цією яскравою різнокольоровою мозаїкою. Викладена із смальти, ця прикраса нагадує вишиту плахту. Придивившись уважніше, можна пересвідчитись, що художник створив оригінальний витвір, в якому використав народний орнамент, відобразив складні фізичні явища, а саме, спектр сонячного світла і структуру матерії. Мозаїка гармонійно вписалася в неповторний пейзаж Феофанії [21].

Без перебільшень, ця композиція – це символ досягнень тогочасної теоретичної думки, сміливих вторгнень в таємниці створення Всесвіту. Вона органічно завершує весь комплекс розпису художнього оформлення Інституту, які відображають послідовність, спадковість історичного розвитку науки та культури. Композиція побудована на чітких лініях рисунку та мажорних кольорових поєднаннях тогочасної сучасної архітектури.

«Вся архітектура і внутрішнє компонування головної споруди Інституту немовби підкреслюють ту вічну істину, що якими б високими, абстрагованими, загальнолюдськими й універсально математичними не були пошуки істини, дослідник, учений, творець не повинен забувати про землю. Про коріння на якому зростає дерево пізнання. Про історію свого народу та його національні

традиції. На чотирьох поверхах Інституту розміщені роботи українських художників: «Києво-Могилянська академія» і «Ставропігія» Миколи Стороженка та «До далеких планет» і «Ярослав Мудрий» Івана Марчука. Хоча роботи створені різними художниками, вони справляють надзвичайне враження. Вони змушують зупинитись біля кожної і заглибитися у свої думки та відчуття. І вже сприймаєш ті стіни на поверхах як анатомічний зріз через роки і століття, через долі людей і вікопомні звершення вчених [49, 249-250]».



Ярослав Мудрий. Інститут теоретичної фізики. 1971р. Шамот, 300x700

Стіна у вестибюлі Інституту присвячена епосі Ярослава Мудрого, за авторством Івана Марчука. Це багатосюжетне, виконане з шамоту, панно має висоту 3 метри, ширину – 7,5 метрів. Складається з 102 окремих сегментів, які міцно припасовані один до одного. Іван Степанович відкрив свою унікальну техніку випалювання керамічних плит, чим вніс новаторство в розвиток тогочасної монументальної кераміки. Композиція панно повторює закруглену форму стіни і є її невід’ємною частиною. Стіну було відкрито у серпні 1971 року і приурочено до традиційної міжнародної Рочестерської конференції фізиків-теоретиків у Києві [45].

Майстер обрав, за словами Юрія Щербака, незвичну і вражаюче пластичну манеру виконання: рельєфні плити з обпаленої глини створюють незабутнє враження якоїсь наївної гармонії та первісної сили. У Івана Степановича було своє бачення виконання цієї роботи. Звичайно він детально

вивчив ту далеку і складну епоху Київської Русі XI ст. В цей період Київська Русь своєю могутністю та культурою піднялася до рівня самих передових держав світу, а її столиця Київ стала значним політичним та культурним центром. Але Іван Марчук підійшов до виконання цього витвору не як раціоналіст-аналітик, а як справжній художник. Майстер поставив собі за мету створити хвилюючу метафору, власне суб'єктивне бачення стародавніх часів, коли наш народ долучався до високих джерел світової культури, народжувалася і розвивалася наша писемність і освіта, а Київ виходив на європейську арену. Адже ми пам'ятаємо, що Ярослав Мудрий був одружений з дочкою шведського короля, а їх доньки були у шлюбі з норвезькими, французькими та угорськими королями. В період правління князя Ярослава Мудрого (1019-1054рр) в Києві та інших містах велося кам'яне будівництво, були засновані школи, створена перша відома на Русі бібліотека, складений перший збір законів – «Руська Правда». В часи Ярослава Мудрого був збудований Софійський собор у Києві – перлина архітектури та живопису світового мистецтва [10, с.8]. Хотілося б зауважити, що відомостей про це ми не знаходимо у барельєфах Івана Марчука. Тай й він не ставив собі за мету дати науково-популярний скульптурний нарис з історії Київської Русі.

«Ярослава Мудрого» виконано майже в монохромних кольорах, які переходять один в другий, створюючи відчуття цілності, неподільності. Глибокі борозни барельєфів здаються зморшками на обличчі історії. Брунатні, чевонуваті, зеленкуваті барви стіни нагадують застиглу магму як слід давньої вулканічної діяльності, поєднання вогню та розпечених базальтів. Однак, в цьому творі немає одноманітності й одновимірності. Відчуваються могутні вертикальні ритми, які свідчать про бурхливий темперамент майстра.

«Глина - це грубий, в'язкий матеріал, що набув у руках художника одухотвореного, ба навіть інтелектуального звучання, іконописної гармонії і світла. Разом з думкою та серцебиттям майстра глина пульсувала, вибиваючи суцільним зливком болю й гордості, мрійливої туги та незламного духу. Тема вимагала експресії ліній, контрасту кольорів, виразно грубої фактури глини. І

постали монументально величні три царі, галицькі князі, скоморохи, літописці, челядь, сторожі, воїни й чарівні царівни, а також міфологічні грифони, сцени трапези та пирування, середньовічних музикантів, а поміж них багата орнаментика доби Київської Русі – як обереги рідного краю [31]».

Кожний глиняний сегмент містить у собі неймовірне багатство деталей і декоративних елементів. Статичні, практично канонізовані постаті наших далеких предків: воїнів і хліборобів, літописців і гончарів, ремісників і князів, музикантів і законодавців, хто творив колись могутню Київську Русь, відтворені на цьому панно. Ці портрети в кераміці наче пробиваються крізь товщу століть, аби ми могли пізнати в них першоджерела руської держави. Цікаво відзначити, що серед численних персонажів Іван Степанович зобразив і себе, створивши «автопортрет у майбутньому». Залишаючись вірним собі і своїм героям, Марчук заселив все це маєстатичними стародавніми формами і фактурами, квітами і орнаментами, які явно перегукуються з орнаментикою Софійського собору. Серед мудрих дідів з глиняними некліпними очима бачимо дивних птахів і лагідних корів, зображення сонця, рослинні орнаменти. Вогняні колеса – сонця випромінюють світло справжнього натхнення і таланту.

У інтерв'ю Олександрю Рудяченко Іван Марчук розповідає, що «виконавши з колегами мозаїку на тему доби Ярослава Мудрого в Інституті теоретичної фізики, він викликав неабияке роздратування тамтешнього заступника директора Віталія Шелеста (сина першого секретаря ЦК Компартії України П.Ю. Шелеста) колишнього свого благодійника. «Як так?! На мозаїках у бригади постали виключно українці – Сковорода, Шевченко... А де, товариші, дружба народів та рівність націй?!? [36]»

На п'ятому поверсі розміщено ще одне авторське керамічне монументальне панно Івана Степановича Марчука «До далеких планет». Ця кольорова велика композиція складається з багатьох керамічних елементів-модулів. Для його створення художник використав не тільки традиційний для нього шамот, а й матеріал смальту.



До далеких планет. Інститут теоретичної фізики. 1971р. Шамот, смальта, 300x700

Це панно продовжує і завершує задум усього комплексу монументального мистецтва Інституту. Композиція побудована на ритмічному чергуванні кольорових плям, які тісно пов'язані між собою. Контури ліній, фігури людей, складні комунікації, пульт управління космічним кораблем органічно переплетені між собою і символізують єдність геніального творця і, гідне захоплення, творіння. При виконанні цього панно Іван Марчук використовував керамічну глину з заливкою кольоровими пігментами. Цей технічний прийом дуже вдало підкреслив ідейний задум всієї композиції.

Панно «До далеких планет» звучить як гімн людському розуму. Тут зображені науковці біля пульта управління польотами перед запуском космічної ракети, їх увага зосереджена на руці Сергія Павловича Корольова (1907-1966) – українського конструктора, вченого у галузі ракетобудування та космонавтики. Ці статичні фігури ніби завмерли, але здається, що через якусь мить вони перетворяться на динаміку, на рух як символ непереборного потягу до незвіданого.

Художник доносить до нас думку, що одна людина не здатна долетіти навіть до найближчої зірки. Космічний політ – це результат геніальної праці людського розуму великого колективу науковців багатьох поколінь. Тому по обидва боки від центральної композиції Іван Степанович зобразив безсмертні образи великих мрійників і великих вчених. Це Микола Іванович Кибальчич (1853-

1881) – винахідник українського походження. Відомий як автор схеми першого у світі реактивного літального апарата. І друга постать - Костянтин Едуардович Ціолковський (1857-1935) – вченого-теоретика, одного із засновників ракетобудування та сучасної космонавтики, педагога, письменника, автора науково-фантастичних творів, прихильника ідей освоєння космосу.

На нашу думку дуже символічним є те, що Іван Марчук обрав для виготовлення цього панно осучаснену технологію. Якщо панно «Ярослав Мудрий» виготовлене з неглазурованого злегка забарвленого у пастельні кольори шамоту з м'якими лініями і тінями, то технологія виготовлення панно «До далеких планет» подібна до технології виготовлення смальти, майстер запікав подрібнену на порошок склоподібну масу. В результаті частини плит заповнилися лискучим неймовірно яскравим матеріалом, який чітко контрастує з основним кольором плит. Можна сказати, що чіткі геометричні лінії та схематичні малюнки надають своїй композиції конструктивістського та футуристичного вигляду. І в цілому, це монументальне панно є ближчим до тогочасних європейських мистецьких течій, ніж до єдино можливого в той час в СРСР соцреалізму.

Ідею безперервності наукового пошуку ілюструють застосовані для виготовлення обох панно матеріали: спочатку – утилітарна обпечена глина, на завершення – поєднання глини зі смальтовою мозаїкою. З цим задумом органічно пов'язане панно на фасаді Інституту. Сьогодні воно набуває якогось іншого звучання. Зображений на ньому атом на тлі жовто-блакитних і козацьких червоно-чорних прапорів дають нам усвідомлення важливої ролі науки для української держави.

Таким чином, ми бачимо, що ці панно великого Майстра створюють спільну історико-ретроспективну композицію, яка засвідчує неперервність культурного та наукового розвитку України.

На підставі всього вищесказаного можемо констатувати, що цими творами Іван Степанович Марчук заявив про себе як про талановитого художника-монументаліста.

РОЗДІЛ II

СТАНОВЛЕННЯ ІВАНА МАРЧУКА ЯК МИСТЦЯ

2.1. Шлях у навчанні. Школа Звіринського

Ставлячи собі за мету дослідити ранній етап творчості Івана Степановича Марчука як яскравого представника українського альтернативного мистецтва другої половини ХХ століття, ми розуміємо, що вивчення творчості окремого художника неможливе без аналізу загальних тенденцій розвитку тогочасного мистецького середовища в цілому. Так само, на нашу думку, визначальним моментом у розумінні формування творчої особистості мистця є вивчення його шляху у навчанні, вплив його сім'ї та вчителів на формування загальнолюдських цінностей та мистецького світобачення. В цьому контексті, нам видається абсолютно необхідним вивчити діяльність таких, без перебільшень, геніальних вчителів Івана Марчука, як Карло Звіринський та Роман Сельський. Про їх значний вплив на формування світогляду художника говорив сам Маєстро: «Викладачі в інституті – це була особлива каста людей. Вони добре знали Європу і європейське мистецтво, володіли італійською, французькою, польською мовами, через колег, що лишилися по той бік кордону, нелегально отримували журнали про мистецтво з Заходу. Вони ненавиділи російську владу, соціалістичний реалізм й почали ламати мене. Особливо Звіринський [22, с.8]».

Історія українського альтернативного мистецтва другої половини ХХ ст. має чи не найбільше білих плям. Це та візуальна культура, що творилася всупереч офіційним тенденціям та державним запитам. На противагу панівному соцреалізму існувала інша мистецька Україна. Без перебільшень можна говорити, що Україна має першість у мистецьких досягненнях першої третини ХХ ст., а саме, виникнення тут явищ світового авангарду. Українське мистецтво не загубило своєї міжнародної актуальності навіть за залізною завісою СРСР,

перейшовши на нелегальну форму протистояння митців-інтелектуалів. Воно фрагментарно проникало на світову мистецьку арену завдячуючи кураторам та мистецьким аналітикам українського походження із західної Європи та Америки. А це - Богдан Певний, Дарія Даревич та Мирослав Мудрак, які своїми публікаціями та проектами вводили до міжнародного наукового обігу персоналії та артефакти українського нонконформізму 1960-1980-х років. Сьогодні можна говорити про те, що кількість творів, виконаних мистцями альтернативного напрямку, перебільшує офіційні радянські мистецькі процеси у кілька разів.

