



МИКОЛА БОНДАРЕНКО
Ілюстрація до драми-феєрії Лесі
Українки «Лісова пісня», 2017
Ліногравюра

ТОПОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКОГО ЛІНОРИТУ. МИКОЛА БОНДАРЕНКО З УСПЕНКИ

ПЕРЕДІ МНОЮ – МАПА СУМСЬКОЇ ОБЛАСТІ. НА НІЙ ЛЕДВЕ ПОМІТНА ЦЯТОЧКА – СЕЛО УСПЕНКА БУРИНСЬКОГО РАЙОНУ. ТУТ МЕШКАЄ ХУДОЖНИК МИКОЛА БОНДАРЕНКО, ЯКИЙ ПРАЦЮЄ МАЙЖЕ СОРОК РОКІВ ЛИШЕ В ОДНІЙ ГРАФІЧНІЙ ТЕХНІЦІ – ЛІНОРИТІ. НЕЗВАЖАЮЧИ НА СХИЛЬНІСТЬ ДО ЖИВОПИСУ, ЗАКІНЧЕННЯ ХАРКІВСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО УЧИЛИЩА (1972), ВІН ЗВЕРНУВСЯ ДО ЦЬОГО ВИДУ ГРАФІКИ З КІЛЬКОХ ПРИЧИН. НАЙГОЛОВНІШОЮ З НИХ МИСТЕЦЬ ВВАЖАЄ ТЕ,

ЩО ГРАВЮРА, НА ВІДМІНУ ВІД ЖИВОПИСУ, ВИЯВЛЯЄ СУТНІСТЬ І МАЙСТЕРНІСТЬ ХУДОЖНИКА, НЕ ДАЄ МОЖЛИВОСТІ «СХОВАТИСЯ ЙОМУ В ТІНЬ АБО НАПІВТІНЬ». ЗВІДСИ – ЗОСЕРЕДЖЕНІСТЬ НА КОМПОЗИЦІЇ, ЛІНІЯХ ТА ПЛЯМАХ.

Мистецтво в усіх його проявах залишається для мистця тим камертоном, за яким він звіряє «ноти» своїх творів: «Задача Бреди» Дієго Веласкеса, «Тайна вечеря» Миколи Ге, «Даная» Рембрандта ван Рейна, «Динарій кесаря» Тіціана Вечелліо, «Червоні меблі» Роберта Фалька; графіка німецьких експресіоністів: «Автопортрет» (1913) Еріха Хеккеля та «Дорога до Ем-



МИКОЛА БОНДАРЕНКО
Ілюстрація до драми-феєрії Лесі
Українки «Лісова пісня», 2017
Ліногравюра

маусу» Карла Шмідта-Ротлуфа. Вибір імен двох останніх мистців зумовлений розумінням художності твору мистецтва, в основі якого – графічне вирішення композиції: чорне на білому та біле на чорному. Приязно ставиться до поєднання різних прийомів у гравюрі, що дає змогу найвиразніше втілювати задум.

Характерною ознакою творчості Бондаренка-художника є серійність, поєднання творів певної тематики. Першою постала серія із шести ліноритів до балади Тараса Шевченка «Причинна». Звернення до неї зумовлене тим пієтетом, який викликала поезія Кобзаря в батьків мистця. Вони прищепили любов до поезії синові. До того ж уривок із цієї балади був першим віршем Кобзаря, вивченим Миколою напам'ять. Вихід серії в 1983 р. започаткував шевченкіану мистця, робота над якою триває й досі як у станковій графіці, так і в екслібрисах. Разом з іншими творами шевченківської тематики шість ліноритів з неї ввійшли до альбому [4]. Сюжетні лінії аркушів серії (папір, лінорит, 37 x 36; тут і далі подаємо розмір зображення) побудовані переважно на перших шести рядках балади. Така конкретність зумовлена розумінням значущості поезії Т. Шевченка, яка, на думку художника, не потребує гравюру «за мотивами», а повинна розкривати зміст конкретних поетичних рядків. У цих аркушах мистець виступив талановитим інтерпретатором шевченківського твору. Високохудожні образи створюють нові глибинні змістові рівні завдяки монументальності, лаконізму, картинності зображення та чіткій графічності окре-

мих форм. Аркуші цієї серії поповнили зібрання кількох українських музеїв, зокрема Сумського обласного художнього музею ім. Н. Онацького, а також корпоративну мистецьку колекцію Сумського державного університету.

