

Олег Сидор Oleg Sidor

кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу соціокультурних досліджень мистецтва, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України

Ph.D. in Art Studies, Senior Researcher of the Department of Socio-Cultural Studies of Art, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: ogibelinda@ukr.net | [orcid.org/0000-0002-4777-1916](https://orcid.org/0000-0002-4777-1916)

# Ілюстрації Марії Котляревської до поеми Генріха Гейне «Німеччина. Зимова казка»

## Illustrations by Maria Kotlyarevska to the Poem by Heinrich Heine *Germany. A Winter's Tale*

**Анотація.** Проаналізовано ілюстративний цикл відомої української художниці до сатиричної поеми німецького романтика. Створений за доби ствердження тоталітаризму в СРСР і остаточної загибелі проекту українізації (авторка його — одна з небагатьох, хто вижила з когорти «розстріляного Відродження»), цикл віддзеркалює суперечності цих двох епох, бо виник саме на зламі обох. Можливо, перед мисткинею ставилося завдання примітивної агітки, та вона підсвідомо тому пручалася, хоча зовні намагалася дотримуватися «правил гри». Зіткнення двох систем світобачення не могли породити цілком переконливий артефакт, але він є принаймні показовий та художньо вартісний.

**Ключові слова:** бойчукізм, ілюстрація, граюра, дискурс, фактура.

**Постановка проблеми.** Останні десятиріччя в українській мистецтвознавчій науці позначені активним вивченням доробку бойчукістів, який справедливо вважають гордістю українського мистецтва першої третини ХХ століття і який створив справді альтернативний соцреалістичному (що в ті часи тільки починав своє сходження) варіант «картини світу». Однак більш дослідженою лишається частина творчості їхнього головного, «київського крила». Менше уваги приділяли, з одного боку, митцям «харківської філії», зокрема Марії Євгеніївни Котляревській, з іншого — конкретним творам не лише цієї мисткині, але і її сучасників загалом.

**Актуальність теми.** Автор у торішньому тексті вже спробував дослідити графічний артефакт харківських митців-бойчукістів цієї доби, а саме ілюстративний цикл Бера Бланка, Мойсея Фрадкіна до роману Шарля де Костера «Легенда про Уленшпігеля», де було показано віддзеркалення реалій сучасності у цьому, здавалося б, віддаленому від сучасності творі. Передчуття апокаліптичних загроз помітне і тут, а намагання авторів «йти в ногу з добою», яка висуває їм суворі вимоги пристосування, набуває химерного стилістичного забарвлення. Тема «митець і доба», на жаль (чи на щастя?), не втрачає своєї актуальності і тепер, коли важко увияти собі сучасного митця «над двобоєм», а проблема вибору позиції, так би мовити, взагалі не зникла «з порядку денного».

### Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Неможливо переоцінити значення наукових монографій на означену тему провідних істориків українського образотворчого мистецтва. Серед них — Сергій Білокінь (політичний аспект проблеми), Ярослав Кравченко (кодифікація біографій, доробків усіх учасників гурту), Ольга Лагутенко (українська графіка усього ХХ століття), Олег Ф. Сидор (він — серед першопрохідців цієї теми), Людмила Соколюк (графіка 1920-х років) та інші. Навіть якщо у нашому тексті відсутнє (зазвичай за браком місця) пряме посилання на їхні твори, їхній вплив, хоч і неявно, є беззаперечним. Віддамо належне й менш відомим представникам цього фаху, починаючи з журналістки початку 1960-х (Наталі Глухенької), закінчуючи авторкою розлогої, насиченої влучними спостереженнями і коштовним фактажем статті початку ХХІ століття (Наталії Старюк). Хотілося б нагадати і про наш скромний внесок до цієї наукової скарбниці, здійснений ще 1989 року статтею «Магічний світ Налепинської-Бойчук», яка побачила світ у збірнику «Наука і культура» (вип. 23), а початок тому було покладено дипломною роботою автора цих рядків на тему «Ксилографія Радянської України 1920-х», з якою автор закінчив КДХІ 1986 року.

**Мета статті:** проаналізувавши конкретний графічний твір доби тоталітаризму, визначити «градус інтерпретаційності», притаманний саме середині-кінцю 1930-х, коли загрозливі політичні тенденції в СРСР

загалом, а в УРСР передусім, лише набували упізнаваних обертів, а подекуди — і проявлялися вперше, але мистецтво несвідомо ще опирається соцреалістичній уніфікації (чому кінець буде покладено вже наприкінці 1940-х). Згодом творчість німецького поета, взятого тут як привід для творчого лету, ілюструватимуть уже інші автори, в інших стилістичних реєстрах — згідно з неписаними вимогами наступних періодів радянської історії, але ілюстрації української авторки збережуть свою (зокрема і стилістичну) неповторність.

**Виклад основного матеріалу.** Творчість Марії Євгенівни Котляревської (1902–1984) історики мистецтва упевнено вважають бойчукістською. На це їм дають підстави як і факт навчання мисткині у Івана Падалки («якщо був би живий Падалка...», писала вона на схилі життя в листі Омеляну Горбачову [7]), котрий був прямим учнем Михайла Бойчука (і добрим генієм ще однієї мисткині, яка працювала в аналогічному ключі [12, с. 366]), також відрекомендував її видавцям, давши поштовх до реалізації ілюстративних циклів [17, с. 58], так і сама стилістика її творів, з яких згаданий у назві — один із найменш помітних і, можливо, прикметних. І, зрештою, опінії мистецтвознавців, котрі йменували її «живою бойчукісткою» [17, с. 56].

Однак навіть деякі авторитетні видання оминають увагою її скромну графічну працю, хоча не забувають, наприклад, про ілюстрації до Леоніда Первомайського та Олександра Пушкіна, до яких авторка доклала руку напередодні, 1934 року [11, с. 326]. Ба більше: автор цих рядків, легковажно пройшов повз неї у своїй дипломній роботі попри характерну тему, зосередивши увагу на «Махновцях» та «Трипільській трагедії» [14, с. 33, 34], втім, це можна було би пояснити малою приступністю необхідних джерел і хронологічними межами теми. Також не входить цей твір і до експозицій показових виставок, де є інші твори Котляревської — див.: [1].