Звертаючись до біографії Івана Марчука розуміємо, що в житті генія, як і будь-якої людини, немає нічого випадкового. А чи можна взагалі вивести формулу, що саме або хто саме визначають і створюють генія? Звісно, перш за все, це – самовіддана праця самого мистця, але, на наше переконання, існують ще три складові – сім'я, вчитель і муза.

Народився Іван Степанович 12 травня 1936 року в селі Москалівка Волинського воєводства (що на той час входило до складу Польщі) у багатодітній селянській сім'ї відомого на всю округу ткача.

Батько був різносторонньою особистістю: ткачем, теслю, шевцем, гарно виплітав вироби з лози, мав аналітичний розум, математичні здібності та каліграфічний почерк. Як розповідає сам Маєстро, він з самого дитинства, ще з колиски увібрав в себе рухи станку і переплетіння ниток (чи не звідси його «пльонтанізм?»), кольори батькових килимів і ряден, все, що пов'язано з ткацтвом. Мати була доброю та ласкавою, знала безліч казок, займалася килимарством, всю себе присвятила родині. Іван Марчук зростав серед дивовижних сільських краєвидів, садів, квітів, безмежних полів і пасовиськ, у тому вселенському сільському раю, як він сам говорить. Саме ця мала Батьківщина заклала такі етнопсихологічні особливості української вдачі мистця як емоційність, сердечність, ліризм, захоплення неповторною красою природи, естетизм світосприйняття. Від сільської родини майстер перейняв повагу до народних звичаїв і традицій, шанобливе ставлення до матері, жінки

[1]. Тому абсолютно не дивно, що в яких би світах не опинився згодом художник, він відтворював на своїх полотнах тільки українську природу.

Малювати мистець почав відколи себе пам'ятав, малював усе, що бачив навкруги: квіти, дерева, птахів, батьків і сусідів. Малював соком рослин, змішуючи їх різні кольори і відтінки (чи не звідти ця спрага до експериментаторства?), бо про олівці і фарби можна було лише мріяти. Тому, не дивно, що хлопчик, який чудово малював з самого раннього дитинства вступає до Львівського училища декоративно-прикладного мистецтва імені Івана Труша на відділ декоративного розпису. Потому вступає в Інститут декоративно-прикладного мистецтва на курс монументалістики [39].

Іван Степанович пригадує: «Композиція «Народні музиканти», виконана в кераміці, - це була частина моєї дипломної роботи! Маленькі фігурки, що перевели в метал для оздоблення інтер'єру ресторану, де ще були використані керамічні панно Любомира Медвідя та Андрія Бокотея. Мене цікавила модерна кераміка. З часом я перейшов до живопису [31]».

Величезну роль у формуванні поглядів Івана Марчука зіграло навчання у Львові. Варто відзначити, що львівській мистецькій школі вдалося протистояти нав'язуванню на той час єдиного офіційно дозволеного творчого методу – соцреалізму. Після входження західної України до складу СРСР освітня традиція, що була сформована на цінностях вільної Європи, трималася виключно на сумлінні прогресивних викладачів. Карло Звіринський та Роман Сельський були особисто знайомі з представниками раннього авангарду. Весь свій досвід, свої мистецькі принципи вони намагалися в повній мірі передати своїм учням.

Український нонконформізм – це унікальна сторінка в історії національного мистецтва. В ній поєдналися абсолютно протилежні складові: неприйняття норм і цінностей комуністичної ідеології, тиск спецслужб, свавілля тодішньої влади, яке нищило все українське та присутність європейського духу, національної ідеї і глибоких сакральних традицій. Це унікальне явище

глобального масштабу. Воно і досі, на жаль, недостатньо вивчене та визнане не тільки у світі, а і в самій Україні.

Карло Звіринський (1923-1997) – львівський художник та викладач Львівського державного інституту прикладного і декоративного мистецтва, яскравий представник когорти митців, які у 1950-1970-х роках мав свою систему відліку та своє відношення до комуністичної ідеології. Саме він упродовж 1959 – 1966 років створив «підпільну академію» для своїх довірених студентів, яка заклала фундамент українського нонконформізму. Його творчість та громадянська позиція – це протест проти мистецької диктатури соцреалізму, проти «зображення дійсності в її революційному розвитку». Саме Карлу Звіринському належать слова: «Одне яблуко Сезана більше варте від усього «мистецтва» соцреалізму разом узятого». За це його було звільнено з Львівського інституту прикладного та декоративного мистецтва. На перше місце він ставив духовні та суспільні цінності, а мистецтво лише мусило їм служити. Вивчаючи творчість Карла Звіринського, його педагогічну діяльність, читаючи його цитати, мистця можна без перебільшення назвати геніальною людиною.

Віктор Корсак розмірковує: «геній, це той, хто після себе залишає учнів, не механічних епігонів, а тих хто робить наступний виток у спіралі розвитку людства. Тобто геній – це той, що здатен створити школу та стати її лідером. Школу, яка заснована на новій течії чи напрямку, в основі якої лежать велика ідея, певні принципи та цінності, традиції наступності, світосприймання та мислення. Школа, яка надихає та володіє унікальною методологією підготовки. Школу, яка має особливу атмосферу, що забезпечує формування художника, яка має свій підхід до підготовки та вирішення проблем. Школу, як творчу співдружність, для якої характерний синергетичний ефект, тобто яка розвивається за рахунок кожного її члена, спілкування між ними та взаємного впливу один на одного [28, с.12]».

Карло Звіринський говорив: «Мої учні – то мої найкращі твори...», а це слава плеяда, таких як Андрій Бокотей, Петро Грицик, Петро Маркович, Олег

Мінько, Роман Петрук, Богдан Сойка, Зеновій Флінта, Леся Цегельська (Крип'якевич) і один із самих яскравих – Іван Марчук.

Створюючи мистецьку школу на базі авторської системи у Карла Звіринського виникало чимало перешкод. Він опирався, перш за все, на родинне виховання та любов до книжок, таким чином, протиставляючи себе нищівній машині радянського нігілізму. Карло Звіринський вважав, що потрібно перш за все виховувати інтелігентів та добропорядних громадян. І впродовж кількох років, а це з 1957р. [12, с.145] розробляв навчальну програму не тільки в рамках мистецтва, а як повноцінну модель світоглядного розвитку.

«Мені здавалося, що своїх учнів я зможу навчити чогось кращого, ніж ті жахливі догматичні закони, що існували тоді в інституті. Такий був час... Я думав, що моя місія полягала в тому, щоб не загубити таланту і громадянської позиції учня. Помагаючи рости їм – ріс і я. Пекуча невідкладність вчити. Мені здавалося – життя ще довге, я ще намалюю, але як сьогодні не навчу і вони вирвуться – завтра буде пізно. Це я собі дуже добре усвідомлював [8, с.14-15]».

Учні підпільної школи Звіринського глибоко вивчали історію світового образотворчого мистецтва, філософії і музики, складали таблиці стилів та художніх явищ. Звіринський, спонукаючи своїх учнів системно мислити, розумів, що саме це і є запорукою розуміння причинно-наслідкових зв'язків у культурі. Він опускав загальноосвітню програму вищої школи, натомість давав своїм учням унікальні практичні знання. Наприклад: аналізуючи музику імпресіонізму – розказував про зв'язок імпресіоністичної техніки Клода Моне і партитури імпресіоніста музиканта Дебюсі. Можна сказати, Звіринський вчив їх «історії форми» [46, с.14, 19].

Нетиповою була і методика проведення занять. Карло Звіринський займав маленьке помешкання разом із сім'єю і його учні приходили туди не малювати, а послухати музику, поdiskутувати про мистецькі епохи та стилі. По черзі кожен учень готував свою розповідь про якесь знакове явище у світовому мистецтві, показував своє бачення цього явища. Як правило, така фундаментальна підготовка кожного учня до свого виступу перетворювалася на

цілу експозицію квартирної виставки. Андрій Бокотей пригадує: «Це відбувалося в такий спосіб, що кожен із нас готував якусь тему про явище у мистецтві (у Карла Звіринського була чимала мистецька бібліотека, якою користувалися учні) і потім ми виконували завдання на цю тему: рефлексували на напрямок чи на новий стиль у мистецтві... [28, 51]».

Ніхто з учнів не копіював картин корифеїв світового авангарду, мета цього навчального методу полягала в іншому – зрозуміти принцип, який вважався винаходом певного напрямку.

Імпресіонізм на той час вважався «сучасністю» і Карлу Звіринському потрібно було в короткий час систематизувати найсуттєвіші ознаки наступних напрямків некласичної культури, і головне, виділити з цього систему мислення. Найкращою навчальною моделлю - була авторська методика Романа Сельського, вона, перш за все, звільняла від бездумного копіювання дійсності. В той час Роман Сельський викладав на паралельному відділенні в художньому інституті і давав учням практичні знання з кольорознавства та малярської техніки. Тому саме Роману Сельському учні підпільної школи Звіринського завдячують здобутим вмінням узагальнювати перспективні плани у пейзажі, стилізувати натурну форму та шукати кольорові відношення між тлом і предметом [5].

На початку 1960-х Карло Звіринський разом із Романом Сельським створили на кафедрі кераміки програму «спец-композиції», яка допомагала учням ужиткових спеціальностей абстрактно організовувати монументальну площину, стилізувати натуру. Іншим крокам, які вели до синтетизму, доповненим теорією західних стилів та аналогами відомих П'єра Бонара, Поля Гогена, Хаїма Сутіна, вчив їх Звіринський. Якийсь час перед тим – від 1957 до 1959 року – Звіринський ще сам навчався у Сельського, «користаючись зі спільних пленерних вакацій та мандрівок [12, с.153-160]».

Саме під час цих виїздів на пленер у Дземброню в оточенні подружжя Сельських і створилося коло однодумців [15]. Митці із заходу та сходу України бачили в джерелах народного мистецтва, в автентичних краєвидах перспективи

сучасного кіно, пластики та малярства. Один із учнів Романа Сельського художник Риботицький згадує: «Там у Дземброні на початку 1960-х склалася така атмосфера, що в одному колі зійшлися кияни Георгій Якутович, Сергій Параджанов, котрі творили у Карпатах фільм «Тіні забутих предків» і Сельський зі своїми учнями. Багато розмовляли про українське народне мистецтво і втілення його традицій у мистецтві авангарду. Кожні такі зустрічі породжували в нас, молодих, нові ідеї і нові мистецькі форми... [28, с.57]».

Опанування світового авангарду у школі Карла Звіринського починалось з вивчення кубізму. Засвоєння живописних принципів синтетичного кубізму – це наступний методичний крок, який застосовується в навчальному процесі підпільної академії. Саме кубізмом дуже захоплювався Звіринський, особливо дрібними некубістичними формами Брака і Пікассо. Кубізм руйнував міметичну модель світу. Це захоплення передалося і його учням. Так, Богдан Сойка та Андрій Бокотей виразили в своїх творах початку 1960-х опановані ази аналітичного кубізму. У творах Олега Мінька (1961-1962pp) – пікассівський метод синтезу тактильних якостей предметів та образу самих предметів. Але у Мінька цей метод особливий, він опирається на візуальні форми народного мистецтва та природи степової Донеччини. Багато творів періоду 1962-1963 років синтетичному кубізму присвятив Зеновій Флінта. На відміну від інших учнів Флінта мав безліч підготовчих ескізів. Він багато уваги приділяв конфлікту форм в абстрагуванні мертвої натури, співіснуванню середовищ в інтер'єрі та поділу площини картини на підсвідомі горизонтальні поверхні у ландшафті.

Також учні підпільної школи цікавилися явищами раннього модернізму. В їх творах того часу можна знайти натурні пози Едгара Дега, гіпертрофовані жіночі тіла Амадео Модільяні та композиції Анрі Матіса.