Творчому доробку М. Бондаренка притаманний також пасеїзм. На його ліноритах не знайдемо жодних ознак епохи, у яку творить художник. Тому не випадковим є звернення до літературних пам'яток давнини, як, наприклад, до «Слова о полку Ігоревім». Наскрізним завданням, що його поставив ху-



МИКОЛА БОНДАРЕНКО
Ілюстрація до «Україніки» Івана
Козловського, 1990
Ліногравюра

дощик перед роботою над серією, є слідування за думкою автора літературного твору. Заперечення ним власне ілюстративності як такої привело до появи графічного перекладу з 80 ліноритів, сюжети яких склав зміст рядків поеми. Споглядаючи події та явища, описані в «Слові» з незвичної точки зору, автор порушує традиційні підходи до візуалізації «Слова», даючись до принципу «одивнення» («остранения» – за В. Шкловським), що приводить до формотворчих інновацій. Важливим елементом образотворчо-образної системи є використання прийомів монтажу та картографії (у 21 аркуші), що складають основу стилістики та є головною змістовою домінантою всієї серії. Новаторським підходом до ілюстрування цієї пам'ятки вирізнялися твори Наталії Гончарової, як з'ясувалося, невідомі мистцеві з Успенки. П'ятирічна праця над серією спонукала й до цікавих текстологічних зауважень, з якими він поділився в передмові до альбому [2, с. 4].

Звернення художника до «Слова» мало й політичний підтекст, зумовлений думкою автора графічних творів про одвічну загрозу українським землям зі Сходу. Вибраний специфічний формат аркуша зі зрізами у верхній частині з обох боків (папір, лінорит, 16,5 x 25) повинен символізувати, на думку автора, силует житла, що утворюється при подовженні зрізаних ліній догори. Очевидно, за кількістю ліноритів серія М. Бондаренка становить своєрідний рекорд в ілюструванні «Слова», над якою працював п'ять років. Згодом до художника прийшло розуміння деякої надлишковості ілюстративного ряду, з чим не може не погодитися й автор цієї статті. Уникаючи

відтворення духу часу, мистець прагнув «... побачити в минулому ході Історії, відшукати думки і відчуття наших пращурів, тотожні нашому часу» [2, с. 3]. Та чи вдалося це?

Якщо написання Лесею Українкою «Лісової пісні» відбулося, як зазначала поетеса, протягом 10–12 днів, то створення серії графічних аркушів до цього твору потребувало в Миколи Бондаренка майже три роки. Багата традиція на ілюстрування цього твору склалася в українському образотворчому мистецтві: Іван Їжакевич, Софія Караффа-Корбут, Михайло Дерегус, Надія Лопухова, Олена Сахновська, Олександр Садовський. Надихнула драма-феєрія й мистця з Успенки, з-під різця якого з'явилося 49 ліноритів на цю тему [1]. Структура серії зумовлена концепцією, згідно з якою вона поділена на три частини: дійові особи драми, пейзажі та сцени зустрічі Мавки і Лукаша. Якщо формат перших двох однаковий (26,6 x 36,7), то третьої – уполовину менше по одній стороні (26,6 x 17,2). Останній розмір зумовлений звуженням простору дії.

У центрі уваги художника – не розвиток сюжету, а конфлікт між силами природи та конфлікт світоглядів головних героїв драми. «Природа і людина» є наскрізною темою, яка пронизує всі аркуші серії та спричиняє появу низки аркушів («Спочатку на вербі та вільхах замайорили сережки...», «У лісі поночі...» та ін.), генеза яких розпочалася від гравюри «Вересень» (1975), у якій дематеріалізація речей перетворила їх на декоративне оздоблення. Таку тенденцію простежуємо у візерунчастому аркуші з Лесиної серії «На голос веснянки відкликається зозуля...».



МИКОЛА БОНДАРЕНКО
Ілюстрація до поеми «Слово о
полку Ігоревім», 1997
Ліногравюра

Як відомо, поетеса не погоджувалася з візуалізацією демонологічних образів у творах скульптора Сергія Коньонкова та живописця Арнольда Бекліна. Натомість запропонувала свою концепцію, суть якої полягала в запереченні жахливості таких істот. На неї орієнтувалися й мистці, які в подальшому ілюстрували драму-феєрію. Поділяє точку зору щодо цього питання й Микола Бондаренко, відтворюючи образи Лукаша та Мавки з огляду на буквальні описи цих образів Лесею Українкою.