Поема, яка вийшла у світ окремим виданням 1937 року в Державному літературному видавництві Києва немалим як на класичний твір накладом у п'ять тисяч примірників, а віддрукована була в Харкові, коштувала 3 рублі 50 коп., окремо зазначалася ціна оправи в 1 рубль [3, с. 152]. Переклав її відомий український поет, літературний критик, публіцист Леонід Первомайський (поему якого «Трипільська трагедія» вона проілюструвала трохи раніше), тож ішлося якщо не про подарункове, то принаймні небуденне, непересічне видання, яке не гріх після прочитання і на полицю поставити з огляду на підкреслену ошатність його оформлення. Утім, оформлення тяжіє радше до мінімалізму, аніж до «кардинальських розкошів» 1930-х, як казав Юрій Олеша про книги видавництва «Academia». Та про це трохи згодом.

Кілька слів про поему. На наш погляд, це була віршована роад-муві XIX століття, де автор пише про давно знайоме, може, трохи призабуте, лише використовуючи

модний, ще з часів сентименталізму (пор. останній, незакінчений роман Лоренса Стерна), літературний жанр. Гейне створив її 1844 року опісля нетривалих відвідін Гамбургу, здійснених у жовтні 1843-го з дозволу німецької влади [6, с. 13]. «Поетична енциклопедія передреволюційної Німеччини» (як її назвали у зразково-радянському джерелі [10, с. 17]) насправді є чимось більшим за емоційний довідник — це ще й майстер-клас Гейне, і його персональне Ессе Ното, схвилювана сповідь постарілого романтика, яка одразу отримала, за свідченням філософа Арнольда Руге (він же стверджував, що поштовхом до її написання були їхні дискусії на політичні теми), «заслужений успіх», попри інтриги окремих недоброзичливців [2, с. 295].

До речі, творчість Гейне була добре знайома українській культурній спільноті ще з попереднього сторіччя. Окрім перекладів Івана Франка, Лесі Українки, Павла Грабовського, Михайла Коцюбинського, Леся Мартовича та ін., можна згадати також романси на слова німецького поета, покладені на музику Миколою Лисенком («Коли розлучаються двоє», «Коли настав чудовий май») [13, с. 593].

Словом, розмаїття образів, мозаїка жанрових стратегій, інтонацій, багатство соковитих нюансів. Але цьому наче не зовсім суголосна скупість образотворчих елементів. Адаже крім текстового оформлення обкладинки, гравюри на зворотному боці палітурки, повтореної двічі, та пейзажної ілюстрації в ролі фронтиспису, книга більше ніяк не візуалізує текст Генріха Гейне, який, на відміну од його ранньої лірики, визначається нарративністю та предметною образністю, зрештою, і лірика у нас витримала «тест на іміджування», як це сталося у виданні початку 1970-х [4].

До сказаного варто додати, що обкладинці у виданні 1937 року відповідає ще один текстуально-репрезентативний блок із правого боку фронтиспису. Хоч образотворчо-фігуративні моменти тут відсутні, та їхню вагу перебирає на себе розмаїття шрифтів, що їх налічується не менше шести — і вони скоординовані зі шрифтами на обкладинці, що їх тут представлено не більше двох. Обкладинка зазиває, натякає, спалахує — текстовий блок розвиває тему, уточнює, диференціює та ставить усі необхідні тут крапки над «і». Мала симфонія відповістей — гарний вихід із надто лаконічної ситуації, коли ілюстрації як таких не передбачено. Водночас — і крещендо змісту, міні-синопсис, викладений мовою організованих літер.

Зауважимо, що багряно-червоний колір обкладинки одразу налаштовує глядача на бойовий лад. (У самого Гейне він має амбівалентне означення, від революційного до сатиричного, від кольору французьких штанів до кольору бороди імператора чи рота «великої жінки», подруги поета, але й кольору вульгарних гардин у готелі Міндена [3, с. 46, 77, 90, 106]). Можливо, у цьому є щось плакатне, однозначне,

агітаційне — данина добі, яка не бажала розрізняти напівтонів, але ж і Гейне часом був поетом-агітатором, власне, у «Зимовій казці» — найбільшим чином. Інша річ, що його полум'яні ескапади на адресу одіозних політичних діячів свого часу та минулого не фігурують у нього з плакатною відвертістю, тож наступним поколінням доводилося реконструювати сенс, деталізуючи окремі реалії (пор. у коментарі до одного з рядків «глави 9-ї»: «поет виступає тут проти реакційних поетів юнкерської Німеччини, яких вихваляли пануючі класи» [3, с. 137, 138]). Вибухова суміш ліризму та сарказму, ностальгії та іронії не змогла одразу знайти візуального відповідника в ілюстратора його твору, який змушений був зосередитися на одній гейневій стилістичній тенденції: викривальній (хоча за внутрішнім світовідчуттям її поетика з її «струмом терпкуватопеплим, іронічним» [17, с. 56] була цілком суголосна гейневській).

Адже рік українсько-радянського видання «Зимової казки» — один із найпохмуріших, найстрашніших у радянській (українській поготів) історії, рік, який однозначно асоціюється з піком репресій (хоча, як зазначають історики, це є метафоричною умовністю, бо кількість жертв попередніх літ, як-от Голодомору 1932–1933 років не поступалася кількості жертв 1937 року. Отже, Котляревська примушена створювати агітку — чи, принаймні, вдавати, ніби вона її створює. Зауважимо: справжньої агітки так і не вийшло, цьому опирався текст Гейне і графічна маестрія його графічної інтерпретаторки (якій за чверть сторіччя дивувалися молодші сучасники, мовляв, «застосовує нові цікаві технічні засоби» [5, с. 36], хоча того якраз і не було, а була суспільна амнезія ремісничої традиції). Врешті-решт «Зимово казка-37» може бути сприйнята і як документ епохи, і як потайний, швидше — підсвідомий протест проти цієї епохи «свинцевих мерзот», суголосну епісі європейської реакції середини XIX століття.