Абстрагування від реальності – ще один навчальний метод Карла Звіринського. Він показував своїм учням як при малюванні міського пейзажу, перспективні плани переходить у абстрактну форму мерехтливих тонів. Такі форми можна знайти у творах Богдана Сойки, в нього мерехтливі тони нічного

міста стають композицією різнобарвних прямокутників. Або у Зеновія Флінти - кольорові плями багатолюдного стадіону зливаються в абстрактні плями. Варто зазначити, що подібна навчальна методика була введена теоретиком мистецтва Паулем Клее і використовувалася мистецько-промисловою школою «Баухаусу» в Берліні [16, с.5]. Подібний метод відтворення міського середовища застосовував і сучасник Звіринського відомий американський художник Стюарт Девіс.

Карло Звіринський вільно читав та розмовляв польською і німецькою мовами. Тому міг вивчати навчальні методики німецького викладача Йоганнеса Іттена по роботі з фіксацією відчуттів, їх візуальною проекцією, видані ще у 1930-х роках. Дуже схожою з історією підпільної школи Звіринського є історія польського викладача модерніста Владислава Стжемиського. Він також гуртував навколо себе студентів – послідовників модернізму. Його «теорію бачення» було опубліковано його ж учнями вже після його смерті. Це дуже схоже на власне теорію самого Карла Звіринського, який вчив своїх учнів розумінню неklasичного мистецтва. Олександра Цегельська (Крип'якевич) згадує: «... Карло показував нам дуже багато своїх робіт і ми переживали із ним всі ті періоди, котрі він творив... він не встигав вирізати форми паперу для аплікації і рвав папір руками: він вчив цього формотворення нас і поєднував це з музикою, - так це давало результат...[47, с.2]».

Серед завдань, які ставив собі Карло Звіринський – абстрактна рефлексія на дитячі сни [12, с.202]. Очевидно, що подібні завдання він давав і своїм учням, оскільки етимологію їх снів містять ранні роботи Олега Мінька, Зеновія Флінти. Іван Марчук зображує ворон, старі верби, корів – образи дитинства. Пізніше ці сни стануть формою аутсайдерської метафізики і вправи з «видобування підсвідомих образів», житимуть уяву учнів Звіринського в роки «герметичної культури [28, с.83]».

Цей навчальний метод допомагав учням працювати над підсвідомими формами та довільною уявою, розвивав образне мислення, додаючи формат психоаналізу. Така унікальна методика європейських сюрреалістів

застосовувалася ще після 1-ї Світової війни для виявлення психологічних травм повоєнного суспільства.

Серед експериментів Карла Звіринського було багато того, що західна аналітика визначить як типологію «заперечення мімезису» (решітки)[19, с.320]. Сама «решітка» в проєкціях міського ландшафту чи натюрморту пізніше допоможе учням Звіринського розуміти культуру давніх народів. Наприклад, площинні форми давньої Месопотамії чи лінійні композиції єгипетських ієрогліфів. Це методичний крок із переведення предмету в максимально спрощену форму, подібну ієрогліфу. При цьому форму ієрогліфу можуть набувати предмети побуту, пейзажі, флора, фауна, люди.

Особливим завданням в школі Звіринського було пошук архетипу давніх культур. Сам вчитель зробив багато у своїй творчості для відтворення колективної підсвідомої форми. Саме в цьому він бачив суть справжнього національного мистецтва. Майже всі його учні виконали чимало композицій на тему архетипних відтворень. У Зеновія Флінти – це зооморфні зображення зі східного текстилю. Олег Мінько аналізував грецьку архітектуру, орнаменти і письмена, також знаки кам'яної пластики та монументального малярства. Навчальні композиції архетипного мислення Івана Марчука не збереглися, але його пізніші композиції середини 1960-х років основані на давньому наївному малярстві, його первісних коренях: тотемних зображеннях та міфологічних метафорах. На нашу думку, зміст всіх його творів 1960-х років значною мірою пов'язаний з об'єктами колективного підсвідомого, з його стереотипами та страхами. Більшість творів Івана Степановича мають універсальні архетипи, вони проглядаються в культурі давньої Архаїки, Месопотамії та Шумеру. Це образ коня – знаку сили та переміщення в загробне царство, ворона – образ людської пам'яті, душа померлого, людський череп – образ смерті. Скифські баби, рослини – чортополохи, городні чучела – особливі національні архетипи, вони виконують роль територіального означення української землі на полотнах майстра.



Іван Марчук. Погляд у глибінь віків. Папір. Темпера, 1966, 34x22 см.

Архетипні форми – це важливий етап творчої еволюції. У пластиці західно-європейського мистецтва вони відомі ще від доби раннього авангарду. Тоді ще молоді Архипенко, Генрі Мур та Бранкузі переносили на нову часо-простірну платформу обриси колумбійських тотемів, африканських масок та скифських венер. Олександр Архипенко ґрунтовно виклав свою теорію актуалізації архетипу у своїй «Теорії космічного динамізму».

Теоретичне дослідження архетипу у мистецтві написав Пауль Клеє. Цю працю мав Карло Звіринський вже на початку 1960р. і використовував її як навчальну методичку для своєї підпільної школи. Архетип був потрібен йому як консолідуєча площина пошуків навколо національної форми, архетип спонукав аналізувати давні культури та вивчати історію.

В цей час Звіринський знайомиться з київським композитором Леонідом Грабовським[50, с.780]. Той застосовує архетип в музиці. Грабовський пише п'єси на невідомі латинські тексти Сковороди, вони базуються на

середньовічних ритмічних моделях. Отже, застосування архетипу в музиці має ту саму мету: досліджувати «невідоме своє».

Контакт Карла Звіринського з київським музичним авангардом тривав завжди. Їх музику він давав слухати своїм учням. Звіринський приятелював із львівським композитором Анджеєм Нікодемовичем, який багато вивчав давні музичні форми, використовував архетип як основний будівельний елемент своєї музики. Карло Звіринський багато спілкувався з дослідником музичного фольклору Володимиром Гошовським. Його унікальні праці на межі історії музичного фольклору та кібернетики прокладали новий шлях для розвитку сучасного мистецтва. Від аналізу давньої форми, виділення архетипу, і до структурної розбудови змісту.

Можемо зробити висновок, що методика навчання в підпільній академії та завдання, які виконували її учні світоглядно готували майбутніх мистців до роботи у форматі некласичної культури.

З вищесказаного випливає, що хоча підпільна академія Карла Звіринського не мала методичних, людських та матеріальних ресурсів, вона мала стратегію опанування некласичною формою. Структура навчального процесу вибудовувалася від імпресіоністичних моделей емоційного відображення дійсності, через різні форми вивчення авангардних стилів, і до західних теорій художньої форми. Ці форми, в свою чергу, опирались на аналіз давнього мистецтва, фізіологію сприйняття та семантичні особливості форми. Таким чином, Карло Звіринський сприяв змінам у програмах офіційної освіти. Треба зазначити, що існували й інші осередки вивчення некласичного мистецтва: Одесі, Києві, Харкові [38, с.336].

Хоча це не мало системного характеру, сам факт існування осередків альтернативної мистецької культури в радянській Україні – істотно міняє уявлення про українських художників. В цих закритих герметичних колах поглиблювалися знання про авангардні напрямки та явища західно-європейської культури.

На наше переконання, такі постаті, як Карло Звіринський та Роман Сельський - інтелігенти зі своїми високими моральними цінностями вільних людей, що прагнули до знань, і заклали основу того феномену, який пізніше назвуть українськими шістдесятниками чи нонконформістами.

Ось що говорить про Карла Звіринського Іван Марчук: «Зі мною він був різкуватий, але справедливий. Він хотів вибити з мене передвижника, шишкініста, привчав думати. Я починав думати, щойно відкривав для себе новацію. Побачив у Любомира Медвіда репродукції Ендрю Уайета і вже не міг заспокоїтися. Спостеріг світло від рафінованого естетизму Романа Сельського й задумався: без математичної точності не покладає жодного мазка. У Звіринському мені подобався його порив змінити мене, мабуть відчув, що це йому вдасться... я Звіринському вдячний за те, що зрозумів: мистецтво – це не те, що бачиш, а те, що придумуєш [17, с.74]».

Очевидно, що вже під час навчання проявився неординарний характер Івана Марчука, він прагнув до лідерства, мав феноменальну працездатність. Оволодівши всіма мистецькими технічними прийомами і засобами, Іван Степанович Марчук вибрав власний шлях у мистецтві. Майбутнє вабило і збурювало його душу, шукало вираження на полотні.

Про себе художник розповідає: «Мої перші студії – рідне село на Тернопіллі, моя Москалівка, природа, цікаві люди. Змалечку малював квіти, вони розвивали мою фантазію. В інституті вивчав кераміку, живописну школу перейняв від Романа Сельського, художника високого смаку й інтелекту, педагога, який окрилив багатьох львівських художників. Він учив нас думати на тим, що ти списуєш. Бо лиш уміти заангажувати площину – не така вже й велика мудрість. Отож у Львові, завершуючи навчання, зрозумів я, що в мистецтві треба шукати свою дорогу і боронь Боже за кимось гнатися, бути чиеюсь тінню [17, с.120]».

2.2. Аналіз раннього періоду творчості художника

Іван Марчук пригадує: «Після закінчення Львівського інституту декоративного і прикладного мистецтва мене направили на роботу в Інститут надтвердих матеріалів до Києва, що розташовувався тоді на Куренівці, де вироблялися штучні алмази. Саме тут я народився як художник, кажучи: «Азьм есм...» і почав співати свою пісню. Це був 1965 рік. На той час я багато працював у поліграфії, в основному в рекламі, а також оформляв поезії...». Саме в цьому Інституті надтвердих матеріалів Іван Степанович починає створювати свої перші графічні і темперні твори. Тогочасні графічні композиції – твори невеликого формату, розміром з альбомний аркуш, виконані тушшю або аквареллю на папері чи картоні. На них зображені самотні образи, серед яких найпоширенішими були символи корови й ворони. Через ці образи відкривається цілий світ глибокого національного архетипного мистця. Мова йде про твори: «А кругом тільки степ...», «Очі дивилися нам услід», «У полі сонце сідало» - всі 1965 року; «Зійди з дороги» - 1966 року; «Біля джерел життя» - 1973 року.

Ранні акварелі 1970-х років викликають асоціації з пошуками в абстракції Василя Кандинського. Ось, що каже про них сам Маєстро: «Ранні акварельні композиції нині я використовую і перевозжу на великі полотна...». Вочевидь маючи на увазі цикл картин «Погляд у безмежність» - 2008-2018 років.

Варто відмітити, що Іван Степанович використовує досить значну кількість своїх автопортретних образів. Інколи складається враження, що образ художника присутній чи не в кожній його символічній, алегоричній чи міфопоетичній композиції, наче майстер сам переживає цю історію, пропускає через своє серце і доносить до глядача. Для окремих автопортретів Івана Марчука притаманна сакралізація образу, яка була характерна для автопортретів Рембранта та Тараса Шевченка. Мова йде про «Автопортрет» - 1973 року; «Автопортрет» - 1974 року; «У тиші спогади ростуть», «В очах світилася печаль», «Наперед заглядаючи», триптих «Доспівана пісня», «Автопортрет» -

всі 1977 року; «У пошуках померлих звуків» - 1978 року; «По той бік» - 1979 року; «І виріс я серед вас» - 1980 року; «Голос проростання» - 1981 року.

Підкорюючись голосу підсвідомості, майстер ніколи не знав, яким буде результат його творіння, рука сама вела до художньо-філософської розв'язки. Така була особливість процесу створення ранніх полотен Івана Степановича. Ось, що про це говорить сам Маестро в одному з інтерв'ю: «Є картини, де працювала виключно фантазія і підсвідомість. Коли я тільки відчув, що знайшов себе як інакший художник, мені звідкись являлося стільки образів і сюжетів, моєю рукою ніби хтось водив, і треба було лише встигати те відтворювати на полотні. Я шкодував, що не маю вісім рук як бог Шива – тоді б створив набагато більше. Картини цього циклу «Голос моєї Душі» зібрані в каталозі «Іван Марчук. Ранній період (картини-притчі)». То є моя Біблія [3]».

2.2.1. Рух шістдесятників

Шістдесяті та сімдесяті роки – важливий період для всього українського мистецтва в цілому. В ці ж роки починається ранній період творчості Івана Марчука, його межі можна окреслити інтервалом між 1965 – 1981 роками. Це час активного пошуку мистцем свого власного почерку. В тематиці композицій цього періоду органічно поєдналися філософські категорії його власної світоглядної системи.