Міфологічні уявлення давніх слов'ян трактували Мавку так, що анфас вона сприймалася як вродлива дівчина, а через спину було видно нутрощі. Натяк на двоїсту, демонологічну природу Мавки завдяки зоровому образу – у словах Лукаша, звернених до Мавки: «А чом же в тебе очі не зелені? // Та ні, тепер зелені... а були, // як небо сині... О! тепер вже сиві, // як тая хмара... ні, здається, чорні, // чи, може, карі... ти таки дивна!» [5, с. 30]. Робить спробу переведення цієї сцени на графічну мову й художник, використовуючи прийоми кіномонтажу. У першому випадку – широкий план, а в другому – розкадрування з чотирма фрагментами обличчя. В аркушах цієї серії також вбачаємо суміщення різних часових і просторових епізодів драми. Національно-романтичний контекст драми спонукав мистця до графічно-образної міфотворчості. Спірність графічного перекладу образної системи драми-феєрії викликала в пам'яті дискусію, що мала місце в останній третині ХХ ст. щодо ілюстрування художником літературного твору і відповідно – нав'язування читачеві створених ним мистецьких образів.

Найголовнішою працею, що мала розголос по всьому світу, стала серія ліноритів «Україна – 1933: кулінарна книга» (1992, папір, лінорит, 37 x 26). Разом зі спогадами очевидців голоду на Сумщині та архівними документами вони увійшли до книги, яка побачила світ двома виданнями; останній у білінгві [3]. Приступаючи до роботи над ними, мистець розумів головну проблему – переведення ідеї теми в художній образ. В історії мистецтва маємо офорти Франсіско Гойї із серії «Пра-Десастрес», темою для яких слугував голод у Мадриді. На відміну від іспанця, український художник відмовився від буквального зображення наслідків голоду. Основою всіх композицій став чорний хрест, форма якого нагадує разом з обрамленням вікно й водночас є символом трагічних подій, що сталися в Україні в 1933 році. Композиційний хід виявився гнучким і надав можливість у межах єдиної стилістики вирішувати різні образні завдання.

У лівій частині аркуша – зображення всього того, що слугувало предметом споживання, а в правому нижньому куті, на чорному тлі, вивороткою – білими літерами – рецепти приготування їжі з лопуха, лободи, кори дерев тощо. Про цю серію я згадав, переглядаючи виставку Георга Базеліца «Як все почи-



налось» у Північній Пальмірі. В її експозиції раптом натрапив на ілюстрації до «Кулінарної книги!» Зрозуміло, що це дві абсолютно різні серії з різними концепціями і стилем виконання. Але цей перегляд виявився корисним для розуміння природи творчості М. Бондаренка, в основі якої – неповторність та окремість («отдельность» – за поетом Й. Бродським). Відомо, що впізнаваним стилем Г. Базеліца є повернуті на полотнах догори ногами фігури. На деяких гравюрах до «Слова» та одному з екслібрисів М. Бондаренка також трапляється цей прийом, «запатентований» німецьким художником. У Г. Базеліца він є наслідком головної його заповіді – заперечення всляких правил у мистецтві: «Порушити ці правила – єдине, що може становити інтерес для художника». Так само, як і німецький мистець, українець вдається до занадто сміливого трактування образів, рішення яких суперечать загальноприйнятим нормам. Ось чому для аналізу більшості його творів неприйнятним є звичний мистецтвознавчий інструментарій (правильність малюнка, урівноваженість композиції тощо).

Графічне мислення проявилось також у майже 500 екслібрисах, віртуозно виконаних мистцем з Успенки. Композиція книжкового знака (1990) співака Івана Козловського створена на основі пісні «Їхав козак на війноньку...». В екслібрисі «Українка Миколи Руденка» (1990) художник відтворив ідею повернення в Україну письменника-дисидента з-за кордону на Батьківщину.

Техніка лінориту, яка була затребувана в другій половині ХХ ст., з часом відійшла на маргінеси. Нині один із її центрів розташований у селі Успенка, де живе й працює заслужений діяч мистецтв України Микола Бондаренко. ●



МИКОЛА БОНДАРЕНКО
Ілюстрація до «Українки»
Миколи Руденка, 1990
Ліногравюра

Примітки

1. Бондаренко М. Леся Українка. «Лісова пісня» в ліноритах Миколи Бондаренка. Суми : МакДен, 2017. 104 с.
2. Бондаренко М. Слово о полку Ігоревім. Серія ліноритів. Суми : Еллада, 2015. 104 с.
3. Бондаренко М. Україна – 33: кулінарна книга. Пам'ять людська. Друге видання, перероблене та доповнене. Суми : Еллада, 2018. 248 с.
4. Бондаренко М. Шевченкіана Миколи Бондаренка. Серія ліноритів. Суми : Еллада, 2017. 88 с.
5. Леся Українка. Лісова пісня: драма-феєрія в трьох діях. Київ : Дніпро, 1970.