Наголосимо, що образ епохи «1937 року» у нас уже сформовано постфактум, і він однозначно негативний. Однак мистецтво не завжди встигало за нею, тільки в цьому випадку «гальмування розвитку» виявилось не реакційним апендиксом, а випадковою оазою творчої волі. Адже культурним знаменом її офіційно було не так нищення «внутрішнього ворога», як урочисте святкування 100-річчя смерті Пушкіна, яке вкрай помпезно відзначали по всій території Радянського Союзу, зокрема, уможлививши і численні перевидання його творів, в яких, може, й містилося приховане жало імперської експансії, та на тоді не потребувало актуалізації, принаймні, не зіставно було з нагальним завданням «культурного окомозамилування».

Також цього року на книжковому ринку країни, в якій переміг соціалізм, окрім видань на взір «Творчості народів СРСР» з декоративним портретом Сталіна на обкладинці, з'явилися збірка подорожніх нарисів

Ільфа і Петрова «Одноповерхова Америка» (теж на свій копил «США. Зимово казка», і таки ж зимова!), продовжилося видання багатотомника Шекспіра, розпочалося — повної та академічної версії творів Гоголя (закінчилося аж у 1952 році). Друкують: біографію Страдіварі у версії Олени Тинянової, «Автомонографія» Ігоря Грабаря, і «Казки Зулу», і «Пліх і Плюха» Вільгельма Буша в перекладі Даниїла Хармса, і мемуари «Як я став малювати» Миколи Самокиша. Зрештою, саме тоді Котляревська разом зі своїми колегами бере участь в створенні ювілейного альбому, присвяченого Пушкіну [16, с. 2], тож чи не він відтягнув усі сили в неї, на Гейне лишивши якусь дециду?

А сам Гейне з цієї (позначимо її як гуманітарно-просвітницьку і не зовсім «радянську») обомби не випадає. Він і згодом однозначно сприймався як друг Карла Маркса (таким його навіть покажуть на телеекрані в серіалі Льва Куліджанова про «Молоді роки» класика політичної думки, знятому 1980 році, і за який актор-болгарин, виконавець ролі Маркса отримує аж Ленінську премію, а от Гейне-Марцевич, звісно, йому скромно акомпанує), «політичний поет Німеччини, реаліст-сатирик» [18, с. 389]. От перша обставина найбільше і забезпечила бездоганну репутацію поета, твори загалом їй не суперечили, хоч ніколи не перетворювалися на марксистську агітку.

Але радянські популяризатори доклали всіх зусиль, аби виділити у контраверсивному, суперечливому авторі саме цю, ненайвагомішу складову. Можна згадати, як у розпалі «Великої Вітчизняної» з'явилася книжчина-метелик, чи не брошура відверто агітаційного спрямування, що підтверджено було промовистою назвою «Гейне о пруссачестве» (Москва, 1944); автор цих рядків може засвідчити її присутність на відкритих полицях Волинської обласної бібліотеки у 1980-ті. Мабуть, з такою метою для пропаганди Гейне надавався з більшою ймовірністю, ніж Гете, Шіллер чи навіть програмовий письменник-антифашист Томас Манн.

(Однак облящуватися щодо всенародної любові до Гейне теж не варто: вже в наші дні анотація іншого видання поеми «Німеччина. Зимово казка» у перекладі Юрія Тинянова супроводжується красномовним відгуком російської читачки на невинному, здавалося б, книжковому сайті «Live Lib» — мовою оригіналу: «Недоброжелательный выпад в сторону России и навязчивая идея избранности, которая им была уже свойственна в 1844 году — не располагали меня к предстоящему чтению. Лишний раз убеждаюсь, что у них национальное высокомерие в крови и это не выправить никакими победами над фашизмом... Держите ухо востро!». Утім, це тема окремої розмови, хоча росіян «недобрим словом» згадано лише водночас, у «главі 7-ій», де «французам і руським належить земля», зате німці царюють «в просторі сну» [3; с. 55]. І то вже привід для образи?!).

Українському перекладу «Зимової казки» передувало повне видання творів німецького автора у престижному виданні «Academia», де згадана поема-казка вийшла у світ 1934 році, а 1937-ий позначився появою сьомого тому, в якому містилися статті та новели Гейне. Частину видання проілюстрував вже тоді відомий російський гравер Володимир Фаворський, та «Зимову казку» інтерпретував якраз менш культовий, хоч і вельми професійний Георгій Єчеїстов, ілюстраційну концепцію якого мусила враховувати наша співвітчизниця. Не сказати, щоби це було змагання: книга-сингл визначально не може конкурувати з ПСС, розтягнутим на довгі роки, але перша має і свої переваги — хоча би невимушеності сприйняття.

Російська версія «Зимової казки» (у перекладі Льва Пеньковського, з передмовою іменитого, та вже тоді контроверсійного, на грані крамоли Георга Лукача) теж була обрамлена «революційною» червоною обкладинкою, ще й прикрашеною експресивною віньеткою у лівому горішньому куті: нахилена вбік знавісна по-стать із топірцем, поруч — його маленький адепт у циліндрі. (У наступні роки Гейне видаватимуть тут із більш нейтральними обкладинками; до речі, «Німеччина» в наші дні вигулькне на книжковому аукціоні з «хазяйським» підписом Миколи Шверника — вірного сталінського служачки, у 1930-ті, вже сьомий рік поспіль — голова Всесоюзної центральної ради профспілок СРСР). Українська версія обмежилася констатацією факту: ось перед вами поема, читайте та робіть висновки, хоча вже наступна сторінка спростовувала таку об'єктивність.

Образотворчою прелюдією російського видання став дещо пафосний портрет німецького поета в профіль, Гейне пильно вдивляється у вікно, певно, передачуваючи революційні заграви, на що натякає розлога штора, яка експресивно нахилена над ним згори: образ недріманного митця-трибуна, який закликає читача наслідувати його життєвий приклад. Меланхолійна гравюра Котляревської 1937 року — не сказати, щоби була повною протилежністю гравюрі 1934-го. Там — маяве споглядання вгадуваної стихії, репрезентація канонічного образу, який символізує (ще не сказане вголос іншим) гасло «Люди, будьте пильні!». Тут — начебто спокійна, майже побутова композиція, в якій символічність відшукати, звісно, можна, та з певним зусиллям.