Рух шістдесятників сучасне українське мистецтвознавство висвітлює досить детально. Аналізуючи цей культурний етап в українському мистецтві, одна з ранніх дослідниць шістдесятників Ольга Петрова наводить вислів Іллі Кабакова – мистця-нонконформіста. Так, митець вважає, що «шістдесятництво з його спонтанністю та безліччю переплетінь подій можна цілком порівняти з авангардом двадцятих років [32, с.452]».

На нашу думку, це порівняння видається досить слушним, бо авангард раннього двадцятого століття починає повертатися в культурне життя. Саме в

цей час в СРСР послаблюється заборона на авангард і модернізм. Музеї починають виставляти твори мистецтва, що довгий час не були доступні широкому загалу.

Але ця лібералізація відбувається лише частково. На підтвердження цієї думки, звертаємо увагу на вислів мистецтвознавця Дмитра Горбачова, який говорить, що «у 1963 році руйнівниця українського авангарду В. Курильцева, підбиваючи підсумки своєї діяльності, тріумфувала: «Куди ж поділися сумнозвісні колись Богомазов, брати Пастухови? Вони пішли з мистецтва без сліду, наче їх ніколи й не було [7, с.28]». Сам Хрущов очолив боротьбу з абстракціонізмом і «прочими измами». Олександр Климчук наводить слова Івана Марчука: «лише за один термін «абстракція» у шістдесяті міг загрожувати арешт [17, с.72]».

Але молодь 1960-х років все ж таки докопувалася до живих і мертвих, відкриваючи цілий світ українського авангарду. Шістдесятники їхали до зацілілих бойчукістів і конструктивістів: С. Колоса, О. Павленко, В. Єрмилова, О. Бізюкова; до їх вдів і родичів померлих: В. Богомазової, Л. Маневич; шукали у фондах та архівах; проривалися до української діаспори «у пошуках за втраченим часом».

Тому, незважаючи на те, що повна легітимізація модернізму та авангарду в СРСР так і не відбулася, публіка все таки отримала можливість знайомитися з творами мистецтва цих напрямків. Виставки таких європейських митців як Пабло Пікассо, Фернана Леже та Анрі Матісса пройшли в Москві. Була навіть організована виставка Антоніни Іванової та Оксани Павленко – учениць забороненого тодішньою владою українського митця Михайла Бойчука. Читачі отримали доступ до творів Флоренського, Бердяєва, Гумільова, що заклали підґрунтя раннього авангарду. Так народжувалася потужна хвиля такого явища як «ренесанс шістдесятих».

Марина Перова вважає, що «цей вивільнений авангард зіграв роль каталізатора у народженні шістдесятників. Не наслідуючи попередників – зазначає вона – митці переосмислювали їхні ідеї та наново опановували

відроджені засоби виразності, зокрема вони знову почали звертатися до мистецької умовності асоціативного мислення глядача, повернувшись до методу, позбавленого легітимності з 1930-х років [33, с.34]».

Відчувати, а не копіювати – це кредо нового покоління мистців-вільнодумців, до якого належить і Іван Степанович Марчук. Талант завжди притягує до себе як магніт, так, до Івана Марчука, його променистих картин горнулися сотні людей. Серед них були і ті, які жорстко переслідувалися тодішньою владою. Це, в основному, представники свідомої української інтелігенції, зараховані у списки інакодумців, вони потрапляли в табори та психушки, їм влаштовували політичні судилища. В'ячеслав Чорновол, Євген Сверстюк, Василь Стус, Віктор Зарецький, Алла Горська та багато інших – люди, якими ми зараз пишаємося. Тоді ці прізвища згадувалися пошепки. З багатьма із цих людей Іван Степанович мав особисті стосунки, вони приходили на його виставки, відвідували майстерню. Тому не дивно, що і сам художник потрапив від пильне око КДБ, на нього збирали компромат і постійно «пасли». Іван Степанович згадує: «Мене одразу причислили до людей, що стали своїм мистецтвом супроти режиму. Може, й тому, що були підпільні виставки на квартирах, і тихенько приходили до моєї хати – один приходить, а десять знає. То був голод, шалений духовний голод усього суспільства. І я потрапив у ту смуту... Нині все можна. А тоді – контра. Тоді мною лякали [2, с.22]».

Мистецтвознавець Дмитро Горбачов доповнює: «1978р. було мене покликано до КДБ «як експерта». Питалися чому на картинах Івана Марчука такі сумні персонажі. Чи не через невдоволення радянською владою? «То персонажі української казки, - відповів я, - на них не поширюється обов'язок радості [2, с.22]».

І незважаючи на те, що ім'я Івана Марчука набувало популярності у колах свідомої інтелігенції, його твори перебували «за бортом» офіційно дозволеного мистецтва, вони не вписувалися в рамки соцреалізму. З цієї причини багато своїх робіт митець дарував своїм приятелям або просто передавав за кордон. Бо не був певний, що витримає величезний моральний прес тоталітарного режиму

і лишиться живим. Була лише надія зберегти свої творіння. Так, в кінці 1970-х років Іван Марчук передав 45 своїх картин Ігорю Тішкевичу, який емігрував на захід. Потому ці картини експонувалися на виставках українського сучасного нонконформістського мистецтва, організованих представниками української еміграції, в Лондоні, Парижі, Мюнхені. Цікавим є факт, що на одній із таких виставок своєрідним стилем картин Івана Марчука зацікавився авторитетний мистецтвознавець та особистий біограф Пабло Пікассо Роналд Пенроузен.

З цієї ж причини значна частина картин раннього періоду творчості Івана Марчука розпорошена по світу і перебуває в музеях і приватних колекціях.

Так як Великий художник понад десятиліття не мав можливості виставлятися, то і більшість полотен цього періоду не мають назв. Перша офіційна виставка відбулася в Москві наприкінці сімдесятих років, і вже з 1979 року майстер починає присвоювати своїм творам проникливо-філософські назви.

Іван Проців так говорить про Івана Марчука як представника нонконформістського руху 1960-х років: «Помітне явище в українському живописі другої половини ХХ ст. складає доробок Івана Марчука. В його творчості експериментаторська праця органічно поєднується з національною тематикою. Художник ніколи не шукав легких шляхів і не намагався когось копіювати. На основі переосмислення авангардних і постмодерністських течій він знаходив свою синтетичну мову художнього виразу, якій властиве детальне опрацювання кожної найменшої частинки полотна, творення оригінальної кольорової мозаїки, де постійно переплітається безконечне розмаїття барв і тонів. Подібно до інших нонконформістів творчість І. Марчука мала великий вплив на молоде покоління [35, с.920-921]».

2.2.2. Наїв

Шістдесятники переосмислюють багато вагомих напрямків і один з них – наїв. Іван Марчук також у своїй творчості звертається до наїву. На нашу думку, саме тому, що мистець виріс у селі, його роботи наповнені українською культурою та українськими традиціями, бо саме в селі вони були, є і будуть найбільш «живими». Народні традиції – це невід’ємна складова повсякденного життя, тому художник увібрав їх з кольорами, мотивами та формами народного мистецтва. Його розуміння джерела власного натхнення – народної культури – робить твори мистця такими автентичними. Марчукові мотиви та сюжети – це передусім передача власних відчуттів. У біографії Івана Степановича Олександр Климчук описує його матір як «дуже природну жінку [17, с.26]».

Таке визначення означає жити в абсолютній гармонії з природою, саме це захоплювало художника. Таке розуміння сільського життя як космічної ідилії об’єднує всіх художників-примітивістів, бо село – це життєдайне середовище. За Олександром Климчуком «у роки політичних переслідувань Іван Степанович їздив у рідне село Москалівку до батьків – шукати та відновлювати душевну рівновагу [17, с.47]».

Як зазначає Тамара Стрипко, «з роками наїв на полотнах трансформувався у статичні узагальненні образи, заглиблені у внутрішній світ переживань, де статика доведена до крайньої межі і зупинилася за мить до вибухової пристрасті, а ритмічність техніки зображення – до музичних асоціацій. Сюжети цих полотен – ілюстрація екологічної свідомості, екологічних імперативів, де поняття «екологія» ототожнюється з категорією мораль [40, с.5]».

Мотиви та сцени із сільського життя – це велика частина ранньої творчості мистця. Твори художника цього періоду – це більше притчі-роздуми, ніж жанрові сценки ілюстративного характеру. Часто в одній і тій самій композиції поєднуються кілька сюжетів. Глядач отримує естетичну та інтелектуальну насолоду від споглядання світу живих новел, інколи не завжди

може розгадати ту загадку, яку заклав художник, нашаровуючи сюжети один на одний.

Цей принцип добре проглядається в картині, яку майстер створив у 1965 році.



Безіменна. 1965. Картон, туш. 21x15 см.

Ця чорно-біла композиція умовно поділена на верхню та нижню частини. В нижній частині зображена видовжена корова, яка визначає масштаб композиції. Від її спини вгору проходять тонкі лінії, які нагадують нитки ткацького верстату. Вгору композиції вони вплітаються в міцний пліт, що тримає на собі невеличке село та його мешканців. Село нагадує собою повітряну кульку, прив'язану ниточками до корови. З вимені корови окремим краплями тече молоко. Ці крапочки переходять у ланцюг, яким корова прив'язана до дерева. Ланцюг обрамляє картину з правого краю і перетворюється на доріжку, по якій, наче канатоходець, іде в село чоловічок з мішком на спині, художник неначе замикає коло. У Івана Марчука корова – це невід'ємна частина людського життя, символ плодючості, на якій тримається саме людське існування. Вона присутня в іконографії різних періодів майстра, але насамперед – раннього. Так само як і в його зворушливій кераміці.

2.2.3. Кераміка

Композиції з кераміки раннього періоду – це здебільшого звернення до історії України, сюжети на селянську та релігійну тематику, анімалістичні фігурки, виконані в шамоті. Ось, що говорить сам художник: «Наприкінці 60-х і в 70-ті роки, коли я був художником Творчо-виробничої майстерні «Художник», трохи зайнявся керамікою. Мав таку змогу, бо кілька років працював у тому цеху, хоча мені завжди хотілося займатися живописом. Кераміку не любив, але коли вже випала можливість, поекспериментувати – стало цікаво. Я тоді жив у майстерні одного художника, і там, у підвалі, я й випалював кераміку. Там була піч, глина, і я почав експериментувати. Як не отруївся – не знаю. Піч горіла, а я ще червону від жару кераміку витягував, щоб швидше побачити, що ж із того вийшло. І ось що цікаво... в інституті я навчався на відділенні кераміки, але це мене не цікавило, а коли з'явилася можливість експериментувати, я цю справу навіть полюбив. І добре пішло! Кераміка була така, що жоден технолог не розумів, як я це робив, а дехто навіть казав, що це археологічні знахідки [18, с.116]».

Серед найвідоміших і тих, що уціліли до тепер, можна назвати такі вироби з кераміки: «Знялися в гору руки», «Три царі», «Галицькі князі», «Розіп'ятий» - всі 1967 року. На сільську тематику виконані фігуративні образи: «Сільська ідилія», «Сусіди» - 1966 року. Глина в руках майстра стає одухотвореним матеріалом, наповнюється іконописною гармонією і світлом. Звісно, вражає техніка виконання: на товстому шарі глини художник вирізав образи-рельєфи чи картини-рельєфи. Таким чином, майстер відтворював в грубому матеріалі найдрібніші деталі, досягав високомистецького самовиразу. Самі герої-персонажі, портрети в кераміці просто зачаровують, за кожним криється своя історія, міф чи легенда.



Сільська ідилія. 1966. Шамот

2.2.4. Символізм та іконографія

Олександр Климчук докладно описує образ корови у творчості художника, спираючись на витоки цього образу із сільського дитинства майстра. Прив'язує роль символу корови до «української іконографії» Івана Марчука, порівнюючи його роботи з творами Марії Примаченко та Павла Філонова. Образи інших тварин художник починає зображати після подорожей світом. «Природньо, що Марчуків «Голос моєї душі» починається з одкровень мрійливого і вдячного пастушка, з картинок, вихоплених із життя реального і пережитого. Пастушок умів не тільки спостерігати, а й узагальнювати, сплітати до купи, робити свої маленькі хлопчачі замальовки і висновки. Заявившись «Біля джерела життя [37]» (1973р.), одразу ж переакцентував увагу на майже святе колективне таїнство – господиня доїть корову, обоє в саянному ореолі облич, очікувань, побажань, у віддаленій перспективі життя, де є дерева, птахи, хрестики віри і хрести пташиних крил [17, с.61-63, 85]».



Біля джерела життя. 1973. Картон, темпера. 60x40 см.

В одному з інтерв'ю Іван Марчук згадує: «Перш за все це таїнство, корова, як годувальниця, пташки з яйцями в гнізді, коні, козли, ворони – то образи моїх творчих композицій. Мої авторські самовирази – це надломи стереотипів, що склалися в мистецтві тогочасної Радянської України. У мене символ ворони відіграє надто важливу роль у ранньому періоді творчості. Розумієте, я виростав у середовищі, яке було переповнене всіма цими героями, мені залишалося їх трансформувати в мистецький образ. У мене є картина, де доять корову. У моєму задумі це насамперед ритуал, свого роду ікона, це дійство, де передано і постаті волхвів, вплітаючи ці персоналії в певну канву. Із цими образами я народився, я жив...»

Квінтесенцією цієї любові до корови є рання картина «Очі дивилися нам услід» - 1965 року, написана темперою, простого, але дуже місткого сюжету. На весь обрій картини Іван Марчук зобразив корову добрий очей, «божі очі», як каже сам художник, в неї червоне вим'я з молоком, яке так і проситься до дійниці. Над головою годувальниці і рятівниці людей наче німб – червоний овал сонця як знак життя у всій красі.



Очі дивилися нам услід. 1965. Картон, темпера. 55x75

Іще один культовий пріоритет ранньої творчості Івана Степановича – це сонце. Тут мова іде про картину «У полі сонце сідало» - 1965 року, а також «Балада про сонце» того ж 1965 року з язичницькими лісовими химерами.



Балада про сонце. 1965. Картон, темпера. 70x50

Монументальність образів на ранніх полотнах Івана Марчука наводить на порівняння їх з іконами. Саме в цьому вбачається вплив на майстра його вчителя Карла Звіринського, який сприймав митецьку творчість як духовну працю і порівнював її з молитвою [17, с.72]. Вміння Звіринського заховувати «інтимний простір цінностей» плідно відобразилося і у творчості Івана Степановича. Це

була друга половина 1960-х років, «підпільна академія» вже не існувала, а за кожним учнем Карла Звіринського пильно слідкували агенти КДБ. Це був час, коли треба було приховувати свої справжні суспільні погляди, віросповідання. Учні використовували різні тактильні форми у вигляді асамбляжу як елементи образної виразності. Це видно на ранніх графічних роботах Івана Степановича, проглядається застосування експериментального підходу до їх створення. Наприклад, використання різної форми та фактури гудзиків, стружки, засипки, забруднених порохом бляшанок від розчинної кави та клею, де дно бляшанок позначені хрестом, або корок із червоної матерії у вигляді «Євхаристійної Чаші». Так, подібність форм асамбляжу до персонажів іконописної Євхаристії є характерною для творчості учнів Карла Звіринського. Тема Євхаристії актуальна у графічних техніках Івана Марчука [27].



Було сказано всім. 1968. Картон, темпера. 40x22 см.

Іван Степанович сам підтверджує, що завжди спонукав глядача через споглядання його творів замислюватися, ставив собі за мету «біблійне звучання» картин [17, с.46].

Звертаючись до практики світового мистецтва, подібний феномен спостерігаємо у Пабло Пікассо у його роботах «Блакитного періоду», де він

використовував формули католицької іконографії. Мова йде про використання елементів, які легко впізнати на перший погляд і таким чином привернути увагу глядача, а вже потім заглибити його у власний сюжет. Обидва мистця орієнтувались на архаїку та примітивізм у своїх формотвореннях, не сприймаючи установлені норми. Пікассо заперечував таким чином академізм, а наш Іван Марчук – соцреалізм.

Деякі «іконографічні» роботи Марчука, такі як «Диво серед нас» 1968 року, наповнені меланхолійним, медитативним спокоєм як полотна італійських майстрів, таких як Джорджо де Кіріко, Джорджо Моранді. Тут знову прослідковуємо вплив на майстра його вчителя Карла Звіринського.

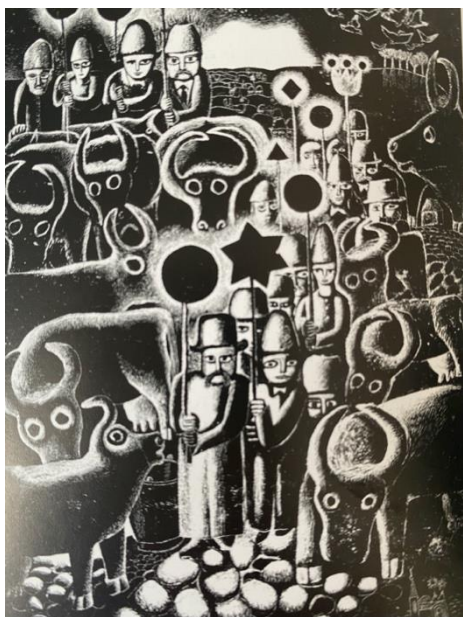


Диво серед нас. 1968. Картон, темпера. 60x30 см

Але ці роботи не ілюструють Святе Письмо, мистець не ставить собі за мету передати пишність православ'я. Вони закликають до смиренності та скромності. Це проявляється у виборі монохромних, «земних» кольорів та відтінків. Поєднання багатьох джерел натхнення майстра відповідає принципу комплексності, синтезності мистецтва і виводить його творчість за рамки образотворчого мистецтва. Його полотна - це поетичний живопис.

На нашу думку, до «іконографічних» робіт варто віднести роботи без назви кінця 1960-х – початку 1970-х років. Це композиції з «вертепною»

символікою. На картині «Пробудились і пішли» - 1966 року ми бачимо незвичну процесію колядників, що зупинилися на вимощеній бруківкою вулиці і збираються заспівати глядачеві різдвяних пісень. В руках вони тримають шестикутну різдвяну зірку, свічник-трійцю та геометричні ліхтарики. Поряд з колядниками стоять корови, всі дивляться на глядача. Цей твір просякнутий тонким гумором та гармонією.



Пробудились і пішли. 1966. Картон, туш. 50x38 см

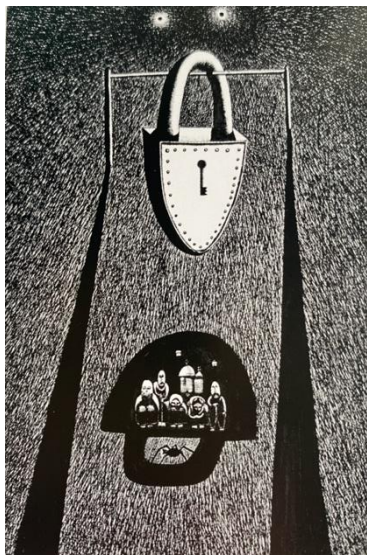
Ця картина різко контрастує із наступною. Тут теж зображена процесія колядників, їх значно більше, ніж на першій картині. Люди тут похмурі і засмучені, навіть перелякані. Невідомо куди вони йдуть, але ми відчуваємо, що роблять вони це не з власної волі. Навколо процесії порожнеча, тільки горять свічки по краях картини неначе лампадки на цвинтарі. Від споглядання на цю картину стає моторошно, з'являються асоціації із тоталітарними репресіями, Голокостом. В часи написання роботи в СРСР ці теми були заборонені, не дивно, що художник переслідувався радянським режимом.



Безіменна. 1966. Картон, туш. 80х60 см

Жахи часу тоталітаризму передає ще одна робота «На своєму місці» - 1966 року. На цій картині в безмежному просторі на жердині висить велетенський замок, він відкидає тінь на маленьке село, що знаходиться під ним. В очах людей, що живуть у цьому селі ми бачимо розпач. Вони неначе замкнуті у страшному підземеллі, яке охороняє великий павук. Зверху за людьми спостерігають два недремні ока.

В описаних роботах мистець використовує мінімальну кількість кольорів, а саме білий, сірий, чорний, охровий. Але це не стає на заваді глядачу відчувати всю палітру почуттів, що виникають, споглядаючи ці твори. Таке кольорове рішення мистецтвознавці асоціюють з графікою. Сам Іван Марчук розповідає, що виконував багато своїх робіт тушшю на ранньому етапі своєї творчості, але як графік-станковист не працював. Цей чорно-білий метод написання вабив художника своєю лаконічністю та глибиною.



На своєму місці. 1966. Папір, туш. 40x28 см

2.2.5. «Маски»

Мистці – інтелектуали в шістдесятих роках у написанні своїх творів, у тому числі Іван Степанович Марчук, пройшли шлях від чутливої тактильної форми до семіотичної конструкції. Це був шлях осмисленого вибору – творити елітарне мистецтво. У 1940-1950-х роках його пройшли відомі митці західної Європи та Америки. Їх ідейно-сміслові зв'язки з українським альтернативним мистецтвом були дуже тісними. На ґрунті ціннісного спротиву художників альтернативного мистецтва України середини 1960-х років виявляється типологія високого та пізнього модернізму, явищ, які визріли в західному світі на тлі повоєнних процесів. Український же формат цих явищ, на нашу думку, має самобутнє забарвлення, бо відображає світогляд митців – інтелектуалів в умовах несвободи, тоталітаризму.

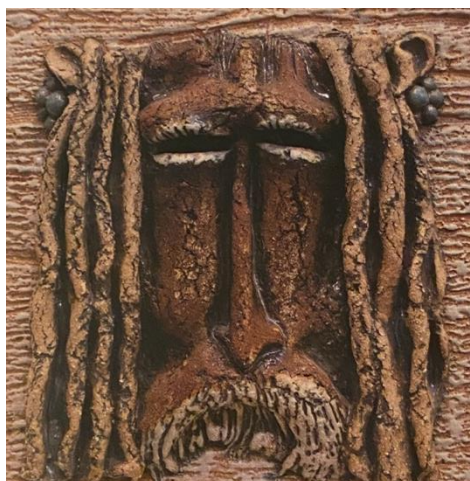
Мистецтвознавець Богданом Мисюга відмічає: «типологія «масок» в середині 1960-х років з'явилася як ознака суспільної кризи, в якій ситуативно актуалізувалися ціннісні протистояння двох умовних таборів: прибічників культурного та освіченого суспільства і споживацького класу конформістів [29, с.124-132]».

Вся радянська дійсність була «театром блазнів» з подвійними стандартами. Тотальні арешти та утиски інтелектуалів пояснюють зосередженість на прихованих емоціях і появі «масок» як символу «загнаного в кут інтелектуала». Отож, типологія «маски» уособлювала екзистенційний бунт вільної людини, відображала прихований емоційний стан: самотність, страх та ін. Вираз екзистенційного бунту – визначальна ознака у зображенні масок Іваном Марчуком.



Безіменна. 1966. Картон, темпера. 80x50 см

Цікавою на нашу думку є керамічна маска Зеновія Флінти. Він створив персоніфікований тип художника Івана Марчука як збірний образ мислячого мистця.



Зеновій Флінта. 1960. Маска. Шамот, солі, поливи. 32x34 см

2.2.6. «Лици»

Типологія «лиць» - уособлення моральних цінностей та зримих образів «людей-ідеалів». Саме «лиць» - є першою ознакою трансцендентного світу нового мистецтва, яке протиставлялося соцреалізму та його «цінностям». Це свого роду бунт митців – інтелектуалів. Тому «лиць» - це розуміння святого і неосяжного, того, що і є справжнім мистецтвом.

За визначенням Богдана Мисюги: «гіпертрофовані лиць у авторстві Івана Марчука, з його виразним запереченням «тіла», більше скидаються на феномен симулякру Ж. Дельоза, де у лицях «є образ істинного світу», з правдивими уявленнями про людські якості, та абстрактні поняття «синівського обов'язку», «духовної сили». Синкретичні видовжені лиць давньо-руських воїнів («Це наше знамено») у творах Івана Марчука є іконічними символами войовничих предків, їх трансцендентним образом [28, с.203]».