Але вже ми перейшли до фронтиспису Марії Котляревської, а йому передувало дуже знакове оформлення зворотного боку палітурки, причому двічі. Цього разу — жодної меланхолії, рефлексії чи двозначності: відвертий плакат, та й годі. Зрештою такий повтор узвичаєно і в сьогодишній практиці — і навпаки, різноманітність таких композицій є, скоріш, підкресленою візуальною лагоминою, хоч домінує уніфікація, як і в оформленні Костерової «Легенди про Уленшпігеля» Бланком / Фрадкіним. Що й казати, коли уникання будь-якого декору на цій графічній території є ще більш поширеним

явищем, як, наприклад, у більшості нам приступних видань Гейне.

Та тут інакше: політична ситуація у світі стає все напруженішою, тільки-но розгорілася громадянська війна в Іспанії (але книгу було підписано до друку 10 жовтня 1936 року — майже за півроку до бомбардування Герніки). Сталінський СРСР та гітлерівська Німеччина ще не дійшли згоди і перебувають між собою у стані глухої конфронтації — хоч вже й тоді зафіксовані (безуспішні) спроби СРСР досягти тісніших контактів з майбутнім союзником-ворогом; цього року, з приєднанням Італії формується Антиконтинентальний пакт. Нацистський режим, який радянці лукаво перейменовують на фашистський — предмет основної критики за кордоном. І така ситуація вимагає унаочнення в артефактах, бажано за підтримки класичної спадщини, ще краще — у ретроспективному погляді «зсередини». Союзником, без його згоди, вибрано Гейне, якого, ще й за єврейське походження, а не тільки прогресивні погляди, було проскрибовано в III Рейху, книги його спалювали на вогнищах, втім, як і багатьох інших авторів, часом дуже несподіваних у такому контексті, наприклад, Михайла Зощенка чи Густава Майрінка.

Отаке перебування «на передньому краї ідеологічної боротьби» найвідчутніше в цій частині книжкового оформлення. В основі композиції — типово німецький міський ландшафт, вирішений у брунатних тонах, на тло якого падає тінь невидимого пам'ятника, пофарбовано на червоно. Ландшафт — прибережна смуга градових палаців та міщанських будинків, на правому боці — громадянка католицького храму. Тінь пам'ятника частково падає на тло останнього, яке дуже нагадує західний фасад Кельнського собору (це місто було другою зупинкою Гейне на шляху від Гамбургу до Парижу, його він описав з четвертого по сьомий розділ), кожна клітинка якого прорисована чи не з креслярською скрупульозністю (маловідомий факт: Котляревська спершу навчалася на фізико-математичному факультеті Дніпропетровського університету [5, с. 36]), яка нівелює фактичну візуальну розкіш цієї споруди — нюанс, якого автор не потребує, бо «збіса увесь чорний» Кельнський собор, що «люто пнеється вгору» [3, с. 44], щиро ненавидить, кпить із перспектив закінчення його побудови (то й що, скажемо ми, *Sagrada del Familia* теж не можуть закінчити). Отже, композиція поєднує первні світський (горизонтальна смуга) і сакральний (смуга вертикальна).

І тут разюча заковика: тінь пам'ятника... кому? Протягнута вперед правиця, пафосний кидок тіла вперед натякає аж ніяк не на якогось німецького політика XIX століття, а на вождя світового пролетаріату вже наступної доби. Принаймні скидається на монументи в Пермі, Запоріжжі, Маріуполі тощо, тільки от встановлені вони були вже після 1937 року, а на той момент образотворчий канон Ілліча ще не скристалізовано (один

із перших, 1927-го, на ЗаГЕСі акцентує постать з опущеною донизу рукою). Навряд чи авторка задумувала таку аналогію, певно, й сахнулася би від неї, якщо б хтось таке запідозрив. Чи не для того, аби її знівелювати, біля підніжжя монумента бачимо її достеменний аналог, де величезній тіні відповідає жалюгідний карлик у капелюсі (Леніна ніколи таким не зображали, іноді в кепці, частіше простоволосим, хоч носив і капелюх, що відомо зі світлин), та схитнути з невидимого п'єдестала. Мовляв, симулякр гордовито собі височіє, а «оригінал» його спростовує, перекинувшись перезрілим, виведеним на чисту воду крихіткою Цахесом.

(Є й інша, сміливіша спроба актуалізації згаданої гравюри: «ліногравюрний форзац зі страхітливо нахиленим червоним силуетом людської постаті на тлі готичного собору, що наче крива вав тінь, натякає на долю її вчителя Падалки, інших заарештованих представників культури» [15, с. 147]. Віддамо їй належне, та дозволимо сумнів у такій викличній асоціативності, яку на той час могли витракувати як злочинну).

Та чи не може бути останній — не «причинно-наслідковою» частиною тіні, а її протилежністю? З цієї точки зору тінь — пролетарське попередження світу, побіля підніжжя якого метушиться якась людиноподібна блошниця, от лише жести рук двох «бовванів» підозріло збігаються. Якщо ж вони — «одного поля ягоди», що все-таки ймовірніше, тоді червоне проти волі автора видається загрозово-крамольним. (Уже в повоєнні часи одну зі, здавалося б, легітимних гравюр Котляревської заборонили до показу через умовно-чорні знамена пролетарської маніфестації [17, с. 59]). Але ж і тінь падає на один із символів старого світу, тож вона їй все-таки протистоїть? Чи протистоїть позірно? Жодна з цих гіпотез не є настільки викінченою, аби перерости в аксіому. Затуманення сенсу — навіть тут, де його не мало би бути: зворотній бік палітурки в разі його оформлення — своєрідна «брама книги», її увертюра й емоційна прелюдія.

«Загибель богів»? Адже в 1937 році було репресовано майже всіх чинних на тоді бойчукістів — саму ж Марію Євгенівну теж ця чаша не оминула, хоч і сталося це 1946 року — і хоч у 1936-му, коли вона працювала над «Німеччиною...», більшість із них були ще живі, долю їх було вже визначено, і колеги це усвідомлювали. Чи не через це — підсвідомий потяг до куточків, попри все, затишної Західної Європи, що й «сама» змогла на той час побачити окремі твори Котляревської (на гуртових виставках у Каунасі, 1930, Копенгагені, Празі, Варшаві, 1933, Хельсінкі, 1934 [1, с. 59]), та на цьому «ознайомлення» і припиняється)? Утім, це тільки домислення, покликані відтворити ймовірний інтелектуальний контекст довкола долі мисткині.