Це наше знамено. 1967. Картон, темпера. 60x40 см.

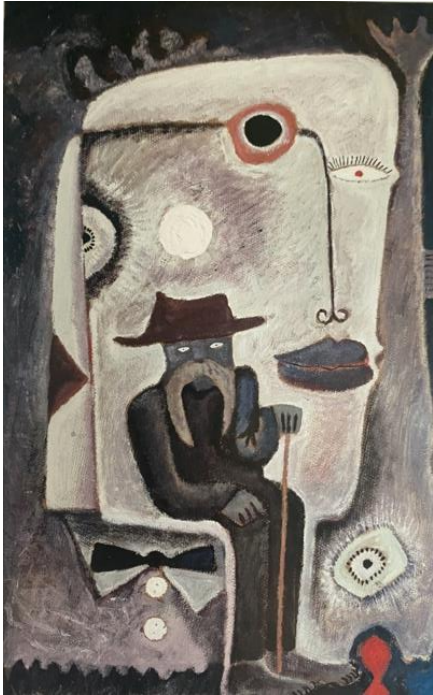
2.2.7. Композиції метафізичного змісту

Поняття «метафізичного» в образотворчому мистецтві України проявилось у першій половині 1970-х років. Цей процес відображав мислення художником свого буття як незалежного від суспільства. І ця мистецька дійсність була пристанищем для вільної людини. Митці шістдесятники експериментували з жестикулярною та мімічною семіотикою людини, абсолютизували людську емоцію та приватний простір, змінювали вимір реального часу та простору. Цей метафізичний час екзистенції включав в себе простір людського сну, спогадів дитинства та уяви про майбутнє. Переважна більшість творів Івана Степановича Марчука середини 1960-х років – це візуалізовані народні притчі. Митець наче виводить зі своєї підсвідомості дитячі страхи чи стереотипи: ворони, небіжчики, павуки, які зрештою, виливаються в низку інтроспекцій.

Тому метафізична реальність у мистецтві – це площина огляду розумових операцій людини, не імітація реальності, а багатошарове когнітивне сприйняття її художником.

В середині 1970-х років набирає обертів науково-технічний прогрес. Це період тотальної індустріалізації для радянської наддержави. Стають популярними теми космосу та кібернетики. Молодь починає цікавитись прикладною психологією та ірраціональними знаннями. Студенти – інтелектуали вивчають ведантизм, практикують йогу, цікавляться християнськими містиками. Піднімається хвиля цікавості темами космосу та мандрівок у часі. Метафізичний час набуває означення «об'єктивно – неможливого». Фантастика стає моделлю майбутнього і також своєрідною формою тематичної свободи. Але офіційне культурне життя радянської України – це лише нормативні ритуали та ідеологічні заходи. Абсолютно логічним є виникнення кількох моделей інтелектуального відчуження: «мандри у снах», образи «порожнечі» та «те, що поза реальністю». Метафізичні композиції Івана Степановича виявляли всю абсурдність «щасливого життя» в радянській

державі. Ціллю їх створення - було передати відчуття епатажу та емоційного неспокою.



А я у себе вдома. 1968. Картон, темпера. 80х60 см.

Іван Степанович розповідає: «Коли я ще вчився у Львові, завжди мріяв стати «ненормальним художником» - хотів порвати всі пута, що ними огортала тодішня система...Вже у 1966-му, коли приїхав до Києва, то сказав собі «Я є!! Вже тоді мав розбудований свій, нікому не зрозумілий світ образів. У Київському інституті надтвердих матеріалів, де я працював художником у кінці 1960-х, неможливо було нічого винести через прохідну... то я упродовж дня малював ескіз і потім увечері переносив його на більший формат. Нікому намальоване не показував: то був голос моєї душі [28, с.235]».



Вітри несли у даль їх звуки. Картон, темпера. 1968. 40x30 см.

«Метафізична реальність» як ідеалістичний світогляд митців шістдесятників виникає на ґрунті несприйняття тоталітарної культурної ідеології в країні. Але в той же час – це площина когнітивного творчого мислення художників–інтелектуалів в час індустріалізації та науково-технічного прогресу як наслідку їх широкої наукової обізнаності. На нашу думку, «метафізична реальність» в альтернативному мистецтві України 1960-1970-х років – це новий тип образного мислення в епоху індустріалізації, це спосіб відчуження мислячої людини від примітивних суспільних цінностей.

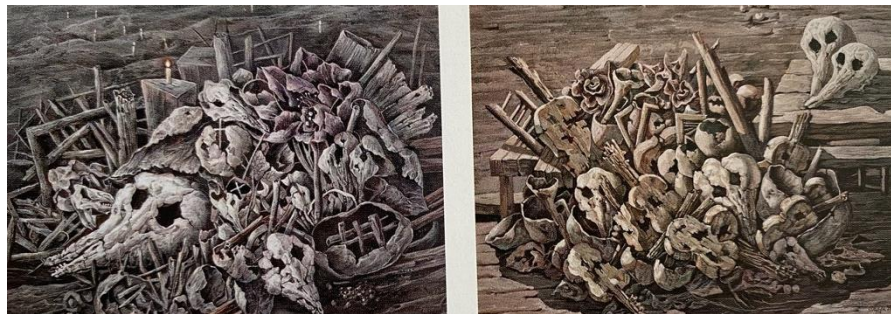


Безіменна. Картон, темпера. 1976. 50x38 см.

2.2.8. Плинність часу

В ранньому періоді своєї творчості у Івана Степановича є серія творів виконаних у монохромній охровій палітрі. Ці твори нагадують натюрморти доби бароко.

Тут зображені рештки тварин, засохлі квіти, пощерблені музичні інструменти, рештки домашнього мотлоху, свічки. Але все це вкупі здається крихким та тендітним. Споглядання цих картин навіює нам думки про плинність часу. Тема плинності часу є важливою для самого Івана Степановича, він постійно до неї повертається, бо це невід’ємна частина нашого життя. В одному з інтерв’ю своєму біографу Олександр Климчуку Марчук говорить: «Усе, що живе в цьому пекельному і чудесному світі, не вічне, а проминальне. Швидкоплинне, як день і ніч: настає і зникає, народжується і помирає. Сьогодні є, завтра нема. Рослина, тварина, людина. Усе минує й пропаде. Вічне нам тільки сниться. Радіймо життю, не біймося Смерті [17, 37]». Олександр Климчук характеризує таку позицію як «песимістичний оптимізм».



Із циклу «Сліди, залишені вітрами». 1978. Папір, темпера. 32x39 см

Таке поєднання протилежностей є характерною рисою усієї творчості Івана Степановича Марчука. Художник поєднує власний внутрішній світ із зовнішніми формами, переживає свої мистецькі твори як ззовні так і зсередини. Тому так часто на його картинах та кераміці з’являються його автопортрети. В цьому сенсі нам здається цікавою невелика керамічна фігурка лева, виконаного

у техніці шамот. Його обличчя – видовжений ніс, пронизливий погляд, кучеряве волосся нагадують самого Івана Марчука.



Лев. Шамот

Відтак, художника можна порівняти з Францом Марком, який дивився на світ очима тварин, вони, на його думку, мають нічим не викривлене світовідчуття, на відміну від людей. Так само і Іван Степанович олюднює тварин. Його «священні корови» та олюднені леви – це метафори релігії природи, яку він сповідує у своїх творах [20, с.17].

2.2.9. Перші персональні виставки

Коли після «вільної академії Звіринського» молодий львівський художник Іван Марчук прибув на працю в Науково-дослідний інститут надтвердих матеріалів АН УРСР в місто Київ, все його єство не сприймало прохідну, перепустки, марне витрачання часу на креслення ескізів значків і макетів палітурок. «Коли вибирався з тієї клітки, ставав легкий аж невагомий, і вже летів до своїх графічних і керамічних забавок, народжених з образних спокус демонології, українських народних казок, пісень і прислів'їв [17, с. 82]»

І мистець працював і за рік-півтора назбирався маленький керамічний парк із незвичних тварин і птахів, що виявили розкутого і невтомного

художника. А також перші малярські роботи із селянською любов'ю до народного побуту та рідної природи, давніх національних вірувань, із вдячністю за життя в селі і на землі. Назбиралося цих робіт на цілу персональну виставку. Але у вступі до Спілки художників Марчуку було відмовлено за підписаний лист від київської наукової і творчої інтелігенції на захист дисидентів Синявського і Даніеля. То був поклик совісті і протест, по радянським міркам – виклик устоям, такого Система не прощала нікому. Почалися переслідування і виклики до КДБ, тож замовлень на роботу не було і про виставку не могло бути і мови.

Але перше публічне поцінування і перша публікація в пресі таки відбулися, це був український молодіжний журнал «Ранок» за 1967-й рік, число 1. Про Івана Марчука написав Андрій Топачевський: «І виходять в нього страви смачні... Це ніби набуте за діда-прадіда знання селянина про те, що вино лишається добрим саме в дубовій діжці, а мед – у глиняному горнятку. Годі чекати, що з рудої глини постане кришталева царівна, хоч і хотілося б, може, похизуватися з нею в парі. А уява засвітиться. Входимо у казку, близьку до великого мистецтва [44, с.6]».

Парадоксально, але першу офіційну виставку Івану Марчуку було організовано не в Україні, а в Москві (1979 рік) в залі на Малій Грузинській, друга (1980 рік) – в Палаці культури «Москворечье». Виставка мала колосальний успіх.

В Україні ж офіційно персональна виставка вперше відбулася лише у 1990 році в Державному музеї українського образотворчого мистецтва в Києві (нині – Національний художній музей України, НХМУ). Фактично з цієї виставки почалося офіційне визнання мистця, реабілітація його імені. Це був час народження незалежної України, виставку було відкрито роботами із циклу «Шевченкіана».

Отже, підводячи підсумки вищесказаного необхідно відзначити, що автентичність творчості раннього періоду Івана Степановича Марчука

обумовлена не тільки його хистом, душевною чутливістю та природністю, а і стійкістю його характеру. Незважаючи на переслідування та погрози з боку тоталітарного режиму, він не пішов на співпрацю з владою. В його творах ми не бачимо жодного натяку на соцреалізм. Тому художник і став вигнанцем, йому було заборонено участь у будь-якій офіційній виставці.

Що ж так приваблює глядача у ранніх роботах Івана Степановича? На це питання дуже влучно відповів Андрій Топачевський: «Марчук нагадує людину, що оповідає казку, присмачуючи її зіллям цікавих вигадок, і усміхається сам до себе потай: мені мовляв, люди оповідали, а я перетлумачу, бо свій розум маю. Зачерпну з народного джерела повним збанком, а що з тої джерельної води буде – кислий борщ, а чи солодкий узвар – то вже посмакуєте... [44, с.6]».

РОЗДІЛ III

ІНТЕРВ'Ю АВТОРА З ІВАНОМ МАРЧУКОМ

Іване Степановичу, я пишу роботу про ранній період Вашої творчості.

О! Куди занурилася! Це саме святая святих і саме, що недоступне є.

Я досліджувала діяльність Ваших вчителів Карла Звіринського та Романа Сельського, які наслідували традиції авангарду в Україні. Хотілося б почувати думку про їх вплив на Вашу творчість.

Авангард 20-х років оспівує все своє життя Дмитро Горбачов. Але я байдужий до того періоду українського авангарду. Я все таки був художник вихований на советській школі. Я думав, що художник – це та людина, що змальовує все. От в училищі я п'ять років вчився, змальовував все і завжди хотів бути першим. Я з дитинства був бунтар, ще з утробу матері. Це відбилося на всьому моєму житті. Училище я закінчив з червоним дипломом. Потім по глупоті пішов у військо, потім був інститут, в який не треба було вступати.

Чому? Бо то була радянська школа?

А тому, що взагалі вчитися не треба було. Але для мене то зробило урок, бо в інституті якраз я вже знав, що я – не такий! А який? Я ще не знав. Не народився ще новий Марчук, не народився. Інститут я закінчив в 1965 році. Десь на третьому курсі інституту викладав вже Звіринський. Він викладав ще в училищі, але тоді ще там не було ніяких новацій, було страшно. А вже в інституті я приходив до нього до хати і приходило ще кілька хлопців. І ось я пам'ятаю як на уроці він показав отаку маленьку абстракцію. Я подивився і подумав: все кінець! Зараз нас заберуть. Але нічого. І він так делікатно мене ламав, що мистецтво – не те, що я думав. Він знав Пікассо, знав Далі, знав західне мистецтво і мав з ним контакт через Польщу. Ми ж нічого цього не знали, бо була ж залізна стіна. Потім він мені казав: «Іване, я знав, що ви на мене ображалися, але просто інакше не міг».