Засобами образотворчості авторка повідомляє читачеві: в книзі йдеться все-таки про «стару Німеччину», яка 1844 року очікує на великий політичний струс — що,

як ми знаємо, таки відбувся за чотири роки, цю країну зачепивши більше за багато інших. Віддамо належне прозорливості поета, якій би повчитися сучасним експертам-політологам: ідея «весни народів», звісно, витала в повітрі, але думка про неї втілювалася в життя кілька раз, не досягаючи рівня 1848 року (наприклад, у паризьких заворушеннях в липні 1832-го, які віддзеркалилися у «Знедолених» Гюго — наступні революції, з 1848 року включно, навіть Паризька комуна чомусь такої честі не вдалися), тож Гейне мав сміливість зробити висновок із попередніх «репетицій», чекаючи «головної вистави», якої й дочекався.

Звернімося до тексту автора, який може бути зіставлений з цією композицією. Найбільш можливими для паралелізації з графічним видінням видаються тут рядки, де автор описує зустріч із загадковим гостем, «приятелем в чорній вуалі», своїм «ліктором», який переслідує його усім містом, втілення його жорсткої совісті, отже, це — моральний «кат» поета:

«Вздвож вулиць задумано я блукав  
і бачив його за собою, як тінь свою;  
я спинявся, і він спинявся разом зі мною.

І він спинявся, немовби чекав на щось.

Я рушу моторно, — він знову за мною.

Так ми пройшли аж на площу соборну» [3, с. 52].

Мотив тіні над соборною площею збігається із композиційним рішенням, та інквизити, які вичитує авторові його alter ego, аж ніяк не схожі на «простерту длань» персони, за якою можна закріпити асоціацію також і з Лютером, та й із самим автором, сповненим богоборчого завзяття. Лютера згадано мимохідь, і сам автор поготів не вбирається у шати монструозного напучення / викриття, властивого загадковій постаті, означеній червоною тінню.

Локальне сум'яття, виплеснуте на двох тождних між собою розворотах, оригінально координується з гравюрою фронтиспису, яка ніби не містить жодних пророцтв чи зловісних натяків. Ніби, бо спокій її теж удаваний... Врешті-решт і панорама німецького міста не передбачала нічого тривожного відповідно до специфіки жанру, але ж як ідіалічна вона не сприймається — через отой «тіньовий компромат». (А ще вежі Кельну принизливо зрізані верхнім краєм аркуша, та й міські береги помережено брижами, які розгламуризують провінційний, приречений на сонну красу, краєвид). Так і тут — бо навіть «тіні» не знадобилася заради потьмарення подорожнього спокою, хоч на перший погляд це не здається очевидним.

(Хоч як дивно, ілюстративний цикл Єчеїстова теж починався з міського, біля річкового краєвиду, на який насувається буря. Теж «Кельна дымные громады», але в іграшковому віддаленні, через що загроза цьому світоустрою здається примарною, бо й ідіалічні два кораблики гойдаються на хвильках-брижах, і згряя птахів, зовсім не загрозова, зависає над містом.

Тож композиційне рішення російського автора — по-зірно гармонічніше за формальним виконанням, та позбавлене якоїсь «родзинки», яка все-таки видзьобується в гравюрі Котляревської. А далі була вже грайлива мозаїка заставок до кожного з розділів, від сатиричних до камерних).

Оглянемо гравюру детальніше. Її зміст — проїзд «трусської брички», запряженої четвериком коней, за п'ять талерів с носа (бо «диліжанс був забитий сповна» [3, с. 59]) грузькою позамиською дорогою, таке годилося помістити б на віньєткову заставку, а не на фронтиспис; побутова okazія не має права займати таку велику паперову площу. Проте займає — і не випадково: в цій роботі, як і в попередній, поєднуються між собою горизонтальна і вертикальна стихії, хоча раніше вони не конфліктували, а доповнювали одна одну (конфлікт привносила «тінь героя», втілена локальною діагоналлю) — тут вони існують в режимі прихованого двобою, який усвідомлюється лише після ретельного аналізуванні.

Гравюра створена зіткненням двох діагоналей, які втілюють три стихії, що супроводжують автора в подорожі: стихією етеру, окресленою візерунком гілля, що нависає над прірвою, та стихіями землі та води, позначених бистринним ручаєм з крутими берегами. (Із «гравірувальним мереживом» порівнював гравюри Котляревської Іван Врона [8, с. 174]). Аби їх конфлікт не виглядав надто відвертим, між ними прокладено своєрідний буфер у вигляді прибережної смуги, перпендикулярної ручаєві; на її тлі ледь помітною є постать селянина з кінями, який плететься у бік, протилежний тому, яким мандрує герой — котрому наче вдається гнучко вислизнути із «зони конфлікту», часткова залежність від якого підкреслена спів падінням лінії ручая з лінією даху брички, та й четвірка коней ось-ось увіпреться в стовбур дерева, описаного на початку. Підніжжям поштової карети слугує напівовальний сегмент земної тверді, по дну якого бричка ніби ковзає, дарма, що дно його вислано колючим чагарником.

Природа в цій гравюрі сильніша за людину, яка від неї тікає. Як володар світу, як Древо Життя підноситься над нею безлистяний та вельми грізний стовбур, що наче розкидає над нею шатро хижого гілля, йому акомпанують кілька дерев на другому плані, протистоять хвойний гайок на протилежному березі. Вишиною він поступається супернику та переважає масою, що нівелює фактичне суперництво двох лісів, яке переводиться на реєстр пантеїстичної рівноваги. Стихії шумують, піняться — навіть каменюка пливе водоскидом — та до катаклізму не призводять, це лише «робочий момент» у житті мінливої, свавільної, та не конче воювничої природи. Людській персоні лише доводиться оминати її рифи, з чим вона з горем пополам і справляється — та йти своїм шляхом, дорогами передреволюційної Німеччини. До речі, самого подорожнього

не показано, лише загальними рисами — візника, пасажир якого міцно усамітнівся в глибині брички, більше схожий на пересувну фортецю з вікнами-бійницями, а не на транспортний засіб, не видно, що він і на світ Божий визирнув, чи взагалі це йому бажано. Момент приреченості — не домінуючий у цьому творі, він «забалаканий» (переліченими вище) «голосами природи», але й самостійності персони тут не відчутно.

Який конкретно розділ ілюструє ця гравюра, сказати важко — як мінімум три можуть претендувати на цю роль, хоча завжди віднайдуться нюанси, які додає авторка до замальовки до Гейне, завжди іронічної, часом із відтінком кепсько прихованої злості. Як-от у «главі 17-й»:

«Прокинувся я знов, коли повз ліс  
ми їхали, — вигляд лісу  
в його дерев'яні сутності  
мій сон розвіяв к бісу» [3, с. 87].

Ліс у мисткині зображено з безумовною повагою, яка там «дерев'яна сутність!» — і щодо пробудження героя теж нічого не мовлено, та загальні складові композиції — на місці, як і внутрішній конфлікт людини та природного довкілля, позначений поетом пунктирно. Зате за настроєм композиція суголосна, швидше, першим рядкам «Першої глави»:

«Сумного листопада це було,  
У пору сумну та печальну...» [3, с. 33].

Та вже про «зірвані листя» — з іншої опери: на гравюрі Котляревської ліс голий і суворий — звісно, крім хвойного покривку на іншому березі, який розради оку на дає, кидає персони в обійми туги, лише позірно детермінованою погодою та природою — пор. з другою строфою «Ворона» Едгара По, де ніби йшлося про «bleak December», та на увазі малося інше (підкажемо: залаштункову смерть); до речі, Котляревська цінувала По наприкінці життя [17, с. 59]. «Німеччина. Зимово казка», складена лише за півроку до згаданого вірша американського автора, хоч і була явищем іншої інтенції, та мала всі ознаки схожої похмуро-романтичної поетики, яку спробувала відгадати та передати українська художниця.

Настроєво її композиція збігається із початком «глави восьмої», але тут немає відчуття дикої природи, лише констатація побутової незручності — та дистанціювання від усього цього поета, зануреного у «вищі сфери»:

«Пізня осінь. Світанок. В гній  
колеса хрипко вгрузали,  
але огидні погода і шлях  
на настрої мій мало впливали» [3, с. 59].

Якщо в попередній гравюрі людське, трансформоване в бовванно-камінне, накладалося на культурно-міське, диктуючи йому тупувату волю, то тут воно, вгадувано-зіщулене, приховане, геть затиснуте вглиб дорожнього екіпажу — в якому, проте, вичитується

мовчазна, вперта рішучість дійти до своєї мети за межами твору. Гальмування ридвану не є фатальним, та герой у поемі Генріха Гейне і не ковзав легко дорогами своєї батьківщини («у лісі нічному бричка повзе повільно», «і коні сумно підносять хвости, у бруді йдуть, спітніли» [3, с. 69, 79]). Натомість підпалітуркова композиція демонструє всесильність тоталітарного дискурсу, від якого герой прагне ухилитися в дорожньому ескапізмі, та зась: природа не радіє од його присутності, прагнучи задушити в своїх непривітних обіймах, принаймні готовності до діалогу не демонструє, поготів ознак замиської ідилії, такої популярної в мистецтві бідермаєру, тут не знайдете.

Тож сама книга, оформлена Марією Котляревською, позначена кепсько прихованою невротичністю. Можемо її витлумачувати як завгодно: як відчуття тягаря важкого часу — чи як наслідок «наступання на горло своїй пісні», здійснене більш стилістично, аніж тематично: як-не-як, а Гейне належав до пантеону давно визнаних авторів, з якими радянська влада не могла нічого вдіяти, лишалося привласнити і «затлумачити» (як це сталося, наприклад, із Шевченком, Шекспіром, Сервантесом). Але очевидно, що мисткиня позбулася деяких своїх фактурних надмірностей, притаманних її ксилографіям кінця 1920-х та улагодила свій графічний мікрокосм. Не до кінця: фактури флоральних масивів, як і міських кварталів, передає вона зі сріблястою, мерехтливо-ключою візерунковістю; за «різноманітність штриха... покази неоднакових фактур» їй складали хвалу повоєнні мистецтвознавці [8, с. 198]. Як і в інших майстрів школи Бойчука, дерево є передусім знаком дерева, а не конкретним біологічним екземпляром із наукового каталогу, породу якого можна визначити з точністю, вартою кращого вжитку, це і зрозуміла мисткиня, відкинувши шлях мейнстрімного на той час натуралізму.

Та, дивним чином, декоративно-символічна поетика, найпомітніших ознак якої їй таки довелося зректися, як і любові до «гротесків та арабесків», врешті-решт виявилася несподівано адекватною матрицею для втілення пропагандистських гасел — що в ілюстраціях до твору німецького не зразу впадає в око: художницю рятує сам Гейне, з його іронічною недвозначністю та багатозаровістю натяків. Один символ, відточений сторіччями, нескладно можна замінити символом іншим, злободенним, профанічним, агітаційним; колективне як творчо гуртове плавно перетікає в колективне як примусово-колгоспне. Інша річ, що практика соцреалістичної пропаганди, донесочу покориставшись деякими здобутками вже подоланого, зламаного бойчукізму, невдовзі віддала перевагу відверто антихудожнім композиційним рішенням та примітивному мімезису, які були не до вподоби Марії Котляревській за усього її вибачливого (хто кине камінь?) конформізму. Тому мусила триматися проміжних стилістичних варіантів, які вже за десятиріччя видавалися чи не крामольними. І так нікого й не засудила,

хоч на те радо спромігся російський художник, її попередник трьома роками раніше, набазгравши пику тупуватого пруссака в касці — прийом нашої мисткині не властивий, виходячи вже хоча б із формату видання, яке зробило ставку на лаконізм, а не візуальну балакучість.