І я вже тоді в інституті на третьому курсі сказав собі: «Я хочу бути ненормальним художником! Не таким як всі». Я працював, показував Звіринському перші спроби свої, він те заохочував.

Після закінчення інституту мене направили до Києва. Попав до Інституту надтвердих матеріалів. Там у нас була група із шести художників, займалися дурницями. Але той директор збирав якісь такі таланти, чому до нього попав тоді знаменитий на весь світ Микола Сядристий, його твори можна побачити тільки в мікроскоп, його музей є у Барселоні і у нас в Лаврі. Отакі люди в нас є, але той директор був весь час не задоволений тим, що ми робили і весь час вивчав Маркса і Енгельса.

І ось в цьому Інституті я бачу, що маю багато часу, там були керамічні печі і я почав ліпити з кераміки, це була моя маса, сама любима. Потім сказав: «Я есм...» і все. Одинадцять років як не було навчання, я починаю вчитися в 28 років, починаю з нуля. Беру стандартний листочок паперу і прямо на роботі малюю пером тушшю рисунки, рисунки... Що я роблю? Я не знаю. І страшно втішений, що професор не стоїть за спиною, оцінки не ставить, не вказує мені, що не так по лінії анатомії, анатомію виключив повністю. Примітив пішов такий розмитий. І поки я там працював, то малював, малював, в мене ціла купа тих малюнків зібралася. Якось приїжджає до мені в гості Караффа-Корбут – тоді вже знана художниця зі Львова. Я їй висипаю ці папери на підлогу, вона дивиться, дивиться і починає ойкати і вибігає на балкон. Перепочила трохи, я тоді їй ще чергову партія таких рисунків висипаю, вона знов ойкати починає. Коли повернулася до Львова, то сказала, що нашого Івана не туди понесло. А вона вже теж була така, козаків, отаманів вирізала, вже така знана була.

Я два роки там відробив і пішов на свободу, як то кажуть. І ось в мене назбиралося вже багато тих рисунків, в майстерні я малював більших форматів. І я вже собі думаю, як то можна класифікувати? І так появилася «Голос моєї душі». «Голос моєї душі» - то як стержень дерева, дерево росте, пускає гілочки, пускає вісім марчучків. І так вже дійшов до чотирнадцяти різних марчучків. І так воно пішло і зараз завойовую світ. Зараз вже більше року проходить моя

виставка в Америці в Чикаго в Українському музеї. Вже пора забирати картини, бо вони застрягли там. Виставка 184 картини чекає в Мадриді наступного ходу, бо перша виставка там вже відбулась, три місяці проходила і зараз картини там вже залежалися, я буду їх забирати, якщо не зроблять найближчим часом нову виставку. Зараз закінчується виставка в Чорногорії. Дуже серйозно взявся за роботу Катар. Контактую з ними з приводу виставки також.

Іване Степановичу, Ваші ранні роботи дуже різнопланові. Ось, наприклад, робота «На своєму місці», де зображений великий замок, тінь від якого падає на маленьких переляканих людей. Для мене цей замок – уособлення тоталітарної радянської машини, що нависла над людьми. Але це моє сьогоднішнє сприйняття. Чи усвідомлювали Ви тоді в шістдесяті весь жах системи?

Всі ці ранні роботи малювалися чисто підсвідомо і інтуїтивно. Я тішився, що я не знав, що я роблю. Якби я знав, що я роблю, я то не робив би. І то мене дуже-дуже надихало. Весь ранній період – це чисто інтуїтивно, такі речі не придумуються. Але розгадали ви правильно.

Я розгадала, бо тепер ми знаємо правду про нашу історію.

В мене було дуже тяжке життя. Я був під пресом, був виключений скрізь, я був просто за бортом. Може це сприяло. Коли я тільки приїхав, мене ще не чіпали, я був вільний. Тому мені хотілося дуже позбутися того глибокого шару соцреалізму, бо я хотів бути іншим.

Ви ж ніколи і не писали у стилі соцреалізму. Не писали портретів Леніна.

Так, в мене інші портрети, вони гіперреалістичні і то не соцреалізм, то Ендрю Уайет. Хоча я малював Толбухіна – то якийсь генерал, колись колгосп в моєму селі носив ім'я Толбухіна. Здається мені колись прийшлося малювати Леніна, але то було не мистецтво, а дурне замовлення режимом.

І так крок за кроком у мене з'являються нові Марчуки. Зараз я не хочу малювати, бо мене дуже гнітить ситуація в країні. Я дурний, бо з дитинства цікавлюся політичними новинами. Я пам'ятаю Чан Кайші, Мао Цзедуна, Хунвейбінів. Я з шостого класу під каганцем читав селянам газету «Правда». В Америці, в

Канаді, в Австралії, де я жив, я був вільний від того, сумував за тим, але воно мене звільнило від того бруду інформаційного. Мови там їхньої я не знав, тим життям я не цікавився, закони мені вивчати не треба було, бо я їх не порушував. Я так жив, такий спосіб життя в мене був.

Чому Ви ніколи за кордоном не малювали місцеву природу?

В Нью-Йорку я намалював кілька пейзажів, але українських. Три пейзажи тільки я привіз до Києва, два в мене лишилося, а один в мене купив Олександр Швець. Він мав велику колекцію моїх робіт, але вже продав. Я люблю землю українську, не державу, а землю, бо земля моя, а держава не моя. По всьому світу, де я бував, навіть рука не годна піднятися, щоб намалювати. Дивлюсь я, люблюсь, це для ока, красиво, але не моє. Я на будь-якому смітнику в Україні знайду кругом красу. Таких мотивів навіть ніякий художник не бере, а я з нічого роблю щось. Ось бачите на стіні роботи, поле, місячну ніч?

Я обожаю ваші місячні ночі. Ось ця хатка просто світиться.

Я тобі казав, що я лунних і сніжних дел мастер (сміється).

Вас порівнюють с Куїнджи, але в нього хімічний ефект світіння, а у Вас технічний. Це магія пльонтанізму?

Аж світиться. Правда? А я малюю темперою, акрілом, а воно світиться. Правильно, завдяки моїй техніці. Ти знаєш, що Куїнджи погас. А чому?

Тому, що він домішував фосфор і з часом він випарувався.

Йому ж Менделєєв казав: не роби того, бо прийде час і воно погасне. А в мене нема фосфору, але за рахунок вібрації світла, ось кожна лінійка – мікрорельєф і як світло падає, то воно грає.

Іване Степановичу, а це правда, що цю техніку Ви пишете пензлем номер 1?

Деякі вже винайшли ту технологію і підробляють мої роботи. А я вам не скажу. Головне, що ви знаєте, що є пензлик номер 1, як голка. Вся філософія і цінність раннього періоду – це не пльонтанізм. Пльонтанізм я винайшов у 1972 році, а почав я малювати у 1965 році нового Марчука – це «Голос моєї душі», це примітив, фігуративне. А в 1972 я побачив гай в Седневі на Чернігівщині в

листопаді місяці, в таку ж пору, коли листя нема на деревах, мамцю рідна, яке мереживо, яка краса, розділись дерева і кожне має свою анатомію. Дерево – це ж яка краса, я хочу зробити тільки то, тільки то і тільки так, а що краще? То було в Седневі і я придумав цю техніку. І по цей день я працюю і роблю все, все, але вертаюся до землі. Всі хочуть пейзажі, але я скупий на продаж, то тяжка техніка, я нажив собі проблеми з хребтом із-за тої техніки і так далі.

Ви стоячи пишете свої картини?

Стоячи, так стоячи, я не сиджу. А зараз в мене спина так болить, я вчора до першої години постояв, потім схопило мене і не годний був малювати, так схопило, ледве додому дійшов. Ото маю такі проблеми із-за тої техніки, я можу сидячи малювати, але вже не в цій технології, бо вона потребує пози і жертви. Зараз я кінчаю оцю роботу в цій технології (показує на картину на стіні), я її готував до Катару, але я трошки нею незадоволений.

Ви дали назву вже цій роботі?

Ні, не дав. Я даю назву вже, коли народиш. Але я хвилююся, що не вдасться поїхати в Катар із-за того, що введуть воєнний або надзвичайний стан, що буде війна, зараз культивують цю думку і кожний день про війну говорять. Але, якщо мене випустять з країни, а назад не впустять, то плакати я не буду.

В мене зараз вийшов новий каталог чорногорської виставки. Друкували в Києві, мої фанати – Венс. Чорногорці надали статтю, дуже цікава стаття, бо мені цікаво, як дивляться вони на мене.

Які роботи представлені на виставці в Чорногорії, яких періодів?

Різні, не менше восьми Марчуків.

Іване Степановичу, чи виставляються зараз ваші роботи саме раннього періоду?

Я їх раз виставляв на Софіївській, вони висіли в окремій кімнаті і називалась вона «Сто невідомих картин». Коли мене Іспанія запрошувала, то вони особливо наполягали на ранніх моїх роботах. Я вже казав, там було 184 моїх картин і «Голос моєї душі» був найбільше представлений, ранні мої роботи і останні із «Голосу», які я робив в Америці.

Ваш цикл «Голос моєї душі» вже закінчений, чи він ще продовжується до сьогодні?

Зараз з «Голом» гірше, не співаю (сміється). Останнім часом я працюю над циклом «Погляд у безмежність» - це такий абстрактний сюрреалізм.

Зараз у мене з'явилося нове приміщення, де можу розвісити свої картини, бо тут в майстерні все було звалено до кучі. А скоро ще повернуться картини з виставки в Житомирі, з Чорногорії. Де б я мав їх діти?

Іване Степановичу, Ви для мене не просто художник, Ви – філософ. І мені дуже цікаво почути від Вас відповідь на таке питання: хто або що формує нас як особистість? Чи ми вже кимось приходимо в цей світ?

Мене не формували, мене мама била, оце таке було формування. У мене було три сестри, тато ніколи не приклав до мене руки, ніколи, жодного разу, все мама відбувала оце все, екзекуцію оцю. Била, бо було за що, я міг забитися сто разів, лазив по деревах і не давав життя воронам. А зараз я їх кормлю, як курей до рук привчив. Я формував себе сам, особливо, коли я вступив в училище, із шибеника, яким я був у школі, я став святим чоловіком. Мистецтво мене змінило повністю. Коли мене питають який мій самий щасливий день у житті, то я кажу – коли я взнав, що я став студентом художнього училища, що я буду художником. Навчаючись там, я був уже знайомий із Сковородою. Казав собі, як кінчу училище, піду по лінії Сковороди з палкою сіяти добро серед людей, проповідувати, таке в мене було бажання. Потім, вже кінчаючи училище через п'ять років, мій колега вступив у Ленінградське училище, я раніше закінчив, в Ленінградську академію на мистецтвознавчий факультет. Я вчився на передвижниках, я вже знав, що є Стасов, я хочу бути Стасовим. Художників було багато, а Стасов був один. Розумієте, в мене з дитинства було бажання бути одним і неповторимим. Коли мені на тридцятиріччя Незалежності України вручали нагороду «Українська легенда». І один актор представляв кожного номінанта і ось, що він про мене сказав: «На планеті Земля живе понад вісім мільярдів людей і серед них найшли мене». Було смішно, люди аплодували, але знайшли, то знайшли, що мені з того. Але скільки скриплять зубами, заздрять.

В мене є фанат в Америці, який має мої картини і кличе мене до Маямі. Має там будинок, пропонує мені там жити, в мене ж і віза є. Трошки Америку я обідив, бо мав там ПМЖ, а залишив її через 11 років. Мені тяжко давали візу, але дали на 10 років. Може я тут спокутую гріхи свої?

Так, те, що немає в Україні Вашого музею я вважаю великим злочином. Ви гордість нашої нації. А держава до того байдужа.

Наша нація переродилася, українцям перевернули мізки. Росія зробила все, щоб українців не було. Теперешні українці – то хіба українці? Чорна заздрість з'їдає усіх. Я з дитинства вихований на УПА, не в одній землянці я рився в тих пожовтілих паперах, у мене досі є диски з піснями УПА, стрілецькі, я їх співаю і згадую своє дитинство. Оцей стержень українців зігнувся. Зараз бачите, розумні українці їдуть за кордон хліба шукати. Це щоб Україну, найбагатшу країну в Європі мільйони людей кидали, бо не мають що їсти, а діти не мають майбутнього. Оце дожилися, хіба є держава? Немає держави і ніколи не буде тут такої держави за яку гинули мільйони і мільйони українців. І це я сам тут мучуся, не живу, абсолютно мучуся. Мені хочеться не чути, не знати і не читати, а от взяв сьогодні почитав новини і не спав, я погано сплю, дивлюся вночі телевизор.

А які Ви дивитесь канали?

Новинні дивлюся. Люблю передачу «Помста природи», дуже видовишно. Люблю спорт, нема боксу, на жаль, обідніли ми, що боксу немає.

Іване Степановичу, а тут в майстерні є Ваші ранні роботи?

Вже немає, я їх перевіз в нове приміщення. Їх і не багато залишилося, десь півтора десятка всього. Я в цій майстерні працюю з 82 року ХХ століття. Ось подивися цю картину (показує на картину на стіні в майстерні), це із циклу «Виходять мрії з берегів». Виглядає як комп'ютерне фото. А ось ця - ні, можеш потрогати пальцями і відчутти техніку.

Скільки годин Ви пишете такого формату картину? (розмір 60x40)

Якщо такого формату, то можна зробити за п'ять годин. А ось картина, яку ми забрали із Москалівки (показує ще на одну картину).

Всі картини, які Ви надавали музею в Москалівці збереглися?

Як збереглися? Коли вони всі зацвіли. Одна дуже zdeформована, підрамник навіть покрутило. Ну якщо картини висіли в приміщенні десь 12 років, яке не опалюється. Це в школі, в колишній кінобудці, там будинок культури, а кінобудка ніколи не опалювалася. А я якось про це забув. Знищили картини, ще й впиралися, не хотіли віддавати, бо Марчук – це гроші. Якраз на той момент в школі закрили класи, з дев'яти класів залишили чотири. Директор і його жінка опікувалися музеєм, але їх звільнили, бо вік прийшов і нема потреби, бо школа всього чотири класи. Там було більше п'ятдесяти картин. Це коли затормозилося те, що Ющенко про музей говорив, указ видавав, я тоді передав картини в Москалівку.

Іване Степановичу, Президент Зеленський пообіцяв відкрити Ваш музей і начебто було виділено приміщення. Щось робиться в цьому напрямку?

Як мокро горить, отак робиться. Недавно була зустріч з людиною з офісу Президента, яка керує цим, і архітектор був, якого я знайшов. Той показав проект і каже: «цей будинок ні чим не відрізняється від житлового будинку». Це неймовірно, неймовірно тяжка робота для талановитого архітектора, який хоче показати себе, це будинок вже готовий, це бувший райком партії, після розвалу Союзу там було посольство Америки. Зробити з нього нічого не можна, з того будинку. Я їм казав, що музей нехай буде маленький, але будинок вже має бути музеєм, твором архітектури. Я представляю живопис, а він представляє своє архітектурне мистецтво. Бо музей – це не житловий, не каззонний будинок, якийсь офіс, це має бути чудо мистецтва архітектурного. Я так сказав і тепер не знаю. Я хотів би, щоб архітектор відмовився від цього і хай воно пропадає. Зараз не до того, я вже знаю, що зараз не до музею і я вже його сам не хочу.

О! я впізнаю Вашу ранню роботу!

Це єдина, що залишилася в майстерні. В мене в тих ранніх роботах такі назви виходили прекрасні. Це ж мудрі речі.

Мені дуже подобається Ваша рання робота «Побачив землю рибами встелену».

Так, це моя рання робота, це серія того періоду. Вона і ще п'ять робіт знаходяться зараз в Іспанії. Це самі, самі глибокі мої картини, це притчі. Зараз мені передали статтю - відгук із виставки в Чорногорії, там як раз були ранні роботи. Так вони пишуть, що мої загадки ніяк не зрозуміти, що це Марчука підсвідомість, він об'яв необ'ятне. А з Іспанії мистецтвознавці, які працювали з Пікассо написали, що Марчука можна порівнювати тільки з Марчуком, перед нами віртуоз рисунку і живопису. Бо таких технологій, як у мене, дійсно, ні в кого не має, ремесло в мене досконале. Різні техніки, різні стилі, різні методи, кожне має свою технологію. Оцю погладь рукою, це взагалі! Якби горобчики прилітали, вони б так дзьобали пшоно, так і я наче дзьобаю, але я не дзьобаю, я роблю по-іншому, я лінію роблю. А коли лінії перехрещуються, дуже багато ліній, вони себе знищують.

А лінії короткі чи довгі Ви робите, чи різні?

Та кілометрові, я не відриваю руки. Отак працюю. Я дуже не хочу взнати себе до кінця, бо це небезпечно (сміється).

А що це за портрет? Я ніколи серед Ваших портретів його не бачила.

Це один художник, я його зробив десь у 70-х чи 80-х роках. Але я його ніколи не виставляв. А це мій автопортрет.

Іване Степановичу, багато Ваших ранніх картин залишилися безіменними.

Чи плануєте Ви дати їм назви?

Ні, не планую. Не вистачає слів (сміється). Це ж не жарти, тисячі назв давати. Ви уявляєте собі? Якось була виставка в Києві в Національному музеї, підходить академік – філолог до мене і каже: «Іване Степановичу, ну картини – це зрозуміло, але хто Вам назви такі дає?» (сміється).

Назви у Вас дійсно філософські.

Так філософські, є вдалі, є дуже вдалі. Є такі, що дуже тяжко даються, так мучуся, от оцю ніяк не можу назвати (показує роботу). Хочу дуже абстраговано.

А ця робота закінчена?

Ще трошки з головою хочу попрацювати. Для глядача вона закінчена, для мене ні, ще трошки треба попрацювати.

Іване Степановичу, Ви кажете, що в дитинстві були бешкетником. А яким Ви були у студентські роки?

Я був веселим, мене дівчата вчили танцювати вальс і танго (наспівує).

А у Вас на курсі дівчата були?

Мало, в училищі було дві, здається, на факультеті. Нас було по сім-вісім чоловік всього на факультеті. А в інституті я вчився, то не було жодної дівчини, сумно було. Але один з моєї групи взяв найкращу студентку з іншого, текстильного факультету. Вони одружилися, але вона скоро померла, з двома дітьми його лишила. І він скоро помер. А я дуже з ним дружив, його мама нас борщем кормила, бо що ж ми бідні студенти в совєтські часи. Але я був дуже сором'язливий в студентські роки.

Якось Олександр Дубовик святкував 90 років на території Софії, то було літо, все файно було організовано, зібрав нас. Я його поздоровляю, а він мені каже: «Старенькі ми вже, Івану», а я йому кажу: «Ми не старенькі, Саша! Ми -давні! Художник не може бути стареньким, він – давній! А давнє мистецтво ми дуже цінуємо.

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження ми з'ясували, що із чотирнадцяти до сьогодні існуючих циклів творчості Івана Марчука найголовнішим є його фундаментальний цикл – «Голос моєї душі». Він об'ємний, цілісний і безперервний, вже вийшов за межі своїх понятійних значень і більше схожий на мистецький серіал, ніж цикл. До нього можна віднести як окреме полотно, так і серію картин, сюди впишуться роботи будь-якого циклу художника і абстрактні і гіперреалістичні. Цикл «Голос моєї душі» найкраще розпізнається в образі притчі, в ньому є все – позачасовість, метафори і символи, колізії у царстві живих і мертвих, фольклорні іносказання, авторське перебування у центрі подій і явищ, багатозначність образів та смислів.

Безперечно, створеними керамічними панно та мозаїкою в Інституті теоретичної фізики Іван Степанович Марчук заявив про себе як про талановитого художника-монументаліста.

В ході проведеного дослідження було виявлено, що створена Карлом Звіринським «підпільна академія» була єдиним навчальним осередком в Радянській Україні, що системно впроваджувала знання некласичного характеру про світову культуру. Мистецтво Карла Звіринського та учнів його академії, серед яких і Іван Степанович Марчук, суттєво міняє історію українського мистецтва періоду 1950-1970-х років. Це дає можливість розглядати українську культуру тоталітарного періоду у контексті прогресивних тенденцій Європи другої половини ХХ століття. На жаль, вивчення українського альтернативного мистецтва цього періоду, не являє собою системного осмислення цих процесів, незважаючи на оприлюднення великої кількості артефактів, джерелознавчих досліджень, художніх альбомів, тощо. Таким чином ми переконалися, що вчителі Карло Звіринський та Роман Сельський відіграли велику роль у становленні Івана Марчука як художника, його ранні роботи виразно відображають ознаки нонконформізму шістдесятих

років – образної асоціативності та ціннісного бунту мистців альтернативного мистецтва проти тоталітарної системи.

Проведене дослідження раннього періоду творчості Івана Степановича Марчука дозволило нам окреслити загальні тенденції та прийти до певних висновків. А саме: Іван Марчук тісно пов'язаний з українським архетипом, він поетизує первинні природні образи, задіює підсвідомість та інтуїцію як ірраціональні складові свого творчого процесу. Таким чином, його твори, створені за допомогою символів і алегорій, закодованих смислів, спонукають до роздумів про вічне і минуше. Наїв на його полотнах трансформується з узагальнених образів у внутрішній світ переживань. Ритмічність техніки його зображень викликає у глядача музичні асоціації. Його твори насичені глибинною народністю, філософським змістом і водночас вражаючою простотою.

На початку творчого шляху його новації в мистецтві викликали агресивне несприйняття з боку офіційної влади. За відмову прославляти режим Івану Марчуку було відмовлено у вступі до Спілки художників, 1970 – ті роки стали періодом переслідування та цькування. Але мистець не зрадив своїм високим моральним цінностям, виборов собі право на свободу творчості і незаплямовану гідність.

Головний висновок, який ми зробили в ході дослідження, що без перебільшень постать Івана Марчука, його творчий доробок є одним із найяскравіших явищ в українському культурному житті другої половини ХХ століття. Шлях Маєстро виключно унікальний і особливий, мистець ніколи не намагався когось копіювати. Переосмисливши авангардні та постмодерністські течії, він знайшов свою власну мову художнього виразу: творення оригінальної кольорової мозаїки, де переплітається безкінечне розмаїття барв та кольорів; детальне опрацювання кожної частинки полотна; експериментаторство в творчості поєднане з національною тематикою; винайдення власної унікальної техніки «пльонтанізм».

Починаючи з середини 1960-х років Іван Марчук багато разів змінював стилістику та художні орієнтири. Він рухався від асоціативних фігуративних образів, переосмислюючи західні моделі сюрреалізму та метафізичного мистецтва, до абстрактного експресіонізму.

Хоча 1970-80-ті роки були дуже важкими для художника, вони не стали періодом втрачених надій і можливостей. Закрившись від усього світу Майстер продовжував творити, розгорнув цілу серію неповторних циклів. І практично кожен з них не має часових меж, процес творення прекрасного триває донині.

Провівши особисту зустріч з художником, нам пощастило заглибитись в унікальний глибинний світ його роздумів, почути його філософські судження і в той же час здивуватися наскільки простою, доброю і веселою людиною він є.

Найбільшим досягненням нашого дослідження вважаємо саме цю незабутню розмову в творчій майстерні Івана Марчука серед його неповторних картин, які з дозволу Маестро можна було навіть відчутти на дотик.

На нашу думку на глибокий аналіз заслуговує кожна картина раннього періоду окремо. Їх залишилось, на жаль, не так багато, біля 100 рисунків. І головне, не вдалося задати всіх питань Івану Степановичу із-за браку часу в тому числі.

Кожна картина Івана Марчука, якщо вдивлятися в неї хоча б хвилину, енергетично підключається до глядача, незалежно від бажання, наче якийсь портал, а краще сказати – жива людина – зі своїм характером, своєю історією, вона починає говорити, вона – і поема, і вистава, і кіно, і музика. Мабуть це і є магія, яку творить геній своїм вічним мистецтвом.