Невроз переформатування умовно-бойчукістського в натуралістично-реалістичне, плоского — в тривимірне, карнавального — в плакатне таки дався взнаки в оформленні поеми Гейне. Можливо, перед мисткинею ставилося завдання примітивної агітки, та вона підсвідомо тому пручалася, хоча зовні намагалася дотримуватися «правил гри». Зіткнення двох систем світобачення не могло породити цілком переконливий артефакт, але він є принаймні показовий та художньо вартісний — поготів за умов свого невротизму, який, звісно, треба розуміти метафорично, адже документальних підтверджень його не знайдено. Та і які можуть бути приклади з авторського життя за умов фатальної недослідженості архівів, невивченості усіх паперів — чи їхньої ж відсутності? (Як виняток можна назвати статтю Наталі Старюк, де використано рідкісні джерела і висловлено оригінальні спостереження). Залишаються здогадки, якими не вповні користуємо, обмежуючись аналізом артефактів.

У 1937 році «картина світу» принципово змінилася порівняно з роком 1927 (яким датується вкрай оригінальні «Партизани» та «Махновці» Котляревської). Стало зрозуміло, що біполярна система рівноваги не спрацьовує, натомість вимальовуються нові, жорсткіші суперечності. Натомість вже й «старий світ», хоч якому остракізму його не піддавала радянська влада, примушуючи до цього і своїх підлеглих, теж раптом виявляє непоборне причарування — і воно наявне в кількох гравюрах до «Німеччини. Зимової казки». «Його» і намагається вона скомпрометувати, та із того нічого не виходить: «засудження» лишаються декларативними, накинутими згори — або дбайливо завуальованими. Конфлікт, однак, вона констатує, однак перетворити класика на агітатора їй, на щастя, не вдається, проривається елегантність, притаманна більше «Книзі пісень» Гейне, а не яскравій, вибуховій, контрверсійній «Німеччині...», проілюстрованій у знаменному 1937-му.

Тридцять сім — це і зловісно-магічне число: стільки порохував дієвих симпатиків Михайла Бойчука знаний львівський дослідник Ярослав Кравченко [9]. Звісно, Марія Котляревська увійшла до цього гурту — між Охрімом Кравченком та Сергієм Колосом. Творче лице її — різко індивідуальне, при внутрішній солідарності з методом, відмінне і від тридцяти шести її колег, і, звичайно, від інших сучасників.

Мабуть, наостанок є сенс позирнути на ще одну, характеристичну для іншого часу ілюстративну серію Льва Бродати до поеми Гейне «Німеччина. Зимової казка» (12 сторінкових зображень, одна заставка). Створена вже в повоєнний час (і оприлюднена 1971 року

в московському видавництві «Художественная литература»), вона відображає інші тенденції — та «іншого Гейне». Вирішена в кольорі, вона, схоже, виконувала функцію сувенірного дарунку — а не предмету уважного читання. Звісно, в руки взяти її приємніше, ніж видання 1937 року, та тільки чи припала би до смаку самому Гейне книга декоративно-розважального гатунку? Є в тому сумнів. Адже зовнішній шик її дивно поєднується з похмурою, ледь не хорорною інтонацією. З усього Гейне-митець повибирав найбільш моторошні епізоди: танок мерців; згряя голодних вовкулак; аутодафе; нічне марення тощо. Безумовно, це теж Гейне — але не весь і, можливо, не найтиповіший. Радше

Гейне доби «Близнюків зла», «Реквієму по вампіру» та «Чотирьох мух на сірому оксамиті»; не Гейне, а Вес Крейвін, Теренс Фішер, Маріо Бава. Іскристий гумор німецького поета кудись повівся...

**Висновки.** Ілюстративний цикл Марії Котляревської 1937 року, оприлюднений у черговому виданні поеми Генріха Гейне «Німеччина. Зимово казка», демонструє химерний мікст суперечливих авторських інтенцій, від успадкування деяких традицій бойчукізму, до свідомого прийняття нових «la regle de jeu», які висуває перед мисткинею радянська доба, інфікована бацилами тоталітаризму.

### Література

1. Бойчук, бойчукісти, бойчукізм: Каталог виставки. Львів: Редакційно-видавничий відділ обласного управління по пресі, 1991. 88 с.
2. Гейне в воспоминаниях современников. Москва: Худ. л-ра, 1988. 576 с.
3. Гейне Г. Німеччина. Зимово казка. Київ: Держ. літ. вид-во, 1937. 152 с.
4. Гейне Г. Твори: у 4 т. Київ: Дніпро, 1972. 74 с.
5. Глухенька Н. [Нарис про виставку М. Котляревської в Салоні Дніпропетровських художньо-виробничих майстерень] // Мистецтво. 1962. № 3. С. 36.
6. Дмитриев А. О Генрихе Гейне — поэте и человеке // Гейне Г. Избранные сочинения. Москва: Худ. л-ра, 1989. С. 5–16.
7. Загоруйко Р. Марія Євгенівна Котляревська. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/2022/02/08/mariia-ievhenivna-kotliarevska-1902-1984/> (дата звернення: 11.10.2023).
8. Історія українського мистецтва: в 6 т. Київ: Гол. ред.. УРЕ, 1967. Т. 5. 479 с.
9. Кравченко Я. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ: Оранта, 2010. 399 с.
10. Матузова Н. М. Генріх Гейне // Гейне Г. Твори. Київ: Молодь, 1974. С. 5–22.
11. Мистецтво України: Біографічний довідник. Київ: «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1997. 700 с.
12. [Павленко О]. «Промовте — життя моє — і стримайте слово» ... [Інтерв'ю Л. Череватенка] // Наука і культура: Україна. Київ: Т-во «Знання», 1987. Вип. 21. С. 360–384.
13. Ревуцький Л. М., Гордійчук М. М. Музика // Українська радянська соціалістична республіка. Київ: Українська Радянська Енциклопедія, 1965. С. 591–598.
14. Сидор О. В. Ксилографія Радянської України 1920-х: Дипломна робота студента КДХІ. Машинописна копія. 1986. 51 с.
15. Соколюк А. Графіка бойчукістів. Харків, Нью-Йорк: Березіль; Вид-во П. М. Коца, 2002. 224 с.
16. Стародубов А., Фоменко А. Мастер гравюри // Днепр вечерний. 1977. Октябрь. С. 7.
17. Старюк Н. Скорботна і невтомна // Образотворче мистецтво. 2003. № 3. С. 56–59.
18. Украинский Советский Энциклопедический Словарь: в 3 т. Киев: Глав. ред. УСЭ, 1988. Т. 1. 756 с.

### References

- [Pavlenko, O]. (1987). "Promovte—zhyttia moie—i strymaite slozy..." [Interview L. Cherevatenka] ["Say—my life—and keep your promise". An interview by L. Cherevatenko]. *Nauka i kultura*, 21, 360–384 [in Ukrainian].
- Boichuk, boichukisty, boichukizm: *Kataloh vystavky* (1991). [Boychuk, Boychukists, Boychukism: An exhibition catalog]. Lviv: Redaktsiino-vydavnychiy viddil oblasnoho upravlinnia po presi [in Ukrainian].
- Dmitriev, A. (1989). O Genrihe Geyne—poete i cheloveke [On Heine as a poet and a person]. In Heine, H. *Izbrannyye sochineniya* (pp. 5–16). Moscow: Hud. l-ha [in Russian].
- Geyne v vospominaniyah sovremennikov (1988). [Heine in the memoirs of the contemporaries]. Moscow: Hud. l-ra [in Russian].
- Heine, H. (1937). *Nimechchyna. Zymova kazka* [*Germany. A Winter's Tale*]. Kyiv: Derzh. lit. vyd-vo [in Ukrainian].
- Heine, H. (1972). *Tvory: u 4 t.* [Works in 4 vols.]. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
- Hlukhenka, N. (1962). [Narys pro vystavku M. Kotliarevskoi v Saloni Dnipropetrovskyykh khudozhno-vyrobnychyykh maisteren] [A note on the M. Kotlyarevska's exhibition in the salon of the Dnipropetrovsk Art and Production Studios]. *Mystetstvo*, 3, 36 [in Ukrainian].
- Istoriia ukrainskoho mystetstva: v 6 t.* (1967). [The history of Ukrainian art: In 6 vols.], vol. 5. Kyiv: Hol. red.. URE [in Ukrainian].
- Kravchenko, Ya. (2010). *Shkola Mykhaila Boichuka. Trydtsiat sim imen* [The school of Mykhailo Boychuk. Thirty-seven names].



- Kyiv: Oranta [in Ukrainian].
- Matuzova, N. (1974). Henrikh Heine [Heinrich Heine]. In Heine, H. *Tvory* (pp. 5–22). Kyiv: Molod [in Ukrainian].
- Mystetstvo Ukrainy: Biografichnyi dovidnyk* (1997). [Art of Ukraine: A boblographic guide]. Kyiv: “Ukrainska entsyklopediia” im. M. P. Bazhana [in Ukrainian].
- Revutskiy, L. & Hordiichuk, M. (1965). Muzyka [Music]. In *Ukrainska radianska sotsialistychna respublika* (pp. 591–598). Kyiv: Ukrainska Radianska Entsyklopediia [in Ukrainian].
- Sidor, O. V. (1986). *Kslyohrafiia Radianskoi Ukrainy 1920-kh*: Diplomna robota studenta KDKhI. Mashynopysna kopiia [Soviet Ukrainian woodcut of the 1920s: A type copy of the graduate work at the Kyiv Art Institute]. [in Ukrainian].
- Sokoliuk, L. (2002). *Hrafika boichukistiv* [The graphics of the Boychuk school]. Kharkiv; New York: Berezil; Vyd-vo P. M. Kotsa [in Ukrainian].
- Stariuk, N. (2003). Skorbotna i nevtomna [Grieving and tireless]. *Obrazotvorche mystetstvo*, 3, 56–59. [in Ukrainian].
- Starodubov, A. & Fomenko, A. (1977). Master gravyry [The master of a woodcut]. *Dnepr vecherniy, October*, 7 [in Russian].
- Ukrainskiy Sovetskiy Entsiklopedicheskiy Slovar: v 3 t.* (1988). [Ukrainian Soviet Encyclopaedic dictionary: in 3 vols.], vol. 1. Kyiv: Ulav. red. USE [in Russian].
- Zahorulko, R. (2002, February 8). *Mariia Yevhenivna Kotliarevska* [Maria Kotliarevska]. Arkhiv-muzei. Retrieved from <https://csamm.archives.gov.ua/2022/02/08/mariia-ievhenivna-kotliarevska-1902-1984/> [in Ukrainian].

Sydor O.

**Illustrations by Maria Kotlyarevska to the Poem by Heinrich Heine *Germany. A Winter's Tale***

**Abstract.** The main themes of this article are: the artist and the book, the artist and the era, the artist and totalitarianism, the artist and the measure of creative compromise on the example of one, separately taken creative personality. The excellent graphic creativity of Maria Kotlyarevska (one a few survivors of the “Executed Renaissance”) is the pride of Ukrainian fine art of the 20<sup>th</sup> century. The artist was a representative of the original stylistic direction—the so-called boychukism, which she interpreted in her own manner, using regional features (first of all, of the Kharkiv school). An example of this is her cycle illustrations to the poem *Germany. A Winter's Tale* by the classical German poet Heinrich Heine. Of all variety of genre intonations, the artist focuses on critical, reproachful and satirical. That should not surprise our contemporaries: Kotlyarevska's engravings were created during a difficult period, on the one hand, when Stalinist totalitarianism was on the rise in the URSR, on the other hand, international political situation aggravated, signaling forthcoming Second World War. In this work, as in a crooked mirror, Maria Kotlyarevska reflects the anxiety of her time. It is inevitably marked by certain one-dimensionality, even propaganda ardor. The following Soviet illustrators of Heinrich Heine (Georgiy Echeistov, Lev Brodaty et cetera) gave preference to aesthetic direction but in level of originality do not stand a comparison with Kotlyarevska. Her illustrations are both a document of the terrible era of the 1930s and her (perhaps, subconscious) condemnation. However, the poetic of naturalistic mimesis still wins, despite its pronounced marked neurotic rupture. At the same time, Kotlyarevska in her illustration to the poem *Germany. A Winter's Tale* conceived and implemented her understanding of the book as a single, harmonious organism, which was subsequently lost in the following decades.

**Keywords:** boychukism, illustration, engraving, discourse, invoice.

Стаття надійшла до редакції 03.09.2024